اُردو ڈراما

فن اور منزلیں

سیّد وقار عظیم

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

اُردو ڈراما

اُردو ڈراما

فن اور منزلیں

از

پروفیسر سیّد وقار عظیم

ترتیب و تعارف

ڈاکٹر سیّد معین الرحمٰن

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی

جملہ حقوق محفوظ

Urdu Drama Fun Aur Manzilen

By

Waqar Azeem

1996

Price Rs. 175

I S B N : 81-86232-31-1

سنہ اشاعت ———— ۱۹۹۶ء

قیمت ———— ۱۷۵/ روپے

مطبع ———— عفیف پرنٹرس لال کنواں دہلی۔ ۱۱۰۰۰۶

Educational Publishing House

3191 Gali Azizuddin Vakil, Kucha Pandit, Lal Kuan,

Delhi-110006. Tel. : 526162, 7774965.

سیّد وقار عظیم مرحوم

کے خوش اطوار بیٹوں :

انور وقار عظیم

اختر وقار عظیم

اطہر وقار عظیم

اظہر وقار عظیم

اور

اصغر وقار عظیم

کے نام :

"شاہوں کے خزانے میں گہر بھیج رہا ہوں"

مُندرجات :

○ عرض مرتب : ڈاکٹر سید معین الرحمٰن — صفحہ ۷

فن :

۱۔ ڈراما اور اس کا فن — ۱۳

۲۔ ڈرامے کا فنی تجزیہ — ۲۶

۳۔ ڈرامے اور زندگی کا باہمی ربط — ۴۵

۴۔ ڈرامے کے تماشائی — ۵۵

۵۔ ڈرامے کی ادبی اور فنی قدریں — ۶۶

۶۔ یک بابی ڈرامے کا فن — ۸۴

منزلیں :

۷۔ ڈراما "اندرسبھا" تک — ۱۲۷

۸۔ "اندرسبھا" کی ادبی حیثیت — ۱۴۴

۹۔ "اندرسبھا" کا فنی پہلو — ۱۶۴

۱۰۔ "اندرسبھا" کی غزلیں اور گیت — ۱۹۱

۱۱۔ ڈراما "اندرسبھا" سے آغا حشر تک — ۲۱۵

۱۲۔ آغا حشر کا فن — ۲۳۰

۱۳۔ تاج کا ڈراما : "انارکلی" — ۲۵۸

۱۴۔ ہمارے ڈراما نگار — ۲۸۹

○ سید وقار عظیم کا ادبی مقام اور مرتبہ — ۲۹۳

عرضِ مُرتّب:

—— ڈاکٹر سیّد مُعین الرحمٰن

●

اُردو ڈرامے کے ناقدین اور محققین میں سیّد وقار عظیم کا نام اور کام ایک مقامِ امتیاز رکھتا ہے۔ پچھلے تیس پینتیس برس سے، ڈرامے کے فن اور اس کی تاریخ کے سنجیدہ شائقین، وقار عظیم صاحب کے تنقیدی اور تحقیقی کاموں سے روشنی پاتے، اور اہلِ علم اپنے کام کو رُتبۂ اعتبار عطا کرنے کے لیے اُن کا حوالہ دیتے اور اُن سے سند لیتے چلے آرہے ہیں ——

۱۹۵۰ء سے ۱۹۷۰ء تک کوئی بیس اکیس برس، وقار عظیم صاحب نے منجملہ موضوعاتِ دیگر، پنجاب یونیورسٹی لاہور میں ڈرامے کے فن، اُردو ڈرامے کی روایت، اس کے اکابر اور اُن کے کارناموں پر، درس و تدریس کی خدمت انجام دی۔ اُنھوں نے ڈرامے کے فن پر مغربی تصوّرات کا کھلی آنکھ سے جائزہ لیا، حاصلِ مطالعہ کو اپنے تہذیبی اور تنقیدی شعور میں رچایا بسایا اور ہوشمندی اور توازن کے ساتھ اپنے اَدب پر اس کا اطلاق کرنے کی ریت اور روایت ڈالی۔

وقار عظیم صاحب نے ڈرامے اور فکشن کے بارے میں طرح طرح سے سوچا، بہت سے سوال اُٹھائے اور ان کے جواب فراہم کیے۔ اعلیٰ مدارج میں ڈرامے کے موضوع پر تحقیق کی منصوبہ بندی کی —— اپنے بہت سے ذی استعداد متعلّمین کو تحقیقی کاموں میں

لگایا۔ اُنھیں بڑھایا۔ اُن کی رہنمائی اور حوصلہ افزائی کی ــــ اور یہ اُن کے لیے کچھ کم اعزاز کی بات نہیں کہ اُنھیں، ڈرامے کے مُطالعے اور تحقیق کو۔ اپنے بعض شاگردوں کا "دردِ سر" بنانے میں کامیابی حاصل ہوئی ــــ

زیرِ نظر کتاب "اُردو ڈراما ــــ فن اور منزلیں" کے مشمولات میں قدیم ترین تحریر ۱۹۵۳ء کی ہے اور آخری نگارش "انارکلی" پر اُن کا خطبہ ہے جو ۱۹۷۴ء میں دیا گیا ــــ بیس بائیس برس کے دورانیے پر پھیلی ہوئی یہ مُتفرق تحریریں، پہلی بار کتابی صورت میں پیش کی جارہی ہیں۔ اس اُمید کے ساتھ کہ یہ سعی مشکور ہوگی اور اُن کے نام کو ایک نیا وقار اور اعتبار عطا کرے گی۔ یہی مقصود بھی ہے ــــ

(ڈاکٹر سیّد مُعین الرحمٰن)

"طالب علم کے لیے لکھنے کو کچھ لوگ عیب سمجھتے ہیں، بعض دفعہ مذاق بھی اڑاتے ہیں کہ وہ "اُستاد نقاد" ہے — میں اُستاد نقاد ہونے کو عیب نہیں سمجھتا اس لیے کہ جو اُستاد نقاد ہے، اُس میں دوسرے نقادوں سے الگ ایک بات یہ ہوتی ہے کہ اس کی کوشش یہ رہتی ہے کہ وہ بات کو سمجھا سکے — اور جب بات کو سمجھانے کی کوشش کرتا ہے تو پہلے خود سمجھتا ہے اور پھر اپنی سیدھی سادی زبان میں بیان کرتا ہے —"

— سیّد وقار عظیم

"محقق ہونے کا میں دعویٰ نہیں کرتا لیکن تنقید میں اگر میری بات سنی جاتی ہے اور پسند کی جاتی ہے تو ہر تنقید کے پیچھے تھوڑی بہت تحقیق ضروری ہے کوئی نقاد صحیح تنقید اُس وقت تک کر ہی نہیں سکتا جب تک اُس کا مزاج تحقیقی بھی نہ ہو۔"

—— سیّد وقار عظیم

①

اُردو ڈراما : فن

۱۔ ڈراما اور اس کا فن ۱۳

۲۔ ڈرامے کا فنی تجزیہ ۲۶

۳۔ ڈرامے اور زندگی کا باہمی ربط ۴۵

۴۔ ڈرامے کے تماشائی ۵۵

۵۔ ڈرامے کی ادبی اور فنی قدریں ۶۶

۶۔ یک بابی ڈرامے کا فن ۸۴

●

ڈرامے کے فن پر انگریزی میں جو کتابیں مَیں نے پڑھیں، اُن سے متاثر ہُوا۔
اُن کے خیالات لیے، انہیں اپنے اندر جذب کیا، انہیں اپنے الفاظ
میں بیان کیا — اور اسے ضروری سمجھتا ہوں ہَیں، کہ جو چیز ہم مغرب
سے لائے ہیں، اُس کا فن بھی وہیں سے آئے گا۔ البتہ اسے اپنے ماحول میں
اور یہاں کی ضروریات کے سانچے میں ڈھالنا چاہیے — اس کی مَیں نے
کوشش کی ہے اپنی تحریروں میں۔

— سیّد وقار عظیم

ڈراما اور اُس کا فن

مشرق میں ہندوستان اور مغرب میں یونان کو ڈرامے کی تخلیق اور پرورش میں آغوشِ مادر اور گہوارۂ محبت کی حیثیت حاصل ہے اور اس لیے ان دونوں ملکوں میں اس صنفِ ادب کے ساتھ جو تصورات وابستہ ہوئے اور جن روایتوں نے جنم لیا انہی کو آنے والی صدیوں میں بھی اس کے فن کے لازمی عناصر سمجھا گیا۔

یونانیوں نے ڈرامے کو جو کچھ سمجھا اس کا اظہار خود اس لفظ کی ساخت سے ہوتا ہے۔ لفظ ڈراما کی اصل یونانی ہے اور اس زبان میں اس کے معنی ہیں کر کے دکھانا۔ گویا یونانیوں کے نزدیک ڈرامے کا سب سے بڑا امتیاز اور اس کا بنیادی عنصر اس کی یہی خصوصیت ہے کہ جو کچھ لکھا جائے اُسے کر کے دکھایا جائے۔ یہ ڈرامے کی بڑی سیدھی سادی لیکن بڑی واضح اور روشن تعریف ہے۔ اور اس میں کسی شاعرانہ تخیلی اور فلسفیانہ تاویل یا موشگافی کی گنجائش نہیں۔ ہندوستان میں ڈرامے کو جو کچھ سمجھا گیا ہے اس سلسلے میں ایک بڑی دلچسپ روایت مشہور ہے۔ کہتے ہیں کہ ایک مرتبہ دیوتاؤں کے دل میں اپنی ہموار، سپاٹ، بے تغیر اور بے لطف زندگی سے ایسی اکتاہٹ پیدا ہوئی کہ وہ سب مل کر راجا اندر کے پاس گئے اور اپنی بے کیف اور بے مزہ زندگی کے لیے کسی دلچسپ مشغلے کے طالب ہوئے۔ راجا اندر نے کہا کہ چلو برہما کے پاس چلیں ممکن ہے

کہ کوئی صورت نکلے۔ چنانچہ سب برہما کی خدمت میں حاضر ہوئے اور اپنی عرضداشت پیش کی برہما نے تھوڑے سے سوچ بچار کے بعد ایک ترکیب نکالی — انہوں نے رگ وید سے رقص، سام وید سے سرود، یجر وید سے حرکات وسکنات اور اتھر وید سے اظہارِ جذبات کا طریقہ اخذ کرکے ایک پانچواں وید ترتیب دیا اور "نٹ وید" اس وید کا نام ہوا۔ یہ عجیب وغریب نسخہ دیوتاؤں کے ہاتھ آیا تو وہ خوش خوش واپس آئے اس نسخۂ کیمیا اثر کو عملی طور پر آزمایا اور یہی نسخہ آگے چل کر دنیا والوں کے لیے بھی شمعِ ہدایت بنا اور اس کی بنیاد پر "شکنتلا" جیسے ناٹک لکھے گئے۔ ان ناٹکوں میں رقص وسرود کے علاوہ اظہارِ جذبات اور حرکات وسکنات کو جو جگہ دی گئی ہے وہی ہر ملک اور ہر زمانے میں ڈرامے کی امتیازی خصوصیت رہی ہے۔ یہی خصوصیت ہے جس کا اظہار لفظ ڈراما کی اصل اور ساخت سے ہوتا ہے۔ اور یہی امتیاز ہے جس نے ڈرامے اور اُن اصنافِ ادب کے درمیان فنی اور تکنیکی فرق پیدا کیے ہیں — جنہوں نے انسانی زندگی کے واقعات کو کہانی کی صورت دینے کی خدمت انجام دی ہے۔

کہانی نے ارتقا کی بے شمار منزلیں طے کرکے جو مختلف فنی صورتیں اختیار کیں۔ اُن میں ناول اور ڈرامے کا مقام سب سے اونچا اور ایک حیثیت سے سب سے اہم ہے۔ لیکن اس کے باوجود کہ ان دونوں اصناف کے اجزائے ترکیبی ایک سے ہیں۔ فنی نقطۂ نظر سے دونوں میں بعض بنیادی فرق ہیں اور اس فرق کی وجہ ڈرامے کی وہی بنیادی خصوصیت ہے جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا۔

قصہ خواہ ناول کی صورت میں پیش کیا جائے۔ خواہ ڈرامے کی صورت میں اس میں واقعات اور اشخاص کا وجود ناگزیر ہے۔ واقعات ایک یا چند اشخاص کے ساتھ پیش آتے ہیں۔ کسی خاص وقت (یا مختلف اوقات میں) کسی خاص مقام (یا مختلف مقامات) پر پیش آتے ہیں اور لکھنے والا واقعات اور کرداروں کو ایک مخصوص نقطۂ نظر کے ماتحت ترتیب دیتا ہے۔ زندگی کے متعلق اُس کا ایک مخصوص زاویہ ہے۔ وہی زاویہ واقعات

اور کرداروں کی پیش کش میں مصنف کی رہنمائی کرتا ہے۔ یہ ساری چیزیں ڈرامے اور ناول کے مشترک عناصر ہیں۔ لیکن فن کے نقطۂ نظر سے ناول اور ڈرامے میں ان مختلف عناصر کی اہمیت ایک جیسی نہیں۔ ان ساری چیزوں کا انداز دونوں اصناف میں نئے نئے رنگ اور نئی نئی صورتیں اختیار کرتا ہے اور یہ نئے رنگ اور نئی صورتیں مقصد کے اس فرق کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں جو ناول اور ڈرامے میں بنیادی طور پر موجود ہے۔ ناول پڑھے جانے کے لیے لکھا جاتا ہے اور ڈراما عملی طور پر کر کے دکھانے کے لیے۔

جو چیز عملی طور پر کر کے دکھائے جانے (یا اسٹیج پر پیش کرنے کے لیے) لکھی جائے اُسے لکھتے وقت لکھنے والے کو کئی باتیں پیشِ نظر رکھنی پڑتی ہیں۔ اس چیز کو اسٹیج پر پیش کرنے میں اتنا زیادہ وقت نہ لگے کہ دیکھنے والے بیٹھے بیٹھے تنگ آ جائیں یا دیکھتے دیکھتے اکتا جائیں۔ شروع سے آخر تک اس کے مختلف حصّوں میں اتنی ہم آہنگی ہو کہ دیکھنے والوں کی دلچسپی اور توجہ میں فرق نہ آئے۔ ان حصّوں کی ترتیب اور ارتقا میں برابر ایسے عناصر موجود رہیں کہ دیکھنے والے کا اشتیاق تیز سے تیز تر ہوتا رہے۔ ڈراما لکھنے والے کو اپنا ڈراما ان ساری پابندیوں کو سامنے رکھ کر لکھنا پڑتا ہے۔

سب سے بڑی اور سب سے اہم پابندی وقت کی ہے۔ یعنی ڈراما لکھنے والا کسی بڑے سے بڑے مسئلے کے متعلق بھی کچھ لکھنا چاہتا ہے تو اُسے اپنی ساری بات اتنے لفظوں میں ادا کرنی پڑتی ہے کہ اُس کا ڈراما ڈھائی تین یا ساڑھے تین گھنٹے میں اسٹیج کیا جائے۔ اس مختصر سے وقت میں اُسے کئی کام کرنے ہیں۔ فن کے نقطۂ نظر سے اچھے پلاٹ اور اچھی کردار نگاری کے جتنے لوازم ہیں وہ انھیں پیشِ نظر رکھے — یعنی اُس کا پلاٹ پیچیدہ ہونے کے بجائے سادہ ہو۔ صداقت اور حقیقت کا مظہر ہو، زندگی کا ترجمان ہونے کے باوجود جدت کا حامل ہو اور دلچسپ ہو۔ اُس کے کرداروں میں نہ عمومیت ہو نہ مثالیت۔ وہ زندگی کا صحیح نمونہ تو معلوم ہوں لیکن ان میں انفرادیت

ہو اور یہ انفرادیت اُن کی رفتار اور گفتار پر چھائی ہوئی ہو۔ جس مسئلے پر ڈرامے کے موضوع
اور پلاٹ کی بنیاد ہے وہ ڈرامے کے واقعات اور کرداروں کی گفتگو سے برابر واضح ہوتا
رہے اور ڈراما ختم ہوتے ہوئے دیکھنے والے اُس سے پوری طرح متاثر ہو چکے ہوں۔ ڈرامے
کے مختلف اجزا اپنی اپنی جگہ مکمل ہو کر بھی باہم اس طرح مربوط اور ہم آہنگ ہوں کہ
ڈرامے کا مجموعی تاثر دیکھنے والوں پر شدید بھی ہو اور عمیق بھی لوگ ڈراما دیکھ کر باہر نکلیں
تو اس کے ایک یا دو کرداروں کی شخصیت کا نقش اُن کے دلوں پر اتنا گہرا ہو کہ خواہ
وقتی طور پر ہی سہی، وہی کردار اُس کے ذہن اور یاد پر چھائے ہوئے معلوم ہوں۔ یہ
سب کچھ ڈراما نگار کو لفظوں کی ایک مقررہ حد کے اندر رہ کر کرنا ہے۔ تقریباً یہی ساری
باتیں ناول نگار کو اپنے ناول میں کرنی پڑتی ہیں لیکن اُس پر یہ پابندی نہیں کہ وہ اپنی
بات بس اتنے ہی لفظوں میں کہے۔ اس سے زیادہ لفظوں میں نہیں اور محض اسی آزادی
نے اُسے اور بہت سی آزادیاں دی ہیں۔ سب سے بڑی آزادی جو ناول نگار کو حاصل ہے
اور جس سے ڈراما نگار بالکل محروم ہے یہ ہے کہ ناول نگار اپنے بیان کے ذریعے بے شمار
باتیں اپنے ناظر کے سامنے لا سکتا ہے۔ وہ اپنے الفاظ کے ذریعے کسی خاص مقام یا کسی
خاص وقت کی اتنی مکمل تصویر کھینچ سکتا ہے کہ اُس جگہ اور اُس وقت کا پورا اسماں
آنکھوں میں پھر جائے۔ ناول نگار کے مشاہدے نے اُسے کسی خاص مقام یا وقت کی
جو چھوٹی سے چھوٹی جزئیات اور تفصیلات دیکھنے کا موقع دیا ہے وہ انہیں پوری آزادی
اور تفصیل کے ساتھ کسی جھجک اور روک ٹوک کے بغیر اپنے ناول میں بیان کر سکتا ہے۔
اُسے اس بات کی پوری آزادی ہے کہ جس واقعے کا ذکر وہ اپنے ناول میں کر رہا ہے
اُس کا ہر چھوٹے سے چھوٹا رُخ اور پہلو اپنے بیان کے ذریعے قاری کے سامنے پیش
کر دے۔ اُسے یہ حق بھی حاصل ہے (اور اس حق سے ناول نگار نے ہر زمانے میں
پورا فائدہ اُٹھایا ہے) کہ قصے میں آنے والے کرداروں کی ایسی ایسی باتیں پڑھنے

والوں کو بتائے جن کا علم اُس کے بتائے بغیر کرداروں کے عمل اور اُن کی گفتگو سے انہیں ہرگز نہ ہوتا۔ ناول نگار کو اس کے فنی منصب نے یہ آزادی بھی دی ہے کہ زندگی کے کسی خاص مسئلے یا موضوع سے متعلق اُس کے خاص طرح کے جذبات اور میلانات نے چیزوں پر جس طرح کا رنگ چڑھایا ہے، یا اُس کے فکر و تخیل نے حقائق کو جو نئی نئی صورتیں دی ہیں اُنہیں وہ جب اور جس طرح چاہے بیان یا پیش کرے۔ مختصر یہ کہ ناول نگار اس طرح کے قید و بند میں گرفتار نہیں کہ اُسے ہر جگہ پھونک پھونک کر قدم رکھنا پڑے۔ اُس پر یہ پابندی بھی نہیں کہ وہ اپنے واقعات اور کرداروں سے منہ چھپاتا پھرے اور ان سے اجنبیوں کی سی دوری اختیار کرے۔ وہ تو ایک ایسا ناظر ہے کہ ہر واقعہ اُس کے سامنے پیش آتا ہے اور ایسا سامع کہ ہر بات اس کے سامنے کہی جاتی ہے۔ مناظر، واقعات، کردار، تصورات، احساسات سب اُس کے حلقہ بگوش اور اپنی بقا کے لیے اُس کی جنبشِ قلم کے محتاج اور دست نگر ہیں انہیں تخلیق کرنے والا بھی وہی ہے اور بنانے اور بگاڑنے والا بھی وہی ہے چنانچہ اس نے اپنے اس فنی مقام، منصب، مرتبے اور حیثیت سے پورا فائدہ اُٹھایا ہے۔ لیکن ڈرامانگار کی حیثیت اس سے بالکل مختلف ہے۔ اُس پر اس پابندی نے کہ ڈراما ایک محدود وقت ہی میں اسٹیج پر پیش کیا جاسکتا ہے یا کیا جانا چاہیے۔ بہت سی سخت پابندیاں لگادی ہیں۔

سب سے بڑی پابندی تو یہی ہے کہ اُسے اپنے آپ کو یا یوں کہیے کہ اپنی ذات کو پردے کے پیچھے چھپا رکھنا پڑتا ہے۔ اسے اسٹیج پر آنے کی اجازت نہیں اسی لیے اسٹیج سے وہ نہ واقعات کو دیکھ کر اُن پر رائے زنی کرسکتا ہے، نہ کرداروں کے متعلق اپنی زبان سے کچھ بیان کرسکتا ہے اور نہ منظر کشی میں اپنے بیانیہ انداز سے زندگی کی رو دوڑا سکتا ہے یعنی بیان کی وہ آزادی جو ناول نگار کو پلاٹ کی پیش کش، کرداروں کی مصوری، منظر کشی یا نقطۂ نظر کی وضاحت اور اظہار میں قدم قدم پر حاصل ہے، بے چارہ

ڈراما نگار اُس سے قطعاً محروم ہے۔ اور اس لیے اُسے اُس کی تلافی دوسرے طریقوں سے کرنی پڑتی ہے اور یہی دوسرے طریقے اُس کے پلاٹ کی ترتیب اور اس کی کردار نگاری کے انداز کو ناول کے پلاٹ کی فنی ترتیب اور کردار نگاری سے بالکل مختلف بنا دیتے ہیں۔

پلاٹ کے سلسلے میں سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ ڈراما نگار کو اپنے پلاٹ کی ترتیب اور اس کے مختلف اجزا میں ربط اور ہم آہنگی پیدا کرتے وقت بڑے اختصار اور ایجاز سے کام لینا پڑتا ہے۔ وہ پلاٹ کو مرتب کرتے وقت کوئی ایک لفظ بھی ایسا استعمال نہیں کر سکتا جو کسی نہ کسی طرح پلاٹ کو آگے بڑھنے میں مدد نہ دے یا جس سے کسی نہ کسی طرح واقعات کی وضاحت یا کردار کی صراحت نہ ہوتی ہو۔ اُسے اختصار کو ملحوظ رکھتے ہوئے بھی اُس بیانیہ اظہار کی تلافی کرنی پڑتی ہے جو ناول نگار کا ایک بیحد مفید، مؤثر اور نتیجہ خیز فنی آلہ کار ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ڈرامائی مجبوریوں کی وجہ سے پلاٹ کا میلان خود اختصار کی طرف ہوتا ہے اس لیے اس کے ذریعے بیانیہ اظہار کی کمی کی تلافی نہ صرف دشوار بلکہ ناممکن ہو جاتی ہے اور اس کمی کو پورا کرنے کے لیے ڈراما نگار کرداروں کی طرف رجوع کرتا ہے۔ چونکہ کرداروں کی گفتگو اور ان کی حرکات و سکنات میں اس بات کے لامحدود امکانات موجود ہیں کہ وہ پلاٹ کے اُن خالی حصّوں کو بھی مکمل کر سکیں جو ڈراما نگار کو اختصار کے پیشِ نظر مجبوراً چھوڑنے پڑتے ہیں اور بیانیہ ٹکڑوں کی بھی پُوری پُوری تلافی کر سکیں اور یہی وجہ ہے کہ ڈراما نگار پلاٹ سے کہیں زیادہ کرداروں کو اپنی توجہ کا مرکز بنانے پر مجبور ہے اور یوں ڈراما فنی نقطۂ نظر سے واقعات کی کہانی ہونے کے بجائے

کرداروں کی کہانی بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول اور ڈرامے کا فرق بیان کرتے وقت بعض نقادوں نے ایک کو واقعات کی اور دوسرے کو کرداروں کی کہانی کہا ہے۔ اور ہم ڈرامے کی عظمت کا اندازہ واقعات کی دل کشی اور اُن کے انوکھے پن سے نہیں بلکہ کرداروں کی عظمت و شکوہ یا اُن کی ناقابلِ فراموش انفرادیت سے لگاتے

کوئی اچھا ڈراما دیکھ چکنے کے بعد دیکھنے والوں کے ذہن پر واقعات کی شدت، اہمیت یا دلچسپی کا نہیں بلکہ ایک یا ایک سے زیادہ کرداروں کی انفرادی شخصیت کا نقش قائم ہوتا ہے اور وہ ان میں سے بعض کی باتوں کو مدتوں اس طرح یاد رکھتے ہیں جیسے ہم کسی غیر معمولی شخص سے ملنے کے بعد مدتوں اور بعض اوقات ہمیشہ اُسے یاد رکھتے ہیں۔

کردار کی گفتگو اور اس کی حرکات و سکنات سے ایک طرف تو کردار کی شخصیت اور اس شخصیت کے انفرادی پہلو اُبھرتے اور اُجاگر ہوتے ہیں اور دوسری طرف یہ دونوں چیزیں اور کئی حیثیتوں سے اُس کے فنی منصب کے ادا کرنے میں مدد دیتی ہیں۔ کردار اپنی گفتگو سے اور اپنے عمل سے پلاٹ کے چھپے ہوئے حصّوں کی تکمیل کرتے جاتے ہیں وہ انھیں دونوں چیزوں سے کہانی کو برابر آگے بھی بڑھاتے رہتے ہیں۔ یہی دونوں چیزیں ناظر کی اُس توجہ کو (جو ڈرامے سے لطف اندوز ہونے کی بڑی ضروری شرط ہے) برقرار اور قائم رکھنے کا سب سے مؤثر وسیلہ ہیں۔ یہی دونوں چیزیں ارتقا کی ساری منزلیں طے کرنے میں پلاٹ کی رہنما بنتی ہیں اور انھیں کے سہارے سے اُس کی ابتدا، اُس کے نقطۂ عروج اور اُس کے خاتمے میں صحیح قسم کا ربط، تسلسل اور ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے اور بالآخر یہی دونوں چیزیں اُس مجموعی تاثر کو برقرار رکھنے کی خدمت انجام دیتی ہیں جو ہر اچھے ڈرامے کا طرۂ امتیاز ہے بلکہ لازمی شرط ہے۔

ڈرامے میں کرداروں کو ایک اور اہم خدمت بھی انجام دینی پڑتی ہے۔ چونکہ ڈرامہ نگار ناول نگار کی طرح کسی ایک جگہ بھی خود کچھ نہیں کہتا یا ناظرین کے سامنے نہیں آتا یا یوں کہیے کہ فن اسے سامنے آنے کی اجازت نہیں دیتا اس لیے وہ کسی مسئلے سے متعلق اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کسی نہ کسی کردار کی زبانی کرنے پر مجبور ہے۔ اسی فنی مجبوری اور ضرورت کی بنا پر وہ ڈرامے کے بہت سے کرداروں میں سے کسی ایک کو اپنا ترجمان بناتا ہے اور اس لیے اس کردار کو ایک طرف تو اُس فرض کی تکمیل کرنی پڑتی

ہے جو قصّے کے کردار کی حیثیت سے اُس پر عائد ہوتا ہے اور دوسری طرف اس اہم منصب کو پُورا کرنا پڑتا ہے جو مصنّف نے اپنا ترجمان ہونے کی حیثیت سے اُس کے سُپرد کیا ہے۔

غرض یہ اور ان سے پیدا ہونے والی بہت سی پیچیدگیاں جو ڈراما نگار کی قصّہ گوئی کے راستے میں حائل ہوتی ہیں۔ اُسے پلاٹ، کردار اور نقطۂ نظر تینوں چیزوں کے تکنیکی اصولوں اور فنّی لوازم کے تقاضے پورے کرنے کے ساتھ ساتھ ان میں سے ہر ایک کو نیا انداز اور نیا اسلوب دینا پڑتا ہے اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ پلاٹ کی ترتیب، کرداروں کی پیش کش اور نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے اُسے اس سے بالکل مختلف راستہ اختیار کرنا پڑتا ہے جو ناول نگار معمولاً اختیار کرتا ہے اور غور سے دیکھا جائے تو جتنے کانٹے اس راستے میں ملیں گے اُن سے ناول نگار کی راہ محفوظ ہے اس بات کو دوسری طرح یوں کہا جا سکتا ہے کہ بہ حیثیت فن کار ڈراما نگار کا کام ناول نگار کے کام کے مقابلے میں کہیں زیادہ دشوار ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ یہ بات بھی ہے کہ فن کی بارگاہ سے ڈراما نگار کو بعض ایسی آزادیاں یا سہولتیں بھی عطا ہوئی ہیں جو منطقی اور فلسفیانہ تجزیے کی تاب تو نہیں لا سکتیں لیکن اُن کی حیثیت ایک مستقل مفاہمت یا سمجھوتے کی سی ہے۔ اور اس کے باوجود کہ یہ مفاہمتیں زندگی کی صداقتوں کا ساتھ نہیں دے سکتیں ڈراما نگار ان سے جب اور جس طرح چاہے حسبِ ضرورت کام لیتا ہے۔ ڈراما نگار جانتا ہے کہ فن نے اُس پر جو طرح طرح کی پابندیاں عائد کی ہیں اُن کی تلافی کے طریقے بھی خود ہی پیدا کیے ہیں اور اُسے اجازت دی ہے کہ حقیقت اور صداقت کی جستجو میں وہ حقیقت کے راستے سے انحراف کر لے۔ فن کی دنیا میں حقیقت سے یہ انحراف کرتے وقت ڈراما نگار کے ذہن میں یہ بات ہوتی ہے کہ اُس کے مخاطب (یا تماشائی) اُس کے اس انحراف کو انحراف سمجھنے کے بجائے فن کا ایک لازمی حصّہ سمجھ کر اور اپنے اور ڈراما نگار کے درمیان ایک مقدس معاہدہ جان کر قبول کریں گے اور ان سے مکدّر ہونے کے بجائے سرور و انبساط

کا وہ سرمایہ حاصل کریں گے جو صرف ادبی اور فنی تخلیقات ہی کی بدولت حاصل ہوتا ہے۔ ڈرامے کی دُنیا میں ڈراما نگار کو جو سہولتیں حاصل ہیں وہ ڈرامے کے فن کی روایت کا حصہ بن گئی ہیں گو ان سہولتوں میں سے بعض کی حیثیت عارضی ہے اور بعض کی مستقل اور انہیں ڈراما نگاری کی تاریخ اور اس تاریخ کے مختلف اَدوار میں بڑی کامیابی کے ساتھ برتا گیا ہے۔

انہیں سہولتوں کا فنی نام ڈرامے کے فن کے سمجھوتے یا "ڈرامائی مفاہمتیں" ہے ان مفاہمتوں کو اپنے اور ڈراما نگار کے درمیان فنی معاہدہ سمجھ کر تماشائی جب ڈراما دیکھنے بیٹھتا ہے تو اس کے باوجود کہ اُن کا انداز عموماً غیر فطری اور زندگی کے مشاہدات اور حقائق کے خلاف ہوتا ہے وہ انہیں نہ صرف ذہنی طور پر قبول کرتا ہے بلکہ اُن سے پورا لُطف بھی حاصل کرتا ہے۔ مثلاً ابتدائی عہد کا اُردو ڈراما دیکھتے وقت (یا پڑھتے وقت) جب ہمیں ڈرامے کے کردار نظم میں گفتگو کرتے سنائی دیتے ہیں یا اپنے جذبات و محسوسات کا اظہار شعر سُنا کر کرتے ہیں، یا بستر مرگ پر پڑے پڑے کوئی غم انگیز اور پُرسوز نغمہ شروع کر دیتے ہیں تو ہمیں یہ سب کچھ دیکھ کر ذرا بھی اُلجھن نہیں ہوتی بلکہ شعر کی نغمگی اور طرزِ ادا کا ترنم اور گداز ہمارے جذبات کو متاثر کرتا ہے۔ ہم سنجیدہ سے سنجیدہ ڈرامے میں ہر کردار سے سلجھی ہوئی مرتب، منظم، مربوط اور شستہ گفتگو سننے کی توقع رکھتے ہیں، حالانکہ زندگی میں کسی شخص کو ہم دیر تک اس طرح کی باتیں کرتے سُنیں تو ہمیں تعجب بھی ہو اور ہنسی بھی آئے۔ ہم اسٹیج کا ڈراما دیکھتے ہوئے ڈرامے کے ہر منظر کو اس طرح دیکھنے کے عادی ہیں جیسے ہمارے اور منظر کے درمیان کسی طرح کا پردہ حائل نہیں۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ اسٹیج پر جو واقعہ پیش آتا ہوا دکھایا گیا ہے وہ کسی کی پوشیدہ خواب گاہ یا مقفل قید خانے میں پیش آیا ہے، جہاں نظر کی رسائی کا تصور بھی ممکن نہیں۔ اسٹیج پر دو کردار سرگوشی کرتے ہوئے دکھائے جاتے ہیں اور اُن کی سرگوشی کی آواز اسٹیج کے آخری

سرے پر بیٹھے ہوئے تماشائی کو بھی سُنائی دیتی ہے۔ ڈرامے کا کوئی منظر کسی ویران صحرا میں پیش آیا ہے۔ اس سنسان اور ویران صحرا میں کردار نہ صرف اپنے دل کی بات گا کر ہم تک پہنچاتا ہے بلکہ اُس کے گیت کے ساتھ سازوں کی پوری سنگت بھی شامل ہوتی ہے۔ غور کیا جائے تو یہ سب باتیں قطعاً غیر فطری ہیں لیکن تماشائی کو نہ صرف یہ کہ ان میں سے کسی چیز کے غیر فطری، غیر مناسب اور بے محل ہونے کا احساس نہیں ہوتا بلکہ یہ سب "غیر فطری" چیزیں دیکھنے والوں کے لیے سرور و انبساط کا سرمایہ بہم پہنچاتی ہیں اور سرور انبساط کی بنیاد ایک طرف تو مفاہمت کا وہ رشتہ ہے جو فن کی روایت نے ڈراما نگار اور تماشائی کے درمیان قائم اور استوار کیا ہے اور دوسری طرف فنی آزادی کا وہ حق ہے جو ڈراما نگار کو اس لیے ملا ہے کہ اُس سے فن کے تقاضوں اور پابندیوں نے بعض حق چھین کر اسے ایک بنے بنائے راستے پر چلنے پر مجبور کیا ہے۔

پلاٹ اور کرداروں کے نقطۂ نظر سے ان بہت سی مفاہمتوں میں سے جو ڈرامے کے فن کی روایت کا جزو ہیں دو خاص طور پر بڑی دلچسپ اور بعض حیثیتوں سے بڑی اہم ہیں۔ ان سے ڈراما نگاروں نے اپنے فنی عمل کی بہت سی دشواریوں کو آسان بنایا اور بہت سی قیدوں کو توڑا ہے۔ ان میں سے ایک کا نام خود کلامی (SOLILOQUY) ہے اور دوسرے کا (ASIDE) ہے۔

خود کلامی کسی کردار کی اُن باتوں کا فنی نام ہے جو وہ کسی دوسرے کو سُنانے کے ارادے کے بغیر بلند آواز میں اپنے آپ سے کرتا ہے۔ انسانی زندگی میں (اور اس لیے ڈرامے میں بھی) انسان (یا کردار) کو کبھی کبھی ایسے موقعے پیش آتے ہیں جب وہ دل ہی دل میں دُنیا زمانے کی باتیں سوچتا اور ان سے طرح طرح کے نتیجے نکالتا ہے۔ انسان اپنے دل سے جو باتیں کرتا ہے وہ اُس کا ایسا راز ہے جس کی خبر خود اُس کے سوا کسی اور کو نہیں ہوتی۔ ناول نگار کو یہ سہولت حاصل ہے کہ وہ قلبِ انسانی ان گوشوں کا

بھی جائزہ لے لیتا ہے اور یوں چھپی ہوئی راز کی ہر بات اس پر آشکارا ہو جاتی ہے۔ اس کے برخلاف ڈراما نگار کی رسائی نہاں خانۂ دل تک نہیں اور اس لیے وہ کرداروں کے دلوں کی بات سامعین اور ناظرین تک پہنچانے کے لیے خود کرداروں کو اپنے آپ سے گفتگو کرتا ہوا دکھانے پر مجبور ہے۔ یہی مجبوری ڈرامے کے فن میں ایک مفاہمت کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور جو بات ڈرامے کے دوسرے کرداروں کے لیے ایک راز کی حیثیت رکھتی ہے وہ ڈراما دیکھنے والوں کو معلوم ہو جاتی ہے اور اس غیر فطری بات پر کوئی اعتراض نہیں کیا جاتا۔

خود کلامی سے دنیا کے اکثر بڑے بڑے ڈراما نگاروں نے پلاٹ کے اُن حصوں کو منکشف کرنے کا کام لیا ہے جو کسی اور صورت میں دیکھنے والوں پر ظاہر نہ ہوتے۔ شکسپیر اور مولیر جیسے عظیم ڈراما نگاروں کے یہاں بھی اس کا استعمال بار بار کیا گیا ہے۔ اُردو کے ڈراما نگاروں نے بھی (خصوصاً آغا حشر نے) اسے طرح طرح صرف کیا ہے۔ لیکن خود کلامی سے اچھے ڈراما نگاروں نے جس انداز سے کام لیا ہے، اُس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ خود کلامی صرف پلاٹ کو آگے بڑھانے یا تماشائی کے لیے بعض معلومات مہیا کرنے کے لیے استعمال کی جائے تو اُسے مستحسن اور پسندیدہ نہیں سمجھا جاتا۔ اچھے ڈراما نگاروں نے اسے ہمیشہ کردار کی ذہنی اور جذباتی کش مکش اور اُس کی اندرونی کیفیتوں کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے، دوسری صورتوں میں اس کا استعمال فنی عجز کی دلیل ہے۔

اسٹیج کے ڈراموں میں کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ ایک کردار اسٹیج پر کسی دوسرے کردار سے گفتگو کر رہا ہے۔ لیکن گفتگو کرتے کرتے وہ دو قدم داہنے یا بائیں ہٹ کر یا کبھی کبھی صرف گردن موڑ کر ایسی بات کہہ دیتا ہے جو دوسرے کردار کی کسی بات کی وضاحت کرتی ہے، کسی اُلجھن کو دُور کرتی ہے یا کسی گزشتہ یا آئندہ واقعے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اس طرح کہی جانے والی نکتہ کی یہ بات گو دوسرے کرداروں کے اتنے قریب

رہ کر کہی جاتی ہے کہ وہ لازمی طور پر اسے سُن سکتے ہیں لیکن کردار کا دو قدم اِدھر اُدھر ہو ہو جانا یا محض اپنی گردن کو کسی طرف جھکا کر کوئی بات کہہ دینا اس بات کا فنی اشارہ ہے کہ یہ بات اسٹیج پر کام کرنے والے کرداروں کو نہیں بلکہ ڈرامے کے سامعین اور ناظرین یا تماشائیوں کو سُنانے کے لیے کہی گئی ہے۔ کردار کے اسی فنی طرزِ عمل کو اصطلاح میں رُخ گیری یا ASIDE کہا گیا ہے۔

کہانی کے متعلق اب یہ مسئلہ اختلافی اور نزاعی نہیں رہا کہ کہانی کا کوئی مقصد ہونا چاہیے۔ یا نہیں۔ فن کو خالص فن سمجھنے والوں اور اُسے زندگی کا تابع یا خدمت گزار کہنے والوں میں ہمیشہ سے ایک کشاکش رہی ہے لیکن یہ کشاکش اب اگر ہے تو محض رسمی اس لیے کہ ہر فن کے متعلق اور خصوصاً کہانی کے متعلق اب ہر نقطۂ نظر کے لوگوں کا خیال ہے کہ اُسے کسی نہ کسی مقصد کا حامل ہونا چاہیے اور اس لیے ناول اور ڈرامے کا تجزیہ کرتے وقت بھی اس بات کو ایک مسلّمہ حقیقت سمجھا جاتا ہے کہ یہ دونوں زندگی کے کسی نہ کسی مسئلے کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ لیکن ڈرامے میں شروع ہی سے اس خاص معاملے میں ایک خصوصیت برتی گئی ہے۔ وہ یہ کہ ڈرامے میں لکھنے والا جس مسئلے کو چھیڑتا ہے اُس کی حیثیت نزاعی ہے۔ ڈرامے میں ڈرامانگاروں نے عموماً کسی نہ کسی ایسے مسئلے کو بنیادی یا مرکزی جگہ دی ہے جس میں اختلاف کش مکش اور تصادم کا عنصر نمایاں ہو۔

اس اختلاف کش مکش یا تصادم کا اظہار کئی صورتوں میں ہوتا ہے۔ کبھی نیکی اور بدی کی صورت میں (یعنی ڈرامے میں خیر و شر کے عناصر آپس میں برسرِ پیکار ہوتے ہیں) کبھی انسان اپنی قسمت سے نبرد آزمائی کرتا نظر آتا ہے۔ کبھی اُس کی ٹکر معاشرے کے رسم و رواج سے ہوتی ہے۔ کبھی یہ کش مکش خود انسان کی اپنی ذات میں رونما ہوتی ہے۔ غرض اس کش مکش یا تصادم کو ڈرامے کا ایک لازمی جزو سمجھا گیا ہے۔ اور اسی لیے کہا جاتا ہے کہ اس کشمکش یا تصادم کی ابتدا اور انتہا کے بیچ میں واقعات کا اُتار چڑھاؤ

کرداروں کی حالتوں میں تبدیلی، کبھی جیت، کبھی تذبذب، اُلجھن، سلجھاؤ غرض پورے ڈرامے میں واقعات اور کرداروں کی یہی کیفیت رہتی ہے۔ ڈراما اسی طرح کے اُتار چڑھاؤ سے شروع ہوتا ہے اور ایک خاص منزل تک پہنچتے پہنچتے واقعات کوئی نہ کوئی ایسا رُخ اختیار کر لیتے ہیں کہ پھر اُسی رُخ اور راستے پر چلتے رہتے ہیں، اگرچہ پڑھنے والے کے اشتیاق یا اس کے دل کی دھڑکنوں کو بڑھانے اور قائم رکھنے کے لیے ڈرامانگار ان واقعات کو ہلکے ہلکے موڑوں کی طرف موڑتا رہتا ہے لیکن اس کا اصل مقصد وہی راستہ ہوتا ہے جو اس نے ان کے لیے مقرر کر لیا ہے۔ ہر ڈرامے میں واقعات کا ایک راستہ ہوتا ہے۔ اس راستے کا نقطۂ آغاز کوئی ایک واقعہ یا کئی واقعات ہوتے ہیں جن سے اس کشمکش یا تصادم کی ابتدا ہوتی ہے۔ دوسری منزل واقعات کا وہ ارتقا یا اُن کی وہ پیچیدگی ہے جہاں یہ تصادم برابر بڑھتا اور شدید تر ہوتا ہے لیکن دیکھنے والے یہ اندازہ نہیں لگا سکتے کہ دو متصادم قوتوں میں سے فتح کس کی ہوگی۔ تیسری منزل منتہا یا نقطۂ عروج کی ہے، جہاں کشمکش اپنی انتہا کو پہنچتی ہے اور دیکھنے والوں کے دل کی دھڑکن تیز تر ہوتی ہے۔ ڈرامے کی چوتھی منزل وہ ہے جس پر پہنچتے پہنچتے یہ اندازہ ہونے لگتا ہے کہ کامیابی کس کی ہوگی۔ چوتھی منزل سے آخری منزل تک کے قرائن اور زیادہ یقینی ہو جاتے ہیں اور خاتمہ ساری کشمکش کو ختم کر دیتا ہے۔

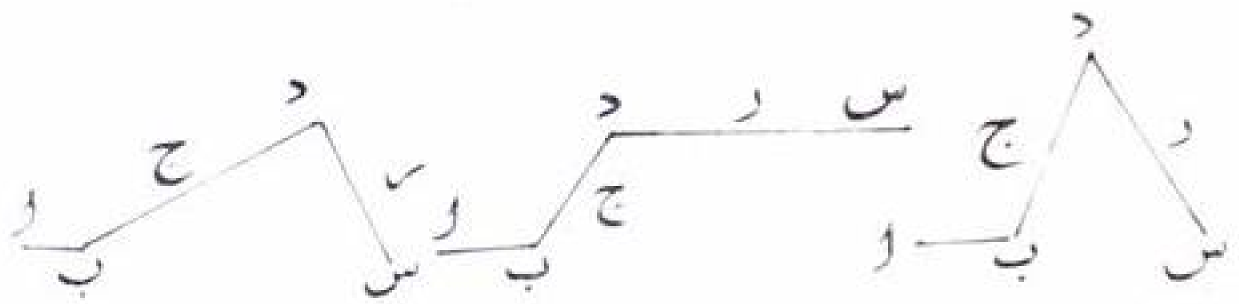
اگر غور سے دیکھا جائے تو ہر ڈرامے کی ابتدا تقریباً ایک سی ہوتی ہے۔ ڈرامے کا مرکزی کردار کسی بات کا طالب اور آرزومند ہوتا ہے۔ اُس کے سامنے کوئی خاص مقصد یا نصب العین ہوتا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے اُس کی کوشش عمل کے آغاز کا سبب بنتی ہے۔ حصول کی اس کوشش کے راستے میں کوئی نہ کوئی چیز حائل ہوتی ہے اور یہی حائل ہونے والی یا رکاوٹ پیدا کرنے والی چیز یا قوت ہیرو کی قوتِ ارادی کے لیے تازیانہ بنتی اور اُس کے عمل میں قوت اور زور پیدا کرتی ہے۔ مرکزی کردار یا ہیرو کو جس حد تک اپنے مقصد اور نصب العین سے قریبی لگاؤ ہے، جس حد تک اُسے

اس کی نوعیت اور اہمیت کا احساس ہے اُسی حد تک اُس کی قوتیں ایک مرکز پر مجتمع ہو کر اپنے مقصد، نصب العین یا منزلِ مقصود کی طرف گامزن ہوں گی اور اُسی حد تک زیادہ استقلال سے سدِ راہ بننے والی اُن قوتوں کا مقابلہ کرکے اُن پر غالب آنے کی کوشش کریں گی۔ ہیرو کے راستے میں حائل ہونے والی ان قوتوں کی نوعیت کبھی تو ایسی ہوتی ہے کہ اُس کا استقلال اور سرگرمی اُن پر حاوی آکر اُسے کامران وظفریاب بناتی ہے۔ اور کبھی ان رکاوٹوں کا انداز ایسا ہوتا ہے کہ ہیرو اپنی ہر کوشش سے کام لینے اور اپنی ہر قوت صرف کرنے کے باوجود انہیں دُور کرکے منزلِ مقصود تک نہیں پہنچ سکتا۔ دوسری صورت میں ڈرامے کا انجام المیہ ہوتا ہے۔

ناول کے مقابلے میں ڈرامے میں کش مکش اور تصادم کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے بعض ایسی باتیں کہی گئی ہیں جن سے ڈرامے میں اس کی مرکزی حیثیت پر روشنی پڑتی ہے۔ والیٹر نے اپنے خط میں لکھا ہے کہ "ڈرامے کے منظر کو کسی کشمکش یا تصادم کا مظہر ہونا چاہیے۔" SCHLAGEL نے المیہ کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "انسان کی اخلاقی آزادی المیہ کا موضوع ہے اور اخلاقی آزادی کی قوت صرف اُس وقت اُبھرتی یا نمایاں ہوتی ہے جب وہ SENSUOUS IMPULSES سے متصادم اور برسرِ پیکار ہو۔ گوئٹے نے ناول اور ڈرامے کے ہیرو کا فرق بیان کرتے ہوئے ڈرامے کی اسی بنیادی خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ وہ کہتا ہے "ناول کا ہیرو غیر فعّال ہو سکتا ہے لیکن ڈرامے کے ہیرو کے لیے فعّال ہونا لازمی ہے اس لیے کہ واقعات بہرصورت اُس کے خلاف ہوتے ہیں اور اُس کا کام یہ ہے کہ وہ یا تو حوائل کو اپنے راستے سے ہٹا کر اپنا راستہ صاف کرے یا اُن سے مغلوب ہو جائے۔" انگریزی ڈرامے کے مشہور نقاد بریڈلے نے المیہ ڈراموں میں کش مکش کی اہمیت کا ذکر کرتے ہوئے کش مکش اور تصادم کی اُن سب کیفیتوں کا خلاصہ پیش کیا ہے جن سے ڈرامے کی تشکیل و تعمیر ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے

کہ "المیہ میں کسی نہ کسی قسم کی کش مکش یا تصادم کا موجود ہونا ضروری ہے — جذبات کا تصادم، افکار، خواہشات، مقاصد کا تصادم۔ انسان کا تصادم ایک دوسرے کے ساتھ، حالات اور ماحول کے ساتھ اور خود اپنی ذات کے ساتھ۔"

ڈرامے میں تصادم اور کش مکش کو جو بنیادی حیثیت دی گئی ہے اُس کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ دنیا کے بڑے بڑے ڈراموں کا فنی تجزیہ کرتے وقت نقادوں نے اسی بنیادی حیثیت کو پیش نظر رکھا ہے اور اس طرح عظیم فن کاروں کی تخلیقات پیش نظر رکھ کر یہ نتیجہ نکالا ہے کہ کسی ڈرامے کی فنی کامیابی یا ناکامی کا انحصار اسی بات پر ہے کہ اُس میں تصادم یا کش مکش کی اس کیفیت کی کس حد تک شدت یا خفت یا زیادتی یا کمی ہے۔ ڈرامے میں واقعات کے اُتار چڑھاؤ کی بدلتی ہوتی صورتوں اور حالتوں کا انحصار اسی کش مکش اور تصادم پر ہے۔ لیکن چونکہ تصادم اور کش مکش کی نوعیت ہمیشہ ایک سی نہیں ہوتی اس لیے ڈراموں میں واقعات کے اُتار چڑھاؤ کی نوعیت بھی بدلتی رہتی ہے۔ واقعات کے اُتار چڑھاؤ کی اس کیفیت کو نقادوں نے خطوط کے اُتار چڑھاؤ سے ظاہر کیا ہے اور مختلف قسم کے ڈراموں کو پیش نظر رکھ کر انھیں تین مختلف خطی نقشوں کی شکل دی ہے۔ وہ خطی نقشے کچھ اس طرح کے ہیں۔



ان تین نقشوں میں الف تمہید یا تعارف کا نقطہ ہے۔ یہاں لکھنے والا عموماً ڈرامے کے کرداروں کو آہستہ آہستہ ہم سے روشناس کرانا شروع کرتا ہے۔ الف سے ب تک آنے والے واقعے کے لیے زمین ہموار ہوتی رہتی ہے۔ ب سے ج تک واقعات آہستہ آہستہ اُبھرتے، آگے بڑھتے اور ارتقا کی منزلیں طے کرتے ہیں۔ ج سے د تک واقعات کا

ارتقاء تیز تر اور شدید تر ہوتا ہے۔ د اُن کا منتہا یا نقطۂ عروج ہے۔ د سے س تک واقعات کے سفر کا وہ دور ہے جس میں کسی ایک شخص یا جماعت کی کامیابی کے قرائن زیادہ یقینی ہو جاتے ہیں۔ س سے س تک واقعات آہستہ آہستہ اور کبھی کبھی بڑی تیزی سے خاتمے تک پہنچتے ہیں۔

واقعات کے سفر کی یہ ساری منزلیں ڈراما نگار کی فنی چابک دستی کے امتحان اور آزمائش کی منزلیں ہیں۔ تعارف کا حصہ اس لیے اہم اور فن کے نقطۂ نظر سے مشکل ہے کہ اسی منزل پر ڈراما نگار دیکھنے والے کو توجہ اور شوق کے اُس راستے پر ڈالتا ہے جس پر چل کر لکھنے اور دیکھنے والے کے درمیان ارتباط اور وابستگی کا رشتہ قائم ہوتا ہے اور دیکھنے والا تھوڑی دیر کے لیے اپنے گرد وپیش سے بالکل بے نیاز ہو کر صرف اُس بات میں دلچسپی لینے پر مجبور رہتا ہے جو ڈراما نگار نے واقعات اور کرداروں کے ذریعے اُس کے سامنے پیش کی ہے۔ اگر لکھنے والا اسی ابتدائی نقطے پر دیکھنے والے کے دل کو اپنی مٹھی میں نہ لے لے تو آگے چل کر لاکھ جتن کرنے پر بھی وہ اسے اپنا نہیں بنا سکتا۔

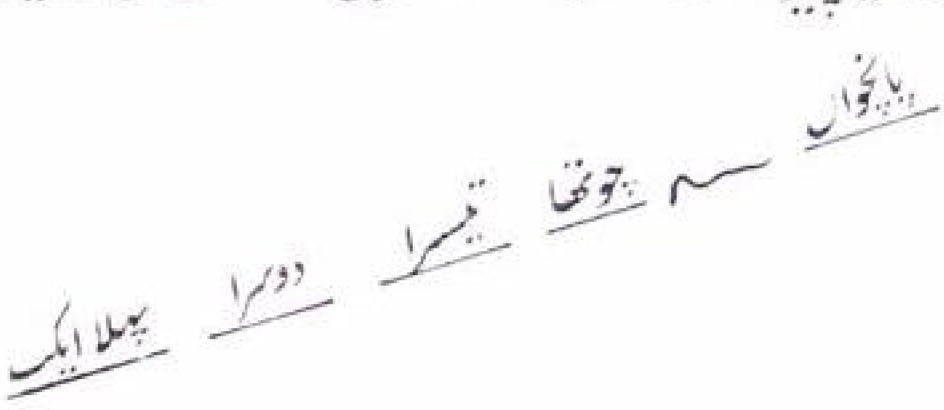
ب سے ج اور ج سے د تک کی منزلیں اس لحاظ سے اہم ہیں کہ انہیں میں لکھنے والے کو واقعات کو دشوار ترین گھاٹیوں میں سے گزارنا پڑتا ہے وہ اپنے کرداروں کے راستے میں طرح طرح کے کانٹے بچھاتا ہے۔ انہیں طرح طرح کی صعوبتوں میں مبتلا کرتا ہے اور ان مشکل حالات میں ان کا ردِ عمل دکھا کر اُن کی سیرت اور شخصیت کے نقش کو ابھارتا، اُجاگر کرتا اور کوئی واضح شکل دیتا ہے۔ واقعات کے ارتقا و تکمیل اور کرداروں کی تشکیل و تعمیر کے یہ مرحلے اس لیے اہم اور دشوار ہیں کہ ان میں اگر لکھنے والا اپنے صحیح راستے سے بھٹک کر ذرا سی دیر کے لیے بھی ادھر اُدھر ہو جائے تو لازمی طور پر پڑھنے والے کی توجہ اور اشتیاق میں کمی آئے گی۔ توجہ اور اشتیاق کی کمی ڈرامے کی کامیابی کی سب سے بڑی دشمن

ہے۔ اسی لیے ڈراما نگار کو ان درمیانی ٹکڑوں کی ترتیب پر پوری توجہ صرف کرنی پڑتی ہے وہ واقعات کو نقطۂ عروج تک پہنچانے کے لیے کسی غیر فطری وسیلے سے کام لینے کے بجائے انہیں اس طرح آہستہ آہستہ آگے بڑھاتا ہے کہ دیکھنے والے کو ان کی رفتار فطری اور حقیقی معلوم ہو۔ واقعات کی مختلف کڑیاں ڈرامے کے اس حصے میں اس طرح باہم مربوط ہوتی ہیں کہ انہیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ڈرامے کے آخری دو حصے جنہیں د ر س کے حروف سے ظاہر کیا گیا ہے اس لحاظ سے اہم ہیں کہ نقطۂ عروج پر واقعات نے جو شدت اختیار کر لی تھی اور قصے کے کردار جن الجھنوں میں گرفتار دکھائے گئے تھے انہیں آنے والے حصوں میں آہستہ آہستہ سلجھایا اور فطری اور منطقی انجام سے قریب لایا جاتا ہے۔ یہ نقطۂ عروج جس طرح پلاٹ کی ترتیب اور ارتقاء اور کرداروں کی ساخت و تعمیر کے لحاظ سے نقطۂ عروج ہے اسی طرح دیکھنے والوں کے لحاظ سے بھی وہ مقام ہے جہاں ان کی توجہ اشتیاق اور دلچسپی میں انتہائی بلندی، گہرائی اور شدت پیدا ہوتی ہے۔ اس لیے قصے کے آخری حصے میں پلاٹ کی الجھنوں کو سلجھاتے وقت اور انجام کو فطرت اور منطق کے حدود میں رکھتے ہوئے بھی اُسے پوری احتیاط سے کام لینا پڑتا ہے کہ دیکھنے والوں کی توجہ اشتیاق اور دلچسپی میں کمی نہ آنے پائے اور جب تک ڈراما بالکل ختم نہ ہو جائے وہ اپنے آپ کو اس فضا میں گم رکھنے پر مجبور ہوں۔

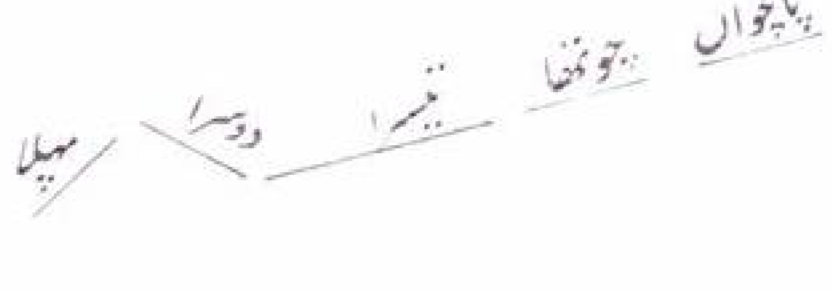
ان ساری چیزوں کے ساتھ ساتھ ڈراما نگار کو ایک اور بے حد اہم بات بھی پیش نظر رکھنی پڑتی ہے ـــــ ڈرامے کی ابتدا سے اُس کے نقطۂ عروج تک وہ دیکھنے والوں کے ذہن پر جو تاثر قائم کرتا رہا ہے اس حصے میں آکر اُس کی تکمیل ہونی چاہیے۔ قصے کے پلاٹ، کرداروں کے عمل، مناظر کی ترتیب و پیش کش، مکالموں کی بلاغت اور ادبیت کے دروبست اور ہم آہنگی سے دیکھنے والوں کے ذہن کو ایک مرکزی خیال کا احساس دلانے کی جس فنی کوشش کی ابتدا اُس نے ڈرامے کے شروع میں کی تھی

اُسے کامیاب انجام تک پہنچانا اب اُس کا مقصود ہے۔ یہ نقش وہ اب تک مختلف فنی وسائل کے ذریعے بناتا رہا تھا اُسے اور زیادہ گہرا کرنا اُس کے فن کا آخری مطمعِ نظر ہے۔ ڈراما نگار کے قلم کی ذرا سی لغزش، اُس کے حسنِ تخیل اور ترتیب کی ذرا سی کوتاہی، اُس کے انہماک اور توجہ کی ہلکی سی سست گامی یا سہل انگاری، احساس کے نقش کو بے رنگ اور اثر کے شیرازے کو اس طرح منتشر کرسکتی ہے کہ اس کی ساری محنت خاک میں مل جائے۔ اس لیے ڈرامے کی اس منزل پر آکر اُسے اور زیادہ چاق و چوبند رہنے کی ضرورت ہے۔

جن لکھنے والوں نے ڈرامے کے اس حصے کو انتہائی فنی توجہ سے محروم رکھا ہے انہوں نے ایک سجے سجائے نقش کو اُجاڑا اور بنے بنائے تأثر کو مٹایا ہے۔ اس لیے کہ ڈرامے کے فن میں یہ مجموعی تأثر ہر دوسرے فن سے زیادہ اہم ہے اور اسی لیے فن کاروں کی شدید تر توجہ کا مرکز رہا ہے ابھی ہم نے ڈرامے کے ارتقا کے جو تین نقشے پیش کیے اسی طرح کے نقشے دنیا کے اکثر عظیم ڈرامائی شاہکاروں کا تجزیہ کرنے کے سلسلے میں بنائے گئے ہیں اور نقشوں یا تموّجی خاکوں کو دیکھ کر ڈرامے کے فن کے متعلق اہم نتیجے نکالے گئے ہیں شیکسپیئر کے ڈرامے ہیملٹ کا تموّجی خاکہ اس طرح بنایا گیا ہے:

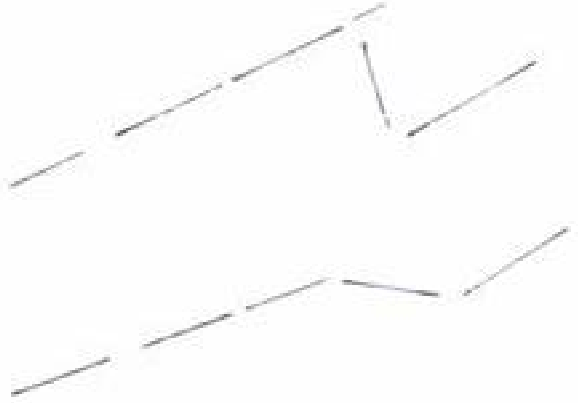


اور آتھیلو کا خاکہ یہ ہے:

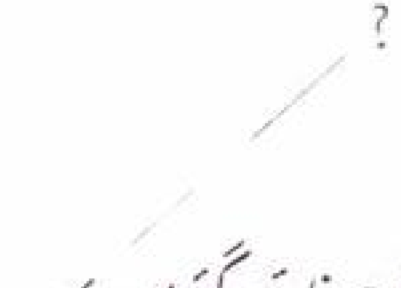


ہیملٹ کا فنی تجزیہ کرتے ہوئے اُس پر یہ تنقید کی گئی ہے کہ اُس کی دلچسپی چوتھے ایکٹ کے آخر میں تھوڑی سی کم ہو جاتی ہے لیکن پانچویں ایکٹ میں اُس کی شدتِ تاثر پھر لوٹ آتی ہے۔ آتھیلو کی کہانی کی دلچسپی، اور تاثر میں آہستہ آہستہ اُبھار پیدا ہوتا ہے۔ یہ کیفیت پہلے ایکٹ کے آغاز میں شروع ہوتی ہے لیکن دوسرے ایکٹ کے شروع میں کہانی کا مرکزِ عمل بدل جاتا ہے۔ چنانچہ اس کے ابتدائی مناظر میں تاثر اک بار گی گھٹ جاتا ہے۔ لیکن اسی ایکٹ کے درمیان میں یہ پھر آہستہ آہستہ اُبھرنا شروع ہوتا ہے اور ایکٹ کے آخر تک، قاری یا ناظر کو اپنی گرفت میں لینا شروع کرتا ہے۔ ڈرامے کے آخر تک یہ گرفت برابر بڑھتی اور مضبوط ہوتی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ اس کا گہرا اثر ڈراما ختم ہو چکنے کے بعد بھی قائم رہتا ہے۔

ذیل کے دو خاکے وکٹر ہیوگو کے دو ڈراموں کے ہیں:



ان دونوں ڈراموں میں چوتھے ایکٹ میں بعض ایسی باتیں آجاتی ہیں جن کا ڈراموں کے مرکزی خیال اور تصور سے براہِ راست کوئی تعلق نہیں اور اس سے ڈراموں کے تاثر کی وحدت میں فرق پیدا ہوا ہے۔ ابسن کے مشہور سہ بابی ڈرامے بھوت (GHOST) میں تاثر ڈرامے کے آغاز ہی سے اُبھرنا اور بڑھنا شروع ہوتا ہے اور ڈرامے کے آخر تک اُٹھان اور اُبھار کی یہ رفتار برابر بڑھتی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ ڈراما ختم ہو چکنے پر بھی اس کا اثر قائم رہتا ہے۔ اس ڈرامے کے تاثراتی نقش کا خاکہ اس طرح کھینچا گیا ہے:



?

بعض اور ڈراموں کے خاکے اس طرح بنائے گئے ہیں

(۱)

(۲)

(۳)

پہلے خاکے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ڈرامے کے مختلف ایکٹ اپنی اپنی جگہ دلچسپ ہیں لیکن اُن کا آپس میں کوئی ربط و آہنگ نہیں اور اس لیے تاثر کی جو وحدت پورے ڈرامے کے مشاہدے کے بعد پیدا ہونی چاہیے وہ پیدا نہیں ہوتی۔ دوسرے خاکے کے خطوط بالکل سپاٹ اور ہموار ہیں اور شروع سے جو رُخ اختیار کرتے ہیں اُن میں فرق نہیں آتا۔ تیسرے میں اُن کا رُخ بلندی کے بجائے پستی کی طرف ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ اُن ڈراموں میں تماشائی کی دلچسپی کا کوئی سامان موجود نہیں اور انہیں دیکھتے وقت وہ اُکتا کر جمائیاں لینے لگے گا۔ تیسرے میں نہ صرف یہ کہ اُس کے جذبات میں کسی طرح کا تلاطم نہیں پیدا ہوتا بلکہ وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ جوں جوں ڈراما آگے بڑھتا ہے اُس کی توجہ اور دلچسپی کم ہوتی جاتی ہے۔

اس لیے ڈراموں میں دلچسپی کی کمی کا سبب تلاش کرنے کی کوشش کی جائے تو پتہ چلے گا کہ ڈرامے کی کہانی کی بنیاد کسی کش مکش یا تصادم پر نہیں، جو ڈرامے کی کہانی میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے یہی کش مکش یا تصادم ہے جس سے ڈرامے کے تاثر کا آغاز ہوتا ہے، اسی کی بڑھتی اور اُبھرتی ہوئی کیفیت سے تاثر بڑھتا اور اُبھرتا ہے اور اسی کی

مرکزی وحدت ڈرامے میں تاثیر کی وہ وحدت پیدا کرتی ہے جسے وحدتِ تاثر کا اصطلاحی نام دیا گیا ہے۔

ڈرامے میں تاثیر کی اس وحدت کے حصول کے جو وسیلے ڈرامانگاروں نے استعمال کیے ہیں اُن میں عمل کی مرکزیت اور وقت اور مقام کے ایک واضح تصور کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ ان تینوں تصورات کو فن میں تین وحدتوں (THREE UNITIES) کا نام دیا گیا ہے۔ بعض لوگوں نے ان وحدتوں کو ارسطو کی وحدتیں کہا ہے اور ڈرامے کی تنقید اور تجزیے کے سلسلے میں انہیں اُسی سے منسوب کیا گیا ہے۔ حالانکہ صورتِ حال اس سے بالکل مختلف ہے۔

ارسطو نے اپنے عہد کے ڈرامے کے مشاہدے کے بعد ڈرامے کے متعلق جن خیالات اور تصورات کا اظہار کیا ہے اُنھوں نے آگے آنے والے ڈرامے کے فنی عمل اور اُس کی تنقید اور تجزیے پر خاصا گہرا اثر ڈالا ہے۔ ان خیالات میں سے ایک یہ ہے کہ ڈرامے میں صرف ایک موضوع اور واقعہ ہونا چاہیے۔ جو ہر لحاظ سے مکمل ہو — اُس کا آغاز ہو، اس کا درمیانی حصہ ہو اور اُس کا انجام ہو۔ ارسطو کی اس بات کی جو تاویل کی گئی ہے اُس کے مطابق ڈرامے میں عمل اور اُس کی وحدت کو بنیادی حیثیت دی گئی ہے۔ گویا فنی اصطلاح میں ہم جن چیزوں کو فنی وحدتیں یا تین وحدتیں کہتے ہیں اُن میں سے صرف ایک کا ذکر واضح طور پر ارسطو کے یہاں ملتا ہے اور وہ وحدتِ عمل کی وحدت (UNITY OF ACTION) ہے۔ ارسطو نے ایک موقع پر ضمنی طور پر ایک ایسی بات کہہ دی جس سے لوگوں نے یہ نتیجہ نکالا کہ وہ ڈرامے کے عمل کے لیے ایک محدود مدّت کا تعین ضروری سمجھتا ہے اور اس طرح اس ضمنی بات سے وقت کی وحدت (UNITY OF TIME) کا تصور پیدا ہو گیا۔ اور یونانی ڈرامے کی اس خصوصیت نے کہ اُن میں سے اکثر ڈراموں کا عمل جس مقام پر شروع ہوتا ہے وہیں ختم بھی ہو جاتا ہے۔ ایک تیسری وحدت یعنی مقام کی وحدت

(UNITY OF PLACE) کا تصور بھی ان دو تصورات میں شامل کر دیا۔

ارسطو کے پیش کیے ہوئے وحدتِ عمل کے تصور، اُس کے ایک ضمنی بیان کے اخذ کیے ہوئے وحدتِ زماں کے تصور اور یونانی ڈرامے کے عمل سے ظاہر ہونے والے وحدتِ مکاں کے تصور کو بہ یک وقت اطالیہ کے نشاۃ الثانیہ کے نقّادوں نے ڈرامے کے فن کی بنیاد بنایا اور وہیں سے یہ تصورات انگلستان اسپین اور فرانس کے ڈرامانگاروں اور نقّادوں میں عام ہوئے اور کوئی دو صدی تک انھیں ڈرامے کی تنقید اور تجزیے کی بنیاد سمجھا جاتا رہا۔ گو عملی حیثیت سے بعض بڑے بڑے ڈرامانگاروں نے بھی ہمیشہ ان کی پابندی نہیں کی یہاں تک کہ شیکسپیر نے بھی اپنے کئی ڈراموں میں انھیں برتنا ضروری نہیں سمجھا، گو بعض ڈرامانگاروں نے ان کی سختی سے پابندی و پیروی کی شیکسپیر اور بعض دوسرے بڑے ڈرامانگاروں کے فنّی عمل سے پتہ چلتا ہے کہ یہ فن کار وحدتوں کے تصور کا علم رکھنے کے باوجود جب کبھی انھیں فکر، تخیّل اور فنّی مقصد کے راستے میں حائل ہوتا دیکھتے تھے تو ان کے ترک کو اختیار پر ترجیح دیتے تھے۔ ڈرامے کے موجودہ عہد میں بھی یہی صورت قائم ہے۔ بعض لکھنے والے وحدتوں کو اہمیت نہیں دیتے اور اب بھی اس تصور سے پلاٹ کی سادگی اور اُس کے منطقی نظم و ربط کو قائم رکھنے کا کام لیتے ہیں۔ مختلف نقّادوں اور فن کاروں نے اپنے مخصوص رجحانات کے تحت ان کی الگ الگ تشریح اور تاویل کی ہے۔ مثلاً وحدتِ زماں کے متعلق بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اسٹیج پر جو واقعہ پیش کیا جائے اُس کی مدّتِ عمل چوبیس گھنٹے سے زیادہ نہیں ہونی چاہیے۔ کچھ کے نزدیک یہ مدّت چوبیس سے تیس گھنٹے تک ہو سکتی ہے۔ وحدتِ مقام سے بعض لوگوں کی مراد ہے کہ اسٹیج پر ایک مکمل واقعہ پیش کیا جائے اور ایک ہی مقام پر پیش کیا جائے۔ وحدتِ عمل سے کچھ لوگوں نے یہ معنی لیے ہیں کہ پلاٹ میں وحدت ضروری ہے۔ اس میں فروعی واقعات اور فروعی کردار بالکل نہ آئیں۔ ایک دوسرے

گروہ کا خیال یہ ہے کہ وحدت صرف واقعے کی وحدت کو نہیں کہتے۔ وحدت اصل میں ربط اور ہم آہنگی کا دوسرا نام ہے اور یہ فروعی واقعات اور فروعی کرداروں کی موجودگی کے باوجود پیدا کی جا سکتی ہے۔ عملی حیثیت سے عموماً اسی تصور کو صحیح تسلیم کیا گیا ہے۔ وحدت خواہ وہ وقت کی ہو، خواہ مقام کی اور خواہ عمل کی، پلاٹ کی مجموعی وحدت اور اُس کے سارے عناصر کی یک جہتی اور ربط پیدا کرنے کا ذریعہ ہے۔ پلاٹ میں سادگی پیدا کرنے کی کوشش اُسے زندگی کے اُس تنوع اور پیچیدگی سے محروم کر دیتی ہے جو حقیقت نگاری کا بڑا لازمی عنصر ہے۔ اس لیے ڈراما نگار اس تنوع اور پیچیدگی کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے بھی ڈرامے میں صرف ایک مرکزی نقطے کو اُبھارتا اور اُجاگر کرتا رہتا ہے۔ ڈرامے میں باقی ساری چیزوں کو (جن میں وقت اور مقام کے تصور کے علاوہ کرداروں کی گفتگو اور ان کا عمل بھی شامل ہے) اسی مرکزی نقطے کے گرد گھومنا چاہیے۔ ڈراما شطرنج کا کھیل ہے۔ اس میں سارے پیادے، فیل، رُخ اور فرزیں بادشاہ کے فرمانبردار اور خدمت گزار ہوتے ہیں۔ اُن سب کا عمل مختلف راستے اختیار کرنے کے باوجود مقصد کی وحدت اور مرکزیت کا حامل ہوتا ہے۔ کثرت میں وحدت، پیچیدگی میں سادگی اور تنوع میں ہم آہنگی، یہی ڈراما نگار کا فنی مقصود و مطلوب ہے اور یہ مقصود زمان و مکان و عمل کی وحدتوں کو وحدتِ تاثر کا پابند اور تابع بنانے سے حاصل ہوتا ہے۔

[تحریر: مئی ۱۹۵۴ء۔ نظرِ ثانی: مئی ۱۹۶۷ء]

ڈرامے کا فنّی تجزیہ

اَدب کے متعدد و مختلف اصناف میں عجیب و غریب خصوصیت صرف ڈرامے کی ہے کہ اُس کی فنّی اقدار کے تعیّن میں ڈرامے کے خالق یا ڈرامہ نگار کی کوششوں کے ساتھ ایک خاص طرح کے ماحول اور بعض دوسرے افراد کی کوششوں کو بھی بڑا دخل ہوتا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ ڈراما نگار اپنی فنّی تخلیق کی تاثیر کے لیے اس ماحول اور ان افراد کا اس درجہ محتاج ہے کہ بعض اوقات اس کی ادبی حیثیت ان فنّی لوازم کے مقابلے میں محض ضمنی اور فروعی رہ جاتی ہے۔ ڈراما نگار کے فنّی مرتبے کے تعیّن یا اُس کی تخلیق کے تجزیے میں اداکار اور ہدایت کار کو برابر کا حصہ دار سمجھا جاتا ہے اور اسٹیج کے انداز اور نوعیت اور تماشائیوں کے مزاج، مذاق اور کیفیت کو ڈراما نگار کے فکر و عمل کے بنیادی محرکات تصوّر کیا جاتا ہے۔

یہ مخصوص صورتِ حال ایک خاص وجہ سے پیدا ہوئی ہے اَدب کے جُملہ اصناف کی تخلیق اس تصوّر کے ماتحت ہوتی ہے کہ ادیب یا شاعر جو کچھ لکھ رہا ہے وہ طبع و شائع ہو کر پڑھا جائے گا اور قارئین مطالعے کے ذریعے وہ لذّت، حظ اور انبساط حاصل کریں گے جو اس طرح کی تخلیقات کا امتیاز ہے۔ ڈراما اس نقطۂ نظر سے دوسرے اصناف سے الگ اور منفرد ہے کہ ڈراما مطالعے کے لیے نہیں مشاہدے کے لیے لکھا جاتا ہے اور ڈراما نگار

کا تخیلی تجربہ دوسروں کے قلب و ذہن تک اس طرح پہنچتا ہے کہ اُس کے مخاطب تماشائی بن کر بیٹھنے اور جو کچھ دیکھتے اور سنتے ہیں اس کے متعلق اپنا فوری ردّ عمل ظاہر کرتے ہیں۔ ڈراما نگار جو کچھ لکھتا ہے یہ بات اپنے ذہن میں رکھ کر لکھتا ہے کہ اُس کی لکھی ہوئی چیز (ڈراما) ایک خاص عہد کے اسٹیج پر جس کی بعض مخصوص روایات اور تقاضے ہیں پیش کی جائے گی اسے ایکٹر، بلکہ بعض خاص ایکٹر ادا کریں گے (اور یوں اس میں تاویل و توجیہہ سے ایک نیا رنگ بھریں گے) اور ایک خاص طرح کے دیکھنے والے جو ایک ہی عہد اور زمانے سے تعلق رکھنے کے باوجود اپنی اپنی پسند و ناپسندیدگی اور اپنی رغبت اور نفرت میں ایک دوسرے سے مختلف ہوں گے۔ ایک ساتھ بیٹھ کر اسے دیکھیں گے۔

انہیں سب باتوں کا نتیجہ ہے کہ ڈراما نگار کو بہت سی حیثیتوں سے اعلیٰ ادبی اور شاعرانہ اقدار کو ترک کر کے سمجھوتے کی راہ اختیار کرنی پڑتی ہے کہ اُس کا ڈراما اسٹیج کے تقاضوں کو پورا کر سکے۔ ایکٹر کی تاویل و توجیہہ کے امکانات سے بھی ہم آہنگ ہو سکے اور بہ یک وقت ہزار طرح پسند کے لوگوں کو مطمئن اور مسرور کر سکے اور جب وہ ڈراما دیکھ کر نکلیں تو ان کی زبانوں پر تحسین و آفرین کے کلمات ہوں۔

لیکن اُس کی ان کوششوں کے باوجود ہوتا اکثر یہی ہے کہ ڈرامے کے تماشائی جب ڈراما دیکھ کر پنڈال سے باہر نکلتے ہیں تو تحسین و توصیف کے غلغلوں میں تنقیص کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں اور یہ آوازیں آن کی آن میں کوچہ و بازار میں پھیل کر ڈراما نگار کی قسمت کا فیصلہ کر دیتی ہیں۔ حالانکہ اگر غور کیا جائے تو تماشائیوں کی پسند و ناپسندیدگی کے اس اظہار میں اور اس پسند اور ناپسندیدگی کی بنا پر صادر کیے ہوئے فیصلے میں کئی باتوں کو دخل ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے ـــــ اسٹیج کے ساز و سامان کو، ایکٹر کے اسلوبِ اظہار کو اور خود تماشائی کی ذہنی اور جذباتی کیفیت کو۔ اس لیے اس فیصلے کو صحیح فیصلہ کہنا اور اس کی بنا پر ڈرامے کی فنی اور ادبی قدر و قیمت کا اندازہ لگانا اور تعین کرنا سخت ناانصافی

ہے۔ یہ ناانصافی ڈراما نگار کے ساتھ ہر ملک ہر دور میں ہوتی رہی ہے اور اسی لیے عام تماشائی سے ہٹ کر جب کوئی ایسا شخص کسی ڈرامے کی صحیح ادبی وفنی قدر و قیمت کا تعین کرنا چاہتا ہے تو وہ فوری ردِّ عمل کا یہ جذباتی راستہ اختیار نہیں کرتا اس نے مرتبے اور قدر و قیمت کے تعین کے لیے بعض ضابطے مرتب کیے ہیں اور انہیں کی روشنی میں وہ ڈرامے کی اچھائیوں برائیوں کو دیکھتا اور پرکھتا اور ان کے متعلق کوئی قطعی حکم لگاتا ہے۔

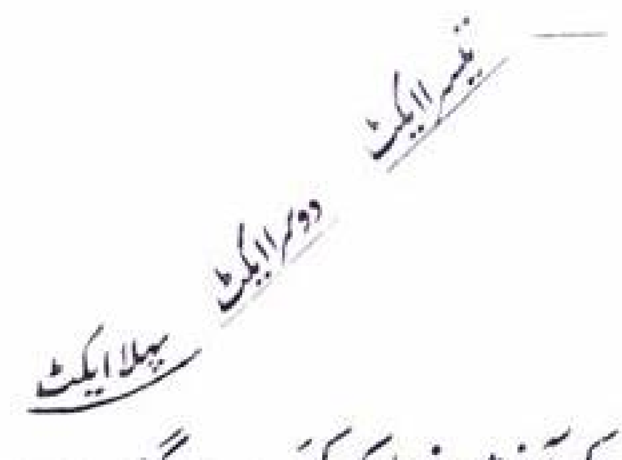
ادب کے طالب علم کا انداز عام تماشائی کے انداز سے اس لحاظ سے مختلف ہے کہ جب وہ کوئی ڈراما دیکھ کر نکلتا ہے یا کوئی ڈراما پڑھ کر اُس کی ذہنی تصویر بناتا ہے تو اس کے متعلق کسی نہ کسی نتیجے پر پہنچتا ہے ـــــ یعنی یہ ڈراما اُسے اچھا لگا ہے یا اچھا نہیں لگا۔ جہاں تک عام تماشائی اور قاری کا تعلق ہے بات یہیں ختم ہو جاتی ہے، لیکن طالب علم کا نقطۂ نظر اس سے مختلف ہے وہ جب ڈرامے کے متعلق اس نتیجے پر پہنچے کہ ”وہ اچھا ہے“ یا ”وہ بُرا ہے“ تو اپنے آپ سے سوال کرتا ہے ”کیوں اچھا ہے؟“ یا ”کیوں بُرا ہے؟“ اگر ہمیں ڈراما اچھا معلوم ہوا تو کہیں اس پسندیدگی کی وجہ ہمارا کوئی وقتی جذبہ تو نہیں تھا؟ اور اگر اچھا نہیں لگا تو اس کا سبب خود ہماری کوئی وقتی کیفیت تو نہیں ہے؟ اس طرح کے سوالوں کو اپنے ذہن میں جگہ دینا اُس ناانصافی کے ازالے کی ابتدائی منزل جس کا اظہار ڈراما نگاروں کی تخلیقات کے سلسلے میں ہماری طرف سے اکثر ہوتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ جب ہم اپنے آپ سے اس طرح کا کوئی سوال پوچھیں تو اس کا صحیح جواب ہمیں کس طرح مل سکتا ہے؟ ڈرامے کو بحیثیت ایک فن کے مطالعے کا موضوع بنانے والوں نے اس کا حل تلاش کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اگر ڈراما ہم نے ایک تماشائی کی حیثیت سے اسٹیج پر ہوتے دیکھا ہے تو ہمیں اس بات پر غور کرنا چاہیے کہ ڈرامے دیکھتے وقت کن کن موقعوں پر ہماری توجہ میں کمی آئی اور کن موقعوں پر ہمارا خیال ڈرامے سے ہٹ کر دوسری باتوں کی طرف متوجہ ہو گیا، یہی

صورت، مطالعے کے وقت بھی پیش آتی ہے اگر ہم نے ڈراما اسٹیج پر دیکھنے کی بجائے کتابی صورت میں پڑھا ہے تو ہمیں یہ سوچنا چاہیے کہ کون کون سے موقعے ایسے آئے تھے جن پر ہم ڈرامے کے خیال کو تصور کی شکل نہیں دے سکے اور یہ نہیں محسوس کر سکے کہ مطالعہ کرتے وقت بھی کرداروں کا عمل مشکل ہو کر ہماری نظر کے سامنے آرہا ہے۔ اگر ہمیں یہ اندازہ ہو جائے کہ ہماری توجہ میں کن کن موقعوں پر کمی آئی تو ہم خاصی آسانی سے ایسے نتائج اخذ کر سکتے ہیں جن سے ڈرامے کی فنی قدر و قیمت کا صحیح تعین ممکن بن جائے۔

توجہ کے اتار چڑھاؤ یا اُس کی شدت و خفت کا اندازہ کرنے کے لیے ڈرامے کے نقادوں نے ایک ایسی ترکیب وضع کی ہے جو مکتبی اور طالب علمانہ نظر آنے کے باوجود تجزیاتی نقطۂ نظر سے کار آمد ثابت ہوئی۔ ترکیب یہ ہے کہ ڈراما دیکھ چکنے یا پڑھ چکنے کے بعد ہم خطوط کی مدد سے ایک ایسا خاکہ مرتب کریں جو ہماری توجہ اور دلچسپی کی بدلتی ہوئی کیفیتوں کو ظاہر کر سکے اور ہم آسانی سے ایک نظر میں دیکھ سکیں کہ ڈرامے کے کن حصوں میں ہماری توجہ اور دلچسپی میں کمی آئی، کب اُس میں شدت پیدا ہوئی اور وہ بالکل قائم اور باقی نہیں رہی۔ جیسا کہ ابھی کہا گیا اسٹیج پر کسی ڈرامے کی کامیابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ شروع سے آخر تک تماشائی پوری دلچسپی سے اُس کی طرف متوجہ رہے یا نہیں۔ ڈراما نگار نے ڈرامے کے شروع میں تماشائیوں کو اپنی طرف متوجہ کرنے کے لیے کوئی بات کہی تھی یا کوئی مسئلہ پیش کیا تھا، اس بات یا مسئلے سے اُن میں اس حد تک دلچسپی بھی پیدا ہو گئی تھی کہ وہ اُس کا نتیجہ یا انجام معلوم کرنے کے خواہش مند ہوں، وہ اس دلچسپی کو برقرار رکھ سکا یا نہیں اور اس کے ذریعہ سے وہ تماشائیوں کے جذبات میں تلاطم اور تموّج پیدا کر سکا یا نہیں اور پھر اس تلاطم اور تموّج کو ایک فطری انداز میں مناسب سطح پر لانے میں کامیاب ہوا یا نہیں۔ ان باتوں کا اندازہ خطوں کا وہ خاکہ کھینچ کر کیا جاتا ہے جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا۔

عام طور سے یہ سمجھا جاتا ہے اور یہ بے بھی درست کہ ڈراما نگار اپنے تین ایکٹ کے ڈرامے میں پہلے ایکٹ میں، اپنے خاص خاص کرداروں کا تعارف ہم سے کرائے گا اور ان کی زندگی کے بعض ضروری گوشوں پر روشنی ڈال کر اور ماضی اور حال میں ایک ربط قائم کرکے ہمیں یہ بتائے گا کہ اس وقت اُن کی آرزوئیں کیا ہیں یا وہ کن مسائل سے دوچار ہیں، پہلے ایکٹ کے ختم ہونے سے پہلے ہی واقعات کوئی ایسا رُخ اختیار کریں گے جن کی بنا پر ہم محسوس کریں کہ بعض چیزیں کرداروں کی آرزوؤں کے راستے میں حائل ہیں یا بعض باتیں ہیں جو اُن کے مسائل کے لیے رکاوٹ اور سنگِ راہ بن گئی ہیں۔ اِن رکاوٹوں کی شدت آہستہ آہستہ بڑھتی رہے گی یہاں تک آخری ایکٹ سے ذرا پہلے وہ اپنے بلند ترین نقطے پر پہنچ جائیں گی اور خاتمے سے ذرا پہلے اس شدت میں نرمی آجائے گی اور تماشائیوں کو کسی نہ کسی حد تک یہ اندازہ ہونے لگے گا کہ واقعات کا انجام کیا ہونے والا ہے۔

کرداروں کی زندگی کے واقعات کی یہ بدلتی ہوئی رفتار۔ اُن کا اُتار چڑھاؤ۔ اُن کا تموّج و تلاطم اور اُن کی ہمواری اور آہستگی لازمی طور پر تماشائیوں کے قلب و ذہن کے مطابق کیفیتیں پیدا کرے گی یہی بدلتی ہوئی کیفیتیں ہیں جن کا ظاہر کرنا خطوط کے اس خاکے کا کام ہے۔ چنانچہ توقع کی جاتی ہے کہ تین ایکٹ کے ڈرامے میں دلچسپی اور توجہ کے خطوط کا یہ خاکہ عام طور سے اس طرح کا ہوگا:



تیسرے ایکٹ کے آخر میں خط کی کجی دور ہوگئی ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ خاتمے سے ذرا پہلے واقعات کی شدت میں کمی کے ساتھ تماشائیوں کے جذباتی تموّج میں بھی

اعتدال پیدا ہو جاتا ہے۔۔۔۔۔

ڈراموں میں دلچسپی کی کمی کا سبب تلاش کرنے کی کوشش کی جائے تو پتہ چلے گا کہ ڈرامے کی کہانی کی بنیاد کسی کشمکش یا تصادم پر نہیں، جو ڈرامے کی کہانی میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ ڈرامے کا آغاز اسی سے ہوتا ہے۔ ڈرامے کا کوئی ایک کردار (مرکزی کردار) کسی چیز کا طالب یا آرزومند ہے۔ یہی طلب اور آرزو اس کے عمل کی متحرک بنتی ہے۔ بعض چیزیں عمل، طلب اور آرزو کے راستے میں حائل ہوتی ہیں۔ اور ان دونوں کے درمیان کشمکش اور تصادم شروع ہو کر برابر بڑھتا رہتا ہے۔ کردار اپنے مقصد کے حصول کے لیے راستے میں حائل ہونے والی قوتوں سے ٹکراتا اور اپنی قوتِ ارادی اور قوتِ عملی سے انہیں زیر کرنے شکست دینے یا راستے سے ہٹانے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی چیز سے ڈرامے میں تاثیر پیدا ہو کر شدید اور شدید تر بنتا ہے۔ انسانی ارادے کا یہی قوی اظہار ڈرامے کا امتیاز ہے۔ مرکزی کردار کو معلوم ہونا چاہیے کہ اس کا مقصود و مطلوب کیا ہے اسی مقصود و مطلوب کا حصول اُسے عمل اور جدوجہد پر آمادہ کرتا ہے اور وہ پورے استقلال سے اپنی دھن میں لگا رہتا ہے۔ مرکزی کردار اپنے مقصد و مطلب کے حاصل کرنے میں کامیاب ہو جائے تو ڈراما طربیہ ہے اور اگر وہ راستے میں حائل ہونے والی قوتوں پر قابو نہ پا سکے تو حزنیہ۔

جن ڈراموں میں یہ بنیادی کش مکش یا تصادم موجود نہ ہو۔ ان کی ڈرامائی بنیاد کمزور اور اس لیے ان کی دلچسپی اور تاثیر غیر یقینی ہوتی ہے۔ آخری دونوں نقشوں سے ڈرامے کی دلچسپی کے اسی بنیادی نکتے کا اظہار ہوتا ہے۔ ان دونوں نقشوں سے ایک اور بدیہی بات یہ بھی سامنے آتی ہے کہ کرداروں کو غالباً اس کا علم ہی نہیں تھا کہ اس کا مقصد کیا ہے اور اس لیے وہ یہ بھی نہیں جانتے تھے کہ ان کے عمل کی نوعیت کیا ہونی چاہیے۔ مقصد کی طرف سے تذبذب ہو تو عمل بھی تذبذب ہوگا اور عمل تذبذب ہو تو ڈراما کسی طرح

بھی نہ تماشائیوں کے لیے دلچسپ بن سکتا ہے اور نہ اس میں ان کے لیے توجہ اور کشش کی کوئی کیفیت پیدا ہو سکتی ہے۔ ایسے ڈراموں میں واقعات اور کرداروں کے اس منطقی رشتے کی بھی واضح کمی ہوتی ہے تو متوجہ رکھنے والی کشش انگیز کہانی کی خصوصیت ہے۔

ہٹ مین کے جس ڈرامے کا نقشہ اوپر بنایا گیا ہے۔ اس میں مختلف ابواب کے درمیان ربط اور ہم آہنگی کی کمی کی وجہ یہ تھی کہ اس میں کوئی قوی مرکزی کردار موجود نہیں تھا اور اس لیے اس میں کشمکش پوری طرح واضح نہیں ہو سکی۔ وکٹر ہیوگو کے ڈراموں کے دونوں نقشوں اور شیکسپیئر کے ڈرامے آتھیلو کے نقشے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ دلچسپی اور توجہ کے خط کا رُخ اس لیے بدل گیا کہ کہانی کشمکش یا تصادم کے بنیادی راستے سے ہٹ کر کسی دوسرے راستے پر جا پڑی تھی اور تماشائی کی توجہ کو ڈرامانگار نے جس ڈگر پر ڈال دیا تھا۔ اُسے عارضی طور پر وہ ڈگر چھوڑنی پڑتی تھی۔

ڈرامے میں تماشائی کی دلچسپی کے یکایک کم ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ڈرامانگار نے ڈرامے کے ذریعے کہانی تو بیان کر دی لیکن کہانی کے انجام تک پہنچنے کے لیے اس نے مناظر کی (اور اس لیے کرداروں کے عمل کی اتنی منزلیں طے نہیں کیں جتنی تماشائی کے نزدیک ہونی چاہیے تھیں اور جن کی توقع اس کے دل میں ڈرامے کے ابتدائی حصے دیکھ کر بیدار ہوئی تھی۔ اس طرح وہ یہ سمجھتا ہے کہ اسے اس کے اس حق سے محروم رکھا گیا ہے جس کا (لفظوں میں نہ سہی) اشارتاً یا بالواسطہ ڈرامانگار نے اس سے وعدہ کیا تھا۔ تماشائی کے لیے یہ معلوم کرنا تو آسان نہیں ہوتا کہ وہ کونسی چیز تھی، جو اُسے ملنی چاہیے تھی اور نہیں ملی۔ لیکن ایک کمی اور ایک خلش ضرور محسوس کرتا ہے اور یہی کمی اور خلش اس کے لیے ڈرامے کے غیر دلچسپ اور بے کشش ہو جانے کا سبب بن جاتی ہے۔ اب اگر ہم نے توجہ، کشش یا دلچسپی کے اُتار چڑھاؤ کا خاکہ غور کر کے بنایا ہے تو ہمیں آسانی سے اندازہ ہو جائے گا کہ کمی کہاں ہے اور جب ہم جان

لیں گے کہ کمی کہاں ہے تو یہ معلوم کر لینا دشوار نہیں کہ اس کا سبب کیا ہے۔

تماشائی کو ایسی صورت میں بھی ڈراما غیر دلچسپ اور بے کشش معلوم ہونے لگتا ہے کہ ڈراما نگار اس میں کسی قدیم اور فرسودہ روایت سے یا ایسی روایت سے کام لے، جس کی حیثیت محض عارضی ہے۔ جو روایتیں ایک خاص عہد میں ایک خاص عہد کے اسٹیج نے پیدا کیں اور اس عہد کے تماشائیوں کو پسندیدہ یا قابل قبول معلوم ہوئیں، وہ ضروری نہیں کہ آج بھی پسندیدہ اور قابلِ قبول ہوں اور اس لیے جہاں کہیں ڈراما نگار ایسی روایتوں سے کام لے گا، تماشائیوں کی توجہ ہٹ جائے گی۔ اور اس طرح توجہ اور تاثر کا خاکہ ہمیں بتا دے گا کہ توجہ کہاں اور کیوں کم ہوئی۔

تماشائی کے لیے یہ بات بھی بڑی الجھن اور کوفت کی ہوتی ہے کہ وہ جس طرح کا تماشا دیکھنے کی توقع میں تھیٹر میں آیا ہے یا جس طرح کا تماشا دیکھنے کی اُمید اس کے دل میں ڈرامے کے ابتدائی حصے اور ان کا ارتقا دیکھ کر پیدا ہوئی تھی، وہ پوری نہ ہو۔ ڈرامے کے کسی حصے میں کوئی ایسا منظر آجائے جو دوسرے مناظر کے ساتھ ہم آہنگ نہ ہو۔ کسی کردار سے ایسا عمل سرزد ہو جائے جو اس کی سیرت اور مزاج سے مطابقت نہ رکھتا ہو۔ کسی کی زبان سے کوئی ایسی بات نکل جائے جو ڈرامے کی مجموعی فضا اور ماحول مختلف ہو تو ڈراما نگار کی توجہ اور دلچسپی میں فرق آجائے گا اور یہ بات بھی تاثر اور دلچسپی کے خاکے کی مدد سے معلوم کی جا سکتی ہے۔

مصنّف اور اس کے مخاطب کے درمیان ایک خاص طرح کے ربط و تعلق کی جو اہمیت ہے وہ ڈرامے میں ڈراما نگار اور تماشائی کے باہمی ربط کی صورت اختیار کرتی ہے اور اس لحاظ سے اس کی نوعیت دوسرے فنی رشتوں سے مختلف، منفرد اور جداگانہ ہے کہ یہاں فن کار کی کامیابی کا مکمل انحصار اس بات پر ہے کہ وہ تماشائی کو کس حد تک مطمئن اور مسرور کرتا ہے اور کس حد تک اُسے شروع سے آخر تک اپنی

طرف متوجہ رکھ سکتا ہے۔ رشتے کی اسی مخصوص نوعیت کی بنا پر ڈرامے کے فن میں بعض چیزوں کو وہ اہمیت دی گئی ہے جو انہیں دوسرے اصناف میں حاصل نہیں ہے۔ ڈرامے کی کہانی میں وقت اور مقام کا تصور بالکل واضح ہونا ضروری ہے۔ کہانی شروع ہو جائے اور کرداروں کا تعارف ہو جائے اور اس طرح تماشائیوں کو متوجہ رکھنے کی ایک صورت پیدا ہو جائے تو اس کے بعد اس توجہ کا قائم رہنا ضروری ہے۔ کہانی برابر نہ بڑھتی رہے اور واقعات اور کرداروں کے عمل میں گہرا رابطہ قائم نہ رہے تو کہانی میں زندگی کی روح باقی نہیں رہتی۔ زندگی کی اسی روح کو قائم و برقرار رکھنے کے لیے ڈراما نگار اضطراب، ہیجان، تنوع اور تضاد کے فنی وسیلے استعمال کرتا ہے اور سب چیزوں کے درمیان وحدت کا رشتہ قائم کر کے انہیں وحدتِ تاثر کا ذریعہ بناتا ہے اور وحدتِ تاثر پیدا کرنے کی غرض کو سامنے رکھتے ہوئے بھی یہ بات کبھی فراموش نہیں کرتا کہ اُسے اپنی کہانی کی بنیاد کسی نہ کسی تصادم یا کش مکش پر رکھنی ہے جو تذبذب، امید و بیم اور ہیجان اضطراب کی مختلف منزلیں طے کر کے ایک منطقی انجام تک پہنچے۔ اگر ہم ڈراما پڑھ کر یا اُسے اسٹیج پر دیکھ کر یہ اندازہ کرنا چاہتے ہیں کہ بحیثیت فن کار اس نے اپنے منصب کو کس حد تک پورا کیا ہے اور کس حد تک وہ اپنے مقصد میں کامیاب رہا ہے تو اندازے کے دوسرے طریقے استعمال کرنے کے علاوہ ہم تاثر کے اتار چڑھاؤ یا دلچسپی اور توجہ کے خاکے بنا کر یہ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ ڈرامے میں تماشائی (یا اگر ڈراما پڑھا گیا ہے تو قاری) کی دلچسپی میں کس جگہ کمی پیدا ہو گئی۔ یہ پتہ چل جائے کہ دلچسپی یا توجہ میں کس موقع پر کمی آئی تو اگلا مرحلہ یہ سوچنے کا ہے کہ اس کمی کا سبب کیا ہے۔ یہ مرحلہ آسان نہیں لیکن غور و فکر اور انہماک و توجہ سے اسے طے کرنا بھی دشوار نہیں۔

[روزنامہ "امروز" لاہور ۲۵ اکتوبر ۱۹۵۹ء]

ڈرامے اور زندگی کا باہمی ربط

اَدب اور زندگی کا باہمی رشتہ اور رَبط اب "اَدب" اور "زندگی" کی ایسی حقیقت ہے جسے بغیر کسی رد و قدح اور بغیر کسی اختلاف کے تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ لوگ جو کبھی ادب برائے ادب اور فن برائے فن کے نعرے لگاتے اور ادب اور فن کے جمالیاتی حُسن اور جمالیاتی اقدار کے پرستار بن کر اس کا پرچم اُٹھاتے تھے۔ اب سمجھوتے کی اس منزل پر آگئے ہیں۔ کہ بے شک اَدب اور زندگی میں بڑا گہرا ربط ہے۔ (یہاں تک کہ زندگی سے علیحدگی اختیار کر کے کوئی اَدب اَدب ہونے کا دعوے دار نہیں بن سکتا) لیکن اس ربط کا اظہار فنکارانہ انداز میں ہونا چاہیے۔ یا یوں کہیے کہ اظہار کا اسلوب ہمیشہ ایسا ہونا چاہیے کہ وہ ہمارے احساسِ جمال کو تسکین دے سکے۔ یہ بات ادب کی ہر صنف کے متعلق کہی جاتی ہے۔ لیکن اس کا اطلاق جتنا زیادہ کہانی اور اس کی مختلف قسموں پر ہوتا ہے۔ ادب کی کسی صنف پر نہیں ہوتا اس لیے کہ زندگی کے واقعات اور انسانی عمل، ردِ عمل خیالات اور احساسات ہی اس کا موضوع ہے۔ افسانے کے گوناگوں محرکات کا سرچشمہ چونکہ ٹھوس اور حقیقی زندگی ہی ہے اس لیے اس رشتے کی اہمیت بدیہی طور پر زیادہ واضح اور نمایاں ہے۔ لیکن فنی نقطۂ نظر سے ایک بات اور ہے۔ جسے اس رشتے کا ذکر کرتے وقت نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اور وہ بات یہ ہے کہ جس طرح ہر کہانی اپنی فنی نوعیت کے اعتبار سے

دوسری کہانی سے مختلف ہوتی ہے۔ اسی طرح زندگی کے ساتھ اس کے رشتے کی نوعیت بھی ہمیشہ جداگانہ ہوتی ہے۔ داستان۔ ناول۔ افسانہ۔ ڈراما سب کہانی کے اصناف ہیں اور کہانی کے اصناف ہونے کے لحاظ سے سب زندگی سے اپنا رشتہ جوڑتے اور اسی رشتے سے اپنی زندگی کی روح حاصل کرتے ہیں لیکن رشتوں کا یہ انداز ہر جگہ ایک سا نہیں۔

داستان میں جس زندگی کی تصویریں ہیں۔ اس میں حقائق پر تخیل کا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ افسانے کی بنائی اور رکوائی ہوئی زندگی کی تصویریں اس کے گوناگوں پہلوؤں کی مؤثر جھلکیاں ہیں۔ ناول میں زندگی کا نقش گہرا اور بھرپور ہے یہ سب کچھ اس لیے ہے کہ ہر صنف افسانہ کو زندگی سے اپنا رشتہ جوڑتے وقت ان پابندیوں اور ان قیود و حدود کو پیشِ نظر رکھنا پڑتا ہے۔ جو اس صنف کے فن نے اس پر عائد کی ہیں۔ یہ پابندیاں داستان ناول اور افسانے کی طرح ڈرامے پر بھی عائد ہوتی ہیں۔ اس لیے زندگی کے ساتھ اس کے رشتے کی نوعیت وہ نہیں۔ جو داستان۔ ناول یا افسانے کی ہے۔ سوال یہ ہے کہ ڈرامے کے فن کے تقاضے کس کس طرح ڈرامے اور زندگی کے رشتے کو متاثر کرتے ہیں اور اس رشتے کی شکل کیا ہوتی ہے؟ اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں سب سے پہلے فن کی ان خصوصیتوں پر نظر ڈالنی چاہیئے۔ جو کہانی کی دوسری اصناف اور اس کے درمیان سببِ امتیاز ہیں :

ڈرامے اور اس کے مقابلے میں کہانی کی دوسری قسموں میں سب سے بڑا اور حقیقت میں بنیادی فرق یہ ہے کہ ڈرامے کے علاوہ کہانی ہر صنف کی تصنیف و تخلیق پڑھنے کے لیے (یا مطالعے کے لیے) ہوتی ہے۔ اور ڈرامے کے دکھانے (یا عملی صورت میں پیش) کرنے کے لیے۔ اسی بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ڈرامے کے علاوہ کہانی کی ہر صنف کا تخاطب قاری سے ہے۔ اور ڈرامے کا ناظر یا سامع سے اور طرزِ تخاطب انداز پیش کش کا یہی فرق ہے جس کی بنا پر مختلف اصناف افسانہ کو فنی اعتبار سے بھی

بعض امتیازی خصوصیات حاصل ہوتی ہیں۔ اور مخاطب (قاری اور ناظر) سے رشتے کی نوعیت بھی متعین ہوتی ہے چنانچہ ڈرامے کی امتیازی خصوصیات کی بنا پر ناظر یا سامع کے ساتھ اس کے رشتے کی نوعیت ایک منفرد انداز کی ہے۔ اس رشتے کی بنیاد یہ خیال ہے کہ اُسے دوسری طرح کے قصہ گویوں کے مقابلے میں ناظر یا سامع کے مذاق اور پسند کا زیادہ لحاظ رکھنا پڑتا ہے۔ اس لیے کہ اسی خیال اور لحاظ پر اس کی فنی کامیابی کا انحصار ہے۔

یہ بات شاید تھوڑی سی تشریح کی محتاج ہے۔ ڈراما اسٹیج پر دکھایا جا رہا ہے۔ ڈراما نگار نے واقعات اور کرداروں کے باہمی ربط سے جو کہانی مرتب کی ہے اُسے کردار اپنے عمل اور گفتگو سے اپنی حرکات و سکنات سے اسٹیج پر پیش کر رہے ہیں۔ اور ہر لمحے وہ جو کچھ کر یا کہہ رہے ہیں اُس کا اثر تماشائیوں کے دل و دماغ پر پڑ رہا ہے۔ اس فوری اثر کے تحت وہ ڈرامے کے متعلق اپنی پسند اور ناپسندیدگی کا اظہار اس وقت کر سکتے ہیں اور پسند یا ناپسندیدگی کے اظہار کی نوعیت ڈرامے کی کامیابی یا ناکامی کا سبب بن سکتی ہے

کہانی اور ڈرامے میں ایک بڑا فرق یہ بھی ہے کہ کہانی میں پڑھنے والوں کے ردعمل کی حیثیت انفرادی ہوتی ہے اور ڈرامے میں اجتماعی۔ یعنی کہانی پڑھنے والے کو کہانی اپنے اپنے طور ایک دوسرے سے الگ رہ کر اور اس لیے ایک دوسرے کی رائے پسند یا ناپسندیدگی کے علم کے بغیر پڑھتے ہیں۔ ڈرامے میں ایسا نہیں ہوتا۔ ڈراما دیکھتے وقت اگر کسی ایک تماشائی کو ڈرامے کی کوئی بات پسند نہ آئے اور بول کر چلا کر نعرہ لگا کر یا بعض اوقات اس سے بھی زیادہ واضح شکل میں اپنی ناپسندیدگی، غصے یا نفرت کا اظہار کر سکتا ہے اب اگر اتفاق سے دوسرے دیکھنے والوں کا ردعمل بھی وہی ہے جو اس شخص کا تو وہ سب بھی احتجاج میں اس کے شریک ہو جائیں گے۔ اور اس طرح ایک کا احتجاج بہت سوں کا احتجاج بن کر فوراً پھیل جاتا ہے یہ بھی ہو سکتا ہے کہ تماشائی

تماشا گاہ سے نکل کر ڈرامے کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کریں۔ اور بُری شہرت آندھی کی طرح ہر طرف پھیل کر ڈرامے کو بدنام کر دے۔ یہ بات ناول یا افسانے کے قاری کریں بھی تو ان کی بات بہت آہستہ آہستہ اور بہت دیر میں پھیلے گی اور اس کا اثر جس طرح فوری نہیں ہوگا۔ اُسی طرح شدید بھی نہیں ہوگا۔

ڈراما نگار کو اس مخصوص صورت حال کی بنا پر ڈرامے میں اس بات کا خیال رکھنا پڑتا ہے کہ وہ کوئی ایسی بات نہ کہہ دے جس سے اس کے تماشائی ناراض ہو جائیں اور یوں ایک تخلیقی فن کار کی حیثیت سے جہاں اس کا فرض منصبی یہ ہے کہ وہ ان تماشائیوں کی حیرت و استعجاب کی تسکین کی صورت پیدا کرے۔ گویا ڈرامے کی فنی کامیابی کا معیار ہی یہ ہے کہ وہ جن دیکھنے والوں کے لیے لکھا جائے ذہنی اور جذباتی حیثیت سے انہیں مطمئن مسرور اور آسودہ کر سکے اور جب ہم یہ کہتے ہیں کہ جن دیکھنے والوں کے لیے لکھا جائے۔ تو اس میں معاشرے کی ہر سطح کے لوگ شامل ہوتے ہیں۔ ناول اور افسانے کی ذہنی سطح ایسی ہو سکتی ہے کہ وہ ایک خاص طبقے یا گروہ کو تو پسند آئے۔ اور دوسرا طبقہ یا گروہ اُسے قابل اعتنا نہ سمجھے لیکن ڈرامے میں یہ صورت ممکن نہیں۔ ڈراما معاشرتی زندگی یا قومی زندگی کے کسی ایک گروہ یا مخصوص گروہ یا جماعت کو پیش نظر رکھ کر نہیں لکھا جاتا۔ اس دعوے کی دلیل اور ثبوت میں دُنیا کے ڈرامے کی پوری تاریخ پیش کی جا سکتی ہے۔ یورپ کے مختلف ملکوں میں جن میں انگلستان، جرمنی اور فرانس کے نام خاص طور سے لیے جا سکتے ہیں، جب کبھی اس بات کی کوشش کی جاتی ہے کہ ڈرامے کو عوام کی سطح سے اُٹھا کر خواص کی سطح پر لایا جائے اور ڈرامے اور اسٹیج کی تخلیق و تنظیم خواص کے اسی محدود طبقے کو رکھ کر اس طرح کی جائے کہ ڈراما محض انہیں کی پسند، مذاق اور نقطۂ نظر کی ترجمانی کرے تو اس کوشش کو ناکامی کا منہ دیکھنا پڑا۔

ایک طرف تو یہ اور دوسری طرف یہ کہ ڈرامے کی دنیا میں کامیاب وہی ہوئے

ہیں اور شہرت اور ناموری نے قدم انہیں کے چُومے ہیں جن کے ڈراموں کی بنیاد پورے معاشرے اور پوری قوم کی پسند پر رہی ہے۔ اور اس کا تخاطب بلا امتیاز بوڑھے، بچے، عورت، مرد، امیر، غریب، عالم جاہل سب سے رہا ہے۔ صرف ان سے ہرگز نہیں جو اپنی شخصی صلاحیتوں کی بنا پر یا اپنے معاشرتی اقتدار اور جاہ و منصب کی بنا پر ممتاز ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ ڈرامے کو ہر تخلیقی فن، ہر ادبی صنف اور خصوصیت سے افسانے کی ہر صنف کے مقابلے میں جمہوری کہا گیا ہے اور اُسے جمہوری کہتے وقت یہ بات ہمیشہ پیشِ نظر رہی ہے کہ جمہور محض ان عوام کا نہیں جن کے مذاق اور پسند کو خواص عموماً پست سمجھتے اور پست کہتے ہیں۔ جمہور کی صف میں وہ لوگ بھی آتے ہیں جو اہلِ دانش ہیں۔ اور جن پر تہذیب کی قبائے رنگین پوری طرح سجتی ہے — اور اس طرح یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ جب ہم ڈرامے کو جمہوری فن کہتے ہیں اور ڈراما نگار سے یہ توقع رکھتے ہیں کہ اپنے فن (یا ڈرامے) کی تخلیق کرتے وقت جمہور کو نظر میں رکھے تو ہمارا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اپنے ڈرامے کو پسندیدہ اور کامیاب بنانے کے لیے اور اس میں کوئی امتیاز حاصل کرنے کے لیے ان سب گروہوں پر نظر رکھے جنہیں عمومی اعتبار سے "جمہور" سمجھا جاتا ہے یہیں سے زندگی کے ساتھ ڈراما نگار کے اس مخصوص ربط، تعلق اور رشتے کی ابتدا ہوتی ہے جو کہانی کے دوسرے اصناف کے رشتے کے مقابلے میں بالکل مختلف اور منفرد ہے۔

ڈراما نگار کو ایک طرف تو یہ کام کرنا ہے کہ وہ کسی معاشرے یا قوم یا حیاتِ اجتماعی کے مختلف عناصر اور گروہوں کی زندگی کا مشاہدہ گہری نظر سے کرے اور یہ اندازہ لگائے کہ یہ مختلف گروہ یا جماعتیں کن کن خصوصیات کی حامل ہیں اور کون کون سی خصوصیات کی حامل ہیں اور کون کون سی خصوصیات ان کی ایسی امتیازی خصوصیات ہیں جو ایک گروہ اور دوسرے کو الگ کرتی ہیں اور دوسرا کام جو اس سے اہم تر ہے۔ یہ کہ وہ ان سب کو انفرادی طور پر دیکھنے لگانے اور جاننے پہچاننے کے بعد بھی یہ دیکھے کہ انہیں ایک

دوسرے سے الگ منفرد اور ممتاز کرنے والی امتیازی خصوصیات کے علاوہ، کون سی چیزیں ایسی ہیں جو ان سب میں مشترک ہیں۔ ان مختلف گروہوں، جماعتوں اور بعض صورتوں میں معاشی، تہذیبی، ذہنی اور جذباتی اعتبار سے بہت سے فرق ہیں لیکن فرقوں کے باوجود بعض چیزیں ایسی بھی ہیں جو ان سب کو ایک ہی رشتے میں جوڑتی ہے جن کی ان کی زندگی میں وحدت اور ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے اور جن سے ان کے منتشر اجزا کی شیرازہ بندی ہوتی ہے کسی ایک معاشرے یا قوم کے مختلف اجزا میں مادی حیثیت سے جو فرق اور اختلاف ہوتا ہے اس کے باوجود ان سب میں ایک ایسی روح جاری و ساری ہوتی ہے جس کا رشتہ ماضی اور اس کی روایتوں سے ملتا ہے جو ماضی کی آغوش میں پرورش پاتی ہوئی حال تک پہنچتی اور ایک مستقل پائیدار اور غیر فانی شکل اختیار کرتی ہے۔ ڈرامانگار کو اسے متنوع، متنوع اور بہت سی حیثیتوں سے باہم مختلف اور متضاد ناظرین کی ایسی مشترک روح کی کھوج کرنی پڑتی ہے اور اس کی کھوج، جستجو یا تلاش کے لیے زندگی کو اس سے زیادہ قریب سے اور کاوش سے دیکھنا پڑتا ہے۔ جیسے افسانہ نگار یا ناول نگار دیکھتا ہے اور یوں گویا اس کے اور ایک زندگی کے ساتھ اس کے تعلق کی نوعیت بھی جداگانہ ہوتی ہے۔ وہ ناول نگار یا افسانہ نگار کی طرح افراد یا افراد کے مختلف حلقوں کو اپنا مخاطب نہیں بناتا اس کا تخاطب اسی اجتماعی روح سے ہوتا ہے۔ جو سب افراد اور افراد کے مختلف حلقوں کو ایک رشتے میں منسلک کرتی ہے۔

مخاطب کی یہ ذہنی، جذباتی اور روحانی ہم آہنگی مذاق اور پسند کا یہ گہرا اشتراک اور اس اشتراک اور ہم آہنگی کی بنا پر ایک ذہنی اور جذباتی ردِ عمل ہی وہ چیزیں ہیں جو ڈرامے کو دوسرے فنون سے ممیز اور ممتاز کرتی ہیں۔ اور انہیں خصوصیات کی بنا پر ہمہ گیری کی صفت اس سے وابستہ ہوتی ہے۔ ڈرامانگار کی یہ کوشش کہ اس کی تخلیق ہر مذاق کے ناظر کے لیے قابلِ فہم اور پسندیدہ ہو اُسے ایسے موضوعات کی طرف مائل کرتی ہے وہ اپنے ناظرین کے

اعتبار سے ہمہ گیر ہوں اور بجائے انفرادی مذاق یا مزاج کی نمائندگی کرنے کے اجتماعی قومی مذاق۔ قومی روایت، قومی جذبے اور قومی روح کی ترجمانی اور عکاسی کریں۔ یہ بات زندگی پر سرسری اور سطحی نظر ڈال کر یا زندگی کے صرف ایک یا چند خاص پہلوؤں پر نظر ڈال کر حاصل نہیں ہو سکتی —— اور اس سے بھی ایک منزل اور آگے بڑھ کر محض مشاہدے سے حاصل نہیں ہو سکتی۔ جب تک وسیع مشاہدے کے ساتھ گہری غور و فکر اور باریک تجزیہ شامل نہ ہو۔ زندگی کا یہ اندر چھپا ہوا پہلو سامنے نہیں آتا اور جب تک ایسا نہ ہو ڈراما نگار کا کام ادھورا اور بے اثر رہتا ہے اس لیے کہا جاتا ہے کہ زندگی سے ڈراما نگار جو رشتہ جوڑتا ہے اس میں گہرائی بھی ہوتی اور گیرائی اور پہنائی بھی۔

ڈرامے اور قومی زندگی میں اور اس قومی زندگی کے مزاج اور روح کی ترجمانی اور نمائندگی کرنے والے ناظرین میں جو وسیع اور گہرا تعلق ہے اسی کی طرف ڈرامے کے ناقدین اور مبصرین نے بار بار اشارے کیے ہیں اور ایسے واضح انداز میں کیے ہیں کہ ان کی حیثیت محض نظریاتی نہیں معلوم ہوتی۔ ان اشاروں کی بنیاد وہ حقائق اور نتائج ہیں جو ڈرامے کی تاریخ اور اس کے عہد بہ عہد ارتقا کا مطالعہ کرنے کے بعد اخذ کیے گئے ہیں۔ اس مطالعے کا نتیجہ ڈرائڈن کے وہ الفاظ ہیں جن کی حیثیت اب ضرب المثل کی سی ہے۔

ڈرائڈن کہتا ہے: "انھیں لوگوں نے اسٹیج پر سب سے زیادہ کامیابی حاصل کی جنھوں نے فطانت کو اپنے عہد کے سانچے میں ڈھالا۔"

They who have best succeeded on the stage have still confronted their genius to the age drydon.

یہی خیال ہے جس کی تائید جانسن نے ان الفاظ میں کی:

"ڈرامے کے اصول اُسے اس کے سرپرستوں نے عطا کیے ہیں اور اسی لیے جو لوگ (یعنی جو ڈراما نگار) خوش کرنے کے لیے زندہ ہیں انھیں زندہ رہنے کے لیے خوش

کرنا چاہیے۔"

The Drama's Laws the Drama's patrons give And we who live to please must please to live Johnson

اور حقیقت بھی یہی ہے (اور اس حقیقت کی شاہد ڈرامے کی عہد بہ عہد تاریخ ہے) کہ جن ڈراما نگاروں نے اپنے عہد کی زندگی کا مشاہدہ اور مطالعہ کر کے اور مشاہدے اور مطالعے کا پورا حق ادا کر کے اپنے آپ کو اس زندگی کی روح میں جذب کیا اور جنہوں نے اس زندگی کی نبض پہچان کر اپنے عہد کے ناظرین کو خوش رکھا قبولِ عام بھی انہیں کے حصہ میں آیا اور عظمت اور حیاتِ دوام بھی انہیں کو ملی۔ مشرق و مغرب کے ڈراموں پر نظر ڈال کر اس حقیقت کی تائید ہوتی ہے کہ جہاں تک ڈرامے کا تعلق ہے قبول عام اور عظمت دوام ایک ہی حقیقت کے دو نام ہیں۔ جن ڈراما نگاروں کو ان کے عہد نے پسندیدگی کی سند دی۔ انہیں آج بھی ہم اس فن کا امام اور اس کی روایتوں کا امین تسلیم کرتے ہیں۔ یونان میں سوناکلیز اور یوری پڈیز۔ انگلستان میں مارلو اور شیکسپیر، فرانس میں مولیر اور ہندوستان اور پاکستان میں کالی داس اور آغا حشر اس حقیقت کی واضح مثالیں ہیں۔

ان سب ڈراما نگاروں کی کامیابی کا سبب جہاں ایک طرف ان عظیم فنکاروں کی شخصیتیں اور ان شخصیتوں کا تخیل، تفکر اور احساسِ فن ہے وہاں دوسری طرف ان کی وہ باریک بینی نکتہ رسی اور نکتہ شناسی ہے جس کی بنا پر وہ اپنے عہد کی زندگی کا رازداں اور رمز شناس ہے۔ اس خاص عہد کی زندگی سے انہوں نے بڑا قریب کا رشتہ جوڑا ہے اس سے قریب رہ کر، اس کی گہرائیوں میں ڈوب کر اس کے مشاہدے اور مطالعے کا پورا حق ادا کیا ہے اور پھر اپنے ڈرامے میں اس کی ایسی مصوری کی ہے کہ اس کے نقش میں بہ یک وقت دو چیزیں شامل ہیں — ایک طرف تو ناظر یا سامع (یا تماشائی) کے تخیل، احساس، جذبے اور

روح کا رنگ اور دوسری طرف اس اجتماعی زندگی کا عکس جس نے افراد اور جماعتوں کو فکر، احساس اور جذبے کی ایک مشترک زنجیر کی کڑیاں بنا کر ان میں ایک ہی روح جاری و ساری کی۔

ڈرامے اور زندگی کا ربط اور تعلق ایک اور خاص شکل میں بھی ظاہر ہوتا ہے۔ اور تعلق کی یہ نوعیت صرف ڈرامے کے لیے مخصوص ہے — ناول یا افسانے میں اس کا اظہار نہیں ہوتا۔ ناول اور افسانہ فنی اعتبار سے ایک فن کار کی تخلیق ہے۔ اس تخلیق میں فن کار زندگی کے متعلق اپنے مشاہدات تجربات اور احساسات کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ اور اس مقصد کے لیے اُسے زندگی سے واقفیت حاصل کرنے کے علاوہ کسی نہ کسی حد تک قاری کے ذوق سے بھی واقف ہونا پڑتا ہے۔ یہ دونوں باتیں ڈرامے میں بھی ہیں اور جیسا کہ ابھی ظاہر ہوا۔ ناول اور افسانے سے زیادہ ہیں لیکن ان دو باتوں کے علاوہ بھی بعض باتیں ہیں جن میں ڈرامے کی فنی تشکیل و ترتیب پر اثر پڑتا ہے — کہا جاتا ہے اور تجربے کی بنا پر کہا جاتا ہے کہ ڈراما صرف ایک فن کار (یعنی محض ڈرامانگار) کی نہیں بلکہ کئی فن کاروں کی تخلیق ہے۔ ڈرامانگار اسٹیج پر پیش کرنے کے لیے جو کچھ لکھتا ہے اس کی کامیابی صرف اسی کے فکر و عمل پر منحصر نہیں۔ اس کامیابی میں اداکار اور ہدایت کار بھی شریک ہوتے ہوتے ہیں اور اس لیے ڈرامانگار جب ڈرامے کو ایک خاص فنی ہیئت دیتا ہے تو ان دونوں کے مزاج اور تخیل کو بھی سامنے رکھتا ہے اور یوں گویا اُسے گرد و پیش کی زندگی کی حد سے گزر کر ان دونوں کے تخیل کی حدوں میں بھی داخل ہونا پڑتا ہے — لیکن زندگی سے ربط اور تعلق کی یہ نوعیت اتنی گہری نہیں جتنی تماشائی سے ربط اور تعلق کی۔ اس لیے کہ اس ربط اور تعلق کا رشتہ براہ راست زندگی کے تعلق سے ملا ہوا ہے۔ دوسرے ربط اور تعلق ڈرامانگار کو محض اس بات پر مجبور کر سکتے ہیں۔ کہ کہانی کہنے کا کیا انداز اختیار کرے۔ لیکن اپنی کہانی میں جو کچھ وہ کہتا ہے اس کا انحصار اس عہد کے ناظرین کے مشترک مذاق

اور پسند پر ہے۔ اور اس مشترک مذاق اور پسند کا اندازہ اس وقت تک نہیں ہو سکتا جب تک وہ زندگی کو اُس سے کہیں زیادہ جانتا پہچانتا نہ ہو۔ جتنا افسانہ نگار یا ناول نگار جانتے ہیں۔ زندگی کو زیادہ جاننے پہچاننے اور اس سے زیادہ واقف ہونے کی یہی فنی ضرورت اور تقاضا ہے۔ جس کے سبب بحیثیت فن کار کے ڈراما نگار کو ناول نگار اور افسانہ نگار پر امتیاز بلکہ تفوق حاصل ہے اور جس کی بنا پر ہم کہتے ہیں زندگی اور ڈرامے کا باہمی ربط ایک خاص نوعیت کا ہے۔

[روزنامہ "امروز" لاہور ۱۴ اگست ۱۹۵۹ء]

ڈرامے کے تماشائی

ڈرامے اور اس کے مقابلے میں کہانی کی دوسری قسموں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ ڈرامے کے علاوہ کہانی کی ہر صنف کی تصنیف و تخلیق پڑھنے کے لیے ہوتی ہے اور ڈرامے کی دکھانے کے لیے ،یعنی : ایک کا تخاطب قاری سے ہے اور دوسری کا ناظر یا سامع یا تماشائی سے ۔ طرزِ تخاطب یا اندازِ پیش کش کا یہی فرق ہے جس کی بنا پر ڈرامے کو فنی اعتبار سے بعض امتیازی خصوصیات حاصل ہوئیں ۔ ڈراما ، اسٹیج پر دکھایا جاتا ہے اس لیے ڈراما نگار کو لکھتے وقت یہ سوچنا پڑتا ہے کہ وہ جس اسٹیج کے لیے یہ ڈراما لکھ رہا ہے ، اُس کی نوعیت کیا ہے ــــــ وہ کتنا بڑا یا چھوٹا ہے ۔ اُس میں مناظر پیش کرنے کا کیا اور کیسا انتظام ہے ۔ اسٹیج پر مختلف طرح کے اندھیرے اُجالے کے تأثرات پیدا کرنے کی کیا دقتیں یا کیا سہولتیں ہیں ۔ اس طرح گویا ڈراما فنی اعتبار سے جو ہیئت اختیار کرتا ہے ، اُس کا انحصار بڑی حد تک اسٹیج کی مختلف طرح کی خصوصیات پر ہے ۔

کبھی کبھی یہ خصوصیات ہیئت کے علاوہ ڈرامے کے موضوع پر بھی اثر انداز ہوسکتی ہیں ۔ اسٹیج کے علاوہ وہ ایکٹر بھی جنھیں ڈرامے کے مختلف کرداروں کی نمائندگی کرنی ہے ، ڈرامے کی فنی تشکیل و تعمیر پر اثر ڈالتے ہیں اور ڈراما نگار اپنے ڈرامے کے بعض مناظر ، بعض واقعات اور خصوصیت سے بعض مکالمے انھیں خاص خاص ایکٹروں

کے طرزِ ادا اور اندازِ گفتگو کو پیشِ نظر رکھ کر ترتیب دیتا ہے۔

اسٹیج اور ایکٹر کے علاوہ بعض اور چیزیں بھی ہیں جنہوں نے ہمیشہ ڈرامے کے فن کو مختلف حیثیتوں سے متاثر کیا ہے لیکن اثر انگیزی کے اعتبار سے جو نمایاں درجہ ڈرامے کے تماشائیوں کو حاصل ہے۔ وہ کسی اور چیز کو حاصل نہیں۔ اس لیے کہ ڈراما نگار حقیقت میں ڈراما انہی تماشائیوں کو محظوظ اور متاثر کرنے کے لیے لکھتا ہے۔

برینڈر میتھیوز (Brander Mathews) نے ڈرامے پر تماشائیوں کے اثر کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "ڈراما نگار کہانی کہنے کا کیا انداز اختیار کرے۔ اس کا انحصار اس بات پر ہے کہ اس کے پیشِ نظر کس طرح کا اسٹیج ہے لیکن وہ کس طرح کی کہانی کہے یا کہانی میں کیا کہے۔ اس بات پر منحصر ہے کہ وہ کس طرح کے تماشائیوں کو خوش کرنا چاہتا ہے۔ ڈرامے کے فن اور اس فن پر تماشائیوں کے گہرے اثر کا ذکر ایک جگہ ڈرائڈن نے ان الفاظ میں کیا ہے جن کی حیثیت اب تاریخی ہے۔ ڈرائڈن کے الفاظ کا مفہوم یہ ہے کہ:

> "انہیں لوگوں نے اسٹیج پر سب سے زیادہ کامیابی حاصل کی جنہوں نے فطانت کو اپنے عہد کے سانچے میں ڈھال لیا۔[1]"

آگے چل کر جانسن نے بھی ان معنی خیز الفاظ کی تائید ان الفاظ میں کی ہے:

> "ڈرامے کے اصول اسے اُس کے سرپرستوں نے عطا کیے ہیں اور اس لیے جو لوگ (یعنی جو ڈراما نگار) خوش کرنے کے لیے زندہ ہیں۔ انہیں زندہ رہنے کے لیے خوش کرنا چاہیے۔[2]"

---

(1) "They who have best succeeded on the stage. Have still conformed their genius to the age. (Drydon)

(2) "The drama's laws the drama's patrons give And we who have to please, must please to live." (Jonson)

اِن مختلف بیانات میں، ڈراما نگار اور ڈرامے کے تماشائی کے جس تعلق کی طرف اشارہ کیا گیا ہے وہ ایک اہم اور مسلّمہ فنی حقیقت ہے۔ کوئی فن کار اس وقت تک اپنے فن کی کامیابی اور بقائے دوام کی توقع نہیں کرسکتا تاوقتیکہ وہ اپنے اور اپنے مخاطب کے درمیان افہام و تفہیم، یگانگت اور یک جہتی کا رشتہ قائم نہ کرے۔

یہ تعلق مصوّری اور تعمیر میں بھی اتنا ہی ضروری ہے جتنا افسانے اور شعر میں۔ لیکن ڈرامے میں اس تعلق کی نوعیت ذرا مختلف ہے۔ اس لیے کہ فن کار (یا ڈراما نگار) کی فنی تخلیق کی پیش کش کے وقت اُس کا مخاطب (یا تماشائی) اُس کے سامنے موجود ہے اس لیے اس کا رِدِعمل فوری بھی ہوتا ہے اور شدید بھی۔ دوسرے یہ کہ تماشائی چونکہ ایک گروہ کا فرد بن کر یا بہت سے تماشائیوں میں سے ایک ہوکر ڈرامے کو دیکھتا، اور اس کے متعلق اپنے تأثر اور ردِعمل کا اظہار کرتا ہے۔ اس لیے یہ ردِعمل یا تأثر انفرادی کی جگہ اجتماعی ہوتا ہے۔

اس لیے ایک تخلیقی فن کار کی حیثیت سے ڈراما نگار کا فرضِ منصبی جہاں یہ ہے کہ وہ اپنے تماشائیوں کے لیے دلچسپی کا سامان مہیا کرے اور اُن کے جذبۂ تحیّر کو اُبھارے وہاں دوسری طرف اپنے فن کی کامیابی اور تاثیر کے لیے یہ بھی ضروری اور اہم ہے کہ اُن کی حیرت کی تسکین کی صورت پیدا کرے اور بحیثیتِ مجموعی اُن کی ہمدردی اور خوشنودی حاصل کرے۔ گویا ڈرامے کی فنی کامیابی کا معیار ہی یہ ہے کہ وہ جن دیکھنے والوں کے لیے لکھا جائے ذہنی اور جذباتی حیثیت سے انہیں مطمئن، مسرور اور آسودہ کرسکے اور جب ہم یہ کہتے ہیں کہ جن دیکھنے والوں کے لیے لکھا جائے تو اس میں معاشرے کی ہر سطح کے لوگ شامل ہوتے ہیں۔

ڈرامے کے نقادوں نے اس ضمن میں اس کے فن کے ایک پہلو پر خصوصیت سے زور دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ہر فن کار حقیقت میں اپنے فن کے ذریعے اپنی شخصیت

اپنے خیالات، تصورات، جذبات اور میلانات کا اظہار کرتا ہے اور اسے ایسا کرنے کی آزادی ہے۔ ڈرامانگار بھی ہر دوسرے فن کار کی طرح اس معاملے میں آزاد ہے۔ البتہ اس میں اور دوسرے فن کاروں میں ایک بڑا فرق یہ ہے کہ ڈرامانگار اپنے ڈرامے میں اپنی پسند اور مزاج کی جو بات جی چاہے کہے بشرطیکہ وہ تماشائیوں کی پسند کو بھی نظر انداز نہ کرے اور جو کچھ وہ چاہتے ہیں، وہ انہیں دے۔ ڈرامانگار (بعض دوسرے فن کاروں کی طرح) محض اپنے لیے نہیں لکھتا۔ اُسے تماشائیوں کو اپنے کام میں شریک کرنا پڑتا ہے۔

اس موقع پر ایک سوال البتہ پیدا ہوتا ہے اور یہ بڑا اہم اور نازک فنی سوال ہے۔ کیا ڈرامانگار اپنے تماشائیوں کے جذبات، تصورات اور رُجحانات کی ترجمانی کرتے وقت یہ ظاہر بھی کرتا ہے کہ وہ ایسا کر رہا ہے؟ اس سوال کا جواب فن کی بارگاہ سے یہی ملے گا کہ اگر وہ ایسا کرتا ہے تو فن کار نہیں ہے۔ گویا ڈرامانگار بات کہتا تو تماشائیوں کے لیے اور اُنہیں مُطمئن کرنے کے لیے ہے لیکن اس کا بات کہنے کا انداز دوسرے فن کاروں کی طرح ایسا ہی ہونا چاہیے کہ سُننے والے یہ نہ سمجھ سکیں کہ اس کی کوشش میں ارادے اور اہتمام کو دخل ہے اور حقیقت میں سچ پوچھا جائے تو اس کے لیے اس طرح کے کسی اہتمام کی ضرورت بھی نہیں، اس لیے کہ وہ اپنے سب تماشائیوں کا ہم عصر ہوتے ہوئے ایک خاص حد تک اُن کی پسند و ناپسندیدگی اور ان کی رغبت و نفرت میں اُن کا شریک ہے اور یوں اُس کے دل کی دھڑکنیں اُس کے تماشائیوں کی دھڑکنوں کی صدائے بازگشت ہیں شیکسپیئر، مارلو، شاہ، گالزوردی، آغا حشر اپنے ڈراموں کے لیے جو خاص موضوعات مُنتخب کرتے ہیں، ان میں اُن کی پسند کو دخل ہوتا ہے۔ لیکن اُن کی ذاتی اور شخصی پسند، حقیقت میں اُس اجتماعی پسند کا عکس ہے جس کے مظہر اُن کے عہد کے تماشائی ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ کسی نے ڈراما نگار کو اپنے عہد کی زیادہ شائستہ، زیادہ مہذب اور زیادہ سنجیدہ آواز کہا ہے۔ وہ اپنی باتیں کہہ کر حقیقت میں تماشائیوں کو اُن کی باتیں سُناتا اور اُن کے سامنے ان کی شخصیتوں کی واضح تر تصویر پیش کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ڈرامے کے نقادوں نے ڈرامے کے مطالعے کے سلسلے میں دو اہم باتیں کہی ہیں اور دونوں کا تعلق ایسے مطالعہ کرنے والوں سے ہے جو طالب علم کی حیثیت سے اس صنفِ ادب کی طرف توجہ کرتے ہیں۔ ایک بات تو یہ ہے کہ ڈرامے کے مطالعے سے اُس عہد کے مزاج، رسوم، عادات واطوار، اندازِ فکر اور جذبات واحساسات کی بڑی صحیح تصویریں ہمارے سامنے آتی ہیں جس میں یہ ڈراما لکھا گیا ہے اور دوسرے یہ کہ ہم کسی ڈرامے کے مطالعہ کا صحیح حق اُس وقت تک ادا نہیں کر سکتے جب تک اُسے پڑھنے (یا دیکھنے) سے پہلے اس عہد کی زندگی اور لوگوں کے متعلق تھوڑی بہت معلومات نہ حاصل کر لیں۔

یوں ایک خاص عہد کے ڈرامے اور عہد کی زندگی میں لازمی رشتے کے بغیر ڈرامے کی تخلیق ممکن نہیں اور اس تخلیق کی کامیابی صرف اسی طرح ممکن ہے کہ وہ اس عہد کی مجموعی زندگی اور اجتماعی مزاج کا عکاس اور ترجمان ہو۔ جو ڈرامے اپنے عہد کے تماشائیوں کو خوش نہیں کر سکتے وہ ہرگز کامیابی حاصل نہیں کر سکتے جو ڈرامہ جس حد تک زیادہ تماشائیوں کے لیے پسند اور دلچسپی کا موجب ہوگا۔ اُسی حد تک اس کی کامیابی یقینی ہے۔ ڈرامے کی قوت اور تاثیر کا انحصار اُس کی پسندیدگی کے دائرے کی وسعت پر ہے۔ ڈراما ایک آدمی یا چند آدمیوں کے لیے بلکہ سب کے لیے لکھا جانا چاہیے۔ ڈراما اگر بوڑھے، نوجوان، امیر، غریب، عورت، مرد، عالم جاہل سب کے لیے دلچسپ اور پسندیدہ نہیں تو فنی اعتبار سے ہرگز کامیاب نہیں۔ اور اسی لیے اُسے ہر فن سے جمہوری کہا گیا ہے۔ کوئی ڈراما جس کی نظر محض ایک محدود طبقے کے تماشائیوں پر ہو کامیاب نہیں ہو سکتا۔ دنیا میں ڈرامے کی تاریخ اس بات کا ثبوت ہے کہ جن ڈراموں کو شہرتِ عام اور بقائے دوام ملی ہے۔

انہوں نے فن کی اس بنیادی جمہوری شرط کو پورا کیا ہے اور جب کبھی کسی نے جمہوریت کا راستہ ترک کرکے اسے کسی طبقے یا گروہ کی جاگیر بنانا چاہا ہے تو اُسے ناکامی کا سامنا کرنا پڑا ہے۔

ڈرامے کی پوری تاریخ پر نظر رکھنے اور اس کے جمہوری پہلو کو اُس کی بنیادی فنی خصوصیت سمجھنے کے باوجود بعض نکتہ چینیوں نے یہ آواز اُٹھائی ہے کہ جو فن جمہور کی پسند کو اپنے فن کی بنیاد بنائے اُس کا پست اور بعض اوقات مبتذل ہو جانا لازمی ہے۔ اس لیے کہ جمہور یا عوام تجربے کی اس نزاکت اظہار کی اُس لطافت اور تخیل کی اُس بلند پروازی کی داد نہیں دے سکتے جس کے بغیر کوئی تخلیقی فن عظیم نہیں بنتا۔ اس نکتہ چینی اور اعتراض کا جواب اُن نکتہ سنجوں کی طرف سے جنہوں نے ڈرامے کی تاریخ کا مطالعہ کرکے حقائق کا تجزیہ کیا ہے۔ یہ دیا گیا ہے کہ ہر غلط فہمی اور اُلجھن ڈرامے کے تماشائیوں (انگریزی میں اس جگہ (Public) کا لفظ استعمال کیا گیا ہے) کو محض عوام سمجھ لینے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ ڈرامے کی پبلک اور تماشائیوں میں عوام اور خواص سب شامل ہوتے ہیں اور اس لیے جب یہ کہا جاتا ہے کہ ڈراما نگار ڈراما اپنے عہد کے تماشائیوں کے لیے لکھتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ان تماشائیوں میں ایسے لوگ بھی شامل ہیں جو صاحب فہم و ذکا بھی ہیں، اور شائستہ و مہذب بھی اور اس لیے ذوق کی لطافت اور نزاکت کے حامل بھی۔ پھر ایک بات بھی ہے کہ جن عوام کو عموماً ذوق کی لطافت و نزاکت سے عاری سمجھا جاتا ہے انہوں نے بلند سے بلند ڈراموں کے معاملے میں بھی ایسے ردِّ عمل کا ثبوت دیا ہے جو صرف اعلیٰ ترین ذہن اور سلامتیٔ ذوق کا نتیجہ ہو سکتا ہے۔ عوام کی یہ ذہنی کیفیت آرٹ اور سیاست دونوں میں تاریخ کے مختلف ادوار میں جس انداز سے نمایاں اور ظاہر ہوتی رہی ہے اس کی بنا پر یہ نتیجہ نکالا گیا ہے کہ خواص سے ہمیشہ عوام کی فہم اور ذوق کے اندازے میں غلطی ہوئی ہے

اس معاملے میں ان کا اندازہ ہمیشہ کمتر رہا ہے۔ اور اس کا ثبوت دنیا کے ڈرامے کی تاریخ ہے جو بتاتی ہے کہ عوام نے فہم اور ذوق کی بلند ترین سطح پر پہنچ کر عظیم ڈراموں کی جی کھول کر داد دی ہے اور اس لیے نہ ریسین (RACINE) کو اُن کی خاطر تجزیے کی نزاکتیں ترک کرنی پڑی ہیں اور نہ مولیر (MOLIERE) اور شکیپیئر کو اپنی ثروتِ اظہار اور تخیل کی شاعرانہ بلندی کو قربان کرنے کی ضرورت پیش آئی ہے۔ جن عوام کے مذاق کو عموماً پست اور عامیانہ سمجھا جاتا ہے۔ انھوں نے ڈرامے کا تماشائی بن کر ہمیشہ موضوع کی عظمت اور اظہار کی نزاکت کی داد سمجھ داری اور ذہانت سے دی ہے اور اسی لیے نکتہ چینوں کا یہ خوف اور اندیشہ کہ عوام کی طرف نظر رکھنے پر مجبور ہونے والے ڈرامانگار کے لیے ممکن ہی نہیں کہ وہ اپنی تخلیق کی سطح کو موضوع اور اظہار کے لحاظ سے بلند اور عظیم سطحوں پر لے جاسکے، بے بنیاد ہے اور اس کے بے بنیاد ہونے کا سب سے بڑا ثبوت یہ بات ہے کہ عظیم ڈرامانگاروں نے محض خوف و اندیشے کے فریب میں آکر اپنے ڈراموں کو عوام کی سطح پر لانے کی کوشش نہیں کی۔ ہوا عموماً یہی ہے کہ ڈرامانگار اپنے فن کی عظمت اور نزاکت پر قائم رہا ہے اور عوام کی فطری ذہانت اور اُن کے فطری ذوق نے ایک بلند سطح پر پہنچنے میں ان کی رہنمائی کی ہے۔ اور ہر عظیم ڈراما جب اسٹیج پر آیا ہے عوام ہی اُس کے بہترین قدرشناس ثابت ہوئے ہیں۔ عظیم ڈرامانگار اس رمز سے واقف ہیں اور یہی وجہ ہے کہ موشگافی کرنے والے نکتہ چینوں کی طرح اُن سے کبھی عوام کو حقیر سمجھنے کا جرم سرزد نہیں ہوا انھوں نے عوام کو سمجھ کر، اُن کے جذبات و احساسات میں شریک ہوکر، خود کو اُن میں سے ایک جان کر فنی احساس کے ساتھ جو کچھ اُن کے سامنے پیش کیا ہے اس کا انھیں پورا صلہ اور انعام ملا ہے۔ یہ صلہ اور انعام عوام کی مقبولیت اور شہرت کی ابدیت کے سوا کچھ نہیں۔ ابدیت کی سرفرازی ہمیشہ انھیں ڈرامانگاروں کے حصے میں آئی ہے جنھیں قبولِ عام کی سند بھی ملی ہو۔

ڈراما نگار کو عوام سے جو لازمی اور لابدی رشتہ جوڑنا پڑتا ہے اس کی بنا پر نکتہ چینیوں نے اُسے ایک اور اعتراض کا نشانہ بنایا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ چونکہ ڈرامے کا مخاطب بہ یک وقت تماشائیوں کے ایک ایسے ہجوم سے ہوتا ہے جس میں خواص اور عوام دونوں شامل ہیں اس لیے وہ نئے خیالات اور نئے تصورات کو اپنے ڈرامے کا موضوع نہیں بنا سکتا جب تک کوئی خیال یا تصور ایک خاص عہد کے لوگوں (یا تماشائیوں) کے ذہن میں پوری طرح اپنی جگہ نہ بنا لے۔ ڈراما نگار اُسے اپنے ڈرامے میں استعمال نہیں کر سکتا کہ اس طرح یہ اندیشہ ہے کہ تماشائیوں کی ایک بڑی جماعت اُسے سمجھنے سے قاصر رہے اور اس لیے اس سے محفوظ نہ ہو سکے یعنی ڈراما نگار کو اپنے ڈرامے کے لیے ایسا موضوع منتخب کرنا پڑتا ہے جسے اُس کے تماشائیوں کی بڑی سے بڑی تعداد سمجھ سکے۔ اور جس سے زیادہ سے زیادہ لوگ محظوظ اور مسرور ہو سکیں اور اس کا نتیجہ نکتہ چینیوں کے نزدیک لازمی طور پر یہ ہوتا ہے کہ ڈرامے میں نئے موضوع اور عظیم موضوع کی گنجائش نہیں رہتی اور موضوع عظیم نہ ہو تو اظہار کی عظمت میں فرق پیدا ہونا لازمی ہے۔ ڈرامے پر یہ اعتراض بظاہر درست معلوم ہوتا ہے لیکن یہ محض اُن ڈراما نگاروں کی حد تک درست ہے جنہوں نے محض عوام کی خوشنودی کو اپنے فن کی بنیاد بنایا ہے اور فن کی قربانی کر کے اُن کی ذہنی اور جذباتی سطح پر پہنچنے میں اپنی عافیت جانی ہے۔ جہاں تک عظیم ڈراما نگاروں کا تعلق ہے تاریخ کی شہادت ہمارے سامنے ہے اور اس شہادت کی بنا پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انہوں نے ہمیشہ اپنے ڈراموں میں ایسے موضوعات کو جگہ دی ہے جن کی حیثیت عالمگیر ہے اور جو انسان کی فطرت کے اُن پہلوؤں سے تعلق رکھتے ہیں جو ہر زمانے میں یکساں رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عظیم ڈراما نگاروں کے ڈرامے اُن کے بعد کے زمانوں میں بھی اتنے ہی مقبول رہے ہیں جتنے اُن کے اپنے زمانے میں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اُن کی داد ایسے ملکوں اور قوموں میں بھی دی گئی ہے جو ڈراما نگار کے حلقۂ اثر سے باہر ہیں۔

ڈرامے کے فن پر تماشائیوں کے اثر کے متعلق ایک اہم بات اور کہی گئی ہے اور اس سلسلے میں ڈرامے کا مقابلہ کہانی کی دوسری اصناف خصوصاً ناول سے کیا گیا ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ ڈرامے اور ناول کے موضوع یکساں نہیں ہو سکتے۔ ڈراما نگار مختلف فنی پابندیوں کی بنا پر بہت سے موضوعات سے کام نہیں لے سکتا۔ ان پابندیوں میں سب سے بڑی پابندی یہ ہے کہ اسے اپنی بات ایسے پڑھنے والوں کے بجائے جو اِدھر اُدھر بکھرے ہوئے ہیں۔ لوگوں کے ایسے گروہ سے کہنی ہوتی ہے جو ایک ہی جگہ جمع ہوتے ہیں اور اس لیے اپنے ردِ عمل کا اظہار فوراً کر سکتے ہیں۔ یہ فوری ردِ عمل چونکہ فرد کے بجائے ایک گروہ کا ہوتا ہے اس لیے لازمی طور پر اس میں ایک خاص طرح کی یکسانی ہوتی ہے یعنی تماشائیوں کا یہ گروہ اگر ڈرامے کو پسند کرے تو بہت سے آدمیوں کی پسند ہونے کی وجہ سے ڈرامے کو فوری مقبولیت کا امتیاز حاصل ہو جاتا ہے۔ یہی صورت ناپسندیدگی کی ہے کہ اگر تماشائیوں نے ڈرامے کو ناپسند کر کے اپنی ناپسندیدگی ظاہر کر دی تو اس پر فوراً ناپسندیدگی اور اس لیے بُری شہرت کی مُہر لگ جاتی ہے۔ تماشائیوں میں انفرادی طور پر مذاق کا اور اس لیے پسند و ناپسندیدگی اور محبت و نفرت کا جو فرق ہے اُس سے قطع نظر اُن میں ایک ہی جماعت کا رُکن (یا تماشائی) ہونے کی حیثیت سے جو اشتراک ہے اُس کا ڈراما نگار کو ناول نگار کے مقابلے میں زیادہ خیال رکھنا پڑتا ہے اور اس لیے فنی حیثیت سے اپنے ڈرامے کی ترتیب زیادہ توجہ، زیادہ احتیاط اور زیادہ کاوش سے کرنی پڑتی ہے اور یوں تماشائیوں کے مذاق اور اُن کی پسند کی یک جہتی ایک اچھی فنی تخلیق کا وسیلہ اور ذریعہ بنتی ہے اور یوں ڈرامے کو وہ فنی امتیاز حاصل ہوتا ہے جس سے ہر دوسری کہانی، یہاں تک کہ ناول بھی محروم ہے۔

اس بات کی وضاحت ایک اور طرح کی جا سکتی ہے۔ افراد کی انفرادی ذہنی خصوصیات اصل میں اکتسابی ہوتی ہیں یا دوسرے لفظوں میں ماحول کے اثرات کا نتیجہ

ہوتی ہیں۔ اس کے برخلاف ایک جماعت کا فرد یا رُکن ہونے کی حیثیت سے اُن میں جو خصوصیات یا صفات موجود ہوتی ہیں وہ فطری خصوصیات ہیں جو پوری قوم اور بعض اوقات پوری نسلِ انسانی میں مشترک ہوتی ہیں۔ گروہ کے افراد میں معقولیت، توازن و اعتدال اور بے تعلّقی و بے تعصّبی کی صفات کم ہوتی ہیں۔ اس کے بجائے ہر چیز پر یقین کر لینے اور زندگی کے معاملات میں جانبدار اور جذباتی ہونے کی عادتیں اُن میں زیادہ ہوتی ہیں اور اس لیے ایک شخص محض اس لیے کہ وہ ایک گروہ کا رُکن یا جُزو ہے تہذیب کے سفر میں کئی قدم پیچھے لوٹ آتا ہے۔ شائستہ سے شائستہ، مہذّب سے مہذّب اور ذہین سے ذہین آدمی بھی گروہ کا رُکن بن جانے کے بعد اپنی ذہنی بلندیوں سے اُتر کر اُس سطح پر آ جاتا ہے جو تہذیب کی ابتدائی سطح سے قریب تر ہوتی ہے اس لیے ڈراما نگار جب تماشائیوں کے لیے ڈراما لکھتا ہے تو اُسے یہ بات پیشِ نظر رکھنی پڑتی ہے کہ اُس کے مخاطب اعلیٰ درجے کے شائستہ اور مہذّب انسان ہونے کے بجائے ایسے لوگ ہیں جن کے ذہنوں پر جذبات کا غلبہ ہے اور جن کی پسند و ناپسندیدگی اور محبت و نفرت میں شدّت ہے۔ وہ اپنے ذہن سے کام لینے کے بجائے محض جذبات سے کام لیتے ہیں، ہر بات پر آسانی سے یقین کر لیتے ہیں اور بچّوں کی طرح اُن چیزوں سے خوش ہوتے ہیں جو اُن کے جذبۂ شوق و تحیّر کو اُبھاریں۔ اِس لیے ڈرامے میں ہمیشہ ان ٹکڑوں کو زیادہ پسند کیا جاتا ہے جو انسانی فطرت کے اُن عناصر کو متاثر کریں جو مختلف انسانوں میں مشترک ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جو ڈراما نگار انسانی فطرت کے اِن مشترک عناصر پر نظر رکھتے ہیں، فن کار کی حیثیت سے اُنہیں کو زیادہ کامیابی ہوتی ہے۔

ڈرامے کی دنیا میں قبولِ عام اور عظمتِ فن میں بڑا قریبی رشتہ ہے اور یہ رشتہ تماشائی کی اُس فطرت نے پیدا کیا ہے جو ہر قدم پر ایسی چیزوں کی جویا ہے جن سے زندگی کی تکمیل ہوتی ہے۔

وکٹر ہیوگو نے ایک جگہ لکھا ہے کہ تین طرح کے لوگ ڈراما دیکھنے جاتے ہیں — زیادہ تماشائی تو ایسے ہیں جو صرف حرکت اور عمل دیکھ کر خوش ہوتے ہیں۔ کچھ ایسے ہیں جو ڈرامے میں جذبہ تلاش کرتے ہیں اور کچھ ایسے جو ڈرامے میں بھی نئے اشخاص اور افراد سے ملنے کے خواہشمند ہوتے ہیں — جو ڈراما نگار اپنے تماشائیوں کی ان آرزوؤں کی تکمیل کو اپنا فنی مطمحِ نظر اور نصب العین بناتا ہے اُسے اپنے عہد میں بھی شہرت و عظمت حاصل ہوتی ہے اور آنے والے زمانے میں بھی اور اس لیے ڈرامے کی دُنیا میں شہرت و عظمت کی باگ ڈور تماشائیوں کے ہاتھ میں ہے۔ تماشائی ہی ڈراما نگار کے قدردان اور سرپرست بھی ہیں اور اس کے فنی احساس کے محرّک اور فنی عمل کے رہنما بھی۔ یہی وجہ ہے کہ ڈراما نگاروں نے کبھی اُن کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔

[پندرہ روزہ استقلال، لاہور، یکم جولائی ۱۹۵۹ء]

ڈرامے کی اَدبی اور فنّی قدریں

اَدب میں جو چیزیں مختلف وقتوں میں بحث وتمحیص اور اس لیے ادبی اور فنّی اختلاف کا موضوع رہی ہیں ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ ڈرامے کو اَدب کہا جائے یا فن ۔ جن لوگوں نے ڈرامے کو اَدب کی ایک صنف تسلیم بھی کیا ہے ، ان کا انداز عموماً ایک طرح کی معذرت کا رہا ہے ۔ ایسے لوگوں کا کہنا یہ ہے کہ اَدبی اوصاف ڈرامے کے لیے بنیادی حیثیت نہیں رکھتے ۔ وہ اس کے حسن وجمال میں البتہ اضافہ کر سکتے ہیں ۔ اور اس کے برخلاف سوچنے والوں کا ایک گروہ تو ایسا بھی ہے کہ وہ ڈرامے کے لیے کسی طرح کے ادبی سہارے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کرتا اور اس لیے اسے اَدب کہنے کے بجائے فن کہتا ہے ۔

اس بدیہی طور پر دلچسپ اور اَدبی اور فنّی نقطۂ نظر سے اہم مسئلے کی صحیح حیثیت کے متعلق کسی ایسے نتیجے تک پہنچنے کے لیے جسے معقول بھی کہا جا سکے اور قابل قبول بھی تجزیے کے مراحل کا طے کرنا ضروری ہے اور تجزیے کی منطق کا تقاضا یہ ہے کہ آدمی سب سے پہلے یہ سوچے کہ ڈراما جس خاص شکل وصورت میں اس وقت ہمارے سامنے موجود ہے وہ اسے کس طرح ملی ، اس کا آغاز کیوں اور کیسے ہوا ؟ اور آغاز کی ابتدائی منزل میں وہ کون کون سی باتیں تھیں جنہیں اس کی امتیازی خصوصیات سمجھا گیا ۔

جدید تحقیق نے انسان کی تہذیبی زندگی کے آغاز اور اس کے گوناگوں مظاہر کے متعلق جو نتائج ہمارے سامنے پیش کئے ہیں ان میں سے ایک یہ ہے کہ انسان نے اپنے تجربات کے اظہار و ابلاغ کے جو وسائل و ذرائع اختیار کئے ہیں۔ ان میں سب سے پہلی شکل ڈرامے کی ہے۔ ابتدائی انسان نے اپنے ان تجربات کی کہانی کو جو روپ دیا اور اپنے ہمسروں کے سامنے اپنی زندگی کے جو کارنامے بیان کیے ہیں ان میں اشاروں اور حرکات و سکنات سے لفظوں کو مؤثر اور دل نشیں بنانے کا کام لیا گیا اور اس طرح گویا عہدِ عتیق کی کہانی ایک ڈراما ہے۔

انسان کہانی کے ذریعے اپنے تجربات کا اظہار کرتا ہے تو اظہار کے اس عمل کے پیچھے اس کی یہ خواہش اور یہ آرزو کام کرتی دکھائی دیتی ہے کہ وہ اپنے باطن کو ظاہر کی شکل دے اور اپنے چھپے ہوئے آپے کو ظاہر کی نظر کے سامنے لاتے۔ اپنے باطن کو ظاہری روپ دینے کی یہ خواہش جس طرح بچوں میں ہوتی ہے اور طرح طرح کی حرکات اور مختلف قسم کے اعمال و افعال کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے اسی طرح ابتدائی انسان کے دل کو بھی بے چین رکھتی تھی۔ یہی بے چینی اظہار و ابلاغ کا وسیلہ تلاش کر کے بیان کا پیکر اختیار کرتی اور کہانی بنتی ہے۔ لیکن اس کہانی میں لفظ اتنی اہمیت نہیں رکھتے جتنے اشارے اور حرکات کہانی کی یہی ابتدائی صورت حقیقت میں ڈراما ہے اور آج بھی غیر مہذب اور غیر متمدن قبیلوں میں اسی صورت میں موجود ہے۔ آج بھی ان کے ناچ، گانے اور کھیل تماشے، جو ان کے تجربات اور مشاہدات اور اندرونی کیفیات کی ظاہری صورتیں ہیں، تاثیر اور دل نشینی کے لیے لفظوں کے زیادہ محتاج نہیں۔ تاثیر اور دل نشینی کی صفات ان میں حرکات اور اشارات سے پیدا ہوتی ہیں اور اسی لیے ڈرامے کے آغاز و ابتدا کے متعلق کسی کا یہ فقرہ مزے دار بھی ہے اور معنی خیز بھی کہ ڈرامے کی زندگی کا نقطۂ آغاز کہانی کہنے والا نہیں بلکہ اداکار ہے۔ یوں گویا، ڈرامے میں حرکت

اور عمل کی بنیادی حیثیت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اسی خیال کو ایک مغربی مبصر نے یہ کہہ کر ادا کیا ہے کہ "ڈرامے کا فن ڈراما نگار کا نہیں بلکہ اداکاروں اور ہدایت کاروں کا فن ہے۔

ڈرامے کے آغاز اور اس کی ابتدائی شکل صورت کے متعلق یہ چند بیانات جن باتوں کی طرف اشارے کرتے ہیں انہیں اگر مرتب کرنے کی کوشش کی جائے تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شخصی تجربے کے اظہار کے وسیلے کی حیثیت سے کہانی جب سب سے پہلے دوسروں کے سامنے آئی تو اس کا انداز وہی تھا جس نے آگے چل کر ڈرامے کی شکل اختیار کر لی —— یعنی ایک شخص نے اپنے تجربات دوسروں کے سامنے پیش کیے اور انہیں پیش کرنے کے لیے کچھ تو الفاظ سے اور اس سے زیادہ اشارات و حرکات سے مدد لی اور یوں کہانی سننے والوں کو اپنی طرف متوجہ رکھا۔ بیان کی ہوئی اس کہانی کا جو نقشہ ہماری نظر کے سامنے آتا ہے اس میں بعض چیزوں کا وجود ایک بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ کہانی ایک شخص بیان کر رہا ہے جو اپنی کہانی میں دلچسپی اور اثر پیدا کرنے کے لیے الفاظ، حرکات اور اشارات استعمال کرتا ہے۔ یہ کہانی سننے والوں کے ایک گروہ کے سامنے بیان کی جاتی ہے، جو ایک خاص وقت میں کسی ایسی جگہ جمع ہیں جو بعض اسباب کی بنا پر کہانی سننے اور سنانے کے لیے ایک موزوں جگہ ہے۔ یہ خاص جگہ جہاں کہانی سنائی جا رہی ہے اور کہانی سننے والے ایک خاص انداز سے بیٹھے ہیں۔ وہی جگہ ہے جسے آگے چل کر ڈرامے اور تھیٹر کے فن میں اسٹیج کا نام ملا اور جس کی نوعیت مختلف زمانوں میں حالات اور مذاق کے مطابق بدلتی رہی۔ کہانی سننے والا جو کہانی سناتے وقت حرکات و اشارات کا استعمال ضروری سمجھتا ہے، اس اسٹیج کا ایکٹر ہے، اور جن سننے والوں کو یہ کہانی سنائی (اور ساتھ ساتھ دکھائی جا رہی ہے) وہ تماشائی ہیں جن کے بغیر کسی ڈرامے کے وجود کا تصور ممکن نہیں۔ یہی اسٹیج یہی اداکاری اور یہی

تماشائی ہیں جو آگے چل کر ڈرامے کے فن کے بنیادی عناصر ہیں جن کے الگ الگ اثرات نے مل جل کر وہ چیزیں پیدا کیں جنہیں ہم ڈرامے کے فن، اور یقیناً عظیم فن، کی روایات کہتے ہیں۔

ان روایات میں سے بعض کا تعلق اسٹیج سے ہے، بعض کا ایکٹر سے اور بعض کا تماشائیوں سے۔ لیکن ڈراما نگار کو ڈراما لکھتے وقت چونکہ زیادہ خیال اس بات کا رکھنا پڑتا ہے کہ وہ جو کچھ لکھے گا اسے اسٹیج پر پیش کیا جائے گا اور تماشائیوں کے سامنے پیش کیا جائے گا اس لیے ایک طرف تو اس کا فنی مقصود یہ ہوتا ہے کہ جو کچھ تماشائیوں کے سامنے آئے وہ ان کے لیے دلچسپ ہو اور انہیں اپنی طرف متوجہ رکھ سکے اور دوسری طرف یہ کہ سب کچھ ان حدود کے اندر رہ کر اور ان پابندیوں کا لحاظ رکھ کر کیا جائے جو اسٹیج نے اس پر عائد کی ہیں یہی وجہ ہے کہ ڈرامے کی روایات کی تشکیل میں ان دو چیزوں نے زیادہ نمایاں حصہ لیا ہے اور اس کے اصول و ضوابط کی یقینی طور پر حد درجہ اثر انداز ہوئی ہیں۔ البتہ ان اثرات میں سے بعض اہم ہیں اور بعض غیر اہم اور اس لیے اِن اثرات کے تحت وجود میں آنے والی روایات کی نوعیت بھی اہم اور غیر اہم، فروعی اور اصلی ضمنی اور بنیادی ہے۔

مثال کے طور پر اگر ہم ان روایات پر ایک سرسری نظر ڈالیں تو ڈرامے کی بے شمار ایسی روایات ہمارے سامنے آئیں گی جنہیں ڈرامے کی نشوونما کے مختلف دوروں میں اہم تر سمجھا گیا ہے لیکن انہیں بنیادی نہیں کہا جا سکتا۔

ان کی حیثیت البتہ ایک طرح سمجھوتے یا مفاہمت کی ہے جو فن کار اور اس کے مخاطب یا ڈراما نگار اور تماشائی کے درمیان قائم اور استوار ہوتی ہے اور اسی مفاہمت کی بنا پر ڈراما نگار کی پیش کش تماشائی کے لیے دلچسپ اور پُرکشش بھی بنتی ہے اور ذہنی لطف و انبساط کا سرمایہ بھی مہیا کرتی ہے۔ ڈرامے کی یہ روائتیں

حقیقت اور صداقت کے نقطۂ نظر سے تو ہرگز قابلِ قبول نہیں ہوتیں لیکن اسٹیج تماشائی اور ڈرامانگار کے باہمی رشتے کے پیدا کیے ہوئے حدود انہیں جواز کی سند دے دیتے اور اس لیے انہیں وہی مرتبہ حاصل ہوتا ہے جو حقائق کو۔ ڈرامے کے کردار نثر کے بجائے نظم، یا سیدھی سادی روزمرہ کے بجائے مقفیٰ اور مسجع اور رنگین باتیں کرتے ہیں بسترِ مرگ پر زندگی کی آخری سانسیں لیتا ہوا انسان بھیرویں کی تانیں لگاتا ہے، عرب، ایران، افغانی، چینی، جاپانی اور ہندوستانی سب، آپس میں ایک ہی زبان بولتے اور سمجھتے ہیں، کردار جو کچھ اپنے دل میں سوچ رہا ہے یا کسی دوسرے کردار کی سرگوشی کے انداز میں کہہ رہا ہے اسے اجازت ہے کہ ایسی آواز میں کہے کہ تماشائی اس کی بات سُن سکیں۔

کردار جنگل کی تنہائیوں میں گانا گائے تو اسے سازوں کی پوری سنگت ہے، وہ رات کی بھیک تاریکی میں کسی عمل میں مصروف ہو تو اس پر اتنی روشنی ڈالی جائے کہ اس کی چھوٹی سے چھوٹی حرکت بھی تماشائیوں کی نظر سے پوشیدہ نہ رہے۔ یہ اور اس طرح کی بہت سی چیزیں ہیں جنہیں ہم عام حالات میں ہرگز قابلِ قبول نہیں سمجھتے لیکن اسٹیج کے تقاضے اور تماشائی کی طلب نے انہیں اس حد تک جائز بنا دیا ہے کہ ان پر کسی طرح کا اعتراض وارد کرنے کے بجائے ہم انہیں ڈرامے کی تاثیر کا وسیلہ سمجھتے ہیں۔

اسٹیج کی مجبوریاں اور ان مجبوریوں کے پیدا کیے ہوئے تقاضے ہیں جنہوں نے ڈرامے کے فن میں اس چیز کی تخلیق کی ہے جسے ہم ڈرامے کی وحدتیں کہتے ہیں۔ ڈرامانگار کو اسٹیج کی حد بندیوں اور پابندیوں کی وجہ سے ڈرامے کے عمل کو وقت اور مقام کے لحاظ سے اُس حد کے اندر رکھنا پڑتا ہے جو آسانی سے اسٹیج پر بھی پیش کی جا سکے اور جس سے تماشائی کی توجہ بھی ایک ہی نقطہ پر مرکوز رہے۔ اس کی اس فنی کوشش کو وحدتِ زماں[۱]، وحدتِ مکاں[۲] کے فنی نام دیئے گئے ہیں اور ان کی اہمیت پر اس لیے زور

دیا گیا ہے کہ جب تک ڈراما نگار تماشائی کے سامنے وقت اور مقام کا کوئی واضح تصور نہ پیش کر سکے اور جب تک وہ ڈراما دیکھتے وقت یہ نہ محسوس کر سکے کہ اسٹیج پر کردار جس عمل میں مصروف ہیں اور جس پر حقیقت میں ڈرامے کی دلچسپی کی ساری بنیاد قائم ہے۔ وہ کس مقام اور کس وقت پر پیش آیا ہے، وہ اس عمل میں کوئی براہِ راست دلچسپی نہیں لے سکتے۔ ان کا اپنے آپ کو اس عمل کا ایک حصہ سمجھنا (خواہ ناظر ہی کی حیثیت سے سہی) صرف اسی بات پر منحصر ہے کہ ان کی نظر کے سامنے وقت اور مقام کی ایسی تصویر موجود ہو کہ انہیں ڈرامے کے کرداروں کا عمل حقیقی معلوم ہو۔ یوں گویا ان دو وحدتوں کے فنی تصور میں اس تیسری وحدت کے مؤثر وجود کا انحصار ہے جسے ڈرامے کے فن کی اساس کہا گیا ہے۔ اس وحدت کا نام وحدتِ عمل ہے۔ عمل اور حرکت کے وجود کے بغیر فنی حیثیت سے کسی ڈرامے کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ چنانچہ ڈراما نگار کے فنی منصب اور فنی چابک دستی کا امتحان اسی میں ہے کہ وہ کس طرح ڈرامے کو عمل کے راستے پر ڈالتا اور اسے مختلف مدارج و مراحل سے گزارتا ہے۔

ڈراما نگار کے فنی عمل کا تجزیہ کرتے ہوئے ہمیشہ اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ ڈراما نگار کا اصل مسئلہ یہ ہے کہ عمل کا آغاز کس طرح کرے کہ اس کے سفر کی اگلی منزلیں بغیر کسی رکاوٹ کے طے ہوتی چلی جائیں اور ایک مرحلہ دوسرے مرحلے کی طرف رہنمائی کرتے کرتے بالآخر عمل کو منطقی انجام تک پہنچا دے۔ عمل کی ابتدا ہو جائے اور واقعات ایک معین رُخ اختیار کر لیں تو ڈراما نگار کا کام یہ ہے کہ وہ عمل کے مختلف مرحلوں اور منزلوں میں تماشائی کی توجہ اس عمل کی طرف سے نہ ہٹنے دے۔ یوں گویا ڈرامے کے عمل اور تماشائی کی توجہ میں ایک لازمی رشتہ قائم ہوتا ہے۔ ڈرامے کا عمل واقعات کی شکل میں آگے بڑھتا رہتا ہے، اور عمل کو وہ کردار جن کی زندگی ڈرامے کے واقعات کا موضوع ہے اپنی گفتار و رفتار سے آگے بڑھاتے رہتے ہیں اور جوں جوں عمل کبھی

دھیمی اور ہموار اور کبھی تیز اور ڈرامائی رفتار سے آگے بڑھتا اور اُبھرتا رہتا ہے۔ تماشائی کی دلچسپی اور توجہ ایک مرکزی حیثیت حاصل کرتی رہتی ہے۔ عمل کی حرکت کی اسی رفتار کے انداز سے تماشائی کے جذبات میں مدوجزر کی بدلتی ہوئی کیفیتیں نمایاں ہوتی رہتی ہیں اس کے دل کی دھڑکن کبھی ہلکی اور کبھی تیز ہوتی رہتی ہے۔ گویا تماشائی کے دل کو اپنی مٹھی میں رکھنے کے جس فنی عمل کا آغاز ڈرامانگار نے ڈرامے کے ابتدائی حصوں میں کیا تھا اس کی کامیابی اسی بات پر منحصر ہے کہ ڈرامے کا عمل ایک موزوں اور مناسب رفتار سے حرکت کرتا رہے اور آگے بڑھتا رہے اور کسی ایک جگہ بھی اتنی دیر تک رُک کر نہ رہ جائے کہ تماشائی کو اپنے خیال اور جذبے میں رکاوٹ اور ٹھہراؤ محسوس ہونے لگے، اس لیے ڈرامے میں خیال اور جذبے کا یہ ہلکا سا ٹھہراؤ یا معمولی سی رکاوٹ بھی اس کے لیے گھٹن بن جاتی ہے۔ تماشائی کو گھٹن کے اس احساس سے محفوظ رکھنا ڈرامانگار کا فنی منصب ہے (اور یہ بات ڈرامائی عمل کے متحرک رہنے سے پیدا ہو سکتی ہے۔)

ڈرامے کے عمل کے متحرک رہنے اور اس کے برابر آگے بڑھتے رہنے پر فنی اعتبار سے جو زور دیا جاتا ہے وہ ڈرامے میں اس چیز سے پیدا ہوتا ہے۔ جسے فن کی اصطلاح میں تصادم یا کشمکش CONFLICT کہا گیا ہے جس چیز کو ہم ڈرامائی عمل کہتے ہیں وہ کسی کردار کی عملی حالت میں ظاہر یا نمودار ہونے کا دوسرا نام ہے۔ کردار کی اس عملی حالت میں تماشائی کے لیے اس وقت تک کوئی دلچسپی ممکن نہیں جب تک اسے کسی اُلجھن، اور کشمکش میں مبتلا نہ دکھایا جائے یہی اُلجھن اور کشمکش ہے جو حقیقت میں عمل کو آگے بھی بڑھاتی ہے اور اس میں اتار چڑھاؤ کی وہ کیفیتیں بھی پیدا کرتی ہے جن سے تماشائی کی توجہ ایک نقطے پر مرکوز رہتی یا اس نقطے کے محور پر گردش کرتی ہے۔ یہ اُلجھن یا کشمکش ڈرامے میں مختلف صورتیں اختیار کرتی ہے۔ کبھی اس کی شکل دو

افراد کے درمیان ایک تصادم کی ہوتی ہے۔ کبھی یہ کش مکش حالات اور تصورات کے اختلاف اور تصادم سے پیدا ہوتی ہے کبھی خود انسان کے اپنے جذبے کی متفرق اور متضاد کیفیتوں سے۔ اسی کش مکش اور تصادم سے پلاٹ بنتا اور اس کے مختلف مدارج قائم ہوتے ہیں۔ ابتدا[1] کے بعد اضطراب[2] (بحران) نقطۂ عروج[3] اور انجام[4] اسی تصادم کی مختلف منزلیں ہیں — ڈراما نگار ان مختلف مرحلوں اور منزلوں کو وحدت کے ایک رشتے میں جوڑتا ہے اور اس طرح تماشائی کی توجہ کے سفر کے لیے ایک راستہ معین کرتا ہے تاکہ وہ اِدھر اُدھر نہ بھٹکے۔ ڈرامے کے شروع میں اس نے تماشائی کے جذبۂ تحیر کو روشن کیا اور آہستہ آہستہ اس کی لو کو اُبھارا تھا اسے برابر زندہ رکھنا اور بالآخر اس کی تسکین کا سامان مہیا کرنا اس کے فن کی کامیابی ہے اور یہ کامیابی حقیقت میں اس بات پر منحصر ہے کہ اس نے ڈرامے کے اس عمل کو کس طرح اور کس حد تک اپنے فکر تخیل اور جذبے کی آنچ سے پختہ کیا ہے، جس پر ڈرامے کی اساس قائم ہے اور جسے فنی حیثیت دینے میں ڈراما نگار اور تماشائی بہ یک وقت برابر کے شریک ہیں۔

اس ڈرامائی عمل میں اگر کش مکش کا رنگ موجود ہے اور ڈراما نگار نے اس کشمکش کو پوری طرح کرداروں کی زندگی سے مربوط کیا ہے تو اس کی حرکت اور رفتار میں بھی تسلسل اور موزونی ہوگی، اور تماشائیوں کی توجہ کا مرکز بھی قائم رہے گا اور وہ ڈرامے کو شروع سے آخر تک دلچسپی سے دیکھیں گے۔ اس چیز کا نام ڈرامے کے فن میں اشتیاق، تذبذب یا SUSPENSE ہے۔ ڈراما نگار ایک طرف تو یہ کرتا ہے کہ تماشائی کی نظر اور توجہ اس عمل کی طرف رہے جو اس وقت اسٹیج پر پیش آرہا ہے اور دوسری طرف اس سے بھی زیادہ یہ کہ اُن کا ذہن برابر آنے والے واقعات اور ہونے والے عمل کا منتظر رہے جو کچھ اس وقت اسٹیج پر ہو رہا ہے وہ اس کے لیے کشش انگیز ہے لیکن اس سے بھی زیادہ کشش اس خیال اور احساس میں ہے کہ دیکھیں اس کے بعد کیا ہو!

یہی خیال یہی احساس اور یہی اشتیاق ہے، جس سے تماشائی کے لیے ڈراما ایک نشاط آور تجربہ بنتا ہے۔

ڈرامائی تجربے کو تماشائی کے لیے مسلسل دلچسپی، کشش اور انبساط کی ایک چیز بنانے کے لیے، ڈرامے کے فن میں تنوع اور تضاد کو بھی اہمیت دی جاتی ہے اور ڈراما نگار کبھی واقعات کی رفتار میں، کبھی کرداروں کے مکالمے کے لہجے میں، کبھی عمل کی کیفیت میں اور کبھی بیان کے اسلوب میں شدّت و خفت اور کبھی واقعات کی نوعیت کرداروں کے عمل اور خود اظہار کے لہجے اور اسلوب میں تضاد کی کیفیتیں نمایاں کر کے تماشائی کے جذباتی ہیجان میں توازن اور نرمی پیدا کرتا ہے اور اسی لیے ڈرامائی عمل کی پیش کش اور ڈرامائی صورتِ حال کی تعمیر و تشکیل میں ان دونوں وسائلِ فن کو بھی کم و بیش وہی دخل حاصل ہوتا ہے جو اشتیاق یا SUSPENSE کو اور یوں ڈرامے کو ایک ایسی صنفِ ادب سمجھا جاتا ہے جس کے ادبی مرتبے کا تعین کرتے وقت ہمیں یہ بات پیشِ نظر رکھنی پڑتی ہے کہ ڈراما ڈراما نگار کا نہیں بلکہ اسٹیج اور تھیئٹر کا فن ہے۔ اور ہم اسے ناول، افسانے، رزمیہ نظم اور انشا کی طرح محض ادبی قدروں سے نہیں جانچ سکتے۔ چونکہ ڈراما نگار ڈرامے کی تخلیق یہ بات پیشِ نظر رکھ کر کرتا ہے کہ ایکٹر انہیں اسٹیج پر تماشائیوں کے دیکھنے کے لیے پیش کریں گے اس لیے ان کی اچھائی بُرائی کی کسوٹی یہ خیال ہے کہ وہ اسٹیج پر کامیاب رہا یا نہیں۔

ڈرامے اور اسٹیج کو لازم و ملزوم قرار دینے کی یہ روایت دنیا کے ڈرامے کی پوری تاریخ کا بنیادی عنصر ہے۔ یہاں تک کہ دنیا کے بعض بڑے بڑے ڈراما نگاروں نے جن میں مولیئر اور شیکسپیئر بھی شامل ہیں، کبھی اس خیال کو اہمیت نہیں دی کہ ان کے ڈرامے چھاپے بھی جائیں۔ اس کے علاوہ یہ بات بھی عام مشاہدہ اور تجربہ ہے کہ بعض ایسے ڈرامے جو اسٹیج پر حد درجہ کامیاب سمجھے گئے تھے جب چھپ کر پڑھنے والوں

کے سامنے آئے تو ان کی ساری تاثیر اور کشش ختم ہوگئی۔

ان سب باتوں سے جو بدیہی نتیجہ نکلتا ہے اور جس کی تائید ڈرامے کی پوری تاریخ کو دیکھ کر ہوتی ہے یہ ہے کہ ڈرامے کی تخلیق میں اصل بنیاد اس کے فن کو بنایا گیا ہے اور اس کے ادبی پہلو کو محض ضمنی حیثیت دی گئی ہے۔ اس سلسلے میں عموماً دنیا کے دو عظیم ڈرامانگاروں کے بیانات پیش کیے جاتے ہیں اور ان کے بیان کو اس خیال کی تائید میں استعمال کیا جاتا ہے کہ ڈرامے میں ادبی اقدار کی باری فنی اقدار کے بعد آتی ہے SCRIBE کہا کرتا تھا کہ "میرے ڈرامے کا موضوع اچھا ہو اور میں اس کا ایک واضح اور مکمل خاکہ بنالوں تو اسے لکھنے کا کام اپنے ملازم کے سپرد بھی کر سکتا ہوں۔ ڈرامے کی مجموعی فضا اس کے لکھنے کا کام کروالے گی اور ڈراما اسٹیج پر کامیاب رہے گا۔" یونانی ڈرامانگار مینانڈر سے ایک مرتبہ کسی نے پوچھا کہ آپ کا نیا ڈراما۔ اب کس منزل میں ہے تو اس نے جواب دیا۔ "ڈرامے کی موسیقی مرتب ہو چکی ہے اور وہ بالکل تیار ہے۔ اب صرف اسے نظم کرنا باقی ہے۔" ان دونوں بیانات میں سے پہلے پر یقیناً مبالغے کا رنگ ہے لیکن مجموعی حیثیت سے دونوں میں واضح طور پر یہ اشارہ موجود ہے کہ ڈراما لکھنے میں اصل چیز اس کی فنی تشکیل و ترتیب ہے۔ ادبی تہذیب اس کے مقابلے میں محض ایک ثانوی اور فروعی چیز ہے اور حقیقت میں ڈرامے کی کامیابی کا انحصار اس دوسری چیز پر نہیں بلکہ پہلی پر ہے۔ ڈرامے کو ایک فن سمجھنے والوں کے اس دعوے نے (جس کی بنیاد یقیناً ڈرامانگاروں کا عمل ہے) کہ ڈرامے کی کامیابی میں بیان کے حسن کو کوئی دخل نہیں ڈرامے کی ادبی اہمیت پر حد درجہ اثر انداز ہوئی ہے اور ڈرامے کی قدر و اہمیت کا تعین کرتے وقت اس کی فنی اور ادبی حیثیتوں میں امتیاز کیا جانے لگا ہے اور اس امتیاز میں فن کو ادب پر تفوق دینے کا رجحان عام ہو گیا ہے اور یہ سمجھا جانے لگا ہے کہ ایک اچھے ڈرامے کی تخلیق لفظوں کے اس سرمائے کی طرف سے بے اعتنائی

برت کر بھی ہو سکتی ہے جو ادب میں اظہار کا واحد وسیلہ بھی ہیں اور حسنِ اظہار کا مؤثر ذریعہ بھی۔ اس میں شک نہیں کہ ڈراما نگار بھی اپنے خیال کے اظہار کے لیے الفاظ ہی کا محتاج اور دستِ نگر ہے لیکن ناول نگار اور افسانہ نگار کی طرح وہ لفظوں کے نازک اور لطیف صرف اور استعمال کا پابند نہیں۔ اس کے استعمال کیے ہوئے لفظوں کی نزاکت اور لطافت اسی وقت مکمل نہیں ہو جاتی جب وہ اس کے قلم سے نکل کر صفحۂ قرطاس پر وارد ہوتے ہیں۔ یہ ادھورا کام اس وقت مکمل ہوتا ہے جب اسٹیج پر اداکار اسے اپنی زبان سے ادا کرتا ہے اور اس لیے لفظوں کی اپنی حیثیت کے علاوہ انھیں زبان سے ادا کرنے والے اداکار کی شخصیت، آواز، لہجہ، حرکات و سکنات، اشارے بھی ان کے لطیف اور نازک تصور کو مکمل کرنے میں حصہ لیتے ہیں۔

ڈرامے کی تاریخ کے ہر دور میں اس رجحان کے خلاف احتجاج کیا گیا ہے اور ایک طرف تو یہ کہا گیا ہے کہ بے شک ڈرامے کا مکمل وجود تھیٹر اور اسٹیج کے بغیر ممکن نہیں لیکن اس سے بھی انکار نہیں ہو سکتا کہ تھیٹر کا مکمل وجود بھی ڈرامے کے بغیر ممکن نہیں۔ اور دوسری طرف اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ اس کے باوجود کہ ڈراما نگاروں نے ڈرامے اسٹیج کے لیے لکھے عظیم ڈراما نگاروں کا عمل یہ ثابت کرتا ہے کہ انھوں نے ڈرامے کو ایک عظیم فن سمجھتے ہوئے بھی یہ بات کبھی فراموش نہیں کی کہ وہ ادب بھی ہے اور یہی ادب ہے جس کی بدولت ڈرامے کو حیاتِ جاوداں ملتی ہے۔

ڈرامے پر فنی حیثیت سے نظر ڈالی جائے تو اس بدیہی حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ چونکہ ڈراما نگار، ڈراما فوری تاثر پیدا کرنے کی غرض سے لکھتا ہے اس لیے اس کی نظر فن کے اُن وسائل پر ہوتی ہے جو اُسے اس مقصد کے حصول میں مدد دیں اور جن کی مدد سے وہ طلسم و فریب کی ایک عارضی دنیا کی تشکیل کر سکے۔ ڈرامے کی پوری دنیا عارضی طلسم کی یہی دنیا ہے اور اس دنیا کی قدروں پر تصنع اور تکلف کا سایہ ہے۔

تصنع اور تکلف کی انہیں قدروں کا نام ڈرامے کا فن ہے۔

اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ ایک سچا اور حقیقی فن کار فریب و طلسم کی اس دنیا میں خوش نہیں رہ سکتا اور اپنے تصور تخیل اور فکر کو اس کی محدود قدروں کی زنجیروں کا پابند نہیں رکھ سکتا۔ حقائق کی کشادہ و فراخ سرزمین کو ترک کرکے تکلفات کی اس گھٹن پیدا کرنے والی دنیا کا مکین بننا اس کے فن کارانہ مزاج کے منافی ہے۔ اسی لیے اچھا ڈراما نگار، اس کے باوجود کہ اپنے فن کی بنیاد تکلفات و طلسمات کی عارضی قدروں پر رکھتا ہے۔ اپنے آپ کو انہیں کے اندر مقید اور محصور نہیں رکھ سکتا۔ یہ صحیح ہے کہ اس کی فنی تخلیق کا جائزہ اسی محدود دنیا کے ضابطوں کے مطابق لیا جاتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کی فنی تخلیق کا سرچشمہ اس دنیا سے باہر کی حقیقی دنیا اور زندگی ہے اور اس لیے اگر ہم ڈرامے کی پوری تاریخ کا مطالعہ ذرا وقت نظر سے کریں تو یہ حقیقت ہماری نظر کے سامنے آتی ہے کہ دنیا کے سب عظیم ڈراما نگاروں نے تھیٹر اور اسٹیج کے حدود میں رہ کر بھی، اور ان کی فنی قدروں کو اپنے تخلیقی فنی عمل کا رہنما بناتے وقت بھی ان قدروں کی طرف سے آنکھیں بند نہیں کیں جو زیادہ مستقل، زیادہ پائیدار اور اس لیے ہمیشہ زندہ رہنے والی ہیں —— یہ قدریں روحانی حقائق، انسانی صداقت اور ادبی حسن کی قدریں ہیں۔ اور چیزوں سے قطع نظر ادبی حسن کی یہی قدریں ہیں جن کی بدولت ڈرامائی ادب کے شاہکاروں کو ہمیشگی ملی ہے۔ ادبی قدروں کی اسی اہمیت کا احساس ہے جو ڈراما نگاری کے مختلف کردار میں مختلف صورتیں اختیار کرتا رہا ہے۔ اس احساس کا اظہار سب سے زیادہ لفظوں کے فن کارانہ اور حسن آفریں استعمال کی شکل میں ہوا ہے۔ اور جن ڈراما نگاروں نے اس جمالیاتی احساس کو ڈرامے کے تخلیقی عمل کی شکل دی ہے انھوں نے گویا اس عام خیال کی تردید کی ہے کہ ڈرامے کے حسن اور تاثیر میں الفاظ کے موزوں استعمال کو کوئی دخل نہیں۔ حالانکہ اس بحث سے قطع نظر کہ ڈراما اسٹیج

کے لیے خاص ہونے کی وجہ سے کوئی ادبی اہمیت رکھتا ہے یا نہیں عام ادبی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اس بات سے انکار ممکن ہی نہیں کہ ڈراما فن ہونے کے ساتھ ساتھ ادب بھی ہے، ادب تخیلی تجربے کے اظہار اور ابلاغ کا دوسرا نام ہے، جس میں لفظوں کی ایک خاص ترتیب و تنظیم سے کام لیا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے ڈراما بھی ادب ہے کہ وہ الفاظ کی موزوں ترتیب و تنظیم کے ساتھ تخیلی تجربے کے اظہار کی ایک خاص صورت ہے۔ چونکہ الفاظ کی اس ترتیب و تنظیم میں ڈراما نگار کے فنی اور جمالیاتی ادادے احساس اور عمل کو دخل ہے اس لیے یہ بھی ادب کی دوسری اصناف کی طرح ادب کی ایک صنف ہے۔ یہ صحیح ہے کہ الفاظ کی اس ترتیب و تنظیم کا مقصد یہ ہے کہ انہیں کوئی کردار یا کئی کردار اسٹیج پر ادا کریں گے اور اس طرح اپنی ادائیگی سے ایک تخیلی تجربے کو دوسرے تک پہنچائیں گے لیکن اس مقصد کی تکمیل میں الفاظ ابلاغ کا واحد وسیلہ ہیں اس لیے اُن کی حیثیت محض ثانوی یا جزوی ہونے کے بجائے بنیادی ہے۔

ڈرامے کو طلسم و فریب کی ایک دنیا کہا گیا ہے اور طلسم و فریب کی اس دنیا میں کرداروں کے حرکات و سکنات اور اس سے بھی زیادہ مکالمے سے جان پڑتی ہے۔ اس لیے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہیں کہ طلسم و فریب کی اس دنیا کی تشکیل و تعمیر لفظوں کی ایک خاص طرح کی ترتیب و تنظیم کے بغیر ممکن نہیں۔ اور لفظوں کی اس ترتیب و تنظیم کا نام ادب ہے۔ یہ بات لفظوں کے اس استعمال پر بھی صادق آتی ہے جس میں مکالمے کو زندگی کی عام سطح پر رکھا جاتا ہے اور اس نظم و ترتیب پر بھی جس میں شاعر بقول شخصے انسانوں کی زبان کے بجائے "دیوتاؤں کی زبان" استعمال کرتا ہے۔ پچھلی ایک صدی کا مغربی ڈراما اس بات کی جیتی جاگتی مثال ہے کہ عام بول چال کی زبان اور بیان کے حُسن اور رنگینی میں کتنا قریبی اور ایک حد تک لازم و ملزوم کا تعلق ہے۔

ابسن IBSEN کے ڈرامے اس لحاظ سے سادگی و پُرکاری اور بہ یک وقت فنی

اور ادبی حُسن کے شاہکار ہیں کہ اس نے سیدھی سادی روزمرہ زبان کو نازک سے نازک تخیلی تجربے اور پیچیدہ سے پیچیدہ انسانی کیفیت کے اظہار کا وسیلہ بنایا اور یوں ڈرامے میں زبان و بیان کی حیثیت کو مسلّم بنایا ہے یہ الفاظ اسی کے ہیں کہ "میں ڈرامے کے ذریعے انسانی زندگی کی مصوری کرنا چاہتا ہوں اس لیے ان سے دیوتاؤں کی زبان میں گفتگو نہیں کرواتا۔" ابسن نے جس زبان کو دیوتاؤں کی پُرتکلف اور پُرشکوہ زبان کہا ہے اس کے مقابلے میں انسانوں کی بے تکلف اور سادہ زبان لکھنے کا فن کہیں زیادہ دشوار اور اس سے کہیں زیادہ فنی اور ادبی کاوش اور عمل کا طالب ہے بحیثیت ڈرامانگار کے ابسن کی حقیقی زندگی کو چار ادوار میں منقسم کیا گیا ہے۔ ان چار ادوار میں سے تیسرا دَور نثری ڈراموں کا وہ دور ہے جس میں اس نے اپنے ڈرامے GHOST اور A DOLL'S HOUSE لکھے۔ ان دونوں ڈراموں کو جہاں ایک طرف ڈرامائی فن کے نقطۂ نظر سے شاہکار سمجھا گیا ہے، دوسری طرف ان کے ادبی محاسن کی بنا پر پچھلی صدی کے چند منتخب ڈراموں میں جگہ دی گئی ہے۔

ڈرامائی فن کی ادبی اہمیت کے متعلق اس دَور کے عظیم ڈرامانگار برنارڈ شا کا نقطۂ نظر بھی ابسن کے نقطۂ نظر سے ملتا جلتا ہے۔ اپنے ایک بہت مشہور ڈرامے کے متعلق (جو نظم معرّیٰ میں لکھا گیا ہے) شا نے یہ بات لکھی ہے کہ "میں نے ڈراما نظم معرّیٰ میں اس لیے لکھا کہ مجھے فرصت کم تھی۔" گویا شا کے نزدیک ادنیٰ درجے کی نظم کا لکھنا اعلیٰ درجے کی نثر لکھنے کے مقابلے میں آسان ہے۔ شا نے ایک اور جگہ تھیٹر اور ڈرامے کے رشتے کے ضمن میں ڈرامے کی ادبی اہمیت کی بڑی پُرزور وکالت کی ہے۔ وہ کہتا ہے "تھیٹر ڈرامے کی بدولت زندہ ہے نہ کہ ڈراما تھیٹر کی بدولت وہ اسٹیج کے سہارے سے نہیں بلکہ اس قوت سے زندہ اور قائم ہے جو اس کی فطرت کا جزو لازم ہے۔" ڈرامے میں ایک نیا انقلاب پیدا کرنے کی ضرورت پر زور دیتے ہوئے

اس نے کہا ہے ڈرامے کو ایک بار اس کا ادبی مقام ملنا چاہیے۔ ڈرامے کو دوسروں کے سہارے سے نہیں بلکہ اپنے ادبی اوصاف کی قوت سے ایک نئی زندگی مل سکتی ہے۔ B. SHAW کے بیان کی تائید انگریزی کے شاعر اور نقاد W. B. YEATS کے ایک معنی خیز جملے سے ہوتی ہے۔ "ڈرامے کو اس کی عظمت لفظوں کی بدولت ملی۔ اور اب اسے شاہانہ مقام صرف لفظوں ہی کی بدولت مل سکتا ہے۔"

لفظوں کی یہی عظمت اور ان کا یہی شاہانہ مقام ہے۔ جسے پہچان کر عہدِ الزبتھ کے ڈراما نگاروں اور خصوصاً شیکسپیر نے ڈرامے کو ادبی عظمت بھی دی اور اس کی ادبی حیثیت میں وہ شاہانہ شکوہ بھی پیدا کیا جس کی طرف ابسن اور برنارڈ شا نے اشارتاً اور ییٹس نے واضح لفظوں میں اشارہ کیا ہے۔ عہدِ الزبتھ کے ڈراما نگاروں نے ڈرامے کی فنی اہمیت کو پوری طرح محسوس کرتے ہوئے بھی اس کی ادبی اہمیت کو اس پر قربان نہیں کیا اور زبان و بیان کے حسن کو بھی ڈرامائی فن کے لازمی عناصر میں سے ایک جانا اور اسی ادبی احساس کا نتیجہ ہے کہ شیکسپیر کے ابتدائی ڈراموں کے متعلق مبصروں نے یہ حکم لگایا ہے کہ انہیں محض ان کے حسنِ بیان کی وجہ سے حیاتِ جاوداں ملی ہے۔ شیکسپیر کے ڈراموں کی انہیں خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے برنارڈ شا نے دو باتیں لکھی ہیں جن سے اس خیال کو تقویت پہنچتی ہے کہ ڈراما فنی اقدار سے زیادہ اپنی ادبی اقدار کی وجہ سے زندہ اور قائم ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ شیکسپیر جو بحیثیت ایک خوش فکر اور نغز گو شاعر، ایک ولولہ انگیز خطیب، ایک سحر طراز فسانہ گو اور دل نواز مطرب کے بے مثل اور لاثانی ہے اور اپنے ڈراموں میں اپنے ان سب اوصاف سے سحر و طلسم کی کیفیت پیدا کرتا ہے کسی ایسے ڈرامے کا خالق نہیں بن سکا جسے ڈرامے کے فن کے لحاظ سے ایک مربوط اور مرتب وحدت کہا جا سکے یا جسے ڈرامائی فن کے علمی تقاضوں کا بہترین مظہر سمجھا جا سکے۔

دوسری بات یہ کہ شیکسپیر کے ڈراموں کے مطالعہ کے بعد سوائے چند سطروں کے (جو یقیناً ادبی لحاظ سے بھی زیادہ اہم نہیں ہیں) باقی سب حصے آسانی سے سمجھ لیتا ہے اور اس کے مقابلے میں عہد جدید کے زیادہ ڈرامے، جنہیں اسٹیج پر انتہائی کامیابی حاصل ہوئی ایسے ہیں کہ انہیں اسٹیج کے باہر لاکر سمجھنا بھی مشکل ہے۔ اور یہ سب کچھ شا کے نزدیک اس لیے کہ ان ڈراما نگاروں نے ڈرامے کی ادبی قدروں کو نظر انداز کرکے اپنے آپ کو فنی قدروں کا پابند اور حلقہ بگوش بنایا ہے ——— یعنی ڈرامے میں لفظوں کی جو بنیادی حیثیت ہے، اس کی طرف سے آنکھیں بند کرلی ہیں۔

ڈرامے کی فنی قدروں کے مقابلے میں اس کی ادبی قدروں کا جو مقام ہے اس کا اندازہ ایک طرف یہ دیکھ کر ہوتا ہے کہ دنیا کے عظیم ڈراما نگاروں نے ڈرامائی فن میں لفظوں کو یا بیان کے حسن کو کتنی اہمیت دی ہے اور دوسری طرف یہ دیکھ کر کہ ان مختلف چیزوں کے متعلق ان کا نقطۂ نظر اور انداز فکر کیا ہے جنہیں ڈرامے کے فن کی اساس یا اس کی فنی قدروں کا بڑا اہم جزو سمجھا جاتا ہے۔

ہم بحیثیت مجموعی ادبی تخلیق کے عمل کا تجزیہ کریں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ادب کی سطح خواہ کچھ بھی ہو ادیب۔ افسانہ نگار یا ڈراما نگار کی بنیادی دلچسپی کہانی سے، کہانی کے کردار سے یا کردار کے عمل سے نہیں ہوتی۔ بلکہ حقیقت میں وہ ان چیزوں کو مختلف وقتوں میں یا کبھی کبھی بہ یک وقت اپنے احساس اور جذبے کے اظہار کا وسیلہ بناتا ہے۔ ڈراما نگار کے دل میں زندگی کے مشاہدے سے کسی خاص تاثر کے ماتحت ایک جذبہ پیدا ہوا ہے اور اس نے ایک خیال یا فلسفے کی صورت اختیار کی ہے۔ اسی جذبے، خیال یا فلسفے کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے وہ کہانی سے، کردار سے، اس کے عمل سے کام لیتا ہے اور یوں گویا یہ چیزیں تو اس کے تجربے کے اظہار کا ایک وسیلہ اور علامت بنتی ہیں۔ ان کی حیثیت اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ ڈی۔ ایچ لارنس نے

ان فنی مظاہر کو انسانی شعور کی علامتی تخلیقات یا مخلوق کہا ہے۔ ان کی حیثیت محض شاعرانہ تخیل یا تصور کی علامتوں کی ہے۔ جن ڈراما نگاروں نے ان علامتوں کو علامت کے بجائے حقیقت سمجھا انھوں نے ڈرامے کی ادبی حیثیت کو اس کی فنی حیثیت پر قربان کیا لیکن چونکہ بڑے فن کاروں نے ہمیشہ حقیقت اور علامت کا یہ امتیاز قائم رکھا ہے اس لیے ان کے ڈراموں نے ڈرامے کی ادبی قدروں کو زندہ رکھا ہے۔

ڈرامے کی ان ادبی قدروں نے اپنی حیات کو مستحکم بنانے کے لیے ڈرامائی فن کے ہر شعبے میں علامتوں سے مدد لی ہے اور ابسن اور چیخوف جیسے ڈراما نگاروں نے اس احساس کے تحت کہ لفظ اپنے روزمرہ کے لغوی مفہوم میں گھرے اور لطیف معانی اور مفاہیم کے حامل نہیں ہو سکتے انھیں علامتی سطح پر استعمال کرنا شروع کیا اور لفظ کو تصویر کی جگہ دے کر ہر طرح کی نزاکت اور لطافت کے اظہار کے لیے آسانی پیدا کر لی۔ عام ڈراما نگاروں نے کردار، اور عمل، کو مقصود بالذات بنا کر ان دونوں چیزوں کی حیثیت میں جو غیر ضروری اور غیر معمولی مفہوم پیدا کر دیا تھا۔ ابسن اور چیخوف اسے حقیقت کی فطری سطح پر لائے اور اس کے ساتھ ساتھ "علامتوں" کو خیال کے وسیع تر اور عمیق تر اظہار کا وسیلہ بنایا اور یوں ایک بار پھر ڈرامے کی فنی اور ادبی قدروں میں صحیح توازن پیدا ہوا اور ڈرامے کو محض ایک محدود اور مخصوص گروہ کا رجحان نہیں بلکہ پوری ادبی دنیا کا رجحان سمجھا جانے لگا۔ چیخوف نے کمتر اور ابسن نے ایک وسیع تر پیمانے پر حقیقت پسندی اور رمزیت کے لطیف اور مکمل امتزاج سے ڈرامے کو پھر اپنی ذہنی ادبی حیثیت حاصل کرنے میں مدد دی ہے جو اس میں فطرتاً موجود تھی لیکن فکر اور عمل کے غلط انداز نے اسے نظر سے پوشیدہ کر دیا تھا اور اب ڈرامے کو جس طرح ایک خاص طرح کا فن سمجھا جاتا ہے اسی طرح ادب کی بھی ایک خاص صنف تصور کیا جاتا ہے۔ اسٹیج کے ڈرامے اور ادب کے ڈرامے کو دو الگ الگ چیزیں تصور کرنے

کے بجائے بجا طور پر ایک ہی فنی حقیقت کے دو رُخ سمجھا گیا ہے، جس کی ترتیب تشکیل تنظیم اور تعمیر ایسی قدروں کے امتزاج سے ہوئی ہے جن میں سے بعض کو ہم آسانی کے خیال سے ڈرامے کی "فنی قدریں" کہتے ہیں اور بعض کو "ادبی قدریں" حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ بقول ٹی۔ایس۔ ایلیٹ کے "ڈرامے کو اسٹیج سے الگ کر کے محض ایک ادبی صنف کی حیثیت سے دیکھنا اور جانچنا بھی اتنا ہی غلط ہے جتنا یہ سمجھنا کہ ڈرامے کے لیے ادب ہونا ضروری نہیں۔"

[ماہ نو، کراچی جنوری ۱۹۶۰ء، جائزہ، کراچی اپریل ۱۹۶۰ء]

یک بابی ڈرامے کا فن

مختصر افسانے کی فنی تعریف کرتے ہوئے عموماً یہ بات بڑی تاکید کے ساتھ کہی جاتی ہے کہ مختصر افسانہ ناول کی مختصر شکل ہرگز نہیں۔ مختصر افسانہ ناول سے بالکل مختلف کہانی کی ایک صنف اور قسم ہے اور اپنے تاثر اور فنی خصوصیات کے اعتبار سے ایک امتیازی حیثیت رکھتی ہے۔ بالکل اسی طرح کی احتیاط اور تاکید یک بابی ڈرامے کے تعارف سے پہلے ضروری ہے۔ "یک بابی ڈراما بڑے ڈرامے کی مختصر شکل ہرگز نہیں" اس کا فنی مقصد اور منصب بڑے ڈرامے کے مقصد اور منصب سے بالکل مختلف ہے اور اس کے لیے اس کی فنی خصوصیات بڑے ڈرامے کی فنی خصوصیات سے بالکل الگ ہیں اور انہیں خصوصیات کی بنا پر اس کی ایک واضح اور امتیازی فنی حیثیت ہے۔ پرسیول وائلڈ (Percival Wilde)[1] نے یک بابی ڈرامے کی تعریف ان لفظوں میں کی ہے "یک بابی ڈراما زندگی کی ایک مرتب اور منظم تعبیر ہے جس نے ناظر کے جذبات میں تحریک پیدا ہوتی ہے۔ اعلیٰ درجے کی وحدت اور کفایت اس کی فنی خصوصیات ہیں۔ اسے اتنے کم وقت میں اسٹیج کیا جا سکتا ہے کہ تماشائی اس سے من حیث الکل ایک واحد تاثر قبول کریں۔" وائلڈ نے "تاثر کی اس وحدت پر زور دیتے ہوئے ایک اور جگہ لکھا ہے کہ "وحدت یک

۱؎ The Craftsmanship Of the One-Act play.

بابی ڈرامے کا مقصد ہے، اس کا جسم ہے اور اُس کی روح" — ایک اور مصنف[۱] نے یک بابی ڈرامے کے فنی مقصد اور اُس کی وحدتِ خیال پر زور دیتے ہوئے لکھا ہے کہ اگر کوئی پوچھے کہ یک بابی ڈرامے کی فنی خصوصیات کیا ہیں؟ تو جواب یہ ہوگا "اس کا موضوع ایک ہو، وہ ناظر کے ذہن میں صرف ایک تاثر پیدا کرے۔ اُس کی بنیاد ایک واقعے پر مرکوز ہو۔ لکھنے والا ایک کردار یا کرداروں کے ایک مخصوص گروہ کو اپنی توجہ کا مرکز بنائے۔"

یک بابی ڈرامے کی ان تعریفوں میں سب سے زیادہ زور اُس کی فنی وحدت اور اُس کے واحد اور مجموعی تاثر پر دیا گیا ہے اور اسی ایک بات سے بڑے اور چھوٹے ڈرامے میں بہت سے نازک فرق پیدا ہوتے ہیں۔ دونوں طرح کے ڈراموں میں زندگی کی عکاسی اور نقالی ہوتی ہے۔ لیکن دونوں کی عکاسی اور نقالی میں بعض بنیادی فرق ہیں۔ بڑے ڈرامے میں زندگی کی (یا اُس کے خارجی پہلوؤں کی) ہو بہو نقل کی کوشش کی جاتی ہے یہ کوشش جس حد تک کامیاب ہو ڈراما کامیاب سمجھا جائے گا۔ یک بابی ڈرامے میں خارجی زندگی کی تفصیلات پیش کرنے کی گنجائش نہیں ہوتی اس لیے اس کے مصنف یا خالق کو تفصیل نگاری کے فن کے بجائے اشارے اور کنایے کے نازک اور لطیف فن سے مدد لینی پڑتی ہے۔ طویل ڈراما تفصیل سے بنائی ہوئی کئی تصویروں کا مرقع ہوتا ہے یک بابی ڈرامے کو صرف چند خیال افروز جھلکیوں سے ترتیب دیا جا سکتا ہے۔ طویل ڈراما دو ڈھائی گھنٹے کے سفر کے بعد، کئی سوچے سمجھے اور ایک خاص منصوبے کے تحت بنائے ہوئے راستے طے کر کے عروج کے اس نقطے پر پہنچتا ہے جس کا انتظار ناظر نے بڑی بے چینی اور اشتیاق کے ساتھ کیا تھا۔ یک بابی ڈراما اس سے ایک چوتھائی مدت میں سفر کی تمام منزلیں طے کر کے خاتمے تک پہنچ جاتا ہے اور اکثر اوقات اس مختصر سفر کے

---

[۱] Sydney Bux — Experimental One-Act Play

باوجود اس کا نقطۂ عروج بھی اپنی تاثیر کے اعتبار سے اتنا ہی پُرزور، دل نشین اور ڈرامائی اعتبار سے اتنا ہی موثر ہوتا ہے جتنا بڑے ڈرامے میں۔

بڑے ڈرامے کو فنی نقطۂ نظر سے ابواب کے ذریعے جن حصوں یا وقفوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ اُن کا مقصد ایک طرف تو ناظر کی ایک جسمانی ضرورت کو پورا کرنا ہے (کہ زیادہ دیر تک ایک ہی جگہ جم کر بیٹھا رہنا خاصی اذیت کی بات ہے) اور دوسری طرف ایک نفسیاتی تسکین کا سامان مہیا کرنا۔ اس لیے کہ جس طرح ناظر کے لیے ایک مدّت سے زیادہ ایک جگہ جم کر بیٹھا رہنا ایک تکلیف کی بات ہے، اسی طرح ایک خاص مدّت کے بعد ڈرامے کو توجہ، انہماک اور دلچسپی کے ساتھ دیکھنے پر مجبور ہونا بھی ایک کوفت کی چیز ہے۔ بڑے ڈراموں کے وقفے اُسے اس جسمانی کوفت اور ذہنی بوجھ سے محفوظ رکھتے ہیں — لیکن اس کے علاوہ بھی وہ بہت کچھ کرتے ہیں — اس وقفے میں ناظر کو اس کا موقع مل جاتا ہے کہ وہ اسٹیج پر دیکھی ہوئی زندگی کی نقل اور اپنے مشاہدے اور تجربے کی زندگی کے درمیان کوئی رشتہ قائم کرسکے یا حقیقی زندگی کے آئینے میں اس نقلی زندگی کا عکس دیکھ کر اُس کے ساتھ موزوں اور مناسب ربط قائم کرسکے۔ ڈرامے کے درمیان میں آنے والے وقفوں میں ناظر کو اس کا موقع مل جاتا ہے کہ اس نے اسٹیج پر جو کچھ دیکھا ہے اُس کے متعلق سوچ سکے۔ دوسروں سے بحث کرنے اور زندگی کے تجربات کو کسوٹی بنا کر دیکھی ہوئی چیزوں سے اختلاف، اتفاق یا سمجھوتہ کرسکے اور جو کچھ اُس نے ایک ایکٹ میں دیکھا ہے اُسے اپنے ذہن میں پوری طرح بٹھا کر اگلے ایکٹ کو دیکھنے بیٹھے۔ اسی بات کو ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ڈراما نگار اور ڈرامے کے ناظر کے درمیان یہ ایک طرح کا سمجھوتہ ہے کہ ناظر ڈرامے کے مطالب کو آہستہ آہستہ اپنے ذہن اور قلب کے گوشوں میں جگہ دیتا رہے گا۔ ڈرامے کے مختلف بابوں (Acts) کے وقفے ڈرامے کی بنائی ہوئی دنیا اور حقائق کی دُنیا کے درمیان ربط و آہنگ پیدا کرنے

کے وقفے ہوں گے اور ان وقفوں میں خارجی زندگی کے تصورات، پنڈال کے اندر بجنے والے ساز، ساتھ بیٹھ کر دیکھنے والے دوسرے تماشائیوں کے تاثرات مل جل کر ڈرامے کے ارتقائی سفر میں اُس کے ذہنی رفیق ہوں گے۔ بڑے ڈرامے کی یہی خصوصیت اس کے اور یک بابی ڈرامے کے درمیان بنیادی فنی امتیاز پیدا کرتی ہے۔ یک بابی ڈرامے کی پوری ہیئت، اُس کا مزاج اور اُس کا منصب یہ مطالبہ کرتا ہے تماشائی ایک ہی نشست میں اس کی روح کو اپنے اندر جذب کر لے۔

بڑے ڈرامے اور یک بابی ڈرامے کے درمیان فنی نقطۂ نظر سے بعض بنیادی اور اہم فرق ہیں لیکن اس فنی اختلاف اور امتیاز کے باوجود چھوٹے اور بڑے سے قطع نظر ہر ڈرامے میں بعض مشترک ہوتی ہیں اور ان مشترک باتوں کے بغیر کسی طرح کے ڈرامے کا تصور ناممکن ہے۔ ہر ڈرامے کے لیے ایک موضوع ہونا لازمی ہے۔ اس موضوع کی فنی تعبیر یا تاویل کہانی کے ذریعے ہوتی ہے اور کہانی اپنے آپ کو پلاٹ کے نظم و ربط کا پابند کیے بغیر دلچسپ اور مؤثر نہیں بنا سکتی۔ پھر کہانی اور اُس کے پلاٹ کی ابتدا اور ارتقا کا سارا رشتہ ایک یا چند کرداروں کے وجود سے قائم اور مستحکم ہوتا ہے۔ ڈراما نگار (خواہ وہ طویل ڈراما لکھے یا مختصر (یک بابی کھیل) اپنے موضوع پر اس فلسفی کی طرح نظر نہیں ڈالتا جس کا واحد مقصد اور نصب العین اپنے دعوے کی صداقت کو پرکھنا اور ثابت کرنا ہے (اور اس مقصد کے حصول کے لیے مجرد استدلال سے مدد لیتا ہے) ڈراما نگار موضوع کی صداقت کی کسوٹی منطقی استدلال کو نہیں اپنے تاثر کے ذہنی اور جذباتی ردِ عمل کو بناتا ہے۔ وہ اپنے دعوے (یا موضوع) کی صداقت کو گوشت پوست کے انسانوں کی رفتار و گفتار کے حوالے سے واضح اور ثابت کرتا ہے اور پردہ گرنے ذرا تک اپنی کہانی کی فلسفیانہ بنیاد کی طرف اشارہ نہیں کرتا۔ حقیقت میں ڈراما نگار کو موضوع صرف اسی لیے عزیز ہے کہ اس موضوع کی ایک انسانی اور انسانی نقطۂ نظر سے گہری جذباتی

اہمیت ہے۔ اپنے دعوے یا موضوع کی سچائی کو ثابت کرنے کے لیے ڈراما نگار جیتے جاگتے چلتے پھرتے، زندگی کی گرم سانسیں لیتے ہوئے کردار منتخب کرتا ہے اور ان منتخب کرداروں کے متعلق ایک منظم، مربوط اور دل میں گھر کرنے والی کہانی سناتا ہے۔ اور یوں تجریدی دعوے ٹھوس حقیقت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں اور یوں ڈراما نگار کا فنی استدلال فلسفی کے منطقی استدلال سے زیادہ دل نشین اور دل پذیر بن جاتا ہے۔

فنی استدلال کا یہ انداز چھوٹے اور بڑے دونوں طرح کے ڈراموں کی قدر مشترک ہے لیکن چھوٹے اور بڑے ڈراموں کے درمیان ہیئت اور مزاج کے جو بنیادی فرق ہیں انھوں نے فن کے ہر مرحلے اور ہر منزل پر دونوں کے درمیان طرح طرح کے فرق پیدا کیے ہیں۔ یک بابی ڈرامے کی اساس اور روح اختصار ہے اور اس اختصار کا تقاضا ہے کہ ڈراما نگار موضوع کا انتخاب کرتے وقت اپنے فن کی حدوں اور ان حدوں کی پیدا کی ہوئی پابندیوں کو سامنے رکھے۔ اس کا فن اس سے مطالبہ کرتا ہے کہ وہ چھوٹی سی بات کہے اور کم سے کم الفاظ میں کہے اور ہر کہے ہوئے لفظ کے پیچھے اس ان کہے لفظوں کا داغ چھوڑ جائے۔ اس کا فن وضاحتی ہونے کے بجائے تاثراتی ہے۔ اس لیے اسے ایسے موضوعات کی طرف سے آنکھیں بند کر لینی چاہئیں جو تاثراتی اظہار کے مقابلے میں وضاحتی عکاسی کے طلب گار ہیں، جو صاف اور سلجھے ہوئے کے بجائے پیچیدہ ہیں، جو کم سے کم کرداروں کے عمل سے پوری طرح نہیں ابھرتے اور جن کے جوہر صرف اس صورت میں کھلتے ہیں کہ ان کی بنیاد پر لکھی ہوئی کہانی کو انجام تک پہنچنے کے لیے نشیب و فراز کے بہت سے مرحلوں سے گزرنا پڑے۔

موضوع کا انتخاب ہر قسم کی کہانی کی طرح ڈرامے کی کہانی میں اور بڑے ڈرامے کی طرح چھوٹے ڈرامے میں بھی اہمیت رکھتا ہے لیکن یک بابی ڈرامے کے مصنف کو اس کے انتخاب میں اپنے فنی حدود اور ان حدود کی پابندیوں کا خیال رکھنا پڑتا ہے

اور اس لحاظ کی بنیاد پر موضوع کے انتخاب کے معاملے میں اُس کا پہلا اصول یہ ہے کہ اُس کا موضوع سادہ ہو۔ اس موضوع میں زیادہ سے زیادہ سنجیدہ یا کم سے کم غیر سنجیدہ ہونے کے امکانات تو بے شک ہو سکتے ہیں لیکن اس کے لیے سادہ ہونے کے علاوہ کچھ اور ہونے کے امکانات ہرگز پیدا نہیں ہوتے   لیکن یک بابی ڈراما نگار کو کوئی ایسا موضوع چننے سے پہلے جو بنیادی طور پر سادہ ہو، یہ بھی سوچنا پڑتا ہے کہ سادگی موضوع کو محدود یا پابند ہرگز نہیں بنا دیتی۔ موضوع کے ساتھ سادہ کی تخصیص کرنے کے معنی یہ ہرگز نہیں کہ کسی ایسی بات یا ایسے مسئلے کو ڈرامے کا موضوع بنالیا جائے جو انفرادی یا اجتماعی حیثیت سے قطعاً غیر اہم ہے۔ یا جس کی سادگی میں زندگی کی کوئی گہری معنویت پوشیدہ نہیں۔ ڈرامے اور خصوصاً یک بابی ڈرامے میں سادگی اور جذبے کی شدت ایک دوسرے کے رفیق کی حیثیت رکھتے ہیں۔ موضوع کی سادگی کا اصل مفہوم یہ ہے کہ ڈراما نگار ایسے موضوع کا انتخاب کرے کہ کہانی کو پیچیدہ بنائے بغیر وہ اُسے کم سے کم کرداروں کے عمل سے جذباتی اعتبار سے زیادہ سے زیادہ اثر انگیز بنا سکے۔

یک بابی ڈرامے میں موضوع کی سادگی کے معنی ہیں ایک ایسی سیدھی سادی کہانی جس کی بنیاد ایک واقعے پر رکھی گئی ہو۔ یک بابی ڈرامے میں موضوع یا موضوع کا اظہار کرنے والے واقعے اور اس واقعے سے تعلق رکھنے والے کرداروں کی نوعیت ایسی ہونی چاہیے کہ انہیں تماشائی کے لیے دلچسپ، مؤثر اور با معنی بنانے کے لیے کسی طرح کی وضاحت کی ضرورت پیش نہ آئے۔ واقعہ کسی کاوش کے بغیر آسانی سے ذہن نشین ہو جائے اور ڈرامائی ارتقا کے سارے امکانات اس کی اپنی ذات کے اندر پوشیدہ ہوں۔ وہ ڈرامائی تاثر کے لیے نہ کہانی کے پیچ در پیچ سفر کا محتاج ہو، نہ کرداروں کے تہ در تہ عمل اور ردعمل کا۔ لیکن یک بابی ڈرامے کے لیے سادہ موضوع کا انتخاب فنی نقطۂ نظر سے کوئی آسان کام نہیں۔ اس لیے کہ بسا اوقات ایسے موضوع جو بظاہر اہم معلوم ہوتے

میں وضاحتی تمہید اور توضیحی بیانات کے بغیر اپنی اہمیت کو نمایاں نہیں کر سکتے۔ اس طرح کے موضوعات کو واقعات کی صورت دینے کے لیے انہیں زمان و مکاں کے گوناگوں تغیرات میں سے گزرنا پڑتا ہے اور یک بابی ڈرامے کے لیے ان تمام باتوں کا احاطہ ضروری ہو جاتا ہے۔ اس لیے سوال یہ ہے کہ یک بابی ڈرامے کا مصنف کیا احتیاط برتے کہ اول تو کوئی ایسا واقعہ اُس کے ڈرامے کا موضوع نہ بن جائے۔ جو بادی النظر میں تو ایک مکمل اور اثر انگیز کہانی بننے کی اہلیت رکھتا ہے لیکن حقیقت میں معاشرتی اہمیت اور ڈرامائی تاثر سے قطعاً خالی ہے اور وہ کسی ایسے موضوع کو ڈرامے کی بنیاد نہ بنا بیٹھے جو دیکھنے میں اہم معلوم ہوتا ہے اور بظاہر اس میں زندگی کا پورا رچاؤ موجود ہے لیکن اُسے ڈرامائی حیثیت سے موثر نہیں بنایا جا سکتا۔ اس لیے کہ موثر بننے کے لیے وہ بڑی تفصیلی وضاحت اور بڑے وسیع کینوس کا محتاج ہے۔ اسی لیے یک بابی ڈرامے کے فن کے مبادیات کا ذکر کرتے ہوئے اس فن کے مبصروں نے یہ رائے ظاہر کی ہے کہ ڈرامے کے لیے موضوع منتخب کرتے وقت ڈرامانگار کو اپنے آپ سے دو سوال کرنے چاہئیں —— کیا یہ موضوع اہم ہے؟ اور کیا یہ موضوع میرے تماشائیوں کی عام دلچسپی کا موضوع ہے؟ یا کیا اس موضوع سے میرے تماشائی اس حد تک واقف ہیں کہ ڈرامے کی کہانی سامنے آنے سے پہلے اُس کا ذہنی اور جذباتی پس منظر خود بخود پیدا ہو جائے گا۔

ان سوالوں کا جواب "ہاں" میں ملے تو سمجھنا چاہیئے کہ فن کا پہلا مرحلہ طے ہوا اور اگر ان دونوں سوالوں کا جواب "ہاں" میں نہیں ملتا تو ڈرامانگار کو یہ نتیجہ نکالنا چاہیئے کہ موضوع سے جو دلچسپی اُسے پیدا ہوئی تھی یا جو کشش اُس نے اس موضوع میں محسوس کی تھی وہ خالصاً ذاتی تھی اور چونکہ اُس کا فنی مقصود اپنی دلچسپی نہیں بلکہ تماشائی کی دلچسپی ہے اس لیے جو موضوع فوراً تماشائی کے جذبات میں تحریک نہ پیدا کر سکے وہ خواہ کسی اور لحاظ سے کتنا ہی اہم کیوں نہ ہو۔ اس کی ڈرامائی اہمیت صفر کے برابر ہے۔

موضوع کے انتخاب کے بعد اُسے پیش کرنے اور ایک خاص طرح ترتیب دینے کا مسئلہ ڈراما نگار کے سامنے آتا ہے اور اس مسئلہ کے سامنے آتے ہی بہت سے فنی مسئلے پیدا ہو جاتے ہیں۔ موضوع ڈرامے کی بنیاد ہے لیکن اس موضوع کو معنویت کہانی سے اور زندگی اس کہانی میں عمل کرتے ہوئے کرداروں سے ملتی ہے۔ اس موضوع کی جو اہمیت خود ڈراما نگار کی نظر میں ہے اُسے پوری طرح واضح کرنے کے لیے اور واضح کرنے سے زیادہ موثر اور قابل قبول بنانے کے لیے ایک کہانی کی ڈرامائی صورت دینی ہے۔ کہانی کے اس ڈرامائی جسد میں جان صرف اُس وقت پڑتی ہے۔ جب اس کی رگ رگ میں زندگی کا تازہ خون دوڑتا ہوا نظر آئے اور یہ بات صرف اس طرح ممکن ہے کہ ڈراما نگار اپنے موضوع کو زندگی کے ساتھ مربوط کر کے دیکھے اور اسی کے ساتھ مربوط کر کے دکھائے۔ صرف اسی طرح اس میں جذباتی کشش بھی پیدا ہوتی ہے اور فکری استدلال بھی موضوع اور موضوع کے پردے میں چھپے ہوئے اصولوں کو موثر ڈرامائی کہانی کی صورت دینے سے پہلے ڈراما نگار اُسے اپنے جذبے، خیال اور فکر کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ کرتا ہے اور جذب حس کے اسی فنی عمل کے بعد موضوع کا کسی واقعے کی اساس پر کہانی کے سانچے میں ڈھالتا ہے۔ کسی موضوع کو ایک واقعے کے ساتھ مربوط کر کے اسے کہانی کی شکل دینے کا کام ہر طرح کی کہانی لکھنے والے کے لیے فنی نقطۂ نظر سے بڑا اہم کام ہے اس لیے کہ اس اہم کام کے سلیقے سے انجام دینے ہی پر اس بات کا انحصار ہے کہ موضوع جذباتی یا فکری حیثیت سے کہانی سننے یا پڑھنے والے (اور ڈرامے کی صورت میں دیکھنے والے) کے لیے دلچسپی کشش اور تاثیر کا ذریعہ بن سکے لیکن یک بابی ڈراما لکھنے والے کے لیے یہ کام اہم بھی ہے اور دشوار بھی۔ اس لیے کہ اسے دلچسپی کشش اور تاثیر پیدا کرنے کی ساری ذمہ داریاں ایک محدود میدان میں نسبتاً کم تر فنی وسائل کی مدد سے پوری کرنی پڑتی ہیں اور جس طرح موضوع کا انتخاب کرتے وقت اُسے بعض موضوع ترک کر کے بعض

خاص طرح کے موضوع منتخب کرنے پر قانع رہنا پڑتا ہے۔ اسی طرح اُسے اپنی فنی منزلِ مقصود تک پہنچنے کے لیے راستہ بھی وہ اختیار کرنا پڑتا ہے جو سب سے چھوٹا ہونے کے ساتھ ساتھ ہر طرح کے خطرے اور اُلجھاوے سے محفوظ، خالی اور پاک و صاف ہو۔

موضوع کے انتخاب کے بعد ڈراما نگار اس موضوع کو جذبے، فکر اور تخیل کی جن منزلوں سے گزارتا ہے۔ اُن میں اُسے کسی نہ کسی واقعے کو اپنے تصور، تخیل اور تفکر کی بنیاد بنانا پڑتا ہے۔ وہ ایک واقعہ کا تصور کرکے اپنی کہانی کے سارے فنی لوازم اور مطالبات کو تماشائی کی دلچسپی اور تاثیر کے نقطۂ نظر سے اس واقعہ کے محور پر گردش دیتا ہے اور یہی گردش بالآخر ایک دلچسپ، بامقصد اور موثر کہانی کی صورت اختیار کرتی ہے۔ اس لیے موضوع کے بعد جس کی طرف ڈراما نگار (ایک بابی لکھنے والے) کی پوری توجہ کا مرکز وہ واقعہ ہونا چاہیے جس کے ذریعے موضوع زندگی کی سچائی کے سانچے میں ڈھلتا ہے اور ایک مجرد تصور کے بجائے ٹھوس حقیقت کی صورت اختیار کرتا ہے لیکن یک بابی ڈرامے کے محدود فن کا مطالبہ یہ ہے کہ اس کی کہانی کی ساری اساس ایک واقعہ پر قائم ہونی چاہیے اور چونکہ یک بابی ڈرامے کا فن کسی طرح کی بیجا توضیحات کی اجازت نہیں دیتا اس لیے جو واقعہ اس مقصد کے لیے منتخب یا مرتب کیا جائے اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہونی چاہیے کہ وہ کسی توقف، تکلف یا اُلجھن کے بغیر تماشائی کے ذہن میں اپنی جگہ بنالے اور سامنے آتے ہی اُس کا جذباتی ردِعمل حاصل کرسکے۔ اس واقعہ کی دوسری بڑی خصوصیت یہ ہونی چاہیے کہ اس کی سرشت اور مزاج میں بنیادی طور پر نشو ونما اور ارتقار کی وہ تمام صلاحیتیں موجود ہوں جن سے کہانی میں مدوجزر کی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور جن سے کہانی سے تعلق رکھنے والے کرداروں کے عمل اور ردِعمل کا لازمی رشتہ قائم ہوتا ہے۔ مختصر یہ کہ یک بابی ڈرامے کا فن ڈراما نگار پر یہ پابندی عائد کرتا ہے کہ وہ اپنی کہانی کو ایک واقعے تک محدود رکھے اور اس واقعے کا انتخاب کرتے

وقت اُس کی ارتقائی صلاحیتوں کا پورا اندازہ لگا لے۔ یوں تو واقعے کے ارتقائی صلاحیتوں کا حامل ہونے کی شرط طویل ڈرامے کے واقعات پر بھی عائد ہوتی ہے۔ یک بابی ڈرامے میں یہ شرط اس لیے زیادہ اہمیت اور بعض حیثیتوں سے بنیادی اہمیت اختیار کر لیتی ہے کہ یہاں ماضی کے پردے میں چھپی ہوئی باتوں کو سامنے لانے اور کہانی کو ارتقائی صورت دینے کے لیے ضمنی واقعات سے مدد لینے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ کردار کے عمل اور اس کی کشمکش کو ماضی سے مربوط کرنے کے لیے جو وضاحتی بیانات اشد ضروری ہیں وہ یک بابی ڈرامے میں کہانی کے ارتقا کے ساتھ ساتھ پیدا ہوتے رہنے چاہئیں تاکہ عمل جس کی مدد سے تماشائی کہانی، اُس کے واقعات اور اُن واقعات سے تعلق رکھنے والے کرداروں کو زندگی کی سچائیوں کے ساتھ مربوط کرتے ہیں۔ ڈراما شروع ہوتے ہی نمایاں ہونا شروع ہو جائے اور تماشائی پردہ اُٹھتے ہی کہانی اور اُس کے کردار یا کرداروں کے ساتھ جذباتی تعلق پیدا کر سکیں ـــــ لیکن یہ سب کچھ صرف اُس صورت میں ممکن ہے کہ اپنے موضوع کی وضاحت اور اس موضوع کو مؤثر اور نتیجہ خیز کہانی کی صورت دینے کے لیے ڈراما نگار نے جس واقعہ کو بنیاد بنایا ہے وہ وسیع تر معاشرتی زندگی کے ساتھ پوری طرح مربوط ہو اور اُس کی جڑیں زندگی کی بدیہی صداقتوں میں پیوست ہوں۔

واقعے کا انتخاب جہاں اس نقطۂ نظر سے ہوتا ہے کہ وسیع تر معاشرتی زندگی کے ساتھ اُس کا گہرا رشتہ ہو اور اس کے ہر پہلو میں صداقت کا گہرا رنگ شامل ہو۔ ڈراما نگار اُس پر اس حیثیت سے بھی نظر ڈالتا ہے کہ اُس میں ڈرامائی تاثر پیدا کرنے کی صلاحیت ہے یا نہیں یا اسی بات کو اصطلاحی انداز میں کہا جائے تو یہ کہ ڈراما نگار کو پوری طرح یہ اندازہ ہونا چاہیے کہ اُس نے اپنی کہانی کے لیے جس واقعے یا صورتِ حال کو انتخاب کیا ہے وہ اپنی نوعیت یا کیفیت کے اعتبار سے ڈرامائی ہے یا نہیں؟ اور اس سوال کا صحیح جواب حاصل کرنے کے لیے اسے اس راز سے واقف ہونا چاہیے کہ

کسی واقعے کو ڈرامائی کیفیت کا حامل صرف اُس صورت میں کہا جا سکتا ہے کہ اس میں ایک یا بعض کرداروں کی آئندہ مسرت کی طرف واضح اشارہ موجود ہو۔ اس واقعے کی نوعیت ایسی ہونی چاہیے کہ وہ تماشائی کے ذہن میں کرداروں کی آئندہ زندگی کا کوئی تصور پیش کر سکے۔ تماشائی گوشت پوست کے بنے ہوئے انسان ہیں اور اُن کی تمام تر توجہ اور دلچسپی کا مرکز گوشت پوست کے بنے ہوئے انسانوں کی زندگی ہے۔ اس لیے وہ صرف ایسے واقعے کے ساتھ جذباتی وابستگی محسوس کر سکتے ہیں جو اُس جیسے انسان کے مقدر کی کہانی سناتا ہے اور جس کے سامنے آتے ہی اس کے ذہن میں انسان کی آنے والی خوشی یا آنے والے غم کے متعلق طرح طرح کے سوال پیدا ہونے لگتے ہیں۔ مکمل خوشی کی حالت۔ جو غم کے ہر خطرے سے محفوظ و مامون ہو حقیقی زندگی میں اگر کسی کو میسر آ سکے تو ایک نعمت غیر مترقبہ کی طرح قبول کی جائے گی لیکن ڈرامے میں اس طرح کی حالت کا تصور بھی محال ہے۔ یہ تو ہو سکتا ہے کہ ڈراما ختم ہو تو کرداروں کو مسرت و شادمانی کی حالت میں دکھایا جائے اور آخری پردہ گرنے پر جب تماشائی اپنے گھر کا رُخ کرے تو اس کا دل اس خیال سے مطمئن ہو کہ وہ کہانی کے کرداروں کو جہاں چھوڑ کر جا رہا ہے وہاں اُن کی کلفتوں کا خاتمہ ہو چکا ہے اور اب اُن کی آئندہ زندگی سکون، اطمینان اور خوشی کی زندگی ہوگی۔ لیکن جب ڈراما شروع ہوتا ہے اور پہلا پردہ اُٹھتے ہی اس کے سامنے کچھ ایسے کردار آتے ہیں جن کی گھریلو زندگی جنت کی بے غم زندگی کا نمونہ ہے تو اُسے فوراً کوئی نہ کوئی ایسی بات پیدا کرنی چاہیے جو خوشی کی اس زندگی کے لیے خطرہ بن کر سامنے آ کھڑی ہو۔ خوشی پر غم کا سایہ نہ پڑے تو کہانی میں دلچسپی پیدا ہی نہیں ہوتی۔ کہانی کہانی اُس وقت بنتی ہے جب کہانی کے کردار کسی کشمکش میں مبتلا ہوتے ہیں اور اُن کی زندگی کا تماشا دیکھنے والا تماشائی انہیں کشمکش میں مبتلا دیکھ کر خود اُلجھن، پریشانی اور تشویش میں مبتلا ہوتا ہے۔ اسی طرح کے واقعے اور اسی طرح کی

صورتِ حال کا نام ڈرامائی واقعہ یا ڈرامائی صورتِ حال ہے ۔

بالکل اسی طرح سرتاسر غم پریشانی اور تشویش کی حالت کی بھی ڈرامے میں کوئی گنجائش نہیں ۔ ایسی صورتِ حال بھی اس لحاظ سے غیر ڈرامائی ہے کہ ڈراما تبدیلی کی ایک کیفیت اور تبدیلی کے ایک وعدے کا نام ہے ۔ جہاں صورتِ حال اس طرح قائم ہے کہ اقبال مند اپنے کو ہر خطرے سے محفوظ اور بدبخت مستقل طور پر مایوس سمجھتا ہے ۔ تماشائی کے لیے دلچسپی کا کوئی مدار اور سہارا باقی نہیں رہتا ۔ ڈرامائی صورتِ حال نہ مستقل جنت ہے نہ مستقل دوزخ ۔ ڈراما نگار کو اپنے ڈرامے کا موضوع برزخ میں ملتا ہے اور برزخ ہی ہے کہ جس کی جستجو تماشائی کو تماشا گاہ میں لے جاتی ہے ۔ مستقبل کے متعلق ایک طرح کی بے یقینی اور تذبذب کی کیفیت کا نام ڈرامائی کیفیت ہے ۔ یہ یقین کہ اس وقت جو صورتِ حال ہے اُس میں ضرور تبدیلی پیدا ہوگی اور اس سے بھی زیادہ یہ اعتماد کہ اس تبدیلی میں کسی خاص انسان یا بعض کرداروں کی مسرت یا تقدیر کا راز پوشیدہ ہے ڈرامائی صورتِ حال کو دلچسپ اور جاذبِ توجہ بناتا ہے ——— پھر ایک بات اور بھی ہے جس ڈرامائی واقعے یا صورتِ حال کا انجام تماشائی کو بدیہی طور پر اپنی آنکھوں کے سامنے نظر آ رہا ہو وہ کبھی تماشائی کے لیے دلچسپ اور کشش انگیز نہیں ہوسکتی ۔

کسی واقعے یا صورتِ حال کو تماشائی کے نقطۂ نظر سے دلچسپ ، جاذبِ توجہ ، بامعنی اور اہم بنانے کے لیے ہر طرح کی کہانی لکھنے والے کی طرح ڈراما نگار کو اور خصوصاً یک بابی کے ڈراما نگار کو (ایک محدود وقت اور اس لیے محدود وسائل کا پابند ہونے کی بنا پر) یہ بات پیش نظر رکھنی پڑتی ہے کہ کوئی واقعہ کردار سے بے تعلق ہو کر اور کردار کی بنیادی اہمیت کو تسلیم کیے بغیر ڈرامائی کشش کا حامل نہیں بنتا ۔ بڑے ڈرامے کے مصنف کے لیے تو یہ بات کبھی کبھی ممکن اور قابلِ تسلیم تصور کی جاسکتی ہے کہ وہ تھوڑی دیر کے لیے کردار کی طرف سے بے تعلقی اختیار کرکے محض واقعہ کو اپنی توجہ کا مرکز بنا لے لیکن

یک بابی ڈرامے کا مصنف ایک لمحے کے لیے کبھی دونوں کے باہمی تعلق اور اس تعلق کی ڈرامائی اہمیت کی طرف سے غافل نہیں رہ سکتا۔ واقعہ بنیادی طور پر زندگی کی سچائی اور اس سچائی کو عملی حقیقت بنانے والے کردار کا خادم اور تابع فرمان ہے۔ کردار سے رشتہ منقطع کر لینے کے بعد اس کی ساری تاثیر اور جاذبیت ختم ہو جاتی ہے۔ بڑے ڈرامے کی وسیع دامانی میں تو اس کی گنجائش ہے کہ واقعے اور کردار کی عارضی بے تعلقی کی تلافی کی جا سکے لیکن وقت کی تنگی یک بابی ڈرامے کے مصنف کے سر پر برابر تلوار کی لٹکتی رہتی ہے اور اسے برابر یہ احساس دلاتی رہتی ہے کہ وہ ایک لمحے کے لیے بھی واقعے اور کردار کو ایک دوسرے سے جدا نہ ہونے دے اور اس لیے وہ اپنے موضوع کو زندگی کے رشتے میں پرونے کے لیے جب واقعے کا سہارا ڈھونڈتا ہے تو ضرورت سے زیادہ جدت پسند بننے اور کوئی غیر معمولی اور حیرت انگیز واقعہ یا صورتِ حال ایجاد کرنے سے احتراز کرتا ہے ڈرامے میں اور خصوصاً یک بابی ڈرامے میں) موضوع، واقعے اور کردار کی اپنی اپنی جو حیثیت اور اہمیت ہے اُس کے متعلق ڈرامائی فن کے ایک مبصر نے بڑے پتے کی بات لکھی ہے — وہ کہتا ہے کہ موضوع کی صداقت کھیل کے لیے جواز پیدا کرتی ہے واقعے کی صداقت (یقیناً فنی صداقت) اسے دلچسپ بناتی ہے اور کردار کی صداقت سے اس میں تاثیر پیدا ہوتی ہے — اس طرح گویا ڈرامے میں واقعے اور کردار کا تعلق دلچسپی اور تاثیر کا تعلق ہے۔ اور اس تعلق کے احساس کو ذرا سی دیر کے لیے بھی اپنے دل سے دور رکھ کر ڈرامانگار اپنی فنی تخلیق کے مؤثر انجام کو خطرے میں ڈالتا ہے۔

موضوع، واقعے اور کردار کے باہمی رشتے میں کردار کی اسی بنیادی حیثیت کو سامنے رکھتے ہوئے ہر زمانے میں یہ بات کہی گئی ہے کہ کردار اچھے ڈرامے کا نقطۂ آغاز اور اُس کی اساس ہے۔ موضوع کی اہمیت اور معنویت کی وضاحت کرنے والے

واقعے کی سچائی صرف کردار کے وسیلے سے ایک واضح، قابلِ قبول اور مؤثر صورت اختیار کرتی ہے اور اس لیے کردار جس طرح موضوع اور واقعے کے درمیان ربط اور تعلق کا وسیلہ بن کر دونوں کو ہم آہنگ کرتا ہے۔ اسی طرح ڈراما نگار اور ڈرامے کے تماشائی کے درمیان فکری اور جذباتی رشتہ بھی کردار ہی کے وسیلے سے قائم اور استوار ہوتا ہے۔ کردار کا وجود مجرّد تصوّر کو ٹھوس حقیقت بناتا ہے۔ کردار عمل کا موضوع بھی ہے اور مقصد بھی، اور اس لیے کردار کی منطقی نشوونما سے کہانی (اس جگہ ڈرامے کی کہانی) کی منطق اُبھرتی اور آگے بڑھتی ہے۔ اور پھر دونوں ایک دوسرے کے ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر ایک خاص منزل کی جانب ہم سفر ہوتے اور تماشائی کو اپنا ہم سفر بناتے ہیں۔ موضوع، واقعے اور کردار کے باہمی ربط اور تعلق کی یہ زنجیر یک بابی ڈرامے میں بڑے ڈرامے سے کہیں زیادہ مضبوط ہوتی ہے کہ اگر یہ ایسی نہ ہو تو ڈراما نگار اور تماشائی کے درمیان جو مکمل ہم خیالی اور ہم مقصدی ضروری ہے اُس کی عملی صورت کا امکان ختم ہو جائے اس لیے کہ تماشائی زندگی کے ایک خاص رُخ کا مشاہدہ کرداروں ہی کی نظر سے کرتا ہے اور زندگی کے اُس خاص رُخ پہلو یا مسئلے کے متعلق اُس کے تاثرات تمام تر اسٹیج پر نمودار ہونے والے کرداروں کے عمل کا عکس اور ردِّعمل ہوتے ہیں اور یہی بدیہی فنی حقیقت سیرت کشی کے نقطۂ نظر سے بڑے ڈرامے اور چھوٹے یا یک بابی ڈرامے کے فن میں فرق پیدا کرتی ہے۔

کردار اسٹیج پر آتا ہے تو اپنے بعض اوصاف یا خصوصیات کی بنا پر فوراً اپنے آپ کو تماشائی کی توجہ کا مرکز بنا لیتا ہے اور تماشائی کسی کردار میں کوئی کشش محسوس کر کے ایک مرتبہ اُسے اپنی توجہ کا مرکز بنا لے تو اس کردار کے معاملے میں اُس کا رویّہ جذباتی اور اس لیے لازمی طور پر جانبدارانہ ہو جاتا ہے۔ اگر ڈراما نگار اچھی سیرت کشی سے تماشائی کو کردار کی طرف سے جذباتی یا جانبدار بنانے میں کامیاب ہو گیا ہے تو

اس سے منطقی طور پر یہ نتیجہ نکالنا آسان ہے کہ جس تصور کا مظہر یہ کردار ہے اُس کے سلسلے میں بھی تماشائی کا جذبہ، رویہ اور ردِ عمل کردار کے رویے سے ہم آہنگ ہوگا اور اس لیے ایک ایسے ڈرامے میں جہاں تصورات کی عملی وضاحت کے لیے وقت حد درجہ محدود ہے۔ یہ بات بدرجۂ اتم ضروری ہے کہ اُس میں کرداروں کی تعداد کم سے کم ہو۔ جیسا کہ ابھی کہا گیا کردار کا فنی منصب تماشائی کی توجہ کو اسیر کرنا ہے اور یہ بات اُس صورت میں دشوار بلکہ ناممکن ہو جاتی ہے کہ آدھے درجن کردار اسٹیج پر آکر تماشائی کی توجہ کو اپنے اپنے جال میں پھنسانے کی ترکیبیں شروع کر دیں۔ توجہ کو اپنا شکار بنانے کی اس کوشش اور دوڑ کا عجیب و غریب انجام یہ ہوتا ہے کہ جیت کسی کردار کی بھی نہیں ہوتی۔ اپنی توجہ کے گرد یوں گھیرا ڈال کر بیٹھ رہنے والے بہت سے کرداروں کے نرغے میں پھنس کر تماشائی اتنا پریشان ہوتا ہے کہ نہ کچھ سمجھ سکتا ہے اور نہ لطف حاصل کر سکتا ہے اور یہ صورت حال ظاہر ہے کہ ڈرامانگار کے لیے کسی طرح بھی قابلِ قبول نہیں ہو سکتی۔ اِسی لیے یک بابی ڈرامے بنیادی طور پر صرف ایک مرکزی کردار کے ڈرامے ہوتے ہیں اور اس معاملے میں اس حد تک احتیاط (اس احتیاط کو شاید سختی کہنا بھی غلط نہ ہو) برتی گئی ہے کہ کسی یک بابی ڈرامے میں اگر دو کردار ایسے آگئے ہیں جن کی حیثیت ضمنی یا فروعی کرداروں کے مقابلے میں زیادہ نمایاں ہے تو ان میں صرف ایک کو ایسا بنایا جائے کہ وہ تماشائی کی زیادہ سے زیادہ محبت کا مرکز یا زیادہ سے زیادہ نفرت کا نشانہ بن سکے۔ یہ دونوں کردار اگر اپنی اچھائیوں اور برائیوں میں ایک دوسرے کے ہمسر اور مدِ مقابل بن کر سامنے آئیں گے اور تماشائی کی محبت اور نفرت میں برابر کے حصہ دار بننے کی کوشش کریں گے تو نتیجہ دونوں کے حق میں بُرا ہوگا۔ یک بابی ڈرامے کی محدود فضا اور ماحول میں اس کی ذرا بھی گنجائش نہیں کہ تماشائی ایک وقت میں دو کرداروں کی طرف یکساں توجہ کر سکے۔

کرداروں کو ڈرامے میں عموماً تین مقاصد کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ سب سے پہلے دو کردار ہیں جن کا ڈرامے کے عمل سے براہِ راست تعلق ہوتا ہے۔ ان کرداروں کا عمل موضوع کی اہمیت کو نمایاں کرنے کے علاوہ کہانی کو آگے بڑھاتا اور کہانی اور اس کے مقصد میں زندگی کا رنگ اور آہنگ پیدا کرتا ہے۔ دوسری طرح کے کردار وہ ہیں جن کے مقابل میں آ کر اصل کرداروں کی شخصیت زیادہ واضح اور مؤثر بنتی ہے۔ تیسری قسم کے کرداروں کے وجود سے محض کہانی کی فنی ضروریات پوری ہوتی ہیں۔ یہ کردار اکثر اوقات یا تو اس لیے اسٹیج پر آتے ہیں کہ اُن کی گفتگو سے بنیادی کرداروں کی سیرت کے بعض چھپے ہوئے گوشے سامنے آتے ہیں یا اُن کے ماضی کی زندگی کے بعض ایسے پہلوؤں کی وضاحت ہوتی ہے جن کے ذکر کے بغیر اُن کے موجودہ عمل کی اہمیت کا اندازہ نہیں ہوتا۔ بڑے ڈراموں میں ان تینوں طرح کے کرداروں سے کام لیا جاتا ہے۔ یک بابی ڈرامے میں ان سب کے استعمال میں احتیاط اور کفایت سے کام لیا جاتا ہے۔ بنیادی کرداروں کی تعداد کس لیے کم سے کم ہونی چاہیے۔ اس کا ذکر ابھی آ چکا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ یک بابی ڈرامے میں فروعی کرداروں کے متعلق ڈراما نگار کا رویہ کیا ہونا چاہیے۔

یک بابی ڈرامے کے فن کی بنیادی اور امتیازی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ اعلیٰ درجے کی وحدت اور کفایت کے بغیر اس میں وہ شدید اور گہرا تاثر پیدا نہیں ہوتا جو اس صنفِ ادب کا گہرا فنی مقصود ہے۔ تاثر کی وحدت اور کفایت کا تقاضا یہ ہے کہ ڈراما نگار جو کہانی ترتیب دے، اُس میں کسی طرح کی اُلجھن اور پیچیدگی نہ ہو تاکہ دیکھنے والے اُس کے ہر جُز کا مفہوم اچھی طرح سمجھتے اور اُس کا اثر قبول کرتے رہیں یہاں تک کہ ڈرامے کے مختلف مرحلوں پر قائم ہونے والا تاثر آہستہ آہستہ ایک واضح اور گہرے تاثر کی صورت اختیار کر لے۔ ڈرامے کو ہر طرح کی اُلجھن سے محفوظ رکھنے کی پہلی صورت تو یہی ہے کہ اُس کے مرکزی کرداروں کی تعداد کم سے کم ہو۔ یہاں تک

کہ یک بابی ڈرامے کی کہانی بعض صورتوں میں صرف ایک کردار کی کہانی ہوتی ہے کفایت کا یہی اصول فروعی ضمنی اور وضاحتی کرداروں کے انتخاب اور ترتیب میں بھی کارفرما ہوتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ فروعی کرداروں کی مدد کے بغیر کہانی میں زندگی کی سچائی بھی نہیں پیدا ہوتی اور اصلی کرداروں کے عمل کے لیے صحیح فضا بھی نہیں پیدا ہوتی اور یہ بھی صحیح ہے کہ اصلی کرداروں کے اوصاف فروعی کرداروں کے پس منظر میں اُبھرتے، نمایاں بنتے اور اہمیت حاصل کرتے ہیں اور اس طرح امتیازی طور پر پُرکشش اور مؤثر بنتے ہیں لیکن یک بابی ڈرامے کا مختصر کینوس اس کی اجازت نہیں دیتا کہ اسٹیج پر کرداروں کی بھیڑ جمع ہو جائے اور یہ بات جس حد تک اصلی کرداروں کے لیے درست ہے اسی حد تک اس کا اطلاق فروعی کرداروں پر بھی ہوتا ہے اور اس لیے فروعی کرداروں کے انتخاب کے معاملے میں بھی اسے پوری احتیاط، غور و فکر اور کفایت سے کام لینا پڑتا ہے۔ یہ سوچنے سے پہلے کہ کہانی میں کتنے کردار ہوں اُسے یہ سوچنا اور طے کرنا پڑتا ہے کہ ان کرداروں سے کہانی میں وہ کیا کام لینا چاہتا ہے اور کیا یہ کام وہ فروعی کرداروں کے بجائے خود اصلی کرداروں سے نہیں لے سکتا؟ —— کیا اصلی کردار کہانی میں اپنا اپنا منصب ادا کرنے کے علاوہ دوسرے کرداروں کے لیے وضاحتی پس منظر کا کام نہیں دے سکتے؟ کیا ان کا باہمی تضاد ایک دوسرے کے اوصاف کو نمایاں کرنے اور اس طرح انہیں امتیازی صورت دینے کی خدمت انجام نہیں دے سکتا؟ اگر مرکزی یا اصلی کردار بجائے خود یا کم سے کم فروعی کرداروں کی مدد سے وہ تمام فنی ضروریات پوری کر سکتے ہیں جن کے لیے کرداروں کا ایک لشکر اسٹیج پر صف آرا ہوتا ہے تو یہ بات یک بابی ڈرامے کے فنی تاثر میں یقیناً اضافہ کرے گی۔

ڈرامے کے مختلف مناظر میں فروعی کرداروں کو عموماً ایسی باتیں کہنے کے لیے لایا جاتا ہے جس کے اظہار کے بغیر نہ اصلی کرداروں کے عمل کے بعض پہلوؤں کی صحیح وضاحت

ہوتی ہے نہ ان کی معنویت کا پتہ چلتا ہے اور ڈراموں میں عموماً یہ کام بعض غیر اہم کرداروں سے لیا جاتا ہے۔ وہ اسٹیج پر چند لمحوں کے لیے آتے ہیں۔ اور کوئی ایسی تقریر یا گفتگو کر کے چلے جاتے ہیں جو بظاہر قطعاً بے محل اور مہمل معلوم ہوتی ہے لیکن بے محل اور "مہمل" تقریر یا گفتگو اصل کردار یا کرداروں کے متعلق بعض ایسی باتوں کا انکشاف کر جاتی ہے جن سے تماشائی کو ان کے کسی خاص عمل یا ردِ عمل کی معنویت اور جواز تلاش کرنے میں مدد ملتی ہے۔ مثلاً ڈرامے کے کسی منظر میں بعض ایسے مہمان جمع ہو جاتے ہیں جو نہ صرف باتونی ہیں بلکہ دنیا کے ہر کام میں دخل دینے کو اپنا انسانی فریضہ اور اپنے گرد وپیش کی ہر بات جاننے کو اپنا پیدائشی حق سمجھتے ہیں اور ہر بات پوچھنے اور ہر بات کا جواب دینے پر اصرار کرتے ہیں یا ڈرامے کے کسی منظر میں دو ملازم کمرے کی جھاڑ پونچھ میں مصروف ہیں اور اس فرض کی بجا آوری سے زیادہ انھیں ایک دوسرا فرض انجام دینا ہے کہ وہ ایک دوسرے سے باتیں کرتے رہیں یا پھر نئی وضع کے ڈراموں میں کبھی کبھی یہ منظر دکھائی دیتا ہے کہ کوئی کردار ٹیلیفون پر بیٹھا ایسی باتیں کر رہا ہے جن کا بظاہر کوئی مقصد نہیں یا اونچی آواز میں ایک خط پڑھ کر سنا رہا ہے۔ یہ تمام کردار ایک خاص منظر میں تماشائیوں کے سامنے آتے ہیں اور باتیں کر کے رخصت ہو جاتے ہیں۔ ڈرامے میں ان کا کردار اس گفتگو سے ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھتا جس میں وہ اُس وقت تک مصروف رہے۔ جب تک تماشائی کی نظر کے سامنے رہے اور اس گفتگو کے دوران میں کچھ ایسی باتیں بتا گئے جو ڈرامے کے کسی نہ کسی پہلو کے سمجھنے میں مددگار ثابت ہوئیں۔ بڑے ڈراموں میں اس طرح کے کرداروں کا وجود ڈرامے کی رفتار میں کسی طرح کی رکاوٹ ڈالے بغیر اکثر اوقات مفید نتیجے پیدا کرتا ہے لیکن یک بابی ڈرامے میں ایسے تمام کرداروں کا وجود فنی نقطۂ نظر سے محض ایسی دخل اندازی ہے جو ناگوار بھی ہے اور ناقابل برداشت بھی۔ یک بابی ڈرامے میں وضاحت وصراحت کا یہ سارا فریضہ اصل کردار خود اپنی گفتگو کے

ذریعے ادا کرتے ہیں، اس لیے یک بابی ڈرامے کے مصنّف کو اصلی اور فروعی کرداروں کے انتخاب کے وقت ڈرامے کا پورا منصوبہ اس نقطۂ نظر سے بنانا پڑتا ہے کہ کونسا کردار کہانی میں کیا منصب ادا کرے گا اور کونسا منصب ایسا ہے جسے کوئی ایک کردار اپنے اصلی منصب کے ساتھ ساتھ ادا کر سکتا ہے۔ یک بابی ڈرامے میں اس کی قطعاً گنجائش نہیں کہ کوئی کردار محض اس لیے اسٹیج پر آئے کہ کوئی بات کہے اور غائب ہو جائے۔ جس کردار کا وجود عمل کو آگے بڑھانے اور ڈرامائی تاثر کو یقینی بنانے کے لیے ناگزیر ہو یک بابی ڈرامے میں صرف اُسی کا وجود گوارا اور فنی نقطۂ نظر سے جائز اور قابلِ قبول ہے۔

کرداروں کے انتخاب اور اس انتخاب میں اصلی اور فروعی کرداروں کی تعداد اور اس تعداد میں اصلی اور فروعی کے درمیان ربط اور توازن پیدا کرنے کے مسئلے کی نوعیت بڑے ڈرامانگار اور یک بابی ڈرامے کے مصنّف کے لیے ایک سی نہیں۔ دونوں کے فنی حدود کے فرق سے دونوں کے فنی تقاضے اور اس لیے فنی عمل کے دائرے ایک دوسرے سے مختلف ہو جاتے ہیں اور اسی اختلاف اور فرق کی بنا پر سیرت کشی کے معاملے میں دونوں کے نقطۂ نظر اور رویے میں بعض بنیادی اور اہم فرق پیدا ہو جاتے ہیں —— ڈرامے میں کردار اور عمل کے باہمی رشتے کی نوعیت دو طرح کی ہے۔ کردار یا تو عمل کا منبع اور سرچشمہ ہوتے ہیں (اور عمل ان کی ذات میں سے پھوٹتا اور اُبھرتا ہے) یا عمل کے مظہر یا نمائندے (کہ اُن کا خارجی وجود عمل کی اہمیت کو واضح کرتا ہے) پہلی صورت میں ڈرامانگار کی نظر حیات کی گہرائیوں میں ڈوبتی اور وہاں سے ایسے کردار چُن کر لاتی ہے۔ جن کے فطری عمل اور ردّ عمل سے کہانی کے مختلف اجزا میں فطری ربط اور تسلسل پیدا ہوتا ہے اور دوسری صورت میں وہ زندگی کی ظاہری سطح پر نظر ڈال کر وہاں سے کچھ ایسے کرداروں کو ساتھ لاتا ہے جن کی حیثیت ایک طرح کی کٹھ پتلی کی ہوتی ہے کہ اُسے ڈرامانگار نے اپنی فنی ضرورت کے سانچے میں ڈھال لیا ہے۔ دوسری طرف کے کردار

اتنے سطحی ہوتے ہیں اور اُن کی شخصیت عموماً ایسی دیکھی بھالی اور جانی پہچانی ہوتی ہے۔ اور جو عمل ان سے سرزد ہوتا ہے اُس کے متعلق تماشائی کے نقطۂ نظر سے ڈراما نگار کی ذمہ داری صرف اتنی ہے کہ وہ اُن کے دلوں میں بعض واقعات کے ظہور میں آنے کی توقع پیدا کر دے۔ اس طرح کے کرداروں کے عمل اور ردِ عمل کو سمجھنے کے لیے تماشائی کو اپنے ذہن پر کسی طرح کا زور نہیں دینا پڑتا۔ دوسری طرح کی سیرت کشی میں ڈراما نگار پر یہ اہم، دشوار اور فنی نقطۂ نظر سے نازک ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ تماشائی کے دل میں یہ یقین پیدا کر سکے کہ جو واقعات پیش آنے والے ہیں اُن کا پیش آنا ناگزیر تھا اور اس لیے اُسے کرداروں کے خیالات، احساسات اور اندرونی کیفیات کو عمل کا سرچشمہ بنانا پڑتا ہے۔ یہاں خارجی عمل داخلی کیفیت کا لازمی عکس ہوتا ہے اور ڈراما نگار اس عمل کو اس وقت تک مؤثر نہیں بنا سکتا جب تک کہ اُسے کردار کے ذہن میں ہونے والی ہلچل کا پوری طرح اندازہ اور احساس نہ ہو۔

دوسری قسم کی سیرت کشی کردار کو عمل کے سانچے میں ڈھال لیتی ہے۔ پہلی طرح کی سیرت کشی میں ڈراما نگار یا تو ایسے کردار تخلیق کر لیتا ہے جو کہانی کے عمل سے پوری مطابقت اور ہم آہنگی رکھتے ہوں یا اُس نے جو کردار تخلیق کیے ہیں عمل کو پوری طرح اُن کی سیرت کے ساتھ ہم آہنگ کرتا ہے۔ دوسری طرح کی سیرت کشی صرف اس بات کا یقین دلا سکتی ہے کہ اچھے اور بُرے سے قطع نظر ایک کہانی وجود میں آجائے گی۔ دوسری طرح کی سیرت کشی کا مقصود اچھا ڈراما ہے اور اچھے ڈرامے سے اچھے ڈراما نگار کی مُراد دلچسپ، مؤثر اور بامقصد ڈراما ہے۔ سیرت کشی کے ان دونوں طریقوں کے حدود، تقاضے اور اس لیے اثرات ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ ایک طرح کی سیرت کشی محض کردار شناسی کا فریضہ ادا کرتی ہے۔ دوسری طرح کی سیرت کشی کردار کی شخصیت کی جستجو اور اس کا انکشاف ہے۔ پہلی صورت میں ڈراما نگار کی ظاہری نظر گوشت پوست کے ایک چلتے پھرتے انسان، اور اُس کے

خارجی عمل کو انسان سمجھ کر مطمئن ہو جاتی ہے۔ دوسری صورت میں نظر بصارت کی ظاہری منزل سے گزر کر بصیرت کی گہرائی سے کام لیتی ہے اور گوشت پوست کے چلتے پھرتے انسان کے عمل کے سرچشمے تک پہنچتی اور ظاہر و باطن کے درمیان لازم و ملزوم کا رشتہ قائم کرتی ہے۔ پہلی طرح کی سیرت کشی کی نظر صرف اُن کرداروں تک پہنچتی ہے جو اپنے عادات و اطوار میں ایک دوسرے سے مشابہ اور مماثل ہوتے ہیں اور آسانی سے پہچانے جاتے ہیں۔ اپنی وضع قطع میں ایک دوسرے سے ملتے جلتے ان کرداروں سے تھوڑے تھوڑے وقفے کے بعد ایک خاص طرح کا جانا پہچانا عمل صادر یا سرزد ہوتا ہے، اس لیے جب ایسا کوئی کردار ڈرامے کا کردار بن کر سامنے آتا ہے تو تماشائی اُسے ایک نظر میں پہچان لیتے ہیں۔ کسی نے اس طرح کے "نمونے کے کردار" کو انسانی شارٹ ہینڈ کہا ہے، جس کی مدد سے بہت بڑی اور بہت پھیلی ہوئی بات بڑے اختصار کے ساتھ بیان بھی کی جا سکتی ہے اور دل نشین بھی بنائی جا سکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یک بابی ڈرامے میں اس طرح کے کردار بڑی سہولت کا باعث بنتے ہیں۔ بڑے ڈرامے میں کردار کو نشوونما اور ارتقا کے بہت سے مرحلوں سے گزر کر درجۂ تکمیل تک پہنچانا اس لیے آسان ہے کہ اس کے وسیع کینوس میں واقعات کا ایک سلسلہ قائم کرنے اور اس سلسلے سے کردار کے مزاج اور شخصیت میں تبدیلی کا تدریجی عمل دکھانے کی بڑی گنجائش ہوتی ہے۔ یک بابی ڈرامے میں کردار کو بہت تھوڑے سے واقعات میں سے گزرنے اور اُن سے متاثر ہونے کا موقع ملتا ہے اس لیے یہاں ایسی سیرت کشی ممکن نہیں جس میں کردار کو ڈرامے کے آخر میں کسی بدلی ہوئی صورت میں دکھانا مقصود ہو۔ اور اسی بنا پر یہ سیدھے سادے، ایک خاص سانچے میں ڈھلے ہوئے کردار یک بابی ڈرامے کے مصنف کے ہاتھوں میں بڑا مؤثر فنی وسیلہ اور آلۂ کار بن جاتے ہیں۔ خصوصاً ضمنی اور فروعی کردار، جن کے ڈرامے کے بنیادی عمل سے کوئی گہرا یا براہِ راست تعلق نہیں ہوتا۔

ضمنی اور فروعی کرداروں کے مقابلے میں اصلی کردار جنہیں ڈرامائی عمل کا سرچشمہ کہا جاتا ہے، ڈرامانگار سے سیرت کشی کے فن کی مہارت کا پورا مطالبہ کرتے ہیں۔ اور اس مہارت میں انسانی فطرت سے گہری واقفیت عمل اور ردِ عمل کے نفسیاتی اور منطقی ربط کا شدید احساس ایک خاص قسم کے عمل کی ایک خاص طرح کے کردار کے ساتھ مناسبت کا اندازہ جیسی چیزیں شامل ہیں۔ ڈرامانگار اپنی کہانی کے ذریعے ایک خاص طرح کے عمل کو زندگی کے حوالے اور تعلق کے ساتھ معنویت اور مقصدیت دیتا ہے۔ لیکن عمل میں معنویت اور مقصدیت کا یہ پہلو پیدا کرنے کے لیے اُسے اپنے آپ سے یہ سوال کرنا چاہیے کہ کس طرح کا کردار اس طرح کے عمل کے لیے سب سے زیادہ موزوں ہے اور کونسا کردار یہ عمل کرے گا تو وہ فطرت کے عین مطابق معلوم ہوگا۔ ڈرامانگار اپنے آپ سے یہ سوال کرکے ایک خاص طرح کے عمل کے لیے ایک خاص قسم کا کردار وضع کرے گا تو یہ کردار تماشائی کے نقطۂ نظر سے بھی قابلِ قبول اور اس لیے مؤثر ہوگا۔

کردار اور عمل کے اس فطری اور لازمی تعلق کے متعلق ڈرامانگار کو ہر وقت یہ بات سامنے رکھنی پڑتی ہے کہ ڈرامے کے عمل میں زندگی کے عمل کی پوری سچائی ہونی چاہیے اور زندگی اور فن کی یکسانی اور مشابہت کو سامنے رکھ کر عمل کا تجزیہ کیا جائے تو اس سے بعض ایسے نتیجے نکلتے ہیں جنہیں پیشِ نظر نہ رکھا جائے تو ڈرامے کے عمل میں زندگی کے عمل کی تاثیر نہیں پیدا ہوتی۔ انسان جب کوئی عمل کرتا ہے، یہ عمل اچھا ہو یا بُرا، اس میں تین چیزیں موجود ہوتی ہیں۔ عمل کے ظہور میں آنے کے لیے کسی موقع کا ہونا ضروری ہے۔ موقع کے علاوہ عمل کے لیے تحریک ضروری ہے اور پھر موقع اور تحریک کے علاوہ خود عمل کرنے والے کی صلاحیت۔ ان تین چیزوں میں سے ایک بھی موجود نہ ہو تو عمل معلق رہتا ہے اور اُس وقت تک ظہور میں نہیں آتا جب تک تیسری غیر موجود چیز بھی دو موجود چیزوں میں آکر شامل نہ ہو جائے۔ عمل کی تحریک بھی ہو اور صلاحیت اور استعداد بھی لیکن جب

تک موقع پیدا نہ ہو عمل وجود میں نہیں آتا۔ عمل کی تحریک بھی پیدا ہو جائے اور اُس کے لیے موقع بھی موجود ہو لیکن عمل کرنے والے کی استعداد اور صلاحیت کی عدم موجودگی میں صرف تحریک اور موقع سے عمل مکمل نہیں ہوتا اور اسی طرح موقع اور اہلیت موجود ہو لیکن عمل کی تحریک نہ پیدا ہو تو کام کرنے والا عمل کی طرف مائل نہیں ہوتا۔ اگر عمل کے ان تین بنیادی لوازم میں سے ایک بھی موجود نہ ہو تو زندگی میں عمل ظہور پذیر نہیں ہوتا۔ ڈرامانگار اگر تینوں لوازم میں سے ایک کو بھی ترک کر دے یا ایک کی طرف سے بھی آنکھیں بند کر کے کسی کردار کو اسٹیج پر عمل کرتا ہوا دکھا دے تو عمل بظاہر عمل بن جانے کے باوجود مؤثر نہیں بنتا اور کردار کا عمل مؤثر نہ بنے تو ڈرامے میں تاثیر نہیں پیدا ہوتی اور اس طرح اس مقصد کو نقصان پہنچتا ہے جس پر ڈرامے کی بنیاد رکھی گئی ہے لیکن سوال یہ ہے کہ عمل کے نقطۂ نظر سے ڈرامانگار یہ تاثیر کس طرح پیدا کرے؟ اس سوال کا جواب ہے کہ تماشائی کے دل میں کردار کے لیے ہمدردی کا احساس پیدا کرے۔ اس لیے کہ ڈرامے میں (یا یوں کہیے کہ کہانی میں) دلچسپی محسوس کرے، اور کرداروں کے عمل کے ساتھ ایک جذباتی رشتہ قائم کرنے کا انحصار اسی ہمدردی کے احساس پر ہے لیکن اس کے بعد ایک اور فنی سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کردار کے ساتھ تماشائی کی ہمدردی کس بنا پر پیدا ہوتی ہے؟

کسی شخص کے لیے ہمارے دل میں ہمدردی کا احساس یا جذبہ ایک طرح کی خیرخواہی اور نیک سگالی ہے جو اس لیے ہمارے دل میں پیدا ہوتی ہے کہ کوئی شخص کسی ایسی چیز سے محروم دکھائی دے جس کے پانے یا حاصل کرنے کا اُسے حق حاصل ہے۔ زندہ رہنے، آزاد رہنے اور خوش رہنے کا جو حق ہر شخص کو حاصل ہے اگر وہ اُسے نہ ملے یا اُس سے چھین لیا جائے تو تماشائی کے دل میں اس شخص کے لیے ہمدردی پیدا ہوگی اور یہ شخص اپنے حق کو حاصل کرنے کے لیے جو جدوجہد کرے گا اس سے تماشائی متاثر

ہوگا۔ ہمدردی کی کمی یا زیادتی کا انحصار اس بات پر ہے کہ کردار کی محرومی کی نوعیت کس حد تک شدید یا خفیف ہے (یہاں تک کہ کبھی کبھی بُرے کردار بھی اس بنا پر تماشائی کی ہمدردی حاصل کر لیتے ہیں کہ اُن کے ساتھ اتنی سختی روا رکھی جاتی ہے جس کا کوئی اخلاقی جواز موجود نہ ہو) لیکن تماشائی چونکہ ڈرامائی عمل کا مفہوم زندگی کے رشتے میں رہ کر سمجھتا ہے اس لیے ڈراما نگار کو کردار کی محرومی کی حد قائم کرتے ہوئے اُسے مبالغے کی حد تک ہرگز نہیں پہنچا دینا چاہیے۔ مثلاً کوئی بہت اچھا کردار اپنے آپ کو کسی ایسی مشکل میں پھنسالے کہ یہ مشکل حد درجہ پریشان کن ہونے کے باوجود زندگی کی سچائی کی حد سے گزر جاتی ہے تو ذہین تماشائی کردار کو اس پریشانی میں مبتلا دیکھ کر اُس کے ساتھ ہمدردی ظاہر کرنے کے بجائے اُس کی حماقت پر (یا شاید ڈراما نگار کی نادانی پر) قہقہہ لگانے پر مجبور ہوگا۔ تماشائی کی ہمدردی حاصل کرنے کے لیے نہ مبالغہ آمیز خیر کی نمائش ضروری ہے نہ مبالغہ آمیز شر کی۔ روزمرہ زندگی کی عام نیکی اور عام بدی اچھی کہانی اور اس لیے اچھے ڈرامے کا موضوع ہے۔ تماشائی کے دل میں کسی کردار کے لیے صرف اس لیے ہمدردی پیدا ہوتی ہے کہ ایک عام انسان کی حیثیت سے اسے وہ چیز نہیں ملی جس کا وہ مستحق ہے۔ اسی طرح کسی کردار کے لیے اُس کے دل میں غم و غصہ صرف اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ وہ کسی کے حق یا کسی کی نیکی کے راستے میں حائل ہوا ہے۔ اگر ڈرامے کا کردار عام انسانی سطح کا کردار ہے تو اس کے دل میں کسی چیز کے حاصل کرنے یا کسی مقصد تک پہنچنے کی خواہش ہوگی۔ چونکہ یہ کردار عام انسانوں سے ملتا جلتا کردار ہے اس لیے ڈرامے کے تماشائی کی خواہش یہ ہوگی کہ وہ اپنی مُراد کو پہنچ جائے۔ کردار جس چیز کے حصول کا آرزومند ہے اگر وہ اُس کا جائز حق ہے تو تماشائی کے دل میں اُس کے لیے سچی ہمدردی پیدا ہوگی۔ اور اس کے برخلاف اگر وہ کسی ایسی چیز کا آرزومند ہے جو اُس کا جائز حق نہیں ہے تو تماشائی کا رویّہ اُس کے معاملے میں یا غیر جانب دارانہ ہوگا یا معاندانہ تماشائی

کی سچی ہمدردی صرف اُسی صورت میں حاصل ہونی ممکن ہے کہ کردار کی خواہش جائز، منصفانہ، فطری اور انسانی تقاضوں پر مبنی ہو۔

کردار اسٹیج پر آتا ہے تو عموماً کسی نہ کسی کشمکش میں مبتلا ہوتا ہے اور کشمکش کی جائز نوعیت اُس کے اور تماشائی کے درمیان ہمدردی اور یگانگت کا رشتہ قائم کرتی ہے۔ ڈرامانگار کے فن کا تقاضا اوّل تو یہ ہے کہ وہ کردار کی اس کشمکش کو اس طرح واضح کرے کہ کردار اور تماشائی کا باہمی تعلق فوراً ایک حقیقی صورت اختیار کرے اور دوسرا یہ کہ کردار کی اس کشمکش کو کس طریقے سے پیش کیا جائے اور کردار کو تماشائیوں کے سامنے کس انداز سے لایا جائے کہ کردار کی کشمکش اور تماشائی کی ہمدردی میں لازم وملزوم کا رشتہ قائم ہو جائے۔ کردار کی شخصیت اور اُس کی کشمکش کی نوعیت کو اسٹیج پر واضح کرنے کے کئی طریقے استعمال کیے جاتے ہیں۔ کردار اسٹیج پر آتا ہے اور محض اپنی ظاہری وضع قطع سے تماشائی کے دل میں جگہ بناتا ہے۔ کردار اسٹیج پر آتا ہے اور اُس کی زبان سے کچھ ایسی باتیں نکلتی ہیں جو اُس کے اور تماشائی کے درمیان ربط قائم کرنے کا ذریعہ بنتی ہیں۔ اسٹیج پر آنے والا کوئی دوسرا کردار اس خاص کردار کی کیفیت کو واضح کرتا ہے اور سب سے زیادہ یہ کہ اس خاص کردار کا عمل اور اُس کے علاوہ دوسرے کرداروں کا عمل کردار کے تعارف اور اُس کی کیفیت کے اظہار کا فریضہ ادا کرتا ہے۔ مکالمہ خود اظہاری (Self Exposition) کا بڑا موثر ذریعہ ہے اور اسٹیج پر بھی وہی نتیجے پیدا کرتا ہے جو حقیقی زندگی میں لیکن مکالمے کے ذریعے کردار اگر اپنے ماضی کے متعلق کوئی ایسی بات کہنا چاہتا ہے جسے سُن کر تماشائی اس کے اچھے یا بُرے ہونے کے متعلق کوئی رائے قائم کرسکیں تو عموماً یہ طریقہ اس لیے اطمینان بخش اور قابلِ قبول نہیں کہ انسان اپنے کردار کا صحیح منصف ہرگز نہیں ہوسکتا۔ اپنے متعلق اُس کی رائیں عموماً جانبدارانہ ہوں گی۔ اور اس بات کا اندیشہ ہے کہ وہ اپنے متعلق جو کچھ کہہ رہا ہے وہ سچ یا صحیح ہونے کے بجائے محض اُس کی خواہشات کا عکس ہو۔

آدمی جو کچھ بننا چاہتا ہے وہ نہ بن سکے تو اس کی یہ دبی اور چھپی ہوئی خواہش اپنے متعلق ایک طرح کی خود ستائی کا رنگ لے کر زبان پر آتی ہے۔ انسان کی زبان سے اپنے متعلق جو باتیں کسی جذبے کی شدت کے تحت غیر معمولی حالات میں نکلتی ہیں، وہ البتہ کسی طرح کے رنگ اور لوث سے خالی اور اس لیے قابلِ اعتماد ہوتی ہیں۔ پھر ایک بات اور بھی ہے۔ ماضی کے متعلق کسی شخص کی رائیں۔ اگر وہ صرف واقعات سے تعلق رکھتی ہیں تو انہیں سچ سمجھا جاتا ہے لیکن یہ رائیں افراد کے متعلق ہیں تو انہیں سچ سمجھنے سے پہلے ان کا تجزیہ کرنا ضروری ہوتا ہے ــــ اور پھر کرداروں کے متعلق کرداروں کی رائے اور فیصلے پر کرداروں کے باہمی تعلق اور رشتے کا رنگ بھی عموماً بہت گہرا ہوتا ہے۔ کسی شخص کے متعلق اس کے دوست کی تعریف یا اُس کے دوست کی بدگوئی اور اسی طرح دوست کی بدگوئی اور دشمن کی تعریف کے معنی وہ ہرگز نہیں ہو سکتے جو ظاہری الفاظ سے برآمد ہوتے ہیں۔ اسٹیج پر عموماً غیر جانبدار لوگوں کی رائے کو معتبر سمجھا جاتا ہے۔

لیکن کرداروں کی زبان سے ادا کیے ہوئے فیصلے فنی نقطۂ نظر سے ایک عارضی حیثیت رکھتے ہیں۔ کرداروں کی زبان سے صادر کی ہوئی رائیں اور صادر کیے ہوئے فیصلے اسٹیج پر عمل کی تائید اور توثیق چاہتے ہیں اور تماشائی اُس وقت تک ان زبانی فیصلوں سے اتفاق یا اختلاف نہیں کرتا جب تک کرداروں کا عمل کہی ہوئی بات کو غلط یا صحیح ثابت نہ کر دے۔ ممکن ہے کوئی کردار طبعاً اچھا یا بُرا، عقلمند یا بیوقوف ہو۔ لیکن تماشائی عمل کی توثیق کے بغیر اپنا فیصلہ صادر کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتا۔ جو کردار دیکھنے میں اچھا یا بُرا ہے۔ وہ ممکن ہے آگے چل کر بُرا یا اچھا ثابت ہو۔ اگر ایسا ہے تو اس سے یہ نتیجہ نکالنا چاہیئے کہ اس کردار میں بنیادی طور پر پہلے سے ایسے عناصر موجود تھے جو بالآخر غالب آئے۔ زندگی کی طرح ڈرامے میں بھی یہ نکتہ سامنے رکھنے کا ہے کہ کسی کردار میں ہمیں جو تبدیلی نظر آتی ہے وہ حقیقت میں تبدیلی نہیں بلکہ محض کردار کی ایک چھپی ہوئی کیفیت کا اُبھر کر سامنے آجانا ہے۔ کردار میں بظاہر تبدیلی ہوتی ہے

لیکن اُس کا باطن اب بھی اپنی اصلی حالت پر قائم ہے۔

اس بات کو ایک اور طرح بھی دیکھنا چاہیئے۔ کردار کی سیرت اور شخصیت زندگی کی اُن گنی چنی چیزوں میں ہے جو ایک مستقل کیفیت رکھتی ہیں اس لیے یہ سمجھنا ہرگز صحیح نہیں کہ کوئی کردار ایک مختصر سے وقفے میں بدل کر کچھ سے کچھ بن سکتا ہے۔ کردار کی تبدیلی بہت آہستہ آہستہ اور بالکل غیر محسوس طریقے پر ایک غیر مرئی سطح پر عمل میں آتی ہے اور صرف ماحول کی ایک طویل اور مسلسل تپش مزاج کو پگھلا کر ایک نئے سانچے میں ڈھال سکتی ہے۔ یہ بات تو ممکن ہے کہ ایک شخص آن کی آن میں اپنی رائے بدل لے اور عمل کا وہ راستہ جس پر وہ مدتوں سے چل رہا تھا۔ ترک کر کے کوئی اور راہ اختیار کر لے لیکن بیس منٹ کے مختصر وقفے میں اگر وہ ایکا ایکی چور بن گیا تو اس کے معنی صرف یہ ہیں کہ چور بننے کے جراثیم بیس منٹ کے اس وقفے سے پہلے بھی اس شخص کے رگ و پے میں سمائے ہوئے تھے۔ شخصیت اور کردار کی یہی مضبوط اساس ہے جو فنی نقطۂ نظر سے بڑے ڈرامے کی سیرت کشی اور یک بابی کی سیرت کشی میں ایک بنیادی فرق پیدا کرتی ہے۔ اور یہ فرق مکالمے اور عمل کو اہمیت دینے کے مدارج کا فرق ہے۔ یک بابی ڈرامے کی محدود سطح میں ڈراما نگار پر یہ پابندی عائد ہوتی ہے کہ وہ کردار کی شخصیت اور اُس کی بنیادی کش مکش کو مختصر سے مختصر وقت میں نمایاں کر کے ایک مؤثر اور قابلِ قبول انجام تک پہنچائے اور یہ اہم کام صرف اس صورت میں بطریقِ احسن پورا ہو سکتا ہے کہ ڈراما نگار مکالمے کے مقابلے میں عمل کو اپنے مقصد کے اظہار کا بہتر وسیلہ سمجھے۔ آدھے گھنٹے کی گفتگو سے وہ اہم فنی نتیجے پیدا نہیں کیے جا سکتے جو ایک لمحے کے براہِ راست عمل سے۔ عمل شخصیت نگاری کا زیادہ واضح اور زیادہ مثبت طریقہ ہونے کے علاوہ حد درجہ مختصر اور کفایت شعارانہ طریقہ ہے۔ کسی مُبصر نے مکالمے کے مقابلے میں عمل کو اظہار کی بلیغ تر صورت قرار دیا ہے لیکن بلاغت کے اس وسیلۂ فن کو صحیح معنوں میں بلیغ بنانے کے لیے ڈراما نگار کو فکر و عمل کے بہت سے مرحلے طے کرنے پڑتے ہیں۔ ڈراما نگار

سیرت کشی کا پورا حق ادا کرنے کے لیے اپنے کردار سے پوری واقفیت بلکہ بے تکلفی پیدا کرتا ہے اور بے تکلفی اور واقفیت کے یہ مراحل طے کرتے ہوئے اُس کے افکار، اُس کے تخیلات اور اس کے جذبات میں اُس کا شریک اور اُس کا ہم سفر بنتا ہے۔ وہ پوری طرح اُس کی شخصیت کو اپنے اوپر طاری کیے بغیر اُس کی سیرت کشی کا (اور خصوصاً ایسی سیرت کشی کا جس میں ایک لفظ بھی بے معنی اور بے مقصد نہ ہو) حق ادا کرنے کے قابل نہیں بنتا۔ کرداروں کی نفسیات، اُن کے چہروں اور جسموں سے نہیں دلوں سے پیدا ہوتی ہے۔ ڈراما نگار دلوں میں داخل ہو کر وہاں چھپے ہوئے رازوں سے مکمل شناسائی پیدا کرنے کے بعد سیرت کشی کے فنی ایوان میں داخل ہوتا ہے اور یہ پابندی بڑے ڈرامے کے مصنف سے کہیں زیادہ یک بابی ڈرامے کے مصنف پر عائد ہوتی اور اُس کے فن کو دشوار تر اور نازک تر بناتی ہے۔ ڈراما نگار اپنے ڈرامے کے لیے کردار کی تخلیق اور جستجو کرتے وقت اپنی آنکھوں سے بھی کام لیتا ہے اور دماغ سے بھی۔ اُس کا تصور اپنے کردار کو جیتا جاگتا اور چلتا پھرتا دیکھتا ہے۔ وہ کردار کو اسٹیج پر داخل ہوتے اور باہر نکلتے دیکھتا ہے۔ اسٹیج پر آکر کردار کو جو حرکات و سکنات کرتے ہیں۔ ڈراما نگار کے تصور کی نظر انہیں ڈراما لکھنے سے پہلے دیکھتی اور اس تصور پر کردار کے عمل کی بنیاد قائم کرتی ہے۔ 'برینڈر میتھوز' نے سیرت کشی کے فن پر بحث کرتے ہوئے ایک ایسی بات کہی ہے جسے ہر مؤثر سیرت کشی کی اساس سمجھنا چاہیے ـــــ "میتھوز کہتا ہے کہ جو ڈراما نگار اپنے ڈرامے کے کرداروں کی صرف جھلک دیکھ سکا ہے اُس کے لیے ناممکن ہے کہ وہ کسی مکمل کردار کی تخلیق کر سکے۔ بیکر (Baker) نے کردار اور ڈرامے کے رشتے سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "ڈرامے کی فنی سطح وہی ہوتی ہے جو اُس کی سیرت کشی کی، کوئی ڈراما اُس سطح سے اونچا نہیں اُٹھ سکتا جس سطح تک ڈراما نگار نے اُس کی سیرت کو پہنچایا ہے۔ اور سیرت کشی کے ایک سطح تک پہنچنے اور بعض اوقات زندگی کی سچائی سے بھی زیادہ مؤثر

ہونے کا انحصار اس بات پر ہے کہ ڈراما نگار واضح طور پر یہ دیکھ سکے کہ اُس کے ڈرامے کا کردار کس کس طرح عمل اور ردِّ عمل کی منزلوں سے گزرتا، اور کس کس طرح اپنے عمل اور ردِّ عمل سے خارجی ماحول اور اس ماحول میں رہنے والے افراد کے ساتھ اپنے رشتے اور تعلق کا اظہار کرتا ہے۔ سیرت کشی کے فن میں تصوّر اور تخیّل کے یہ مرحلے طے کرنے میں بڑے ڈرامے کے مصنّف سے اگر کہیں کہیں کوئی لغزش ہو جائے تو وہ آگے چل کر اپنی اس لغزش کی تلافی کر سکتا ہے لیکن یک بابی ڈرامے کے مصنّف سے جو لغزش ایک مرتبہ ہو جائے اُس کی تلافی کے لیے نہ اُس کے پاس وقت ہوتا ہے اور نہ اُس کے ڈرامے کا کینوس اُسے کسی طرح کی تلافی کی اجازت دیتا ہے۔ اس لیے اپنے کردار سے زیادہ مکمل واقفیت کی ضرورت اس کے لیے ناگزیر بن جاتی ہے تاکہ وہ سیرت کے بہت سے پہلوؤں میں سے صرف چند منتخب پہلوؤں کا انتخاب کر کے انہیں کو کردار کے عمل اور ردِّ عمل کی صورت دے سکے۔ یک بابی ڈراما کا پورا فن وحدت اور کفایت کا فن ہے اور ڈرامے کے مجموعی تاثر کی وحدت سیرت کشی میں کفایت کے راستے پر چلے بغیر میسر نہیں آتی۔

ان سب باتوں کا خلاصہ یہ ہے کہ کردار صرف اُسی صورت میں دلچسپ اور مؤثر بنتا ہے۔ جب اُسے بہت سے واقعات میں سے گزرتا ہوا یا بہت سے موقعوں پر عمل کرتا ہوا دکھایا جائے۔ جب واقعات کا ایک مستقل سلسلہ اُس کے عمل اور ردِّ عمل کے ساتھ مربوط ہو۔ عمل اور عملی زندگی سے گہرا تعلق ہی اسے حقیقی اور اہم بھی بناتا ہے اور ڈرامائی بھی۔ لیکن چونکہ یک بابی ڈرامے میں ڈراما نگار کے حدود اُسے اجازت نہیں دیتے کہ وہ کردار کو بہت سے واقعات میں سے گزرتا ہوا دکھائے یا عمل کی تکمیل کا اظہار اپنے ڈرامے کو مختلف ابواب میں تقسیم کر کے اور پردے گرا کے کرے اس لیے وہ کردار کا نقش اُبھارنے اور اُسے تماشائی کے لیے زیادہ سے زیادہ مؤثر بنانے کے لیے صرف

چند واقعات کا انتخاب کرتا ہے اور تصور ہی تصور میں کردار کی پوری زندگی اپنے اوپر طاری کر کے اور ذہنی اور جذباتی حیثیت سے وہی زندگی بسر کر کے وہ اُسے جاندار بناتا ہے اور یوں ڈرامے میں عمل کی وہ بلاغت پوری طرح واضح ہو جاتی ہے جس کی طرف یک بابی ڈرامے کے مبصر بار بار اشارہ کرتے ہیں۔

ڈرامے میں اور خصوصاً یک بابی ڈرامے میں عمل کی بنیادی اہمیت پر زور دیتے ہوئے یہ بات بھی کہی گئی ہے کہ اس میں مکالمے کے ذریعے کردار کی شخصیت اور اندرونی کیفیت کا پورا اظہار کرنے کی گنجائش نہیں ہوتی لیکن عمل کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے بھی اس بات سے انکار ممکن نہیں ہے کہ مکالمے کے بغیر کسی ڈرامے کی تکمیل ممکن نہیں لیکن یک بابی ڈرامے کے مصنف سے مکالمہ بھی فن کی بعض پابندیوں کا مطالبہ کرتا ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ مکالمہ عمل کا پابند ہونا چاہیے اور دوسرے یہ کہ ہر مکالمے کی بنیاد کسی نہ کسی ڈرامائی اور جذباتی مقصد پر ہونی چاہیے۔ اور یہ دونوں باتیں صرف اس طرح پیدا ہو سکتی ہیں کہ ڈراما نگار مکالمہ نگاری کے بعض اصولوں کی سختی سے پابندی کرے۔ ڈرامے کا مکالمہ ڈرامے کی بنیاد ہونے کے بجائے محض اس کا لباس ہے لیکن یک بابی ڈرامے میں یہ لباس محض آرائش و زیبائش کے لیے نہیں بلکہ ستر پوشی کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ ڈرامے میں کردار گفتگو کے ذریعے اپنے دل کا بھید ظاہر کرتا ہے یا اپنی شخصیت کو اُبھارتا اور نمایاں کرتا ہے۔ اس لیے مکالمہ محض خیال اور تصور کی بنیاد پر ہرگز نہیں لکھا جا سکتا جس کردار کی زبان سے ڈراما نگار کو کوئی بات کہلوانی ہے اُسے اس کردار کے مزاج سے اتنی گہری واقفیت ہونی چاہیے کہ وہ اچھی طرح جانتا ہو کہ یہ کردار کسی خاص موقع پر کیا بات کہے گا اور یہ کہ اس بات کے سوا کوئی اور بات نہیں کہے گا۔ مکالمہ خیال کے اظہار کا ذریعہ ہے لیکن مکالمے کو مکالمے کی حد سے بڑھ کر مباحثہ ہرگز نہیں بن جانا چاہیے۔ اس لیے کہ مباحثہ زندگی کی عام بول چال کا اسلوب ہرگز

نہیں ۔ بالکل اسی طرح جیسے گفتگو کا علمی اور ادبی انداز عام روزمرہ گفتگو کا انداز نہیں اور یک بابی ڈرامے کے مصنف کو اس کی ذرا بھی اجازت نہیں کہ وہ محض اپنا دل خوش کرنے کے لیے اپنے کرداروں کی گفتگو کو علمی یا ادبی بنا دے یا یوں کہنا شاید زیادہ صحیح ہو کہ روزمرہ زندگی کی بات علمی اور ادبی زبان میں ادا کرے۔ علمی اور ادبی اندازِ گفتگو فطری اندازِ گفتگو نہیں اور ڈرامے میں گفتگو صرف وہی موثر ہوگی جو کردار کی سیرت، مزاج اور ذہنی اور جذباتی سطح کے مطابق ہو۔ ڈرامائی مکالمے عموماً کسی نہ کسی ڈرامائی مقصد کے اظہار کے لیے لکھے جاتے ہیں۔ اس لیے انہیں اسی فطری رفتار سے ادا ہونا چاہیے جیسے عام زندگی میں۔ اگر اُن کی رفتار زندگی کی عام رفتار سے تیز ہوگی تو اوّل تو ان میں زندگی کا رنگ اور تاثر نہیں پیدا ہوگا۔ دوسرے تماشائی کا ذہن انہیں آسانی سے قبول نہیں کر سکے گا اور اس کے بغیر اُسے ڈرامے کے سمجھنے اور اس کا اثر قبول کرنے میں دقّت پیش آئے گی مکالمے کے فطری رفتار سے بولنے کے معنی یہ ہیں کہ وہ اس طرح بولا جائے کہ لفظ کردار کی زبان سے نکلتے اور تماشائی کے ذہن میں بیٹھتے رہیں۔

ڈرامے میں (خصوصاً یک بابی ڈرامے میں) ہر لفظ کی ایک اہمیت ہوتی ہے۔ ہر لفظ کسی نہ کسی بات کا انکشاف بھی کرتا ہے اور قصّے کے آگے بڑھنے کے لیے راستہ بھی ہموار کرتا ہے۔ اس لیے مکالمے میں لفظ اتنے ہی ہونے چاہئیں جتنے ان دونوں مقاصد کے حصول میں مدد دیں۔ یک بابی ڈرامے میں اس سے زیادہ ایک لفظ کی بھی گنجائش نہیں ہوتی۔ اسی لیے اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ یک بابی ڈرامے کے مکالمے کو مختصر سے مختصر ہونا چاہیئے اور کردار کی زبان سے صرف اتنی ہی بات نکلنی چاہیے جتنی ڈرامائی تاثر اور باطنی اظہار کے لیے ناگزیر ہے۔ ڈرامائی تاثر اور باطنی اظہار کے لیے جہاں مکالمے کا مختصر ہونا ضروری ہے وہاں یہ بات بھی اہم ہے کہ مکالمے پوری طرح مربوط ہوں اور ایک کلام دوسرے کا لازمی، فطری اور منطقی نتیجہ معلوم ہو ــــ یک بابی ڈرامے

کے ایک نقاد نے ،یک بابی ڈرامے کے مصنف کو مخاطب کرتے ہوئے مکالمہ نگاری کے متعلق اصول بتائے ہیں ۔ وہ کہتا ہے آپ کے پاس لفظوں کا محدود (بلکہ انتہائی محدود) سرمایہ ہے جس کی مدد سے آپ کو بہت گہرا تاثر پیدا کرنا ہے اس لیے آپ کے لیے ہر لفظ اہمیت رکھتا ہے ۔ اپنے مکالمے کی تعمیر و تشکیل میں اس اصول کو سامنے رکھیے کوئی لفظ ایسا استعمال نہ کیجیے جو زائد یا بے محل ہے ۔ اپنے مکالموں کو چھوٹے سے چھوٹا بنائیے اور پوری کوشش کیجیے کہ اگلی بات پچھلی بات کا لازمی نتیجہ معلوم ہو ۔ اپنے کرداروں سے صرف ایسی باتیں کہلوائیے جو اُن کی زبان سے غیر مانوس نہ معلوم ہوں — مکالمے کو ڈرامے کی زیبائش نہیں بلکہ اُس کا بنیادی جزو سمجھیے اور ڈرامے اور مکالمے کی ترتیب کو پوری طرح ایک دوسرے سے ہم آہنگ رکھیے ۔

ڈرامے میں کردار کو ڈرامے کی دلچسپی کا بنیادی نقطہ کہا گیا ہے اور اسی بنا پر عمل اور مکالمے کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے کہ کردار کی شخصیت مکالمے اور عمل کے بغیر نمایاں نہیں ہوتی ۔ لیکن غور سے دیکھا جائے تو کردار کی شخصیت اپنے آپ کو مؤثر بنانے کے لیے واقعات کی محتاج ہے جن کے فنی ربط سے کردار کے ارتقا کے مختلف مرحلے پیدا ہوتے ہیں ۔ اس لیے اس واضح حقیقت کے باوجود کہ ڈرامے کی فنی عظمت کا انحصار اُس کے کرداروں کی عظمت پر ہے ۔ یہ بات بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ کردار کا نقش دلچسپ کہانی کے بغیر نہیں اُبھرتا اور کہانی کو دلچسپ بنانے کے لیے ہر ڈرامانگار کو عموماً اور یک بابی کے مصنف کو خصوصاً ایک ایسی کہانی ترتیب دینی پڑتی ہے جس کا ہر جزو ایک خاص فنی منصب ادا کرتا ہے ۔ کہانی شروع ہوتی ہے تو کسی نہ کسی طرح کی دلچسپی پیدا کر کے تماشائی کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے ۔ تمہید کے فوراً بعد پیدا ہونے والا ارتقائی موڑ دلچسپی میں اضافہ کرتا ہے ، کہانی کے اضطراب اور کش مکش کا نقطہ دلچسپی کو اور زیادہ بڑھاتا اور نقطہ عروج اسے بلند ترین منزل تک لے جاتا ہے اور بالآخر خاتمہ دلچسپی کے اضطراب میں

سکون پیدا کرتا ہے اور کہانی کے ان تمام مرحلوں کا مقصد بنیادی طور پر دلچسپی ہے کہانی دلچسپی سے شروع ہو کر دلچسپی کو بڑھاتی اور تذبذب اور اضطراب کے مرحلوں سے گزرتی ہوئی ایک دلچسپ سکون تک لے جاتی ہے ۔۔۔ ڈرامے میں کہانی کا ارتقا ابتدا سے لے کر خاتمے تک ہر مرحلے پر دلچسپ ہونا چاہیے لیکن دلچسپ ہونے کے ساتھ ساتھ اسے منطقی بھی ہونا چاہیے اور کہانی کے ارتقا کے نقطۂ نظر سے دلچسپ اور منطقی ہونے کے معنی یہ ہیں کہ دلچسپی کی کشش ارتقا کے مختلف مرحلوں میں برابر بڑھتی رہے ۔ڈراما نگار اپنی کہانی کو آغاز سے انجام تک پہنچانے کے لیے ارتقا، تذبذب، کشمکش اور نقطۂ عروج کی منزلیں بڑی دھیمی لیکن یقینی رفتار سے طے کرتا ہے ۔ یہ رفتار جتنی دھیمی جتنی یقینی اور جتنی مسلسل اور مربوط ہوگی کہانی اتنی ہی دلچسپ اور موثر ہوگی ۔اس لیے اچھے ڈرامے کے متعلق کہا گیا ہے کہ وہ خصوصاً چھوٹا یک بابی ڈراما حسن ترتیب کا ایک لاجواب اور بعض اوقات بے مثال مرقع ہوتا ہے ۔یک بابی ڈرامے کے مختلف حصوں میں منطقی ربط پیدا کرنا بھی آسان ہے اور اسی طرح اس کے مختلف حصوں میں دلچسپی کا قائم رکھنا بھی زیادہ مشکل نہیں لیکن مناظر کے درمیان پورا منطقی تعلق قائم رکھتے ہوئے بھی ڈرامے میں انتہا درجے کی دلچسپی کا قائم رکھنا کوئی آسان بات نہیں اور یہ بات جتنی بڑے ڈرامے کے معاملے میں درست ہے اس سے کہیں زیادہ یک بابی کی ترتیب میں اہمیت رکھتی ہے اور اسی لیے ڈرامے کی ترتیب کے مختلف مراحل پر بڑے ڈرامے کے مصنف اور یک بابی کے مصنف کو اپنے فنی طریق کار میں فرق پیدا کرنا پڑتا ہے ۔

چھوٹے ڈرامے کی تمہید کے متعلق کہا گیا ہے کہ ڈراما نگار کو ذرا سا بھی وقت ضائع کیے بغیر کہانی شروع کر دینی چاہیے یا دوسرے لفظوں میں یہ کہ اچانک ابتدا ایک بابی ڈرامے کی سب سے موثر ابتدا ہے ۔اس اصول کے پیچھے یہی حقیقت کارفرما ہے کہ یک بابی ڈرامے کی مختصر اور محدود ہیئت کا تقاضا یہ ہے کہ اس کے ہر جزو کو ڈراما نگار مختصر سے مختصر

رکھ کر زیادہ سے زیادہ مؤثر بنائے۔ تمہید مختصر بھی ہو اور فنی نقطۂ نظر سے زیادہ سے زیادہ دلکش بھی۔ طویل ڈرامے کی تمہید میں کوئی آدھ گھنٹہ صرف ہوتا ہے تو مختصر ڈرامے میں چند منٹ سے زیادہ وقت صرف نہیں ہونا چاہیے۔ مختصر ڈرامے کی تمہید سے ڈرامانگار کو وہ کام بھی نہیں لینا چاہیے جو طویل ڈرامے میں اُس سے لیا جاتا ہے۔ طویل ڈرامے کے ابتدائی حصے میں بعض مناظر اس لیے لائے جاتے ہیں کہ اُن کی مدد سے آنے والے واقعات کے سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ ایک لحاظ سے یہ ابتدائی مناظر ذہن کو آنے والے واقعات کا اثر قبول کرنے کے لیے آمادہ اور تیار کرتے ہیں۔ تمہید کے ان ابتدائی مناظر کا کام مختصر ڈرامے میں محض اشارے کنایے یا مکالمے کے ایک یا دو جملوں سے لیا جاتا ہے۔ یک بابی ڈرامے کی تمہید اوّل تو تماشائی کو خود اپنی طرف متوجہ کر لینے کا فنی فریضہ ادا کرتی ہے اور دوسرے غیر محسوس طریقے پر ذہن کو (بغیر کسی تعویق کے) اُن چیزوں کی طرف لے جاتی ہے جو ڈرامے میں بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔

ڈرامے میں تمہید کے فوراً بعد آنے والا فنی مرحلہ حملے (Attack) کا ہے جس میں تماشائی کو کرداروں کے علاوہ واقعاتی پس منظر اور اصل واقعے کی طرف لے جانے والے بعض چھوٹے چھوٹے سے واقعات سے روشناس کرایا جاتا ہے۔ مختصر ڈرامے میں یہ مرحلہ بھی چند منٹ سے زیادہ جاری نہیں رہتا بلکہ اچانک تمہید میں یہ سب چیزیں اُسی کے اندر شامل اور جذب ہوتی ہیں۔ تمہید اور حملے کے بعد تذبذب۔ اضطراب اور نقطۂ عروج کے مرحلوں سے گزرتی ہوئی ڈرامے کی کہانی انجام تک پہنچتی ہے۔ طویل ڈرامے میں لکھنے والا یہ تمام مرحلے بڑی دھیمی اور اطمینان کی رفتار سے طے کرتا ہے اور ہر مرحلے کو تماشائی کے لیے اتنا واضح اور صریح بناتا ہے کہ اُسے ان حصوں کے درمیان ربط پیدا کرنے میں کسی طرح کی دشواری پیش نہیں آتی۔ مختصر ڈرامے میں ان مرحلوں کی اہمیت اور شدت اس لیے بڑھ جاتی ہے کہ یہاں ڈرامانگار کے لیے یہ گنجائش نہیں ہوتی کہ وہ ان مختلف مرحلوں

کے درمیان کسی طرح وقفہ دے سکے۔ یہ سب مرحلے الگ الگ ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے اتنے قریب اتنے ملے ہوئے اور باہم پیوستہ ہوتے ہیں کہ بعض اوقات ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں لیکن فن کا کمال یہ ہے کہ اس طرح باہم پیوست اور مدغم ہونے کے باوجود ان کی انفرادی حیثیت اور حیثیت کے پیچھے جو فنی مقصد چھپا ہوا ہے۔ اُس میں فرق نہ آنے پائے۔

تمہید اور ابتدائی حملے (ATTACK) سے ڈرامانگار نے تماشائی کو اپنی طرف متوجہ کیا ہے اور اُسے کرداروں اور کرداروں سے تعلق رکھنے والے بعض واقعات سے روشناس کر کے اس میں جذب وانہماک کی کیفیت پیدا کی ہے۔ ڈرامے کے اگلے حصّوں میں اُس کا کام یہ ہے کہ وہ اگلے مرحلوں پر بھی تماشائی کے جذب وانہماک کی کیفیت میں ایک لمحے کے لیے کمی نہ آنے دے۔ تمہیدی حصّے دیکھنے کے بعد تماشائی کے دل میں طرح طرح کے سوال پیدا ہونے ضروری ہیں۔ تمہید کے بعد کے حصّوں کا فنی منصب انہیں سوالوں کے جواب مہیا کرنا ہے۔ ان سوالوں کے مؤثر جواب مہیا کرنے کا کام طویل ڈرامے میں اس لیے آسان ہے کہ وہاں ڈرامانگار کو ہر مرحلے پر تھوڑا بہت وقفہ مل جاتا ہے اور وہ اس وقفے سے فائدہ اُٹھا کر ہر بات کو پوری طرح واضح اور ذہن نشین کرا سکتا ہے لیکن مختصر ڈرامے میں ان وقفوں کی گنجائش نہیں ہوتی اور اس لیے ڈرامانگار نہ ایسا کوئی منظر پیش کر سکتا ہے جس کا آنے والے مناظر کے ساتھ براہِ راست تعلق نہ ہو اور نہ کرداروں کی زبان سے کوئی ایسا لفظ نکلوا سکتا ہے جس کی کوئی منطقی اہمیت نہ ہو اور جو براہِ راست کوئی مؤثر نتیجہ نہ پیدا کرے۔ مختصر ڈرامے کا مصنف کسی ایسے منظر کے لیے جو بجائے خود تو بڑا دلچسپ ہو لیکن ڈرامے کے مجموعی تاثر میں کوئی مدد نہ دیتا ہو فنی جواز نہیں پیش کر سکتا۔ اُس کے فنی حدود میں صرف وہ مناظر آتے ہیں جو کہانی کو تیزی سے ارتقا کے راستے پر چلا کر بالآخر نقطۂ عروج تک پہنچا دیں اور وہ کشمکش (جسمانی ہو یا روحانی۔ خارجی ہو داخلی) جس

کی طرف ڈرامے کے ابتدائی حصے میں واضح یا مبہم اشارے ہوتے رہے تھے پوری طرح اُبھر کر سامنے آجائے۔ ڈرامائی ارتقاء اور اُس کی کہانی کے سفر کا یہی مرحلہ ہے کہ تماشائی ڈرامانگار کے اتنے قریب آجاتا ہے جتنا اب تک نہیں آیا تھا۔ اُس کے قریب آکر اور اُس کے شانے سے شانہ ملا کر وہ بے چینی سے اس انجام کا منتظر ہوتا ہے جس طرف کشمکش کی یہ شدت اُسے لے جائے گی۔ سچ پوچھیے تو فنی نقطۂ نظر سے ڈرامائی کہانی کا یہ آخری نقطہ مختصر ڈرامے کے مصنف کی فنی چابک دستی کا سب سے بڑا امتحان اور اس کی ساری فنی کاوشوں کا انعام ہے اور اس امتحان میں ڈرامانگار اُسی صورت میں پورا اُترتا ہے اور اس انعام کا صرف اُسی صورت میں مستحق ٹھہرتا ہے کہ اُس کے ڈرامے کا انجام ڈرامے کے گزرے ہوئے حصوں کا منطقی نتیجہ معلوم ہو اور تماشائی اُس کی صداقت پر پورا ایمان لانے پر مجبور ہو جائے۔ ڈرامے کا انجام اُن سب سوالوں کا جو کہانی کے سفر میں تماشائی کے دل میں پیدا ہوئے اور اس کے لیے خلش کا سبب بنتے رہنے کا جواب ہے لیکن یہ جواب صرف اُسی صورت میں فن کی کسوٹی پر پورا اُترتا ہے کہ وہ پوری طرح تشفی بخش اور مُسکت ہو اور زندگی کی سچائی سے بھی زیادہ سچ معلوم ہو اور یہ سب باتیں اُس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتیں۔ جب تک ڈرامانگار نے ابتدا سے خاتمے تک کے سب حصوں کو پوری طرح ایک دوسرے کے ساتھ مربوط نہ کیا ہو اور جب تک ایک حصے کی کڑی اسی طرح دوسرے کی کڑی میں پیوست نہ ہو کہ ان کے ایک دوسرے سے الگ ہونے کا تصوّر بھی محال ہو۔ ڈرامے کا انجام نہ مسرت اور اطمینان کا سرمایہ مہیا کرتا ہے، نہ اپنے سچ ہونے کا یقین دلاتا ہے اور نہ اُن چھپی ڈھکی حقیقتوں کے رُخ سے پردہ اُٹھاتا ہے جن سے اب تک تماشائی کے دل میں طرح طرح کے سوال اور ان سوالوں کے پیچھے چھپی ہوئی خلش پیدا ہوتی رہی تھی۔

تیاری (Preparation) اور وضاحت (Exposition) کو بھی ڈرامے

ان واقعات کے باہمی ربط اور تسلسل کو ضروری فنی عناصر میں شمار کیا جاتا ہے کھیل بعض واقعات کے تسلسل کی ایک صورت ہے۔ مثبت انداز میں تیاری کا فنی مقصد یہ ہے کہ ان واقعات میں ایسی ترتیب پیدا کرے کہ ان کا باہمی ربط اور تسلسل منطقی، فطری اور کسی نہ کسی تحریک کا نتیجہ معلوم ہو منفی انداز میں اس کا مقصد یہ ہے کہ ضمنی واقعات کا ذکر ڈرامے میں اس طرح آئے کہ آگے چل کر تماشائی کے ذہن میں ان کی وجہ سے کوئی الجھاؤ نہ پیدا ہو۔ وہ ڈرامے کے بنیادی عمل کی طرف پوری طرح متوجہ رہ سکے۔ ایک طرف تو تیاری کا مقصد تماشائی کے لیے کرداروں اور اُن کے ماحول کے ایسے پہلوؤں کی واقفیت بہم پہنچانا ہے کہ ڈرامے کا عمل ممکن یا ممکن الوقوع معلوم ہونے لگے اور دوسری طرف تماشائی کی نظر کے سامنے سے اُن تمام چیزوں کا ہٹانا جن کی طرف سے یہ احتمال یا اندیشہ ہو کہ وہ ڈرامے کی کسی نہ کسی اہم منزل پر بنیادی عمل کے نقش کو ہلکا یا دھندلا کر دیں گی۔ فنی تیاری سے کھیل میں معقولیت بھی پیدا ہوتی ہے اور صفائی اور سادگی بھی۔ اور ان تینوں چیزوں کے بغیر ڈرامے کا عمل نہ قابلِ قبول بنتا ہے۔ نہ موثر۔ تیاری کا کام اُس ابتدائی منظر سے شروع ہوتا ہے جو پردہ اُٹھنے کے فوراً بعد تماشائی کے سامنے آتا ہے۔ اس منظر سے کش مکش اور پھر نقطۂ عروج تک کی منزلوں تک پہنچنے کے لیے ڈرامے کو واقعات کے ایک سلسلے میں سے گزرنا پڑتا ہے۔

یہ تمام واقعات منطقی طور پر باہم مربوط ہوتے ہیں۔ ہر آئندہ واقعے اور گزشتہ واقعے کے درمیان ایک واضح تعلق ہوتا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ تمام واقعات زندگی کی طویل مدت کا احاطہ کرتے ہیں۔ بڑے ڈرامے میں زندگی کے واقعات کی اس طویل مدت کو مناظر کی تقسیم کے ذریعے بڑی آسانی سے حقیقت کا رنگ دیا جا سکتا ہے لیکن یک بابی ڈرامے کے مختصر حدود واقعات کی مدت کو طویل بنانے کی اجازت نہیں دیتے اس لیے اشد ضروری ہے کہ یہاں واقعات کی تعداد کم سے کم رکھی جائے تاکہ ڈرامے کے مختصر زمانی حدود اور زندگی کے درمیان صحیح مطابقت پیدا ہو سکے اور تماشائی یہ نہ محسوس کرے کہ اسٹیج پر جو

کچھ پیش کیا گیا ہے وہ وقت کے نقطۂ نظر سے ناممکن العمل ہے۔ اسی دقت اور پابندی کے پیش نظر ایک بابی ڈرامے کے مصنف کو تیاری اور وضاحت کی فنی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے صرف اتنے واقعات سے کام لینا پڑتا ہے جو نہ کم ہوں نہ زیادہ۔ اسے اپنی فنی بصیرت کی بنا پر یہ فیصلہ کرنا پڑتا ہے کہ واقعات نہ ضرورت سے کم ہوں نہ ضرورت سے زیادہ۔ اور اس موقعے پر تیاری اور وضاحت کے مرحلوں پر ڈراما نگار کی حقیقت نگاری اشارے کنایے اور ایجاز سے کام لیتی ہے۔

تیاری اور وضاحت کے فنی عناصر کے علاوہ واقعات کے انتخاب اور واقعات اور کرداروں کے رشتے کو تماشائی کے نقطۂ نظر سے فطری زندگی کے مطابق اور اعتبار سے قابل قبول اور جذباتی حیثیت سے مؤثر بنانے کے لیے ڈراما نگار کو جن فنی اصولوں اور ضابطوں کی پابندی کرنی پڑتی ہے ان کی اہمیت مسلّم ہے لیکن اس سے بھی انکار ممکن نہیں کہ قوانین کو اہم اور محترم جان کر اور آنکھیں بند کر کے اُن کی پابندی کر کے کسی فنی تخلیق (اس جگہ ڈراما) کو میکانکی تو بنایا جا سکتا ہے لیکن اُس میں زندگی کی سچائی اور جانداری ہرگز نہیں پیدا کی جا سکتی۔ ڈراما نگار کو تخلیقی عمل کے ہر مرحلے پر فن کی پابندی کرنے کے باوجود اپنے فن کو ضبط کے سانچے میں ڈھالنا پڑتا ہے اور یہ ضبط بڑے ڈرامے سے زیادہ مختصر ڈرامے میں اہم بلکہ بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ اس ضبط کا تقاضا ہے کہ ڈراما نگار فن کے تمام اصولوں کو مشاہدے، عمیق فکر اور بلند تخیل کا تابع بنائے۔ فن ایک خاص طرح کا سانچا ہے اسی سانچے میں ڈھل کر ایک خاص طرح کا مواد ایک حسین و جمیل پیکر اختیار کرتا ہے لیکن اس پیکر کے حسن و جمال کو نظر فریب اور دل آویز بننے کے لیے جس بنیادی مسالے کی ضرورت ہے وہ مشاہدے، فکر اور تخیل کے صحیح اور متناسب امتزاج اور عمل کے بغیر مہیا نہیں ہوتا۔ جس فن نے ان تین عناصر میں سے کسی ایک کی طرف سے بھی غفلت برتی ہے وہ سراسر مصنوعی معلوم ہو۔ فن اجزا کی موزوں ترتیب کا دوسرا نام ہے اور یہ موزوں ترتیب قائم کرنے

کے لیے فن کار کو ترک واختیار کے معاملے میں حسنِ نظر، حسنِ انتخاب سے کام لینا پڑتا ہے لیکن موزوں ترتیب اور اس سے پہلے ترک واختیار کا نازک مرحلہ اُس وقت تک شروع ہی نہیں ہوتا جب تک مشاہدے نے مواد جمع کرنے اور فکر و تخیل نے اس مواد کو پھیلا کر ایک نئی صورت اور نئے معنی دینے کا کام پوری کاوش سے انجام نہ دیا ہو۔ ڈرامے کے کسی نقاد نے ڈرامے کو ایک ذی روح مخلوق کہا ہے۔ جو پیدا ہونے سے پہلے ڈرامانگار کے ذہن میں نشوونما کے بہت سے مرحلے طے کرتی ہے۔ یک بابی ڈرامے کی فنی تخلیق کی اس ذہنی منزل میں نشوونما کا عمل بہت دھیما اور خاصا طویل ہونا ضروری ہے۔ ڈرامانگار نے اپنی ڈرامائی بصیرت سے ایک موضوع تلاش کیا ہے، اُس کے تخیل، فکر اور احساس نے اُسے فنی اکائی کی صورت میں دیکھا ہے اور اس فنی اکائی کو اپنے تصورات واحساسات سے ہم آہنگ بنانے کی کوشش کی ہے لیکن یہ فنی اکائی اس وقت تک ایک حسین وجمیل، دلآویز اور دل نشین اکائی نہیں بنتی جب تک ابتدائی تصور اور احساس میں ڈرامانگار کے ارادے، کوشش اور محسوس عمل کے بغیر اُس کی شخصیت کا پورا رچاؤ (جس میں اس کا جذبہ، فکر اور خیال تینوں چیزیں شامل ہیں) پیدا نہ ہو۔ اس غیر محسوس اور غیرارادی فنی عمل اور اس عمل کے نتیجہ سے پیدا ہونے والی فنی تخلیق (یا اکائی) میں واقعات اور ان واقعات کو زندگی دینے والے کرداروں کے پیکر میں آہستہ آہستہ خون دوڑتا اور ان میں روح کی گرمی پیدا کرتا ہے واقعات اور کرداروں میں زندگی کی اس رَو کا دوڑنا تخلیقی عمل کی ابتدائی منزل کی ایسی شرط ہے کہ ڈرامانگار جب تک اسے پوری طرح نہ بجالائے اور جب تک اس شرط کے سارے آداب کو ملحوظ نہ رکھے فنی تخلیق کی بنیادیں مضبوط نہیں ہوتیں۔ ڈرامانگار کے ذہن میں پڑا ہوا بنیادی تصور نشوونما کے اس مرحلے پر مختلف حیثیتوں سے تکمیل کی طرف قدم بڑھاتا ہے اور ہر قدم پر اس کے مختلف گوشے جذبے، فکر اور خیال کی رگڑ سے سڈول بنتے رہتے ہیں۔ واقعات کے ایسے رُخ جن سے تماشائی کی توجہ بنیادی عمل کی طرف سے ہٹتی اور اُس کی اثرپذیری کو کم کرتی

ہے اور کرداروں کی گفتار و رفتار کے ایسے پہلو جو کردار اور واقعے کے درمیان مکمّل ہم آہنگی پیدا کرنے کے راستے میں حائل ہوتے ہیں۔ اس رگڑ سے چھلتے اور ترشتے ہیں اور یوں اُن میں صحیح فنی تناسب اور توازن پیدا ہوتا ہے۔ فکر اور خیال کا عمل مختلف عناصر کو گھلاتا ملاتا' چھانتا پھٹکتا اور غیر ضروری اجزا کو خارج کر کے ان میں کچھ اور اجزا شامل کر کے انہیں نئی صورت دیتا ہے۔ گھلانے، ملانے، چھاننے، پھٹکنے اور اخراج و ادخال کے تمام تر عمل میں غیر ضروری اجزا، خارج ہونے اور ضروری اور اہم اجزا اُن کی جگہ لیتے رہتے ہیں۔ واقعات اور کردار مسلسل لین دین کا باہمی عمل جاری رکھتے اور فنی اعتبار سے ایک دوسرے کو زیادہ سے زیادہ تقویت پہنچاتے رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ اُن کی فنی حیثیت پوری طرح زندگی کی صداقتوں میں جذب ہوجاتی ہے۔ یہ وہ منزل ہے جب ڈراما نگار اپنے تصوّر کو ذہن سے باہر لا کر اُسے ضبطِ تحریر میں لاتا ہے۔ ذہن و قلب کی تجربہ گاہوں اور معمّلوں میں اس تصوّر نے چھان پھٹک، شکست و ریخت اور اخراج و ادخال کی سختیاں جھیلی ہیں۔ انہوں نے اسے ہر آلائش سے پاک کر کے اُس کی فنی تزئین کی ہے اور اس نئی صورت میں وہ جاذبِ نظر بھی ہے اور دل نشین بھی۔

کہا جاتا ہے کہ ڈراما نگار کا تصوّر جب داخلی تزکیہ اور تزئین کے مختلف مرحلوں سے گزر رہا ہوتا ہے تو ڈراما نگار بغیر کسی طرح کا دخل دیے ایک طرف کو کھڑا یہ تماشا دیکھتا رہتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اُس کا یہ تماشائی جو بظاہر غیر جانب دار معلوم ہوتا ہے حد درجہ جانب دار ہوتا ہے۔ وہ ارادی دخل دیے بغیر بھی بالواسطہ اس سارے فنی عمل میں پوری طرح شریک ہوتا ہے۔ اس لیے کہ شکست و ریخت اور داد و ستد کے اس تمام تر عمل کی کامیابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ ڈراما نگار نے زندگی کو گہری نظر سے دیکھنے، انسانی فطرت کی گہرائیوں میں ڈوب کر اُس کی نزاکتوں کو سمجھنے اور پڑھ کر سوچنے میں کتنا وقت صرف کیا ہے اور ان میں سے ہر چیز کو کس طرح اپنی شخصیت کے رگ و پے میں شامل کر کے اُسے ایک مضبوط

اکائی کی صورت دی ہے۔ مشاہدہ اور مطالعہ ایک طرف جس سے ڈراما نگار ڈرامے کا موزوں اور مؤثر مواد فراہم کرتا ہے اور مشاہدے اور مطالعے کی مدد سے حاصل کیے ہوئے زندگی کے تجربات اور خیالات کو جذبے، فکر اور تخیل کی آنچ دیتے رہنے کی مسلسل عادت دوسری طرف، ڈراما نگار کو اچھا ڈراما نگار بناتی ہے اور یہ عادتیں بلاشبہ مختصر ڈرامے کے مصنف کے لیے طویل ڈرامے کے مصنف کے مقابلے میں اس لیے زیادہ اہم ہیں کہ مختصر ڈرامے کے فنی حدود اُس سے ہر مرحلے پر زیادہ واقفیت، زیادہ احتیاط اور زیادہ ضبط کا تقاضا کرتے ہیں اور ترک و اختیار اور حسن و ترتیب کے فنی لوازم کی پابندی کرتے ہوئے ہر جگہ اہم اور غیر اہم، فطری اور غیر فطری، حقیقی اور غیر حقیقی اور مؤثر اور غیر مؤثر کے درمیان نازک امتیاز قائم رکھنا پڑتا ہے اور یہ بوجھ سے بہت بڑا ہے جو طویل ڈرامے کے مصنف کو اُٹھانا پڑتا ہے۔

[فنون، لاہور اپریل مئی ۱۹۶۴ء]

(۲)

اُردو ڈراما : منزلیں

۱۔ ڈراما "اندرسبھا" تک ۱۲۷

۲۔ "اندرسبھا" کی ادبی حیثیت ۱۴۴

۳۔ "اندرسبھا" کی غزلیں اور گیت ۱۶۴

۴۔ "اندرسبھا" کا فنّی پہلو ۱۹۱

۵۔ ڈراما "اندرسبھا" سے آغا حشر تک ۲۱۵

۶۔ آغا حشر کا فن ۲۳۰

۷۔ تاج کا ڈراما : "انارکلی" ۲۵۸

۸۔ ہمارے ڈراما نگار ۲۸۹

•

ہمارے ڈرامے میں اس وقت جو کچھ بھی نظر آتا ہے، وہ زیادہ سے زیادہ ڈیڑھ سو برس میں نکھر اور سنور کر ہم تک پہنچا ہے۔ واجد علی شاہ نے رہس لکھ کر امانت کو اردو کا پہلا غنائیہ (اندر سبھا) لکھنے کی راہ سُجھائی — ایک اہم (منزل یا) نام، آغا حشر کاشمیری کا ہے جو پُرانے اثر سے اپنا دامن محفوظ رکھ سکے اور پھر ایک بڑا نام امتیاز علی تاج کا — جنہوں نے "انارکلی" لکھ کر پہلی مرتبہ اردو ڈرامے کی تاریخ میں احساسِ فن کی ایک ایسی لہر دوڑائی جو ایک نسل کی نسل کو اپنی رَو میں بہائے لیے جا رہی ہے —

— سید وقار عظیم

ڈراما "اندر سبھا" تک

ہندوستان میں (یا برصغیر پاک و ہند میں) ڈرامے کی روایت صحیح معنوں میں ڈھائی ہزار سال سے بھی زیادہ پرانی ہے (اور اگر رامائن اور مہا بھارت کے اُن حصّوں کو بھی ڈرامے کے آغاز کی ایک کڑی تصور کر لیا جائے جن میں جابجا دلچسپ اور معنی خیز مکالمے آئے ہیں تو اس سے بھی زیادہ پرانی)۔ ہندوؤں کا مزاج ہے کہ وہ اپنی زندگی کے ٹھوس حقائق کا رشتہ بھی کسی نہ کسی طرح اپنے تخیلی عقائد سے جوڑ لیتے ہیں اور اس کا نتیجہ ہے کہ ڈرامے کی تخلیق کو بھی انہوں نے برہما کی تخلیقی قوتوں سے منسوب کر دیا ہے (بہ حوالہ مقدمہ کتاب ہٰذا)۔ لیکن علمی تحقیق نے جہاں یہ بات ثابت کی ہے کہ سنسکرت ڈرامے کے فن میں یونانی ڈرامے کے فنی عناصر موجود ہیں وہاں اس بات کی تفصیلات کو بھی سامنے لانے میں کامیاب ہوئے ہیں کہ سنسکرت ڈرامے ہندی معاشرے کی ضروریات اور مزاج کے پیدا کیے ہوئے ہیں اور اس میں فن کی ایسی تفصیلات، جزئیات اور نزاکتیں موجود ہیں کہ یونانی ڈرامے میں بھی نظر نہیں آتیں —— اور ان میں سے بعض ایسی ہیں کہ اُن کا عکس ہمیں اردو ڈرامے کے ابتدائی نقوش میں بھی ملتا ہے۔ مثلاً ہندو ڈرامے کی ترتیب میں سب سے پہلے مناجات ہوتی ہے (جیسے ہمارے ڈرامے میں سہیلیوں کی مناجات)

ہندو ڈرامے میں تین چیزوں کو بنیادی حیثیت دی جاتی ہے۔ پلاٹ، ہیرو (اور

اس کے ساتھ ہیروئن) اور جذبہ۔ پلاٹ کے عموماً دو حصے ہوتے ہیں (ایک اصلی دوسرا فروعی) پلاٹ میں تمہید، اصل واقعہ اور انجام نمایاں حیثیت رکھتے ہیں لیکن عموماً ڈراموں میں تین چیزیں یا پانچ نمایاں مرحلوں سے گزرتی ہیں —— تمہید، اصل واقعہ کا ارتقا، ہیرو کی کامیابی کی اُمید، مزاحمتوں کے دور ہونے کے بعد کامیابی کا تعین اور پھر حصولِ مقصد۔ ہمارے ڈرامے میں بھی کم و بیش یہی چیزیں ملتی ہیں۔ کالی داس نے ڈرامے میں زبان کی قوت اور حُسن پر بڑا زور دیا ہے اور اثر انگیزی کے حصول کی خاطر اس کے لیے بعض بحریں مخصوص اور معیّن کی ہیں۔ ہمارے ڈرامے میں بھی زبان اور موسیقی کو ہر دور میں اہمیت دی گئی ہے لیکن ہندو ڈرامے کی روایت تقریباً ڈھائی ہزار سال پُرانی ہے۔ اس لیے یقین کے ساتھ یہ کہنا کہ ہمارے ڈرامے نے اس روایت کے اجزا اور عناصر سے کوئی براہِ راست اثر قبول کیا، درست نہیں۔ اسی لیے جب ہم اپنے موجودہ ڈرامے کے ابتدائی نقوش کا سُراغ لگانے کی کوشش کریں تو بات ڈیڑھ سو برس سے آگے نہیں بڑھتی۔

ہمارے ڈرامے میں اس وقت جو کچھ بھی نظر آتا ہے وہ زیادہ سے زیادہ ڈیڑھ سو برس میں نکھر اور سنور کر ہم تک پہنچا ہے۔ اُس وقت ہمارے ڈرامے کی جو شکل تھی اس کا پہلا نقش وہ چھوٹا سا ناٹک ہے جو واجد علی شاہ نے اپنی ولی عہدی کے دنوں میں لکھا تھا اور جس کی بنیاد رادھا اور کنھیا کی داستانِ محبت ہے۔ اس داستان کو رہس کے ناٹک کی صورت دینے سے پہلے واجد علی شاہ رہس کے وہ چھتیس[۲۶] جلسے ترتیب دے چکے تھے جس کا ذکر انہوں نے اپنی تصنیف "بنی" میں کیا ہے[۱] اور جن کی حیثیت ناچ کے جلسوں کی تھی۔ رہس کا یہ ناٹک (یا ڈراما) جس کا نام رادھا کنھیا کا قصہ تھا، واجد علی شاہ نے ۱۸۴۲ء اور ۱۸۴۴ء کے درمیان لکھا تھا اور بعد کو اپنی کتاب "بنی" میں شامل کر دیا، جو ۱۸۷۵ء کی تصنیف ہے۔[۲]

۱۔ واجد علی شاہ کی ایک نادر تصنیف از ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی، نقوش، فروری، مارچ ۱۹۵۳ء

۲۔ "لکھنؤ کا شاہی اسٹیج" از سید مسعود حسن رضوی ادیب، طبع لکھنؤ ۱۹۵۷ء

خود واجد علی شاہ نے اس ناٹک کے متعلق جو باتیں لکھی ہیں اُن سے پتہ چلتا ہے کہ اس کے لوازمات میں کئی لاکھ روپے صرف ہوتے تھے۔ واجد علی شاہ نے ناٹک کے کرداروں کی پوشاکوں اور زیوروں کی جو تفصیلات "بنی" میں دی ہیں انہیں دیکھ کر یہ اندازہ کرنا آسان ہے کہ واقعی اس کی تیاری میں کئی لاکھ روپے خرچ ہوئے ہوں گے۔ ڈرامے کے کرداروں کی پوشاکوں اور زیوروں کی یہ تفصیل دلچسپی سے خالی نہیں اس لیے درج ذیل ہے:

۱۔ کنھیا۔ کارچوبی مکٹ، کارچوبی گلوبند، جانگھیا، گھانگھرا، چاندی کی بانسری
۲۔ رادھا۔ لہنگا، پھریا، پیشواز، نتھ، بینا اور تمام ہندوانے زیور۔
۳۔ سکھیاں۔ ڈوپٹا، پاجامہ، پیشواز، جیغہ، کلغی، سلطان بند اور کُل زیور۔
۴۔ پریاں۔ پُرزر جامۂ حُسن، پُرزر پاجامہ، دو کارچوبی پَر، کُل زیور۔
۵۔ دیو۔ سیاہ جاکٹ، سیاہ پتلون، سیاہ دستانے، سیاہ جرابیں مقوے کا کریہہ چہرہ، بڑے بڑے سیاہ کاغذی پَر، لکڑی کا گُرز۔
۶۔ جوگن۔ شنجرفی گفنی، تہمد، مصنوعی لمبی جٹا، کپڑے کی جھولی، تونبا، کپڑے کا بڑا سانپ، لکڑی کی بیراگی، بھبھوت۔
۷۔ لکھن والیاں۔ ساری، ہندوانہ زیور، لکڑی کی منتھانی، مٹکی، سینی، کھریا، کلھیا۔ آخری چاروں چیزیں چاندی، گلٹ یا پیتل کی۔
۸۔ پنہارنیں۔ ساری، زیور، تانبے کا کلسا، ڈول، رسّی، مصنوعی کنواں اور گراری۔
۹۔ مسافر۔ انگرکھا، پاجامہ، پگڑی، گٹھری، لوٹا، لاٹھی، توشہ بستہ، چھوٹی دری۔
۱۰۔ عزت۔ انگرکھا، چکن، پاجامہ، پگڑی، پٹکا، سب چیزیں سفید۔
۱۱۔ رام جیرا۔ دھوتی، مرزائی، بھیٹیا، انگوچھا، جنیو، ہاتھوں کے کڑے چاندی کے۔
۱۲۔ رہس والیاں۔ پُرزر ڈوپٹا، پُرزر پاجامہ، مسالے دار پُرزر پیشواز، زیور۔

جیسا کہ اس فہرست سے ظاہر ہے ناٹک میں کنھیا، رادھا، دیو، جوگن، مسافر، عزبت اور رام چیرا کے علاوہ سکھیاں، پریاں، ہکھن والیاں، پنہارنیں اور رہس والیاں شامل ہیں۔

واجد علی شاہ نے ڈرامے کے شروع میں کرداروں کے متعلق تفصیلی ہدایات لکھی ہیں۔ ہدایات یہ ہیں:

دو سکھیاں کارچوبی پر لگا کر بھاری جامۂ حُسن[1] پہنیں۔ ایک کا نام ارغوان پری، دوسری کا نام زعفران پری ہے۔ اور ایک مرد بہ شکل دیو کریہہ منظر بنے اس کا نام عفریت ہے۔ اور ایک سکھی جوگن بنے۔ اس کا نام صحرا ہے۔ اور ایک مرد خادم جوگن کا بنے۔ اس کا نام عزبت ہے۔ بعد ختم رہس[2] سب سکھیاں بیٹھ جائیں اور ایک جانب دونوں پریاں کرسیوں پر بیٹھیں اور ایک طرف جوگن کرسی پر اجلاس کرے اور دیو پریوں کے سامنے گرز لیے ہاتھ باندھے کھڑا ہو اور عزبت جوگن کے سامنے دست بستہ استادہ ہو۔ اور ایک جانب رادھا کنھیا مکٹ اور نتھ بینا[3] لگائے ہوئے گھونگھٹ بنگال[4] نکالے ہوئے کرسیوں پر اجلاس کریں اور رام چیرا دونوں کی خدمت میں دست بستہ حاضر ہو اور چار سکھیاں، ایک کا نام للتا، دوسری ساکھا، تیسری چینا، چوتھی لڑوا جیغہ کلغی لگائے ہوئے، جھرمٹ کیے ہوئے علیحدہ کھڑی ہوں اور چار پنہاریں مصنوعی کنوئیں سے، ٹھمری گاتی ہوئی راقم کی تصنیف، پانی بھرتی ہوئی ہوں اور ایک مرد مسافر کی صورت میں بنا ہوا مع گٹھری اور عصا بدست حاضر ہو اور چار ہکھن والیاں ہوری راقم کی تصنیف گاتی ہوئی

---

[1] جامۂ حُسن۔ غالباً واجد علی شاہ کا ایجاد کیا ہوا کوئی لباس۔

[2] رہس، سے یہاں حلقے کا ناچ مراد ہے۔

[3] بینا۔ ماتھے پر لگانے کا ایک زیور۔

[4] یہ ہدایتیں کلکتے میں لکھی گئی تھیں۔ اس لیے بنگالی گھونگھٹ کا ذکر آ گیا۔

اور مکھن نکالتی ہوئی ہوں۔ جوگن کو چاہیے غم زدہ بیٹھنا۔

ان ہدایات کے بعد ناٹک کے مکالمے شروع ہوتے ہیں۔ مکالموں کے بیچ بیچ بھی ضروری ہدایات آتی رہتی ہیں۔ ناٹک کا ابتدائی حصہ درج ذیل ہے :

عزبت : (صحرا سے) جُگ جُگ جیو۔ آنند رہو۔ جوگن صاحب! کیوں ملول ہو۔ کاہے جیا ملین ہے؟

صحرا : چوبیس برس ہوئے ایک رنج ہے۔

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

صحرا : چوبیس برس ہوئے مجھکا اس گم ہیں کہ رادھا کنھیا کا ناچ نہیں دیکھا۔

عزبت : بس آپ کو اسی کا گم ہے؟ جاتا ہوں تدبیر کرنے کو۔

(عزبت چلا اور عفریت سے علیحدہ ملاقات کی۔)

عزبت : سلام علیکم میاں عفریت!

عفریت : وعلیکم السلام، السین واللام، الطعام والکلام، الکشمش والبادام میاں عزبت علی خاں، بہادر بہادراں، کھٹ پٹ جنگ، نامردے، دھے بڑجود۔

(پھر دونوں بغل گیر ہوئے۔ عفریت اس طرح سے ہنسا۔ کاؤں کاؤں کھل کھل کھل کھل)

عزبت : میاں عفریت! ہمارے تمہارے مدّت سے بھائی چارہ ہے۔ ہم کو تم سے ایک امرضروری کہنا ہے۔ اگر تم سے ہو سکے۔

عفریت : کیا کام ہے؟

عزبت : ایک جوگن ہے۔ اُس کو ایک غم ہے۔

عفریت : وہ کونسا غم ہے؟

عزبت : جوگن صاحبہ کہتی ہیں کہ مجھے رادھا کنھیا کا ناچ نہ دیکھنے کا غم ہے میں وعدہ کر

آیا ہوں کہ کوشش کرتا ہوں۔ اگر تم سے ہو سکے تو وعدے کو پورا کرو۔

عفریت : تینتی مینتی، دُم خبیثی، لوٹک لاٹا، جھوٹک جھاٹا، صندوق معلق، نُنزی گاؤ کی دُم، اور بچّوں کی قسم جو میرے لیے برآمد مطلب ہوگا۔ ہرگز دریغ نہ کروں گا۔ میں سعی کرتا ہوں۔

(بس اُسی وقت عفریت عزبت کو ہمراہ لے کر روانہ ہوا۔)

عفریت : (عزبت سے) بابا ساتو ربازی، حمّال بازی، نیزہ بازی، خلال بازی، شمشیر بازی راست بازی، چل میرے ساتھ۔

(بہ حضور زعفران پری اور ارغوان پری حاضر ہوا۔)

عفریت : (پریوں سے) ایک جوگن رادھا کنھیا کے ناچ کے غم میں جوگن ہوئی ہے اور چاہتی ہے کہ وہ ناچ دیکھے۔

پریاں : جوگن کو لے آ۔

(عفریت عزبت کے ہمراہ جوگن کے پاس آیا۔)

عزبت : (صحرا سے) جوگن صاحبہ چلو، پریوں نے بلایا ہے۔

(جوگن صاحبہ مع عزبت و عفریت پریوں کی خدمت میں حاضر ہوئیں۔)

عفریت : (پریوں سے) جوگن حاضر ہیں۔

پریاں : بلاؤ۔

(جب جوگن آئیں دونوں پریاں اُٹھ کر بغل گیر ہوئیں۔)

پریاں : (صحرا سے) کیا تم کو ہوا؟ کیوں جوگ لیا؟

صحرا : چوبیس برس سے یہ غم دامن گیر ہے کہ کسی طرح سے رادھا کنھیا کا ناچ دیکھوں۔

پریاں : ارے عفریت! رادھا کنھیا کا ناچ جوگن کو دکھا دے۔

عفریت : (چلّا کر) تتیب عفریت رادھا کنھیا اور سکھیوں پر۔ رادھا! کنھیا! سکھیاں!

ناچو ہنڈولے کا ناچ۔

(اس وقت سب سکھیاں برابر استادہ ہوں اور ایک سرا ڈوپٹے کا کنھیا تھامیں، دوسرا سرا رادھاجی وسطِ صف میں تھامیں اور ہنڈولا گاتی جائیں اور ایک دو کے پاؤں تال میں لگاتی جائیں۔ اور یہ سب سکھیاں متابعت رادھاجی کی کرتی جائیں اور کنھیا جی پیش قدمی پر مقابل رادھا کے ہوکر ڈوپٹا کھینچ لیا کریں اور پس قدمی پر ڈھیل دیا کریں۔

آستائی۔ ہنڈولہ جھولے سیاما سیام گھنے سے گھنا چہات پون سنہ نر سنہ نر سنہ تنا۔

پہلا انترا۔ سب سکھیاں مل پینگ بڑھاؤ لے کے تان تنہ نہ نہ نہ نہ نہ تنا۔

دوسرا انترا۔ مور مکٹ کٹ راکھر واکنڈر پائل باجے جھنہ نہ جھنہ نہ جھنہ تنا۔

بعد اختتام ہنڈولا سب سکھیاں 'راجہ رام چندر کی جے' کہیں من بعد رادھا کنھیا مقابل استادہ ہوں اور نصف سکھیاں کنھیا کی جانب اور آدھی رادھا کی طرف کھڑی ہوں اور رادھا کنھیا سے سوال وجواب شروع ہوں اور ارتھ بھاؤ ہوتا جائے اور ارکان بحور چکروں میں داہنی جانب سے دونوں کے پاؤں سے ہر بیت اور دوہرے کے بعد ادا ہوتے جائیں۔

(اس کے بعد رادھا اور کنھیا کا دلچسپ مکالمہ شروع ہوتا ہے جس میں رادھا اور کنھیا پہلے ایک بیت اور ایک دوہرا گاتے ہیں)

رادھا : (بیت) مجمعِ غیر میں ایسا ستم ایجاد کیا
قاتلا! بھول کے ہم کو نہ کبھی یاد کیا

(دوہرا) ہیں برہنی سنجوگ سنگ نہ کوؤ ساتھ
ناری چھوت بید کے ہیبھلا ہو گئے ہاتھ

کنھیّا : (بیت) نام میرا ہے کنھیّا میں تجھے جانتا ہوں
رادھا جی جان سے میں تجھ کو یہاں مانتا ہوں
(دُہرا) رادھا جی کے انگ پر بندیا ات چھب دیت
مانو پھولی کینتکی بھونرا باسن لیت
رادھا : (بیت) میں ترے عشق میں دیوانی ہوئی اے کانا[1]
میں نے جی جان کے تجھ کو تو یہاں پہچانا
(دُہرا) آؤ پیارے موہنا پلک ڈھانپ توہے لیوں
نا میں دیکھوں اور کو نہ توہے دیکھن دیوں
کنھیّا : (بیت) عشق میں تیرے رادھا جی جنگل جنگل چھانا
دیو پری نے بھی مجھ کو کہیں نہیں پہچانا
رادھا : (دُہرا) سیس مکٹ کٹ کاچھنی کر مُرلی اُرمال
یہ بانک مومن بسے سدا بہاری لال
کنھیّا : (دُہرا) رادھا دوارا دور ہے جیسے پینڈ کھجور
چڑھے تو چاکھے پریم رس گرے تو چکنا چور
(دُہرا) سائیں جھروکے بیٹھ کے سب کا مجرا لے
جیسی جاکی چاکری ویسا داکو دے

(اس دُہرے کے بعد کنھیّا حاضرین اور ناظرین سب کو زر چاکری تقسیم کرے اور سب ہاتھوں میں لیں اور سر سے اور آنکھوں سے لگائیں اور چُومیں ۔)

رادھا : (دُہرا) ندی کنارے دھواں اُٹھے رے میں جانوں کچھ ہوئے
جا کے کارن جوگ کمایا وہ مو نہ جرتا ہوئے

---

[1] کانا ۔ کانھا ۔ کنھیّا کے لیے پیار کا لفظ ۔

منہ مہتاب دا گلابی چشماں دی ہاتھ وچ سونٹراں دی منھکڑیاں
دل بھی دیکھا پردیس بھی جاندا راہ دی دے کھڑکھڑیاں
کھول طبیباں ہاٹیاں تین فیڈے الڑے گھاؤ نہ چھیڑ
جیتو ورڈ بٹاون میر بچھڑے جانے میر

(دُہرا) تم داتا دو د جگ کے تم لگ ہمری دور
جیسے کاگ جہاج کو سوجھت اور نہ چھور

(دُہرا) کانھا تم مت جانیو تم بچھڑن پریت گئی
جیسے بیل بوئے کی دن دن ہوت ہری

(دُہرا) کاگا سب تن کھائیو اور چُن چُن کھائیو ماس
دو نینا مت کھائیو پیا ملن کی آس

(دُہرا) بنسی والے موہنا ہمری اور تو دیکھ
ہیں تو ہے راکھوں نینن ماں کاجر کی سی رکھ

کنھیا (دُہرا) رادھا کا ہے دور ہو گھر انگنا نہ سمائے
جیوں مہندی کے پاتن ماں لالی لکھی نہ جائے

رادھا : راجن کے راج ادھراج مہاراج جگ جگ جیو آنند رہو۔ وہ مُرلی جا ہیں
چھ راگ چھتیس راگنیاں باجت تھیں وہ مُرلی کہاں پر چھوڑ آئے۔ وہی مُرلی بجاؤ

رادھا کی فرمائش پر کنھیا کہتے ہیں کہ مُرلی کھو گئی۔ اس پر رادھا روٹھ جاتی ہے۔ کنھیا انہیں منانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن اُن کی خفگی دور نہیں ہوتی۔ آخر کنھیا پُوجا کرتے اور دعا مانگتے ہیں۔ دُعا قبول ہو جاتی ہے اور رادھا کی خفگی دور ہو جاتی ہے۔ اب کنھیا مُرلی کی تلاش میں نکلتے ہیں۔ مُرلی مل جاتی ہے اور وہ اُسے بجاتے ہوئے لوٹتے ہیں۔ مُرلی کی آواز سُن کر رادھا خوش ہو جاتی ہیں اور خوش ہو کر ناچتی گاتی ہیں۔ ان بنیادی واقعات کے درمیان

میں آنے والی تفصیلات مزے دار ہیں ۔ رادھا کو منانے کے سلسلے میں کنھیا کی باتیں اور بیچ بیچ میں رام چیرا اور للتا (سہیلی) کی دخل اندازی، کنھیا اور رادھا کے گانے (جن کی تال سُر کی ہدایات دی گئی ہیں) مُرلی کی تلاش کے سلسلے میں کنھیا، رام چیرا، مسافر، پنہارنوں اور مکھن والیوں کی بات چیت اور اُن کے گانے قصے میں ہلکا سا ڈرامائی رنگ پیدا کر دیتی ہیں اور ناٹک میں مکالموں کے لطف کے علاوہ ناچ گانے کی دلکش فضا قائم رہتی ہے اور اسی فضا میں ناٹک ختم ہو جاتا ہے۔

اس شاہی رہس کا پہلا جلسہ لکھنؤ میں ۱۲۵۹ھ کے آخری حصے میں یا ۱۲۶۰ھ کے ابتدائی حصے میں ہوا۔ عیسوی سنہ اُس وقت ۱۸۴۳ء تھا۔[1]

رادھا اور کنھیا کے ناٹک کے علاوہ واجد علی شاہ نے اپنے تین منظوم قصوں کو ناٹک کی شکل دی۔ ان میں سے پہلا ناٹک اُن کی مثنوی "دریائے تعشق" کی بنیاد پر لکھا گیا ہے۔ اسے "ڈراما بنا کر کھیل تیار کرنے کا خیال ۱۲۶۶ھ میں پیدا ہوا۔"[2] اس مثنوی کی طوالت تین ہزار اشعار کے قریب تھی۔ اس طولانی قصے کا جلسہ یا رہس (یا ناٹک) کثیر ساز و سامان کے ساتھ تقریباً سال بھر میں تیار ہوا اور ربیع الاول ۱۲۶۷ھ مطابق اوائل ۱۸۵۱ء میں پہلے پہل کھیلا گیا۔[3] رہس کے اس نئے جلسے کا حال رجب علی بیگ سرور نے بھی اپنی تصنیف فسانۂ عبرت میں لکھا ہے۔

دوسرا رہس (یا ناٹک) مثنوی افسانۂ عشق کی بنیاد پر تیار ہوا اور اسی سال (یعنی ۱۸۵۱ء میں) کھیلا گیا۔ اس کا ذکر بھی سرور نے فسانۂ عبرت میں کیا ہے۔ اسی طرح تیسرا رہس یا ناٹک مثنوی بحرِ الفت کے قصے کی بنیاد پر لکھا گیا ہے۔

---

[1] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج صفحہ ۱۱۱

[2] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج صفحہ ۱۲۳

[3] لکھنؤ کا شاہی اسٹیج صفحہ ۱۲۸

امانت کی اندر سبھا جسے اب تک اُردو کا پہلا ڈراما کہا جاتا تھا ۱۸۵۳ء میں تصنیف ہوئی اس لیے واجد علی شاہ کے ان ناٹکوں کی موجودگی میں اُسے اُردو کا پہلا ڈراما کہنا درست نہیں البتہ بقول مصنف "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج" وہ اُردو کا پہلا ڈراما ہے جو عوامی اسٹیج کے لیے لکھا اور کھیلا گیا۔ وہ پہلا ڈراما ہے جس کو عام مقبولیت نے ملک میں شہر شہر اور اودھ میں گاؤں گاؤں پہنچا دیا۔ وہ اُردو کا پہلا ڈراما ہے جو چھپ کر منظرِ عام پر آیا اور سیکڑوں مرتبہ شائع ہوا۔ وہ اُردو کا پہلا ڈراما ہے جو ناگری، گجراتی اور مرہٹی خطوں میں بھی چھاپا گیا[۱]۔ چھپنے سے پہلے اُس کی شہرت دور دور تک پہنچ گئی تھی۔ لوگ اُس کی قلمی نقلیں لے رہے تھے۔ اُس کے ٹکڑے بہتوں کو یاد ہو گئے تھے اور اُس کے گانے زبانوں پر چڑھ گئے تھے۔ جب وہ پہلی دفعہ چھپ کر نکلی تو اُس کی اتنی مانگ ہوئی کہ اُسی سال کئی مرتبہ چھاپی گئی۔ ROSEN جرمن مستشرق ہے۔ جس نے جرمن زبان میں اندر سبھا کا ترجمہ کیا اور اُس پر مقدمہ لکھا۔ اُس نے مختلف مطبعوں میں چھپے ہوئے سولہ نسخوں کی فہرست دی ہے، جن میں چار ناگری خط میں، ایک گجراتی خط میں اور ایک مرہٹی خط میں تھا ۔۔۔ انڈیا آفس لائبریری میں اندر سبھا کے ۴۸ مختلف ایڈیشن موجود ہیں۔ ان میں گیارہ ناگری خط میں، پانچ گجراتی خط میں اور ایک گورمکھی خط میں ہے[۲]۔

اندر سبھا کے تتبع میں جو کتابیں لکھی گئیں ان میں مندرجہ ذیل گیارہ کا ذکر روزن نے کیا ہے:

مداری لال کی اندر سبھا، فرخ سبھا (مصنف نامعلوم، مطبوعہ لاہور)، راحت سبھا، جشن پرستاں (تصنیف بھیروں سنگھ عظمت)، ہوائی مجلس جدید، ناٹک جہانگیر، بندر سبھا، لیلیٰ مجنوں، الہ دین اور طلسمی چراغ، نور الدین و حسن افروز، تحفۂ دل کشا (مندرجہ فہرست

۱۔ "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج" ـــــ مسعود حسن رضوی، طبع اول صفحہ ۷۔

۲۔ "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج" صفحہ ۱۱۹

برٹش میوزیم)

مسعود حسن رضوی صاحب نے مندرجہ ذیل کتابوں کا ذکر کیا ہے جو اندر سبھا کے طرز پر لکھی گئیں[1]

بزمِ سلیمان (خادم حسین افسوس) ، ناگر سبھا (امام بخش) ، عاشق سبھا ، پنچر سبھا ، نشاطِ عشق ، مثنوی اندر سبھا ، گرزن (اکبر آلہ آبادی)[2]

ان مختلف اور متعدد تصانیف پر (جو حقیقت میں اسی طرح کی تصانیف میں سے چند ہیں) اندر سبھا اور اُس کے فن کا بڑا گہرا اثر ہے اور . . . .

خود اندر سبھا پر فن کے نقطۂ نظر سے بظاہر دو اثر نمایاں ہیں —— جہاں تک قصے کی نوعیت اور اس کے اندازِ اظہار کا تعلق ہے امانت پر مثنوی کی صدیوں کی روایت اور خاص کر میر حسن اور نسیم کی مثنویوں کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ جس حد تک اس کے اسٹیج پر پیش کیے جانے کا تعلق ہے امانت کے سامنے رہس (اور غالباً نوٹنکی) کے وہ نمونے موجود ہیں جن کا رام لیلا اور کرشن لیلا کو اسٹیج پر پیش کرنے کے سلسلے میں یوپی کے مختلف ضلعوں میں عموماً اور کانپور، لکھنؤ، فیض آباد، بنارس، متھرا اور آگرہ میں خصوصاً عام رواج تھا۔ ان رہسوں میں (اسی طرح نوٹنکیوں میں بھی) اسٹیج کے وہ سارے اہتمام نہیں کیے جاتے جو کاروباری انداز پر چلنے والی کمپنیوں میں بھی نظر آتے ہیں۔ کسی ایک محلّے کے چند لوگ مل کر پاس پڑوس سے تھوڑے سے تخت اکٹھے کر کے انہیں اِدھر اُدھر پڑی ہوئی اینٹوں کے سہارے جما کر ایک اونچی اور ہموار سطح بنا لیتے تھے اس پر حسبِ مقدور دریاں اور چادریں بچھالی جاتی تھیں اور کبھی کبھی حسبِ ضرورت دو ایک کرسیاں ڈال لی جاتی تھیں۔ یہی رہس کا اسٹیج تھا۔ رہس میں کام کرنے والے کرداروں کو اس چوکے کے ایک

---

[1] "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج" صفحہ ۱۲۳

[2] ان کے علاوہ میاں حسینی ظریف کی لکھی ہوئی "دریائی اندر سبھا" بھی میری نظر سے گزری ہے۔

کونے میں بٹھا دیا جاتا تھا۔ یہ کردار اپنی اپنی باری پر ناظرین اور سامعین کے آگے کھڑے ہو جاتے اور اپنا پارٹ ادا کر کے بیٹھ جاتے۔ ان رہسوں میں (جن کی تعداد کی کوئی حد نہیں تھی) ہر مصنف اپنی اپنی پسند، مذاق اور لیاقت کے مطابق گانے بھی شامل کرتا تھا۔ یوں مکالمہ ان سب کا نظم میں ہوتا تھا۔ ایک خاص شخص (جسے راوی سمجھنا چاہیے) کردار کے سامنے آنے سے پہلے اس کا مختصر سا تعارف بھی کرا دیتا تھا "بنی" میں جو تفصیلات درج ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ واجد علی شاہ رہس کی ترتیب کے سلسلے میں اسٹیج کے سارے لوازم (مثلاً لباس موسیقی اور رقص) کا بڑا اہتمام کرتے تھے۔ عام رہسوں میں ان چیزوں کا اہتمام نہیں تھا۔ گو ان میں بھی گانے بجانے پر سب سے زیادہ زور دیا جاتا تھا اور جس حد تک ممکن تھا گانوں کی تیاری میں اس بات کی کوشش کی جاتی تھی کہ وہ دیکھنے والوں کے لیے دلچسپی اور تسکینِ ذوق کا ذریعہ بن سکیں۔ یہی ساری چیزیں اندر سبھا میں بھی موجود ہیں۔

عزیز مرزا صاحب نے کالی داس کے معروف وکرم اروسی کے مقدمے میں یہ بات کہی ہے کہ ہندو ڈراما اپنے ابتدائی دوروں میں اعلیٰ طبقے کے لوگوں کے ہاتھ میں تھا۔ ڈرامے کی مقبولیت کو دیکھ کر عوام نے بھی اسی وضع کی چیزیں لکھ کر اسٹیج پر پیش کرنی شروع کیں۔ خواص نے دیکھا کہ ڈراما عوام کے ہاتھوں میں چلا گیا تو انھوں نے اس سے کنارہ کشی اختیار کر لی اور اب صرف عوامی ڈراما رہ گیا۔ عجب نہیں کہ جن عام رہسوں اور عام نوٹنکیوں کا ذکر میں نے ابھی کیا اُن کا عوامی اور سستا مذاق ہندوؤں کے پرانے عوامی اور سوقیانہ ڈرامے کی روایت کا عکس ہو۔

اندر سبھا میں کہانی کی اہمیت کا احساس سرے سے ناپید ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کردار اور مکالمے کا تصور بھی اس میں بالکل نہیں۔ سب سے زیادہ، بلکہ پورا زور، رقص و سرود پر صرف کیا گیا ہے۔ قصہ ہے، لیکن اس کی حیثیت ضمنی ہے اور اسی لیے مصنف ان حصوں

کو بڑی تیزی سے طے کرلیتا ہے جو قصے کا جزو ہیں۔ چونکہ اس کی دلچسپی کا (اور ناظر اور سامع کی دلچسپی کا بھی) مرکز ناچ اور گانا ہے اس لیے وہ قصے کے اجزا کو تیزی سے طے کر کے کسی ایسی جگہ پہنچ جاتا ہے جہاں ناچ دکھانے اور گانا سنوانے کا موقع آسانی سے اُس کے ہاتھ آسکے۔

اندر سبھا کی ابتدا چند تمہیدی شعروں سے ہوئی ہے پہلا شعر ہے ؎

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

اس کے بعد چھ شعروں میں آنے والی محفل کا سماں پیش کیا گیا ہے محفل میں راجہ اندر اسٹیج پر آتا ہے اور اپنے متعلق پانچ واقعاتی تعارفی شعر پڑھتا یا گاتا ہے۔ تعارف کا پہلا شعر یہ ہے ؎

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

آخری شعر میں راجا فرمائش کرتا ہے کہ پریاں باری باری آئیں اور مجرا کریں۔ چنانچہ سب سے پہلے پکھراج پری آتی ہے۔ راوی نظم میں اس کی آمد کا اعلان کرتا ہے۔ اعلان کے بعد پکھراج پری نو شعروں میں اپنا حال بیان کرتی ہے اور کہتی ہے ؎

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

اس کے بعد پکھراج پری چھند گاتی ہے، ایک ٹھمری گاتی ہے، بسنت گاتی ہے، پھر ایک غزل گاتی ہے، پھر ایک ہولی اور تین غزلیں جو علی الترتیب ۹، ۱۳ اور ۹ شعروں کی ہیں۔

پکھراج پری گا چکتی ہے تو راجا اندر اُسے بُلا کر اپنے پہلو میں بٹھا لیتے ہیں اور

نیلم پری کو نقل میں طلب کرتے ہیں۔ پھر وہی سب کچھ ہوتا ہے جو پکھراج پری کی آمد پر ہوا تھا۔ راوی کا تعارف، پری کا اپنے حسب حال شعر گانا اور اس کے بعد راجا کی حمد اور ۶ گانے جن میں سے ایک چھند ہے۔ ایک ٹھمری، ایک ہولی اور تین غزلیں۔ تیسرا نمبر لال پری کا ہے۔ ابتدائی تعارف کے بعد وہ بھی سات چیزیں گاتی ہے۔ ایک چھند، ایک ٹھمری، دو ساون، ایک ہولی اور دو غزلیں۔

اس کے بعد سبز پری طلب کی جاتی ہے لیکن سبز پری ابھی اپنا تعارف ختم نہیں کر سکتی کہ راجا اندر کو نیند آجاتی ہے اس پر سبز پری کہتی ہے ؎

راجا جی تو سو گئے دیا نہ کچھ انعام
جاتی ہوں میں باغ میں یاں میرا کیا کام

اس کے بعد سبز پری کالے دیو سے باتیں کرنے لگتی اور اس سے کہتی ہے کہ میں راجا کے پاس آرہی تھی کہ میں نے ایک کوٹھے پر ایک شہزادے کو سوتے دیکھا۔ اُسے دیکھ کر میں بیقرار ہوگئی۔ اب میرا دل یہاں بالکل نہیں لگتا، اس لیے اگر تم اس شہزادے کو میرے پاس اُٹھا لاؤ تو ہمیشہ کے لیے تمہاری لونڈی بن جاؤں۔

یہ گویا قصہ کی داغ بیل ہے۔ لیکن قصے کے اس حد تک پہنچنے سے پہلے امانت نے سامعین کو ۱۲ گانے سنوا دیئے۔ نظم کے وہ ۸۰۰ ٹکڑے ان کے علاوہ ہیں جو راوی، راجا اندر اور پریوں نے تعارف کے طور پر گائے۔ اس سے صاف اندازہ ہوتا ہے کہ امانت نے اندر سبھا میں گانوں کو کتنی اہمیت دی ہے۔ یہ خصوصیت کتاب کے آئندہ حصوں میں اور زیادہ نمایاں ہو جاتی ہے جب قصہ بیان کرتے وقت بھی مصنف ایسے موقعوں کی جستجو میں بیقرار سا نظر آتا ہے جہاں گانے گوائے جا سکیں اور یوں سامع یا ناظر کے لیے دلچسپی کا سرمایہ مہیا ہونے کی صورت پیدا ہو۔

قصہ اس طرح آگے چلتا ہے۔ کالا دیو سبز پری کی باتیں سن کر اس سے وعدہ کرتا

ہے اور شہزادے کے شہر کا پتہ دریافت کرکے اس کی تلاش میں نکلتا ہے۔ ہندوستان جاتا ہے اور شہزادے کو تلاش کرکے سبز پری کے پاس لے آتا ہے۔ سبز پری اُسے دیکھ کر خوش ہوتی ہے اور کہتی ہے کہ یہی میرا دلدار ہے شہزادہ سو رہا ہے پری اسے جگاتی ہے۔ شہزادہ جاگتا ہے اور حیرت سے اِدھر اُدھر دیکھتا ہے کہ میں کہاں آگیا!

یہ سب باتیں مصنف نے نو شعروں میں بیان کی ہیں۔ اس جگہ شہزادہ بیتاب ہو کر ایک غزل گاتا ہے۔ پھر اسی حالتِ اضطراب میں بہاگ کی ایک چیز گاتا ہے۔ اس کے بعد پری اور شہزادے میں سوال جواب ہوتے ہیں۔ دونوں آپس میں ایک دوسرے سے متعارف ہوتے ہیں اور سبز پری شہزادے پر اپنی محبت کا اظہار کرتی ہے۔ شہزادہ اس شرط پر اُس سے وعدۂ وصل کرتا ہے کہ سبز پری اُسے اندر کے اکھاڑے کی سیر کرا دے۔ اس بات پر شہزادہ اور پری میں خاصی لمبی چوڑی بحث ہوتی ہے۔ اس حصّے کو مصنف نے خاصا طول شاید اسی لیے دیا ہے کہ پری اور شہزادے کے سوال جواب میں سامع کے لیے کچھ اسی طرح کا مزا ہے جو آج کل کے فلمی دوگانوں میں ہے۔

خاصی بحث وتمحیص کے بعد پری شہزادے کی شرط مان لیتی ہے۔ باغ سے پھر راجا کی سبھا میں لوٹ کر آتی ہے اور راجا کے سامنے ایک چھند، دو ٹھمریاں اور دو غزلیں گاتی ہے۔ اسی دوران میں لال دیو آکر راجا اندر سے سبز پری اور شہزادے کی محبت کا ذکر کرتا ہے اور اُسے راجا کے سامنے لاکر پیش کر دیتا ہے۔ راجا پہلے گلفام سے اور پھر سبز پری سے غم وغصّہ کا اظہار کرتا ہے۔ سزا میں گلفام کو قید کر دیا جاتا ہے اور پری کو پر نوچ کر پرستان سے نکال دیا جاتا ہے۔ ڈرامائی نقطۂ نظر سے قصّے کا یہ حصّہ سب سے اہم ہے چنانچہ امانت نے اس حصّے کو خاصا طول دیا ہے۔ پھر بھی سب باتیں کُل پچاس شعروں میں بیان کر دیں۔

پرستان سے نکال دیے جانے کے بعد سبز پری جوگن بن کر گاتی پھرتی ہے۔ کالا دیو

اس کے گانے کی تعریف راجا اندر سے کرتا ہے اور راجا اندر مشتاق ہو کر اسے دربار میں طلب کرتا ہے۔ جوگن دربار میں آ کر گاتی ہے اور راجا کو اُس کا گانا پسند آتا ہے تو جوگن سے پوچھتا ہے کہ بتا تجھے انعام میں کیا چیز چاہیے۔ پری انعام میں گلفام کو مانگتی ہے۔ وہ اُسے مل جاتا ہے۔ دونوں اس بات سے بہت خوش ہوتے ہیں اور سبز پری اسی میں سب پریوں کے ساتھ مل کر (اور گلفام سے بغل گیر ہو کر) مبارک باد گاتی ہے۔ مبارک باد کے اس گیت پر اندر سبھا ختم ہوتی ہے۔

سبز پری کے جوگن بننے سے سبھا کے ختم ہونے تک کتاب میں گیارہ گانے ہیں۔ پری اور شہزادے کا سوال جواب بھی گانے کے لیے ہے۔ اس لیے یہ دونوں ایک ایک کر کے جو بارہ شعر پڑھتے ہیں۔ اُن سب کی ردیف بھی ایک ہی ہے اور سب کے سب ہم قافیہ ہیں۔ اس طرح پوری کتاب کا تین چوتھائی سے بھی زیادہ حصہ گانوں سے پُر ہے۔ اصل قصہ اور قصے کے کرداروں کی اہمیت محض اسی قدر ہے کہ قصہ بعض ایسے مواقع مہیا کرتا ہے جہاں گانے گائے جا سکیں اور کردار ان موقعوں سے پُورا پُورا فائدہ اُٹھاتے ہیں۔

[تحریر: مئی ۱۹۵۴ء، نظرِ ثانی: مئی ۱۹۶۷ء]

اِندر سبھا کی اَدبی حیثیت

امانت لکھنوی کی اندر سبھا جو صرف اندر سبھا ہے عرصے تک علمی اور ادبی حلقوں میں بحث کا موضوع بنی رہی اس کتاب کے متعلق بعض ایسی روائتیں عام ہوگئی تھیں جن کا کوئی سر پیر نہیں تھا۔ لیکن تحقیق اور چھان بین نے غلط روائتوں کو غلط ثابت کر کے اس کے مآخذ اور محرکات کے سلسلے میں جو نتائج اخذ کیے ہیں انہوں نے ان تمام غلط فہمیوں کا ازالہ کر دیا ہے جو پڑھنے والوں کے ذہن کو غلط راہوں پر ڈالتی تھیں۔

"ناٹک ساگر" کے مؤلفین نے اندر سبھا کے متعلق یہ لکھا کہ وہ کسی فرانسیسی کے تخیل کا نتیجہ ہے اور امانت نے واجد علی شاہ کے ایما سے اسے تصنیف کیا پھر یہ کہ اندر سبھا کو قیصر باغ میں اسٹیج کیا گیا اور واجد علی شاہ نے اس میں راجا اندر کا پارٹ ادا کیا۔ مولانا عبدالحلیم شررؔ اور پروفیسر مسعود حسن رضوی نے بڑے واضح دلائل اور شہادتوں کی بنا پر یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ان میں سے کوئی بات بھی صحیح نہیں۔ ان شہادتوں اور دلیلوں پر نظر ڈالنے کے بعد کسی کو ان دونوں محققوں کے نتائج کے صحیح تسلیم کرنے میں تامل نہیں ہوتا۔

اندر سبھا کے مصنف نے شرح اندر سبھا میں اس بات کی صراحت کر دی ہے کہ یہ منظوم قصہ اس نے اپنے ایک دوست کی تحریک پر اس غرض سے لکھا کہ لکھنے والوں کے لیے دلچسپی اور تفریح کا سامان مہیا کر سکے یہی دلچسپی اور تفریح کا سامان مہیا کرنے کے لیے

اندر سبھا کو اس کی موجودہ شکل دی گئی یعنی قصّے کو اس انداز سے ترتیب دیا گیا کہ وہ اسٹیج بھی کیا جا سکے اور اس میں موسیقی اور رقص کے ایسے عناصر بھی شامل ہوں جو ناظرین اور سامعین کے نشاطِ خاطر کا سرمایہ بہم پہنچا سکیں۔ اندر سبھا کو دیکھ کر یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ اس کے بنیادی تخیل میں اُردو کی وہ فوق الفطرت کہانیاں شامل تھیں جو مثنوی کی شکل میں خواص اور عوام میں قبول حاصل کر چکی تھیں۔ اسے ایک ایسی شکل دینے کے لیے کہ اندر سبھا بجائے مثنوی کی طرح پڑھے جانے کے اس طرح عملی صورت میں پیش کیا جائے کہ وہ جنتِ نظر اور فردوسِ گوش بن سکے۔ امانت کے سامنے وہ رہس موجود تھے جن کا لکھنؤ کے گرد و پیش کی ہندوانہ معاشرت میں عام رواج تھا اور جو واجد علی شاہ کے قیصر باغ میں بڑے اہتمام سے پیش کیے جاتے تھے۔[1] اس طرح امانت نے اپنے ایک دوست کے کہنے سے مثنوی اور رہس کی ملی جلی بنیادوں پر اُردو میں ایک ایسی چیز لکھی جو ہمارے موجودہ ڈرامے کی بنیاد بنی۔

ہمارے ڈرامے کا سارا ادبی اور فنی تخیل اندر سبھا سے ماخوذ ہے اور اپنے ابتدائی دور میں ہمارے ڈرامے کی ساری روایت اندر سبھا کی دی ہوئی روایتوں پر قائم ہے۔ کہانی کا فوق الفطرت اور تخیلی ماحول، رقص و موسیقی کا غلبہ، ڈرامے میں قصّے کہانی کی ایک ثانوی اور ضمنی حیثیت، کرداروں کی گفتگو اور عمل میں شخصیت کا واضح فقدان اور فن کو بنیادی طور پر دلچسپی، تفریح اور نشاطِ طبع کا ایک وسیلہ بنانے کا غالب رجحان —— اپنے بمبئی والے دور میں ہمارا ڈراما ان خصوصیات کا حامل ہے لیکن ان ساری خصوصیات میں رقص و سرود کی حیثیت ایک محور کی سی ہے جس کے گرد باقی ساری چیزیں گردش لگاتی ہیں۔ ان ابتدائی ڈراموں میں قدم قدم پر گھنگھروؤں کی جو جھنکار اور نغموں کی جو گونج سنائی دیتی

---

[1] امانت نے شرح اندر سبھا میں بادشاہِ وقت کی مدح کرتے وقت ان رہسوں کا ذکر کیا ہے۔ شرح اندر سبھا کے اس خاص حصہ کے مطالعے سے اس بات کی صراحت ہو جاتی ہے۔

ہے وہ اندر سبھا کے پیدا کیے ہوئے رقص و نغمہ کی صدائے بازگشت ہے اور یہی وجہ ہے کہ اکثر اوقات اندر سبھا کے نغموں اور اس کے زیرِ اثر لکھے جانے والے ڈراموں میں نمایاں طور پر وہی فرق نظر آتا ہے جو اصل اور نقل میں ہونا چاہیے ——— یوں کبھی کبھی ان میں سے بعض میں "نقش ثانی" کی رنگینی بھی جھلکتی دکھائی دیتی ہے۔[۱]

اندر سبھا کا مطالعہ کرنے والا بالکل شروع ہی میں یہ بات آسانی سے محسوس کر لیتا ہے کہ امانت نے دلچسپی، تفریح اور نشاطِ طبع کا واحد وسیلہ موسیقی کو بنایا ہے اور یہ بات کتاب کا مطالعہ ختم کرتے کرتے پڑھنے والے کے ذہن پر ایک گہرے نقش کی طرح ثبت ہو جاتی ہے کہ اندر سبھا کا بنیادی تصور موسیقی ہے اس کے علاوہ اس میں جو کچھ ملتا ہے اس کی حیثیت ضمنی اور ثانوی ہے۔

اندر سبھا کا آغاز سات شعروں کی ایک غزل سے ہوتا ہے جس کا مطلع یہ ہے:

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

قصے میں یہ بات کہیں نہیں بتائی گئی کہ یہ غزل کس نے گائی ہے لیکن غزل کے مختلف اشعار میں جو باتیں کہی گئی ہیں ان کا مقصد صاف معلوم ہوتا ہے کہ شاعر اہلِ مجلس کو بتانا چاہتا ہے کہ اب کیا کیا خاص چیزیں اسٹیج پر آنے والی ہیں مثلاً غزل کا چوتھا اور پانچواں شعر ہے:

دو زانو بیٹھو قرینے کے ساتھ محفل میں
پری کے دیو کے لشکر کی آمد آمد ہے
زمیں پہ آئیں گی راجا کے ساتھ سب پریاں
ستاروں کے مہ انور کی آمد آمد ہے

---

[۱] یہاں اس بات کا ذکر دلچسپی سے خالی نہیں کہ ہمارے ابتدائی ڈرامانگاروں میں سے اکثر نے اندر سبھا کو اسٹیج کے ڈرامے کی شکل دی ہے اور یہ بات ایک علیحدہ گفتگو کا موضوع بن سکتی ہے۔

ان شعروں سے معلوم ہوتا ہے کہ محفل میں راجا اندر آئیں گے، پریاں آئیں گی اور دیو آئیں گے۔ اس خوش خبری کے ساتھ چھٹے شعر میں جو نوید جاں فزا سنائی جاتی ہے وہ بڑی معنی خیز ہے اور اسے پڑھ کر (یا سُن کر) یہ اندازہ ہوتا ہے کہ سامعین کو اب تک جو خبر سنائی گئی ہے وہ اتنی اہم نہیں۔ اصل خبر وہ ہے جو اب سنائی جا رہی ہے اسے سُن کر سننے والے پھڑک جائیں گے۔ شعر یہ ہے:

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

غزل جس شعر پر ختم ہوتی ہے وہ یہ ہے:

بیان راجا کی آمد کا کیا کروں اُستاد[ا]
جگر کے جان کے دلبر کی آمد آمد ہے

یہ شعر راجا کی آمد کا پیش خیمہ ہے۔ اس کے بعد راجا اندر خود اسٹیج پر آتے ہیں اور اپنا تعارف لوگوں سے کراتے ہیں۔ سیاق و سباق کو دیکھنے کے بعد یہ قیاس کرنا دشوار نہیں کہ اندر سبھا کی پہلی تعارفی غزل کسی ایسے شخص کی زبانی ہے جو قصے میں راوی کے فرائض سرانجام دیتا ہے۔ چنانچہ اس موقع پر وہ راجا کا ذکر کر کے ہٹ جاتا ہے اور راجا خود سامنے آ کر کہتے ہیں:

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

[ا] غزل کے مقطع میں اُستاد امانت کا دوسرا تخلص ہے۔ اس تخلص کے متعلق شرح اندر سبھا میں امانت نے لکھا ہے "چونکہ یہ جلسہ کمنا سب کو مرغوب تھا مگر اپنے نزدیک معیوب تھا۔ اس واسطے اپنا تخلص بدل کے اس میں اُستاد تخلص کیا" امانت کے اس بیان کی تائید ان سب غزلوں سے ہوتی ہے جو پریوں نے سبھا میں گائی ہیں لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ بعض غزلوں میں استاد کی جگہ امانت تخلص بھی موجود ہے اور ایک غزل میں تو ایک ساتھ دونوں تخلص ہیں۔

"بن پریوں کی دید کے مجھے نہیں آرام" میں کردار نگاری کی ایک ہلکی سی جھلک ہے۔

پہلے شعر کے بعد راجا کالے دیو کو تخت بچھانے، سبھا تیار کرنے اور پریوں کو لا کر باری باری ان کا مجرا کرنے کا حکم دیتا ہے۔ اس کے بعد پھر راوی نظر آتا ہے اور سامعین کو یہ مژدہ سناتا ہے کہ:

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

اس تعارف اور اعلان کا چوتھا اور آخری شعر یہ ہے:

رنگ ہو زرد حسینوں کا نہ کیوں کر اُستاد
غل ہے محفل میں کہ پکھراج پری آتی ہے

یہ شعر ختم ہوتے ہی پکھراج پری اسٹیج پر آتی ہے اور اپنی تعریف میں ۹ شعر کی ایک غزل گاتی ہے۔ غزل کا مطلع ہے:

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

اس "حسبِ حال شعر خوانی" کے بعد تین شعروں میں وہ راجا کو دعا دیتی ہے اور اس کا شکریہ ادا کرتی ہے کہ اس نے اُسے محفل میں یاد کیا۔ دعائیہ شعر پڑھ کر پکھراج پری ایک ٹھمری، ایک بسنت، ایک غزل (بسنت) ایک ہولی اور پھر دو غزلیں (یعنی چھ گانے) گاتی ہے۔

راجا اندر کی درخواست پر پکھراج پری راجا کے پاس جا کر بیٹھ جاتی ہے اور راوی اس بات کا اعلان کرتا ہے:

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

اس کے بعد واقعات کی ترتیب وہی ہے جو اس سے پہلے پکھراج پری کی آمد پر پیش آئی تھی ـــــ شعر خوانی حسب حال زبانی نیلم پری، چھند زبانی نیلم پری، ٹھمری، ہولی، غزل،

غزل دوسری، غزل تیسری اس کے بعد نیلم پری کا راجا اندر کے پہلو میں بیٹھ جانا ـــــ اور اس کے بعد پھر وہی ترتیب راوی کی زبانی لال پری کی آمد کا اعلان :

سبھا میں لال پری کی سواری آتی ہے

اور شعر خوانی زبانی لال پری، چھند زبانی لال پری، ٹھمری، ساون، غزل ساون، ہولی غزل۔ دوسری غزل اور اس کے بعد راجا کی درخواست پر لال پری کا راجا کے پہلو میں جا کر بیٹھ جانا اور محفل میں سبز پری کا آنا۔

سبز پری کی آمد پر بھی راوی سامنے آ کر اس کی آمد کا اعلان کرتا ہے :

آتی نئے انداز سے اب سبز پری ہے
لب سُرخ ہیں پر سبز ہیں پوشاک ہری ہے

اور اس اعلان کے آخر میں یہ شعر پڑھتا ہے :

اُستاد عجب عاشق و معشوق کے ہیں نام
شہزادۂ گلفام ہے یہ سبز پری ہے

یہ شعر محبت کے اس آنے والے طوفان کی خبر دیتا ہے جس کی لہریں اس "شعر خوانی" میں اٹھتی اور پھیلتی نظر آتی ہیں جو سبز پری نے حسب معمول اپنا حال بیان کرتے وقت کی ہے۔ اس شعر خوانی کے آخری تین شعروں میں سبز پری شہزادۂ گلفام سے اپنی محبت کا ذکر اس طرح کرتی ہے :

زندہ نہ رکھے گا مجھے سُن لے گا جو راجا
شہزادۂ گلفام کی صورت پہ مری ہوں
وہ شمع، میں پروانہ ہوں، وہ سرو، میں قمری
وہ گُل ہے جہاں میں، میں نسیم سحری ہوں
اُستاد کے دم سے چمنِ حسن ہے سرسبز
میں واسطے طاؤس کے داغِ جگری ہوں

ابھی سبز پری یہ شعر ختم نہیں کرچکتی کہ راجا کو نیند آجاتی ہے۔ وہ سو جاتا ہے تو پری باغ میں چلی جاتی ہے اور وہاں جاکر کالے دیو کو بتاتی ہے کہ راجا کی محفل میں آتے ہوئے میں نے شہزادہ گلفام کو بام پر سوتا ہوا دیکھا۔ اس کی صورت دیکھ کر دل بیقرار ہوگیا اور میں نے خوب جی بھر کے پیار کیا۔ اب میرا حال یہ ہے کہ محفل میں میرا جی نہیں لگتا اس لیے تُو جا اور کسی طرح شہزادے کو یہاں اُٹھا لا کالا دیو پری سے شہزادے کا پتہ پوچھتا ہے سبز پری اس سے کہتی ہے :

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

اس کے بعد کے واقعات یہ ہیں کہ کالا دیو شہزادہ گلفام کی تلاش میں جاتا ہے اور ہندوستان سے اس کا پلنگ اُٹھا لاتا ہے پھر سبز پری سے پوچھتا ہے کہ دیکھ یہی تیرا محبوب ہے؟ شہزادی کہتی ہے کہ ہاں یہی میرا دلدار ہے۔ اس کے بعد شہزادے کو جگا کر ہوشیار کرتی ہے۔ یہ سارے واقعات تین شعروں میں بیان ہوئے ہیں :

لایا میں شہزادے کو جا کر ہندوستان
تو اپنے معشوق کو سبز پری پہچان

یہی ہے شہزادہ مرا یہی ہے میری جان
یہی مرا دلدار ہے ، میں اس پر قربان

سوتے ہو کیا بے خبر چھوڑ کے تم گھر بار
آنکھیں کھولو لاڈلے نیند سے ہو ہوشیار

قصے کے اس حصے کو امانت نے جس روا روی کے ساتھ بغیر کسی ربط اور تسلسل کے اور زمان و مکاں کے فنی تقاضوں سے بے نیاز ہو کر تین شعروں میں بیان کر دیا ہے اس کی وجہ سوائے

اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ قصے سے زیادہ ناچ اور گانے کو اہم جانتے اور ان کی کوشش یہ ہے کہ جلدی سے جلدی کوئی محل پیدا کریں کہ ناظرین جنہیں تین پریوں کے ناچ گانے کے بعد کوئی باقاعدہ گانا سننے کا موقع نہیں ملا جلد سے جلد کوئی گانا سن سکیں۔ چنانچہ بادلِ ناخواستہ قصے کی یہ منزلیں غیر معمولی سرعت سے طے کر کے وہ ایک ایسی جگہ پہنچ جاتے ہیں جہاں اسٹیج پر گانا گایا جا سکے۔ ہوتا یہ ہے کہ جب پری شہزادے کو جگاتی ہے اور وہ دیکھتا ہے کہ اس کا پلنگ سوتے میں کہیں سے کہیں پہنچ گیا تو بقول امانت "عالم حیرت میں بیتاب ہو کر ایک غزل گاتا ہے جس کا مطلع یہ ہے:

گھر سے یاں کون خدا کے لیے لایا مجھ کو
کس ستم گار نے سوتے سے جگایا مجھ کو

اس غزل کے بعد وہ سہاگ کی ایک چیز گاتا ہے۔

اس کے بعد سبز پری شہزادے کا ہاتھ تھام کر اُسے لبھانے کی کوشش کرتی ہے اور اس سے اس کا حسب نسب اور پتہ نشان پوچھتی ہے۔ شہزادہ اسے بتاتا ہے کہ میں ہند کا شہزادہ گلفام ہوں۔ لیکن تو آخر کس قوم کی عورت ہے اور تیرے دونوں کندھوں پر یہ کیا چیز نکلی ہے؟ سبز پری اُسے بتاتی ہے کہ میں سبز پری ہوں۔ اس پر شہزادہ اس سے پوچھتا ہے کہ میں یہاں کس طرح آیا؟ پری اس کے جواب میں شہزادے سے اپنی محبت اور فریفتگی کا حال کہتی ہے اور شہزادے کو طرح طرح رجھانے کی کوشش کرتی ہے۔ بالآخر شہزادہ اس شرط پر اس سے "وعدۂ وصل" کرتا ہے کہ وہ اُسے اندر سبھا میں لے جا کر پریوں کا ناچ دکھاوے۔ سبز پری شہزادے کو اس خیال سے باز رہنے کی تلقین کرتی ہے اور بتاتی ہے کہ انسان کا پری زادوں میں جانا کتنی خطرناک بات ہے لیکن جب شہزادہ کسی طرح باز نہیں آتا تو اُسے اپنے تخت کے پایہ کے سہارے اندر کی سبھا میں لے جاتی ہے۔ وہاں پہنچ کر راجا سے شکایت کرتی ہے کہ مجھے سبھا میں بلوا کر آپ سو گئے اب:

کرنے اپنا کام یہاں پھر میں ہوں آئی
ٹھمری چھند غزل کی جی میں دھن ہے سمائی

یہ کہہ کر وہ دو ٹھمریاں اور دو لمبی لمبی غزلیں گاتی ہے دوسری غزل کا مقطع ہے:

پھنسی ہے عشق کے پھندے میں بے ڈھب جان امانت کی
مدد کو یا علیؑ پہنچو دم مشکل کشائی ہے

اس شعر میں بظاہر اپنی اور شہزادۂ گلفام کی محبت کی طرف اشارہ ہے اور یہ اشارہ اس لیے پُر لطف ہے کہ اس شعر کے ختم ہوتے ہی لال دیو راجا اندر کے سامنے آتا ہے اور اس سے کہتا ہے کہ "مہاراج! میں نے شمشاد کے درخت کے پیچھے ایک آدم کو دیکھا ہے۔ معلوم نہیں وہ یہاں کیسے آیا"۔ اس پر سبز پری لال دیو کو ڈانٹ کر کہتی ہے کہ اے بے مروت! اس طرح کی باتیں نہ کر، ذرا اپنی زبان کو تھام اس لیے کہ چغل خور کے منہ کو سانپ ڈستے ہیں۔
ان پانچ شعروں میں آخری شعر یہ ہے:

دلِ عاشق کا اس بات سے ہل گیا　　تجھے ہائے کم بخت کیا مل گیا

یہ شعر سبز پری کی دلی کیفیتوں کا ترجمان ہے۔

راجا اندر لال دیو کی باتیں سُن کر کہتا ہے کہ "یہ تو کیسی باتیں کر رہا ہے بھلا میرے باغ میں انسان کا کیا کام؟ ممکن ہے کہ اسے کوئی دیو یہاں لایا ہو، یا کوئی پری لائی ہو تو جا اور جلد اسے پکڑ کر میرے پاس لا" یہ حکم پاتے ہی لال دیو گلفام کے پاس جاتا ہے اور غصے میں اس سے پوچھتا ہے کہ تو کون ہے اور تجھے یہاں کون لایا ہے؟ چل راجا کے دربار میں تیری طلبی ہے۔ غرض لال دیو شہزادۂ گلفام کو کھینچ کر راجا کی خدمت میں پیش کرتا ہے۔
راجا گلفام سے پرستان میں آنے کی کیفیت دریافت کرتا ہے اور غصے میں اس سے کہتا ہے:

بتا حال آنے کا اے دردناک　　جلا کر ابھی ورنہ کر دوں کا خاک

راجا کے سوال پر گلفام عرض کرتا ہے:

کہوں کیا فلک کا ستایا ہوں میں　　یہاں کھیں کر جی پہ آیا ہوں میں

اس کے بعد اپنے اور سبز پری کے عشق کا حال بیان کر کے بے بسی سے کہتا ہے:

بلا میں پھنسا یاں گرفتار ہوں　　جو چاہے سزا دو گنہ گار ہوں

راجا کو شہزادے کی باتیں سن کر بے حد غصہ آتا ہے۔ وہ سبز پری کو سامنے بلا کر اسے سخت لعنت ملامت کرتا ہے۔ راجا کی زبان سے امانت نے اس موقع پر جو شعر کہلوائے ہیں ان میں لفظ کے انتخاب اور اُن کی نشست بے حد موزوں اور مناسب ہے۔ راجا کی زبان سے نکلے ہوئے پانچ شعر یہ ہیں:

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

تھڑی ہے تری ذات بنیاد پر　　کہ عاشق ہوئی آدمی زاد پر

بنایا ارے تو نے انساں کو یار　　بقول حسن سُن تو اے نابکار[1]

ترا رنگ غیرت سے اُڑتا نہیں　　تجھے کیا پری زاد جڑتا نہیں

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

ان شعروں کا ایک ایک لفظ راجا اندر کی شخصیت اور اس کے جذبات کا بڑا صحیح عکس ہے۔ بے حیا، بیسوا، تھڑی، نابکار، یار جڑتا نہیں میں جو معنویت اور بلاغت ہے وہ اندر سبھا کے مکالموں میں ہر جگہ نمایاں ہے۔ سبز پری، گلفام اور راجا اندر کی زبان سے امانت نے جو شعر کہلوائے ہیں ان میں کردار کے مزاج اور محل کے علاوہ ان تینوں کے جذبات و احساسات کی صحیح مصوری ہے اور امانت کے فن کارانہ انتخابِ الفاظ کی شہادت کی دلیل ہے۔

اس بات کو جملہ معترضہ سمجھیے اور آگے چلیے ——— راجا کے اظہار ناراضی پر سبز پری بے حد نادم ہوتی ہے اور گلفام سے مخاطب ہو کر اور اسے گلے لگا کر بڑی حسرت سے کہتی ہے:

جو جیتے رہیں گے تو مل جائیں گے　　نہیں تو کیے کی سزا پائیں گے

---

[1] یہ حسن دہلوی ہیں۔

اس کے بعد راجا لال دیو کو حکم دیتا ہے کہ "آدمی زاد کو قاف کے کنوئیں میں مقید کر دے اور اس بیسوا کے پر و بال نوچ کر اسے اکھاڑے سے نکال دے۔"

راجا اندر کے آخری الفاظ یہ ہیں کہ :

اُڑاتی پھرے خاک یہ کو بہ کو　　نہ آئے ہمارے کبھی رو بہ رو

اس شعر کے بعد جو کچھ پیش آیا اُس پر امانت نے فن کا لطیف پردہ ڈالا ہے۔ یہ بات ناظر کے تصور کے لیے چھوڑ دی ہے کہ وہ جوگن کے اکھاڑے سے نکالے جانے کے واقعے کو خود حقیقت بنتا دیکھ لے۔ راجا اندر کے الفاظ کے بعد فوراً ہی سبز پری یہ غزل گاتی ہوئی سنائی دیتی ہے :

جوگن آتی ہے پری بن کے پرستان کے بیچ
سر میں بانکھوں میں، مندرے پڑے کان کے بیچ

اس غزل کے بعد جوگن (یعنی سبز پری) دو ٹھمریاں اور دو غزلیں گاتی ہے۔ یہ پانچوں گانے، بحر وزن اور الفاظ کے انتخاب کے علاوہ، مضامین کی نوعیت کے اعتبار سے جوگن کی جذباتی کیفیت اور اس کے احساسِ غم اور درد کی کسک کے ترجمان ہیں۔ پہلی ٹھمری کے ابتدائی بول ہیں:

میں تو شہزادے کو ڈھونڈھن چلیاں

اور دوسری کے :

کہاں پاؤں، کہاں پاؤں بار رے میں

اسی طرح پہلی اور دوسری غزلوں کے مطلعے ہیں :

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

روح بدن میں ہے طپاں، جی کو ہے کل سے بے کلی
جلد خبر لو ہم دمو! جان فراق میں چلی

ادھر تو جوگن کوچہ و بازار میں لوگوں سے اپنا دردِ دل کہتی پھر رہی ہے اور اُدھر کالا دیو راجا اندر سے جا کر کہتا ہے کہ پرستان میں ایک جوگن آئی ہوئی ہے۔ وہ اتنا اچھا گاتی ناچتی ہے کہ ایک خلق اس کی تماشائی ہے۔ اس کی بھیروں کی ایک تان پر خدائی کا دل قربان ہے ـــــ میں نے تو :

نہ دیکھی ہے جوگن نہ ایسی سُنی

راجا اندر کے دل میں کالے دیو کی باتیں سُن کر اشتیاق پیدا ہوتا ہے اور وہ کالے دیو سے کہتا ہے کہ ممکن ہے یہ جوگن کسی کی ستائی ہوئی ہو اور میرے پاس فریاد لے کر آئی ہو۔ مجھے راگ اور ناچ کا شوق ہے اس لیے اس جوگن سے کہو کہ بغیر کسی وسوسے اور اندیشے کے میرے پاس آئے اور مجھے اپنا جمال دکھائے۔

کالا دیو جوگن کے پاس جاتا ہے اور اس سے راجا اندر کے اشتیاق کا ذکر کرتا ہے۔ جوگن جواب میں طعن آمیز لگاوٹ کی باتیں کرتی ہے :

یہ باتیں نہ لانا زباں پر کبھی
فقیروں سے اچھی نہیں دل لگی

فقیروں کو دولت کی پروا نہیں
یہاں ہر کے اقبال سے کیا نہیں

طبیعت مخاطب اگر پاؤں گی
جو آتا ہے مجھ کو سنا آوں گی[1]

کالا دیو جوگن کو راجا کے سامنے لے جاتا ہے اور اس سے گانے کی تعریف ان لفظوں میں کرتا ہے :

عجب خوش گلو ہے یہ زہرہ جبیں
اُڑاتی ہے جنگلے میں کیا بھیروِیں

---

[1] یہ شعر پڑھ کر ذہن فوراً مثنوی میرحسن کے ان شعروں کی طرف منتقل ہوتا ہے جو نجم النسا کی زبان سے اسی طرح کے ایک موقعے پر نکلے ہیں۔ نجم النسا جوگن کے بھیس میں ملک فیروز شاہ کی مجلس میں آتی ہے اور فیروز شاہ اس سے گانے کی فرمائش کرتا ہے تو وہ جواب دیتی ہے :

کہا کچھ بجانا نہیں اپنا کام
ہر اک طرح لینا ہیں ہر کا نام

ہے ہزار فرمائشوں سے فقیر
ولے کیا کریں اب ہوئے ہیں اسیر

راجا جوگن سے اس کا حال پوچھتا ہے اور گانے کی فرمائش کرتا ہے جوگن جواب میں کہتی ہے کہ مجھ سے میرا محبوب چھوٹ گیا ہے۔ میں اس کی تلاش میں نکلی ہوں۔ میں آپ کو گانا سناتی ہوں ممکن ہے کہ اس طرح دل کی مراد مل جائے۔ اگر میرے گانے سے آپ پر اثر ہو تو میرا سوال رد نہ کیجیے گا۔ یہ باتیں کہہ سن کر جوگن بھیرویں میں ایک ٹھمری گاتی ہے راجا خوش ہوکر ایک گلوری پیش کرتا ہے تو جوگن یہ کہہ کے عذر کر دیتی ہے کہ:

"پان لے کے کیا کروں کسی سبز رنگ کا دھیان ہے"[1]

اور پھر ایک ہولی بھیرویں کی دھن میں گاتی ہے راجا خوش ہوکر اسے ہار انعام میں دینا چاہتا ہے لیکن وہ یہ کہہ کر انکار کر دیتی ہے کہ:

"ہار زنہار نہ لوں گی دل کو خار ہے، اپنا گل عذار گلے کا ہار ہو تو بہار ہے"[2]

اس انکار کے بعد وہ ایک غزل بھیرویں کی دھن میں گاتی ہے۔ غزل کا مطلع ہے[3]:

دل کو چین اک دم تہہِ چرخ کہن ملتا نہیں

وہ مرا گلفام وہ گل پیرہن ملتا نہیں

راجا یہ غزل سن کر جوگن کو شالی رومال دیتا ہے جوگن یہ کہہ کر رومال لینے سے انکار کرتی ہے کہ:

"رومال انہیں دیجیے جو تنگ دست ہیں فقیر اپنی کملی میں مال مست ہیں"[3]

اور اس کے بعد طلب گلفام میں ایک غزل گاتی ہے۔ راجا سبز پری کو پہچان لیتا ہے اور لال دیو سے کہتا ہے کہ جوگن نے مجھے بڑا دھوکا دیا اس کا مجھ ب اسے کبھی نہ ملتا لیکن میں قول ہار چکا ہوں اس لیے گلفام کو کنوئیں سے نکال کر اس کے حوالے کر۔ لال دیو گلفام کو لاتا ہے اور دونوں عاشق معشوق آپس میں سوال جواب کر کے ایک دوسرے کا حال پوچھتے ہیں۔

---

[1] یہ ٹکڑا نثر میں ہے اس کی وضاحت آگے چل کر کی گئی ہے۔

[2] یہ ٹکڑا بھی نثر میں ہے۔

[3] یہ ٹکڑا بھی نثر میں ہے۔

ایک شعر سبز پری پڑھتی ہے اسی زمین میں ایک شعر شہزادہ پڑھتا ہے پھر ایک شعر پری اور ایک شعر شہزادہ ۔ اس طرح دونوں دو اشعروں میں ایام جدائی کی ساری داستان ایک دوسرے کو سنا دیتے ہیں ۔ اس مکالمے کے آخر میں شہزادے اور پری نے جو دو شعر پڑھے یا گائے وہ یہ ہیں :

میں ترے ہاتھ لگا تو مرے پھندے میں پھنسی
میرا مطلب ہوا ، اُمید بر آئی تیری

یہ تمنا ہے مرے دل میں کہ اب حشر تلک
فضلِ اُستاد سے دیکھوں نہ جدائی تیری

اس کے بعد سبز پری گلفام سے بغل گیر ہو کر پریوں کے ساتھ مل کر مبارک باد گاتی ہے اور اس پر سبھا ختم ہوتی ہے ۔ مبارک باد والی غزل میں نو شعر ہیں اس کا مطلع یہ ہے :

شادیٔ جلوۂ گلفام مبارک ہووے عیش و عشرت کا سرانجام مبارک ہووے

اور مقطع یہ ہے :

چھینے شہزادے کو اب ہم سے نہ راجا استاد
یہ امانت سحر و شام مبارک ہووے

اندر سبھا کے اِس خلاصے سے یہ اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ اس کے مصنف نے قصے کا سارا تخیل رقص و موسیقی کی بنیادوں پر قائم کیا ہے ۔ اس کا اصل مقصود یہی ہے کہ وہ ایک ایسی بزم آراستہ کرے جس میں کئی اچھے گانے والے اور گانے والیاں اپنے ہنر کا کمال دکھا کر ناظرین و سامعین کو محظوظ کریں ۔ اس نے ایک ایک پری سے بہ یک وقت کئی کئی چیزیں گوائیں اور ہر موقعے پر اس کا خیال رکھا کہ جو چیزیں گائی جائیں ان میں اتنا تنوع ہو کہ ہر طرح کے سننے والوں کو اس میں پورا لطف آ سکے ۔

اندر سبھا کے جو متعدد نسخے لکھنؤ، کانپور، امرتسر، لاہور اور بمبئی کے چھپے ہوئے میری نظر سے گزرے ہیں ان میں ایک آدھ شعر کے فرق کے ساتھ ۵۶۰ شعر ہیں، ۵۶۰ شعروں میں سے قصہ ۲۰۵ شعروں میں بیان ہوا ہے۔ باقی ۳۵۵ شعروں میں گانا ہی گانا ہے۔ بلکہ سچ پوچھیے تو ان ۲۰۵ شعروں میں سے بھی جو شعر سبز پری اور شہزادہ گلفام کی زبان سے ادا ہوئے ہیں وہ بھی گانے میں شامل ہونے چاہئیں ایسے شعروں کی تعداد سو کے قریب ہے۔ اس طرح ۵۶۰ شعروں میں سے کوئی ساڑھے چار سو شعر گانے کی ضمن میں آجاتے ہیں۔

اس بات کا اندازہ کہ امانت نے اندر سبھا کی تخلیق، ترتیب اور تکمیل میں سب سے پہلی جگہ موسیقی اور رقص کو دی ہے اور بھی کئی باتوں سے ہوتا ہے۔ ان میں سے ایک بات تو یہ ہے کہ اندر سبھا کے مختلف کردار، جن میں راجا اندر، پریاں اور دیو سب شامل ہیں بار بار ناچ گانے کی اہمیت کا تذکرہ کرتے ہیں۔ راوی محفل (سبھا) کی ترتیب سے پہلے سات شعر کی جو تعارفی غزل پڑھتا ہے۔ اس میں راجا اندر اور پریوں کے ذکر کے علاوہ یہ بھی کہتا ہے کہ:

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

اس کے بعد راجا اندر اسٹیج پر آتا ہے تو کہتا ہے:

جی میرا ہے چاہتا جلسہ دیکھوں آج

اور حکم دیتا ہے کہ:

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

اس کے بعد غزل تھمتی ہے اور پکھراج پری آتی ہے تو سب سے پہلے یہ شعر گاتی ہے:

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

پکھراج پری کے بیٹھ جانے اور نیلم پری کی آمد پر راوی یہ شعر پڑھتا ہے :

غضب گانا ہے اور اس کا چمکنا　　　کبھی زہرہ کبھی وہ مشتری ہے
نہ دیکھا ہوگا ناچ ایسا کسی نے　　　بلا ہے ، سحر ہے ، جادوگری ہے

نیلم پری اپنے حسب حال شعر خوانی میں یہ شعر گاتی ہے :

زہرہ مرے خیال میں دھنتی ہے سر سدا
مرتے ہیں تان سین ترانے کی تان پر

اسی طرح سبز پری جب دوبارہ سبھا میں آتی ہے تو یہ چھند گاتی ہے :

سبھا میں بلوا کر مجھے آپ کیا آرام
آئی ہوں میں پھر یہاں کرنے اپنا کام
کرنے اپنا کام یہاں پھر میں ہوں آئی
ٹھمری چھند غزل کی جی میں دھن سمائی
سماں بندھے گا آج میں جی کھول کے گاؤں
کہیں گے سب استاد نے کیا کیا چیز بنائی

راجا اندر سبز پری کے پر اکھاڑ کر اسے پرستان سے نکال دیتا ہے تو وہ جوگن کے بھیس میں گاتی پھرتی ہے اس حالت میں اس نے جو پہلی غزل گائی ہے اس کا ایک شعر ہے :

سر کو دھنتے ہیں صدائن کے چرند اور پرند
بھیرویں کا عجب انداز ہے مرتان کے بیچ

جوگن کے ناچ گانے کا پرستان میں اتنا شہرہ ہوتا ہے کہ کالا دیو راجا اندر سے اس کی تعریف کرتا ہے اور کہتا ہے :

وہ ہے ناچتی گاتی اس آن سے　　　کہ جن صدقے ہوتے ہیں سو جان سے
غضب بھیرویں کی ہر اک تان ہے　　　خدائی کا دل اس پہ قربان ہے

راجا جوگن کی تعریف سُن کر کالے دیو سے اس کے ناچ گانے کا اشتیاق ظاہر کرتا ہے:

مزا راگ کا ناچ کا شوق ہے

اور جب کالا دیو جوگن کے پاس پہنچ کر راجا کے اشتیاق کا ذکر کرتا ہے تو منجملہ اور باتوں کے یہ بھی کہتا ہے کہ راجا:

ترے ناچ گانے کا مشتاق ہے

جوگن کالے دیو کے کہنے پر جب راجا کے سامنے آتی ہے تو کالا دیو راجا سے کہتا ہے:

عجب خوش گلو ہے یہ زہرہ جبیں　　اُڑاتی ہے جنگلے میں کیا بھیرویں
ہر اک تان پر لوٹ جاتا ہے جی　　سُنا ہوگا گانا نہ ایسا کبھی

اس کے بعد راجا جوگن سے اس کا حال پوچھتا ہے اور گانے کی فرمائش کرتا ہے:

سُنا اپنا گانا مجھے بھی ذرا　　سُنا بھیرویں، چھیڑ یا جوگیا

مختصر یہ کہ اندر سبھا میں شروع سے آخر تک امانت کے ذہن سے یہ بات نہیں نکلی کہ یہ سبھا ایک نئے انداز کی محفلِ رقص و سرود ہے۔ یہ بات وہ سامع اور ناظر کو بھی بار بار یاد دلانا چاہتے ہیں کہ یہ ساری انجمن آرائی محض رقص و نغمہ کی خاطر ہے۔

نغمہ سرائی کی اس دل کش و دل فریب محفل میں جتنی چیزیں گائی گئی ہیں اُن میں سننے والوں کے مذاق کے تنوع کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے اور محض غزلوں پر اکتفا نہ کرکے پریوں سے ٹھمری، چھند، بسنت، ہولی، ساون، کافی، سہاگ جیسی ہلکی پھلکی اور عام پسند کی چیزیں گوائی گئی ہیں، کہیں کہیں گانوں کے ساتھ دھنوں کے اشارے بھی ہیں، خاص کر ان سب گیتوں میں جو سبز پری نے سبھا کے آخری حصے میں گائے ہیں۔ امانت نے بیچ بیچ میں گانے والوں کی ہدایت کے لیے "بیچ دھن بھیرویں کے" لکھ دیا ہے جو گیت سبھا کے درمیانی حصے میں آئے ہیں اُن میں "پرج" اور "دیس" کی دھنیں اختیار کرنے کا اشارہ کیا گیا ہے۔ ابتدائی گیتوں کے ساتھ بہار، کھماچ اور دیس کی دھنیں لکھی گئی ہیں۔

امانت نے پوری اندر سبھا میں نغمے کے کیف و سرور کو جو اہمیت دی ہے اس کا اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ انھوں نے غزلوں کے لیے مترنم بحروں کا انتخاب کیا ہے اور عموماً قافیہ اور ردیف کی ترتیب میں صوتی آہنگ اور جھنکار کو پیش نظر رکھا ہے۔ اندر سبھا کی اس خصوصیت کا اندازہ غزلوں کے مطلعے سُن کر لگائیے:

محفل راجا میں پکھراج پری آتی ہے سارے معشوقوں کی سرتاج پری آتی ہے	زبانی راوی
ہے جلوۂ تن سے در و دیوار بسنتی پوشاک جو پہنے ہے مرا یار بسنتی ——— ہے داد مجھے یاد ہے واللہ تمھاری یوسف کی قسم اب نہ کروں چاہ تمھاری	زبانی پکھراج پری
ٹکرا کے سر کو جان نہ دوں میں تو کیا کروں کب تک فراقِ یار کے صدمے سہا کروں ——— رفتار کی چلن سے غضب دل لبھا لیے چھوٹے سے سن میں یار بڑے تم ہو چالیے	زبانی پکھراج پری
سبھا میں آمد نیلم پری ہے سراپا وہ نزاکت سے بھری ہے	زبانی راوی

زبانی نیلم پری

حوروں کے ہوش اُڑتے ہیں پریوں کی شان پر
نیلم پری ہے نام مرا آسمان پر
عشق کا خنجر لگا ہے دل پہ کاری ان دنوں
زخم کی صورت ہے خوں آنکھوں سے جاری ان دنوں
دل مرا سیرِ چمن سے نہ ہوا شاد کبھی
لے گیا باغ میں بھولے سے نہ صیاد کبھی
مزہ وصالِ چمن کا اُٹھائے گا پھر کیا
ڈرا جو ہجر سے وہ دل لگائے گا پھر کیا

زبانی راوی

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

زبانی لال پری

انساں کا کام حُسن پہ میرے تمام ہے
جوڑا ہے سرخ لال پری میرا نام ہے

زبانی لال پری

دل کو مرغوب ہے جو ٹھنڈی ہوا ساون کی
مانگتا ہوں میں سدا حق سے دُعا ساون کی
خیال آتا ہے دل کو شکوۂ بے داد کیا کیجے
خدا سے اے بتِ کافر تری فریاد کیا کیجے
شبِ فرقت میں نالوں نے جہاں سر پہ اُٹھایا ہے
زمیں میں زلزلہ ہے آسماں چکر میں آیا ہے

زبانی راوی

آتی نئے انداز سے اب سبز پری ہے
لب سرخ ہیں، پَر سبز ہیں، پوشاک ہری ہے

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

گھر سے یہاں کون خدا کے لیے لایا مجھ کو
کس ستم گار نے سونے سے جگایا مجھ کو
بھولا ہوں میں عالم کو، سرشار اسے کہتے ہیں
مستی سے نہیں غافل ہشیار اسے کہتے ہیں
} زبانی شہزادہ گلفام

لب جاں بخش کی اُلفت میں لب پر جان آئی ہے
مریضِ عشق مرتا ہے مسیحا کی دُہائی ہے
} زبانی سبز پری

مرتا ہوں ترے ہجر میں اے یار خبر لے
اب جان سے جاتا ہے یہ بیمار خبر لے
} زبانی جوگن

روح بدن میں ہے طپاں، جی کو ہے کل سے بے کلی
جلد خبر لو ہم دمو! جاں فراق میں چلی
دل کو چین اک دم تہہ چرخ کہیں ملتا نہیں
وہ مرا گلفام، وہ گل پیرہن ملتا نہیں
} زبانی جوگن

یہ بحث بڑی دلچسپ ہے کہ ان غزلوں میں ادبی اور شاعرانہ نقطۂ نظر سے کیسے کیسے مضامین ہیں اور ان مضامین کو اس خاص محل سے جس پر غزل پڑھی گئی ہے کیا مطابقت ہے لیکن اس سے بھی زیادہ دلچسپ اور اہم یہ مطالعہ ہے کہ امانت کی اندر سبھا والی غزلیں لکھنوی انداز اور اس انداز کی خصوصیات میں رچی ہوئی ہیں۔

[ماہِ نو، کراچی مئی ۱۹۵۵ء، نظرِ ثانی: اگست ۱۹۶۵ء]

اندر سبھا کی غزلیں اور گیت

اندر سبھا کا مطالعہ کرتے وقت اور اس کے مطالعے کے بعد جس چیز سے پڑھنے والا سب سے زیادہ متاثر ہوتا ہے وہ اس کے گانے ہیں۔ اندر سبھا کی مشکل سے چالیس صفحوں کی ضخامت میں ۳۱ گانے ہیں ۱۷ غزلیں اور ۱۴ گیت۔ ان کے علاوہ سبز پری اور گلفام کے وہ ۸۰ سے زیادہ شعر الگ ہیں جو انھوں نے مختلف حصّوں میں گائے ہیں اور اس طرح قصّے کے اشعار کی مجموعی تعداد میں سے راوی، راجا اندر، کالے دیو اور لال دیو کی زبان سے نکلے ہوئے اشعار الگ کرلیے جائیں تو پتہ چلتا ہے کہ اندر سبھا کے تقریباً ۸۰ فی صدی شعر صرف گانے کے لیے ہیں اور مصنّف نے اندر سبھا میں دوستوں کی خوشنودی اور سامعین کی تفریح طبع کا سامان گانوں ہی سے مہیا کیا ہے۔

اندر سبھا کے مطالعے کے بعد جب یہ بدیہی بات نظر کے سامنے آتی ہے تو پڑھنے والا ان گانوں کے مختلف پہلوؤں کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور جو واضح اور صریح نتیجے نکالتا ہے ان کا انداز کچھ اس طرح کا ہوتا ہے!

۱۔ ان گانوں میں مصنّف نے غزلوں کو دوسری طرح کے گانوں کے مقابلے میں زیادہ اہمیت دی ہے۔

۲۔ غزلوں کا انداز مجموعی حیثیت سے اس عہد کے لکھنوی مذاقِ شعری سے مطابقت

رکھتا ہے۔

۳۔ غزلوں کے لیے بحروں کا انتخاب کرتے وقت مصنف نے ان کے غنائی پہلو کو پیشِ نظر رکھا ہے۔

۴۔ غزلوں کے ساتھ اکثر جگہ دھنوں کے اشارے موجود ہیں۔

۵۔ غزلوں اور گیتوں کے مضامین عموماً اس محل کے مطابق ہیں جس پر وہ گائے گئے ہیں اور اکثر اوقات گانے والے کی ذہنی اور جذباتی کیفیت کی ترجمانی کرتے ہیں۔

۶۔ گیتوں میں غزلوں کے مقابلے میں رس اور مٹھاس زیادہ ہے اور وہ غزلوں کے مصنوعی اندازِ اظہار سے متاثر نہیں ہوئے۔

ان بدیہی نتائج میں سے بعض اتنے واضح ہیں کہ وہ کسی طرح کی تشریح اور تبصرے کے محتاج نہیں۔ مثلاً یہ بات کہ ان گانوں میں غزلوں کو دوسرے گیتوں سے زیادہ اہمیت دی گئی ہے یا غزلوں کے ساتھ اکثر جگہ دھنوں کے اشارے موجود ہیں لیکن بعض نتائج تشریح طلب بھی ہیں اور ان کی تشریح و توضیح لطف سے بھی خالی نہیں، اس لیے میں نے انہیں بیان کا موضوع بنایا ہے ۔

جن مختلف باتوں کی طرف میں نے ابھی اشارہ کیا ان میں سب سے زیادہ اہم یہ ہے کہ اندر سبھا کی غزلیں ایک خاص عہد یعنی واجد علی شاہی دور کے مذاقِ شعری کی ترجمان ہیں۔ اس اجمال کی تفصیل اندر سبھا کی سب غزلوں میں موجود ہے۔ سب غزلیں پڑھ لیجیے ان میں کم و بیش ایک ہی طرح کی شاعرانہ خصوصیات ملیں گی۔ اس نظر سے دو مکمل غزلوں کا مطالعہ کر کے دیکھیے۔ ایک غزل پکھراج پری نے گائی ہے اور اس کا مطلع یہ ہے:

رفتار کی چلن سے غضب دل لبھا لیے
چھوٹے سے سن میں یار بڑے تم ہو چالیے

دوسری غزل لال پری کی زبانی ہے، اس کا مطلع ہے:

انساں کا کام حسن پہ میرے تمام ہے
جوڑا ہے سرخ ۔لال پری میرا نام ہے

پہلی غزل میں مطلع سے مقطع تک نو شعر ہیں اور دوسری میں سات۔اب ذرا ان دونوں غزلوں پر نظر ڈال کر ان کا تجزیہ کرنے کی کوشش کیجیے۔ پہلے پکھراج پری والی غزل لیجیے:

رفتار کی چلن سے غضب دل لبھا لیے
چھوٹے سے سن میں یار بڑے تم ہو چالیے
بوسہ جو مانگا چشم کا کیا قہر ہو گیا
مجھ پر نہ عین بزم میں آنکھیں نکالیے
جانے نہ دوں گا آپ کو سننے کا میں نہیں
باتیں بنا کے وصل کا وعدہ نہ ٹالیے
اک بوسے پر یہ گالیاں اللہ کی پناہ
کچھ میں بھی اب کہوں گا زباں کو سنبھالیے
درگزرا میں ملاپ سے ہٹیے کہاں کا پیار
پھیلا کے ہاتھ پاؤں گلے میں نہ ڈالیے
نظارہ روئے صاف کا منظور ہے ہمیں
دکھلا کے زُلف کو نہ بلا سر کی ٹالیے
عاشق کو زہر، غیر کو مصری کی ہو ڈلی
اس طرح کی نہ بات زباں سے نکالیے
نامحرموں کی آنکھ نہ انگیا پہ جا پڑے
سینہ کھلا ہوا ہے دوپٹہ سنبھالیے

خوش چشم سب جہاں کے امانت ہیں بے وفا
جی چاہتا ہے آنکھ کسی پر نہ ڈالیے

یہ غزل مضمون اور اسلوب کے اعتبار سے پوری طرح لکھنوی مذاق کی حامل ہے۔ غزل میں شروع سے آخر تک لفظی رعایتوں کا التزام، عاشق کا محبوب سے ایک ایسے انداز میں تخاطب جس سے محبوب کے بازاری ہونے کا احتمال ہوتا ہے، غزل میں، وصل، بوسہ او، سینہ صاف جیسی چیزوں کا بیباکانہ ذکر، محبت کے رشتے میں جسم کا غلبہ، عشق میں قدم قدم پر رقیب، غیر اور نامحرم کے وجود کا نمایاں احساس اس طرح کی چیزیں ہیں جو اس دور کے شاعروں کی نمایاں خصوصیات سمجھی جاتی ہیں۔ امانت کی غزلوں پر اس مذاقِ عام کا جو گہرا پرتو ہے، اس میں رعایتِ لفظی کی حیثیت سب سے نمایاں ہے۔ مضمون کسی طرح کا بھی ہو کہنے والا اسے تجنیس و ایہام کا اسیر بنا دیتا ہے:

اب ذرا دوسری غزل دیکھیے:

انساں کا کام حسن پہ میرے تمام ہے
جوڑا ہے سرخ، لال پری میرا نام ہے
یاقوت زر خرید ہے سرکار کا مری
نوکر عقیق، لعلِ بدخشاں غلام ہے
عاشق کو قتل کرتی ہوں ابرو کی تیغ سے
دن رات مجھ کو خون بہانے سے کام ہے
پوشاک میری سرخ ہے مکھڑا ہے چاند سا
دیکھو شفق میں رات کو ماہ تمام ہے
شوخی پہ میری ہوتے ہیں مرغ چمن حلال
ہر گل کو زیست باغ جہاں میں حرام ہے

مرغ مجھ سے ہوتا ہے ہر دم جو دو بدو
کرتا لہو لگا کے شہیدوں میں نام ہے
استاد انجمن میں رہیں سرخرو سدا
اللہ سے دعا یہ میری صبح و شام ہے

یہ غزل، لال پری کی زبانی ہے اور اس لیے غزل کے ساتوں شعروں میں شاعر نے کسی نہ کسی طرح سرخ رنگ کا التزام پیدا کیا ہے اور ہر جگہ اس میں ایک طرح کا تصنع ہے۔ اس غزل میں خیالات کا اظہار عاشق کے بجائے لال پری کی زبان سے ہوا ہے جسے شاعرانہ اصطلاح میں محبوب کا نمائندہ سمجھنا چاہیے۔ اس اہم تبدیلی کا نتیجہ یہ ہے کہ غزل میں وصل، ہجر اور رقیب کے مضامین نظم نہیں ہوئے۔ لیکن لال پری نے اپنے ناز و انداز اور کاروبارِ عاشقی میں اپنے حسن عمل کا ذکر جس طرز خاص سے کیا ہے اُس سے اسی طرح کے محبوب کا تصور قائم ہوتا ہے جس کا ذکر عاشق نے "نکالیے" "سنبھالیے" سے کیا ہے اور جو سچ پوچھیے تو اندر سبھا کی سب غزلوں کی زینت ہے۔

مثال کے طور پر میں نے اندر سبھا کی جو دو غزلیں پیش کی ہیں اُن کے مجموعی انداز کو دیکھ کر یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ان غزلوں میں جس محبت کا ذکر کیا گیا ہے وہ بازاریت اور سوقیت کی حامل ہے۔ چنانچہ اس کے سارے رشتے اور سارے عناصر اسی رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ حتیٰ کہ ان غزلوں کا محبوب بھی ایک ایسا محبوب ہے جس میں ظاہری حسن و زیبائی اور کشش کی تو کمی نہیں لیکن وہ ہر طرح کی عظمت سے خالی ہے۔ اس محبوب کی پوری شخصیت پر اس کا جسم اور اس جسم کے دل رُبا انداز چھائے ہوئے ہیں۔ شاعر کا تخیل ہر طرح کے خلوص سے محروم ہے۔ اس میں عموماً تکلف اور تصنع کو دخل ہے۔ اس کی تشبیہوں استعاروں اور اسلوب اظہار میں بھی آمد کی جگہ آورد کا غلبہ ہے۔ رعایت لفظی اس پر تصنع اور نیز تکلف اسلوب ہی کا سب سے نمایاں پہلو ہے۔

ان چیزوں کی وضاحت کے لیے اندر سبھا کی باقی غزلوں پر بھی ایک نظر ڈال لیجیے۔ چالیسے۔ ڈھالیسے والی غزل میں محبوب سے عاشق کے تخاطب کا جو انداز ہے اُسے دیکھ کر پڑھنے والے نہ عاشق کے متعلق کوئی اچھی رائے قائم کرتے ہیں نہ محبوب کے متعلق۔ یہی صورت اندر سبھا کی باقی غزلوں میں بھی ہے۔ ان غزلوں کے چند ایسے شعر سنیے جن میں عاشق محبوب سے مخاطب ہے:

منہ زرد دوپٹے کے نہ آنچل میں چھپاؤ
ہو جائے نہ رنگ گل رخسار بسنتی

بے داد مجھے یاد ہے واللہ تمہاری
یوسف کی قسم اب نہ کروں چاہ تمہاری
للہ قدم شرم کے کوچے سے نکالو
بازار میں ہم دیکھتے ہیں راہ تمہاری
عاشق کی مراد آئے رقیبوں کو الم ہو
جائے جو سواری کبھی درگاہ تمہاری
بت بن گئے محفل میں رقیبوں سے نہ بولے
کیا بات ہے خالق کی قسم واہ تمہاری

بھولی بھالی شکل پر یہ دل تڑپتا ہے صنم
کیا ہی صورت ہو گئی ہے پیاری پیاری ان دنوں

زندہ جب تک ہیں ہم اے جان جفائیں کر لو
یوں سے گا نہ تمہاری کوئی بے داد کبھی
ستم ایجاد تمہیں ہم نے بنایا جانی
اس طرح دل سے ستم ہوتے تھے ایجاد کبھی

ہوئے ہو تیز ہم پر سنگ دل تم گالیاں دے کر
زباں کی تیغ کو خوب آپ نے پتھر چٹایا ہے

ان اشعار میں عاشق و محبوب کے درمیان جو بے تکلفی اور بے ساختگی ہے اس میں نہ کسی قسم کی پردہ داری ملحوظ ہے نہ احترام۔ عاشق کو اچھی طرح معلوم ہے کہ اس کی محبت لین دین کی کاروباری محبت کے سوا کچھ بھی نہیں۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ محبوب کے ساتھ اس کا رشتۂ محبت کسی ابدی تعلق کی بنا پر استوار نہیں۔ ایک عارضی لذت اور دل لگی اس کا مقصود ہے اور اس لیے وہ ہمیشہ اس سے اس طرح مخاطب ہوتا ہے کہ جیسے محبوب سے محبت کر کے اس نے اس پر کوئی احسان کیا ہے۔ اس کے لہجے میں طنز اور تمسخر بھی اسی بنا پر ہے۔ وہ محبوب سے کوئی مذاق کی بات بھی کرتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اسے محبوب کی کمتری کا پورا پورا احساس ہے۔ محبوب سے یہ کہنا کہ واللہ اب میں تم سے چاہ نہ کروں گا یا یہ کہ جب تک ہم زندہ ہیں ہم پر جفائیں کر لو، پھر تمہیں ہم جیسا عاشق نصیب نہ ہو گا اور یا یہ کہ اے جان! تمہیں ستم ایجا بنانے کا سہرا ہمارے سر ہے۔ کسی ایسے ہی عاشق کا شیوہ ہو سکتا ہے جو عشق کو زندگی کی پست سطح کی ایک چیز سمجھتا ہے۔ ایسا ہی عشق ہے جو عاشق سے یہ کہلواتا ہے کہ اے جان! شرم کے کوچے سے قدم نکالو۔ ہم بازار میں بیٹھے تمہاری راہ دیکھ رہے ہیں یا ہم اُس وقت کے منتظر ہیں جب تمہاری سواری حضرت عباسؑ کی درگاہ جائے۔ اس دن ہماری مراد بر آئے گی اور رقیبوں کو الم ہو گا۔

محبوب سے عاشق کے اس اندازِ تخاطب سے محبوب کی شخصیت کا جو پست معیارِ نظر کے سامنے آتا ہے اُسے اندرسبھا کی غزلوں کے دوسرے اشعار سے اور زیادہ تقویت پہنچتی ہے' مثلاً یہ شعر دیکھیے :

کل گھر سے جو وہ نکلا اک حشر ہوا برپا
دل پس گئے عالم کے رفتار اسے کہتے ہیں

میں مرگیا تو رو کے یہ کہنے لگا وہ شوخ
کس کو سُناؤں گالیاں کس پر جفا کروں

ہیں قیامت بتِ بے شرم حیا کی باتیں
کبھی کہتا ہے امانت کبھی اُستاد مجھے

ان تین شعروں میں سے پہلے میں تو ہمارے سامنے ایک ایسے منظر کا تصور آتا ہے جس میں محبوب بانداز دل رُبائی گلی کوچوں اور بازاروں میں مصروف خرام ہے اور ہر دیکھنے والا رفتار کی شوخی پر جان نثار کر رہا ہے۔ دوسرے شعر میں محبوب کی یہ حسرت ہمارے سامنے آتی ہے کہ اب وہ اپنے شیوہٗ جفا کی آزمائش کس پر کرے گا اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ گالیاں کسے سنائے گا۔ کتنی عجیب و غریب حسرت ہے ؟ اور آخری شعر گویا خود شاعر کی (یا عاشق کی) زبان سے محبوب کی شخصیت اور کردار کا خلاصہ ہے :

ہیں قیامت بتِ بے شرم حیا کی باتیں

محبوب خود اپنی گفتار و رفتار سے "بے شرمی و بے حیائی" کا جو مجسمہ پیش کرتا ہے اس پر شاعر (یا عاشق) نے "بتِ بے شرم حیا" کی مہر ثبت کر کے اسے نقش دوام عطا کیا ہے۔

محبوب کی بازاریت اور عشق کی اس پستی کا یہ انداز غزلوں کے ان شعروں میں بھی

جھلکتا ہے جن میں عاشق نے بات کہنے کا ایک ایسا لہجہ اختیار کیا ہے جو تخیل اور اظہار دونوں حیثیتوں سے پستی کا مظہر ہے۔ مثلاً ان شعروں میں :

پلکیں جھپکانے کا قاتل کو ہوا ہے تازہ شوق
چل رہی ہے دل پہ عاشق کے کٹاری ان دنوں

لہو بہتا ہے غیروں کا ہمارا دم نکلتا ہے
گلے پر پھیرتا خنجر نہیں جلاد کیا کیجیے

مدتوں ہم نے نکالا وصل میں دل کا بخار
فرقتِ دلدار میں ہے تپ کی باری ان دنوں

یہ پستی ان شعروں میں خاص کر نمایاں ہے جن میں شاعر نے بوسے کے مضامین بڑی بے تکلفی، بے باکی اور بے حجابی سے نظم کیے ہیں :

بوسے جو طلب میں نے کیے ہنس کے وہ بولے
سرکار سے موقوف ہے تنخواہ تمہاری

بوسے جو طلب میں نے کیے ہنس کے وہ بولے
کیا ہم کو جھنکاتی ہے کنویں چاہ تمہاری

لوں بوسہ زلف کا تو دبائے گلا اجل
پھانسی ملے مجھے جو ختن میں خطا کروں

اک بوسے پہ یہ گالیاں اللہ کی پناہ
کچھ میں بھی اب کہوں گا زباں کو سنبھالیے

شب گزری سحر آئی بک بک کے تھکا عاشق
بوسہ نہ دیا اس نے تکرار اسے کہتے ہیں

لیا ہے ابروے قاتل کا بوسہ عین غصے میں
جگر دیکھو ہمارا منہ پہ کیا تلوار کھائی ہے
مکرر بوسہ لینے سے مزہ ملتا ہے دنیا کا
لب شیریں جاناں قند کی گویا مٹھائی ہے
رخ رنگیں کے بوسے غیر کی غیبت میں لیتا ہوں
اڑا ہے باغ سے صیاد بلبل کی بن آئی ہے

بوسے کے ان مضامین میں محبت کے اس رشتۂ خاص کی جس کے مصور امانت اور ان کے دوسرے ہم عصر ہیں پوری داستان منظوم و مرقوم ہے۔ اس داستان کے کرداروں کی شخصیتیں بھی ان اشعار کے آئینہ میں صاف اپنا جلوہ دکھاتی ہیں۔ بوسہ اس داستانِ محبت اور حیاتِ معاشقہ کا ایسا معمول ہے جس کی طلب وحصول کے راستے میں شخصی یا اجتماعی اخلاق کی کوئی قدر حائل نہیں ہوتی۔ عاشق اور رقیب اس قندِ مکرر کی حلاوت میں برابر کے شریک اور حق دار ہیں۔ یہاں تک کہ عاشق انتہائی رواداری اور فراغ دلی سے رقیب کے اس حق کو مسلم جان کر اس کے ذکر میں کسی طرح کے تکلف سے کام لینے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ اس معمول میں محبوب کی شرکت بھی بہ کمالِ رضا و رغبت ہے۔ وہ عاشقوں کو جنس گرانمایہ بے طلب دیتا ہے اور اس طرح دیتا ہے جیسے کسی سرکار دربار کے حلقہ بگوشوں کو

وظیفے دیے جاتے ہیں۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ہزار بار طلب کرنے پر بھی کام و دھن اس چشمۂ حیات کی حلاوت سے محروم رہتے ہیں اور کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ عاشق کی جرأت رندانہ محبوب کی مرضی کے خلاف، اس کے خشم ناز کی پروا کیے بغیر اپنی طلب پوری کر لیتی ہے۔

ان اشعار میں سے بعض تو اپنے مفہوم کے اعتبار سے بالکل واضح ہیں، اس لیے کہ شاعر نے اپنی بات پر کسی طرح کا پردہ ڈالنے کی کوشش نہیں کی لیکن بعض جگہ الفاظ کا انداز ایسا ہے کہ ان کی دلچسپ اور معنی خیز تاویلیں ممکن ہو جاتی ہیں مثلاً یہ شعر:

اک بوسہ پہ یہ گالیاں اللہ کی پناہ
کچھ میں بھی اب کہوں گا زباں کو سنبھالیے

"کچھ میں بھی اب کہوں گا زباں کو سنبھالیے" میں معنی کے نہ جانے کتنے دفتر پوشیدہ ہیں۔ اس مصرع میں دل جلے عاشق نے "کچھ میں بھی کہوں گا" کے ٹکڑے سے محبوب کے دل میں اُن ناگفتہ بہ واقعات کی یاد تازہ کرنے کی کوشش کی ہے جو محبوب کی زندگی کا معمول ہیں اور جن میں خود عاشق کے علاوہ رقیب اور بیگانے بھی شریک ہیں یعنی "آج یہ عالم ہے کہ اک بوسہ پر گالیاں دی جا رہی ہیں شاید تم بھول گئے کہ اس سے پہلے بارہا میرے اور دوسروں کے ساتھ کیا بے تکلفیاں پیش آ چکی ہیں۔"

اندر سبھا کی غزلوں کی یہ محبت، اُس کا محبوب، اُس کا عاشق ساری کی ساری چیزیں ایک ہی سطح کی ہیں اور یہ بات بالکل واضح ہے کہ یہ پستی اور سوقیت کی سطح ہے۔ اِس محبت میں محبت کا وہ خلوص اور صداقت ناپید ہے جس میں عاشق محبوب کی خوشنودی کی خاطر اور اس کی محبت کی پردہ داری کے لیے طرح طرح کی سختیاں جھیلتا ہے۔ خود رسوا ہوتا ہے لیکن محبوب کی رسوائی گوارا نہیں کرتا۔ جان پر آ بنتی ہے لیکن دل کی بات زبان پر نہیں آتی البتہ محبت کی یہی شان ہے۔

جس طرح اندر سبھا کی غزلیں موضوع کے اعتبار سے ہر طرح کے جذباتی خلوص اور

پاکیزگی سے عاری ہیں، اسی طرح ان کا اسلوبِ اظہار بھی سرتاسر تصنع کی خصوصیات کا حامل ہے شاعر نے رودادِ محبت کے مختلف مراحل اور عشق کی بے شمار واردات کے بیان میں اپنے تخیل اور تصور کی جس کاوش سے کام لیا ہے اس میں خلوص کی شدید کمی ہے وارداتِ عشق کے مختلف اشعار میں جو تجربات پیش کیے گئے ہیں وہ شروع سے آخر تک ذہنی اور تخیلی ہیں۔ انہیں دل کی لگن سے کوئی تعلق نہیں۔ کچھ شعر سنیے:

چڑھ گیا جب کہ فلک پر مری آہوں کا دھواں
گر گئی خلق کی نظروں سے گھٹا ساون کی

کیوں دمِ گریہ تصور نہ مجھے زلف کا ہو
رات ہوتی ہے سیاہی میں بلا ساون کی

نئی ہے روشنی اپنی لحد پر تنگ دستی سے
چراغوں کے عوض اس شمع رو نے دل جلایا ہے

شبِ تاریک فرقت میں کرے کون اپنا دل روشن
چراغ اندھا ہے چربی شمع کی آنکھوں پہ چھائی ہے

وفورِ خط سے ہے یہ رنگ جلد مصحف عارض
کلام اللہ کی کافر نے کیا صورت بنائی ہے

ہلاتا ہوں فلک کو بعد مردن اپنے ہاتھوں سے
لحد سے پاؤں پھیلا کر زمین سر پہ اٹھائی ہے

سائے کی طرح خط بڑھا چہرہ صاف اُتر گیا
آیا زوال یار پر حسن کی دوپہر ڈھلی

تار کشی دوپٹہ تو اوڑھے کرن جو ٹانک کر
ہو شبِ ماہتاب میں کیا ہی صنم جھلا جھلی

زندگی سے تنگ ہوں بے یار باغِ دہر میں
بے کلی ہے دل کو وہ غنچہ دہن ملتا نہیں

جس کی خاطر جھانکتی ہوں ہر الفت کے کنوئیں
وہ غریقِ قلزمِ رنج و محن ملتا نہیں

ان شعروں میں سے کسی ایک میں بھی خلوص کی سادگی نہیں تخیل نے جھوٹے جذبات کے اظہار کے لیے جو جولانیاں دکھائی ہیں اُن میں بھی سننے اور پڑھنے والوں کے لیے کوئی دل کشی نہیں یہی صورت ان تشبیہوں کے ساتھ ہے جو شاعر نے غزلوں میں جا بجا اپنے خیالات اور جذبات کی ترجمانی کے لیے استعمال کی ہیں۔ چند شعر اس طرح کے بھی ملاحظہ کیجیے:

زلفِ جاناں کے قریں یوں ہے دوپٹہ اوڑھا
شبِ تاریک میں جس طرح گھٹا ساون کی

موتی کانوں میں نہیں یار کی زلفوں کے قریں
جھالے بھادوں کے ہیں وہ اور یہ گھٹا ساون کی

رخِ رنگیں کو مَس کر زلف میں اس نے چھپایا ہے
طپاں ہے ابر میں بجلی چمن میں ابر چھایا ہے

نہیں ماتھے سے افشاں اس کے رخ پر چھٹ کے آئی ہے
جبینِ شربتِ دیدار پر چھڑکی ہوائی ہے

سبز جوڑے میں ہے کیا چہرۂ روشن کی ضیا
صبح کو چاندنی نے کھیت کیا دھان کے بیچ

عیاں سیندور کا ٹیکا نہیں محراب ابرو میں
چراغ اس شمع رو نے عین کعبہ میں جلایا ہے

سچ پوچھیے تو تخیل اور تصور کا یہ سارا تصنع اور جذبات کے اظہار میں ان دوازکار اور بے تاثیر تشبیہات کا صرف ایک خاص عہد کے اسلوبِ نگارش کا پرتو ہے تخیل، تصویر اور احساس میں تصنع کا یہ رنگ اس عہد کے بیان کی ایسی خصوصیت ہے جو امانت کے دوسرے ہم عصروں کے کلام میں بھی نمایاں ہے لیکن اس تصنع کی پوری بہار اور پختگی ان شعروں سے بھی کہیں زیادہ اُن شعروں اور مصرعوں میں ہے جن میں شاعر نے لفظی رعایتیں پیدا کرنے اور انہیں ایک خاص التزام کے ساتھ صرف کرنے میں اپنے فکر اور تخیل کی پوری قوت سے کام لیا ہے۔ اندرسبھا کی غزلوں میں یہ لفظی رعایتیں اتنی کثرت سے ہیں کہ غزلوں کے مضامین اور اسلوب کے دوسرے پہلو اس کے نیچے دب کر رہ گئے ہیں۔ اس لیے غزلوں کی اصلی بہار دیکھنی ہو تو ایسے چند شعروں کی سیر کیجیے جو اس شاعرانہ خصوصیات کے حامل ہیں:

بیداد مجھے یاد ہے واللہ تمہاری
یوسف کی قسم اب نہ کروں چاہ تمہاری
للہ قدم شرم کے کوچے سے نکالو
بازار میں ہم دیکھتے ہیں راہ تمہاری

اندھیرے لگاؤں میں اس شمع رو سے لو
پروانۂ غیر پر وہ رہے میں جلا کروں

عاشق کو زہر غیر کو مصری کی ہو ڈلی
اس طرح کی نہ بات زباں سے نکالیے

زہرہ مرے خیال میں دھنتی ہے سر سدا
مرتے ہیں تان سین ترانے کی تان پر

راگ لا کر بزم میں عاشق بُرا کرتے ہیں حال
چھیڑیے للہ پردے میں ستاری ان دنوں

توڑتا بیڑیاں دوہری نہ اگر وحشت میں
مانتا کاہے کو لوہا مرا حداد کبھی

مقابل سرو کو پا کر گلستاں میں وہ گل بولا
غلام اپنا جو ہو دل سے اسے آزاد کیا کیجیے

ہوئے ہو تیز ہم پر سنگ دل تم گالیاں دے کر
زباں کی تیغ کو خوب آپ نے پتھر چٹایا ہے

بازارِ وفا گرم ہے اے یوسفِ ثانی
دل بیچتا ہے تیرا خریدار خبر لے

تجھ سا نہ شکریں دہن ہوگا حسین کوہ کن
شاخِ نبات ہونٹ ہیں لب ہیں نبات کی ڈلی
یار سا نازنیں کوئی کب ہے ریاضِ دہر میں
بوجھ سے دردِ سر ہوا، جوڑا جو پہنا صندلی

باؤلی ہوں ہجرِ الفت میں، زلیخا کی طرح
یوسفِ گم گشتہ کا چاہِ ذقن ملتا نہیں

شکلِ طاؤسِ گلستاں ہوں سراپا داغ دار
گل بدن پرکھائے ہیں وہ گل بدن ملتا نہیں
صورتِ فرہاد میں نے چھان مارے سب پہاڑ
پر کوئی اُستاد سا شیریں سخن ملتا نہیں

ان چند اشعار میں خط کشیدہ الفاظ پر نظر ڈال کر یہ اندازہ لگانا آسان ہے کہ ان سب اشعار میں خیال اور بیان دونوں پر تصنع کا غلبہ ہے اور اس لیے ان میں نہ کوئی شاعرانہ لطف ہے، نہ جذباتی کشش کہیں کہیں، رعایت لفظی میں محاوروں کا صَرف البتہ اتنی بے تکلفی سے ہوا ہے کہ پڑھنے والا شاعر کی قدرتِ بیان کی داد دیے بغیر نہیں رہتا۔

اندر سبھا میں خیال اور اظہار کا عام انداز یہی ہے کہیں کہیں البتہ ایسے شعر بھی آجاتے ہیں جن میں بیان کی سادگی، بے تکلفی اور شوخی نے لطف پیدا کیا ہے۔ اس طرح

کے چند شعر سن لیجیے :

اے بت ! ترے سوا نہیں کونین کی ہوس
اللہ سے کروں تو تری التجا کروں

جی چاہتا ہے صنعت صانع پہ ہوں نثار
تجھ کو بٹھا کے سامنے یادِ خدا کروں

ہرچند چاہتا ہوں میں بولوں نہ یار سے
قابو میں اپنے دل کو نہ پاؤں تو کیا کروں

ایسے مزے اٹھائے آزارِ عشق میں
آئیں مسیح بھی تو نہ اپنی دوا کروں

بے عشق کچھ جہاں میں نہیں زیست کا مزا
دل یار کو نہ دوں امانت تو کیا کروں

خوش چشم سب جہاں کے امانت ہیں بے وفا
جی چاہتا ہے آنکھ کسی پر نہ ڈالیے

بلبلو کس کو دکھاتی ہو عروجِ پرواز
ہم بھی اس باغ میں تھے قید سے آزاد کبھی

کسی کی زلف کی جانب جو کھنچ رہا ہے دل
بلائے تازہ مرے سر پہ لائے گا پھر کیا

ابر بھاگا ہوا جاتا ہے خدا خیر کرے
آج بدلی نظر آتی ہے ہوا ساون کی

نہیں بے وجہ ہم ہچکیاں آتی ہیں وقت ہیں
کسی محبوب کو تو اے امانت یاد آیا ہے

اتنا بھی نہیں چاہیے عاشق سے تغافل
سو بار اگر ٹال دے اک بار خبر لے
آغازِ محبت میں نہیں زیست کی اُمید
مرتا ہے ترا تازہ گرفتار خبر لے

اوپر کے اشعار میں کہیں کہیں خلوص اور سچائی کی جو جھلک ہے اس نے اشعار کے اسلوب کو متاثر کیا ہے اور مجموعی حیثیت سے پڑھنے والے کے لیے ان میں ایک جذباتی کشش اور شاعرانہ لطف پیدا ہوگیا ہے۔ اس طرح اس کشش اور یہ لطف غزل کے شعروں میں کم ہونے کی سب سے بڑی وجہ بظاہر یہی ہے کہ لکھنوی انداز شاعری میں لفظی رعایتوں کی طرف جو خاص توجہ ہے۔ اس نے شاعری کو تصنع اور آورد کا مرقع بنا دیا ہے۔ یہ بات کہ جہاں یہ تصنع اور آورد نہ ہو وہاں شاعری مختلف حیثیتوں سے پرکشش اور جاذب ہوتی ہے۔ ان گیتوں کو دیکھ کر اور زیادہ واضح ہوتی ہے جو اندرسبھا میں راجا اندر کی محفلوں میں گائے گئے ہیں۔ ان گیتوں میں ہندی شاعری کی روایات کا گہرا اثر ہے اور ان روایات میں سب سے اہم یہ ہے کہ اظہارِ محبت ہر جگہ عورت کی زبان سے ہوا ہے جس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ جذبات و احساسات میں ایک طرح کی نزاکت اور نرمی پیدا ہوگئی ہے۔ جذبے اور احساس کی نزاکت اور نرمی نے بیان میں نرمی اور گھلاوٹ پیدا کی ہے۔ پھر شاعر کو ان گیتوں میں الفاظ کے

صَرف اور تشبیہوں کے استعمال میں بھی بھاشا کی اس روایت کی پابندی کرنی پڑی ہے جو تصنع سے زیادہ سادگی کی طرف مائل ہے۔ غزلوں کے مقابلے میں گیتوں میں یہ نزاکت، نرمی اور گھلاوٹ کس کس طرح جاگزیں ہے اس کا اندازہ کچھ مثالوں سے کیجیے۔ پہلے سبز پری کی گائی ہوئی ایک ٹھمری سنیے:

آئی ہوں سبھا میں چھانڈ کے گھر[1] — کاہو کی نہیں مجھے آج کھبر[2]
چیری ہوں تیری راجا اندر — رکھنا دن رین دیا کی نجر[3]
سونے کا برا جے سیس مکٹ[4] — روپے کے تکھت پر بیٹھ نڈر
چاروں کونوں پر لال لٹیں — داتا کا کرم رہے آٹھ پہر
سایہ رہے پیر پیمبر کا — مولا کی سدا رہے نیک نجر

ٹھمری کے ان بولوں میں کتنی سادگی اور کتنی سچائی ہے۔ سیدھے سادے خیالات ہیں اور سیدھے سادے لفظوں میں ادا ہوئے ہیں اور سننے والے کے دل میں گھر کرتے ہیں:

پکھراج پری اس دعائیہ ٹھمری کے بعد بہار کی دھن میں ایک بسنت گاتی ہے:

رت آئی بسنت عجب بہار — کھلے جرد[5] پھول برون کی ڈار[6]
چٹکی کسم، کھلے لاگی[7] سرسوں — بھتکت چلت[8] گیندن کے ہار
ہر کے دوارے مالی کا چھورا — گردا[9] ڈارت[10] گیندن کے ہار
ٹیسو پھولے، انبا بورانے[11] — چنپا کے روکھ[12] کلین کی بہار
گروالے اُستاد کے دوارے — چلو سب سکھیاں کر کر سنگار

بسنت رُت کی کتنی سچی، سادہ لیکن رنگین اور دل کش تصویر ہے۔ درختوں پر ہر طرف

---

۱ چھوڑ کے ۲ خبر ۳ نظر ۴ پہنے ۵ سر ۶ تاج ۷ زرد
۸ درختوں کی شاخیں ۹ کھلنے لگی ۱۰ پھیکتی چلتی ہے ۱۱ گردن ۱۲ ڈالتا ہے
۱۳ آموں میں بور پھولا ہے ۱۴ درخت

زرد پھول کھلے ہوئے ہیں۔ کسم چٹک رہی ہے سرسوں کے پھول کھلنے لگے۔ گیندے کے ہار ہر طرف بکھرے پڑے ہیں۔ مالی کا لڑکا مندر کے دروازے پر گلوں میں گیندے کے ہار ڈال رہا ہے ٹیسو پھول رہا ہے اور آم میں بور نکل رہے ہیں۔ چنپا کے پودوں پر کلیاں بہار دکھا رہی ہیں۔ ایسے میں سب سکھیوں کا جی چاہتا ہے کہ سنگار کر کے استاد کے دروازے پر جا پہنچیں۔ اس بے لوث تصویر میں کتنی رنگینی، کتنی بہار اور سادہ جذبات میں کتنی سچائی اور کتنا خلوص ہے اب ذرا ساون اور ہولی کی بہاریں دیکھ لیجیے۔ پہلے لال پری کی زبان سے ایک ساون سنیے:

بن پیا گھٹا نہیں بھاوے

رہ رہ کے دل روندھو آوے　　بجری کی چمک چمکاوے ڈراوے

بن پیا گھٹا نہیں بھاوے

رت برکھا کی آئی ری گئیاں　　آج جیا کو کل نہیں آوے

موری اور سے یا دن سجنی　　کوؤ جائے اس کو سمجھاوے

بن پیا گھٹا نہیں بھاوے

اُمنڈ گھمنڈ کاری بدریا　　موہے ناحک ستاوے

کوئی پون پروائی سے جا کہہ　　اور ملک برساوے جاوے

بن پیا گھٹا نہیں بھاوے

کاسے کہوں اس مینہ بوندیاں ماں　　لکھ پتیاں جو پٹھاوے

پیتم کو کوؤ بھری برکھا میں　　دئی ماری سے ملاوے لاوے

بن پیا گھٹا نہیں بھاوے

بھیجت ہوں آنسوؤں کی بوندن ماں　　میگھا جھڑ نہ لگاوے

پیر اُستاد کو مان کے اپنے　　بن پربت پر جاوے جاوے

بن پیا گھٹا نہیں بھاوے

ساون کا موسم ہے۔ اس موسم میں پیا سے بچھڑی ہوئی ایک سہاگن کے دل کا جو حال ہے اسے شاعر نے اسی کی زبان سے بیان کیا ہے اور اس طرح بیان کیا ہے کہ جی کی بات سیدھے سیدھے لفظوں میں ادا ہو جائے۔ گھٹا چھائی ہوئی ہے لیکن پیا کے بغیر اس گھٹا میں کوئی لطف نہیں۔ گھٹا آسمان پر آتی ہے تو رہ رہ کر دل رونا دھا جاتا ہے بجلی چمکتی ہے اور دل دہل جاتا ہے تو پیا کی یاد اور بھی ستاتی ہے اور دکھ کی ماری اپنی سکھی سے کہتی ہے کہ اے گئیاں! آج میرے جی کو ذرا بھی چین نہیں، آج کوئی میری طرف سے جا کر پیا کو سمجھائے اور اُسے میرے پاس لائے — کہ میرے جی کو اس کے بغیر کل نہیں پڑتی — کالے بادل اُمنڈ گھمنڈ کر کیوں آتے ہیں، اور کیوں ناحق مجھے ستاتے ہیں؟ کوئی جا کر پروائی ہوا سے کہہ دو کہ ان بادلوں کو کسی اور دیس میں جا کر برساوے اس لیے کہ مجھے یہ بادل پیا کے بغیر ذرا بھی اچھے نہیں لگتے۔ میں اس بوندا باندی میں کس سے کہوں کہ خط لکھ کر پیا کے پاس بھیجے اور اس بھری برسات میں مجھ برہ کی ماری سے اسے لا کر ملا دے — میں آنسوؤں کی بوندوں میں بھیگ رہی ہوں۔ بادل سے کہہ دو کہ وہ جھڑی نہ لگائے اور اپنا ڈیرا بن اور پربت میں جا کر جمائے — مجھے پیا کے بغیر گھٹا ذرا بھی نہیں بھاتی۔

اس پورے جذباتی تجزیے کا مقابلہ اندر سبھا کی غزلوں سے کیجیے تو زمین آسمان کا فرق معلوم ہوتا ہے — سچ اور جھوٹ، سادگی اور تکلف، خلوص اور تصنع میں جو فرق ہے وہی فرق اس ساون اور اندر سبھا کی غزلوں میں ہے۔ صداقت، سادگی اور خلوص کی یہ صفات جن سے اندر سبھا کی غزلیں قطعی ناآشنا ہیں ان سب گیتوں کی جان ہیں۔ خواہ وہ ٹھمری ہو، خواہ بسنت، خواہ ساون، خواہ ہولی۔ لال پری نے دیس کی دھن میں سندھی کافی کے طرز پر ایک ہولی گائی ہے۔ اس میں جذبات کا یہ خلوص اور سچائی ایک دوسرے انداز سے ظاہر ہوئی ہے ہولی کے بول یہ ہیں:

لاج رکھ لے شیام ہماری
میں چیری ہوں تمہاری

جبراً دے سمجھ کے گاری

عبیر گلال نہ مکھ پر ڈارو   نہ مارو پچکاری
آدھی دیہہ سب دیکھ پڑے گی   ساڑی بھیجیو نہ ساری
کہیں گے لوگ متواری

تم جانتر ہولی کے کھلیا   ہم ڈرپوک اناری
تاک جھانک لگا مت موہن   جاؤں تورے بلہاری
نہ کر موہے جان سے عاری

لاکھ کہی تم ایک نہ مانی   بنتی کر کے ہاری
یا ہی گھڑی استاد سے جا کر   کہیو حقیقت ساری
کہاں جاؤ گے گردھاری

یہ عورت کے جذبات ہیں۔ اسے اپنی کم تری اور مرد کی (خصوصاً شیام یا گردھاری جیسے مرد کی) برتری کا پورا اندازہ اور احساس ہے۔ یہی اندازہ اور احساس اس کے دل میں جو جذبات پیدا کرتا ہے انہیں وہ بڑے بے لوث انداز سے بیان کر دیتی ہے۔ ہولی کے الفاظ شروع سے آخر تک عاجزی، خوشامد اور لجاجت کے جس لہجے میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ اُن سے پوری ہولی میں ایک دل کش فضا پیدا ہو گئی ہے اور پڑھنے والا اپنے تصوّر کی مدد سے اس پورے واقعے کی چلتی پھرتی تصویر بنا تا ہے، اس میں پرخلوص رومان کی کسک بھی ہے اور رس اور مٹھاس بھی۔ اور یہی کسک اور یہی رس اور مٹھاس ہے جس کی تلاش پڑھنے والا غزلوں میں (یعنی اندرسبھا کی غزلوں میں) ناحق کرتا ہے

غزلیں اور دوسرے گیت شاعرانہ مذاق اور اسلوبِ اظہار کے اعتبار سے ایک

۱؎ زبردستی ۲؎ گالی ۳؎ جسم ۴؎ دکھائی دے گی ۵؎ مت بھگونا ۶؎ ہوشیار
۷؎ کھیلنے والے ۸؎ قربان ۹؎ خوشامد

دوسرے سے اتنے مختلف ہیں کہ پڑھنے اور سننے والے کو اس فرق پر حیرت ہو سکتی ہے۔ حالانکہ غور کیا جائے تو یہ فرق لازمی طور پر اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ غزل اور ٹھمری یا ہولی کے مزاج میں ایک بنیادی فرق ہے۔ دونوں مختلف ماحولوں اور فضاؤں کی چیزیں ہیں اور ماحول اور فضا کے اختلاف نے دونوں کے مجموعی انداز پر اثر ڈالا ہے اور دونوں کی جذباتی سطح اور فنی ساخت ایک دوسرے سے اتنی الگ دکھائی دیتی ہے۔ حقیقت میں دونوں کا یہی بنیادی فرق ہے جس کی بنا پر امانت نے اندر سبھا کی تشکیل و ترتیب میں دونوں کو برابر کی جگہ دی ہے۔ اندر سبھا میں شہزادہ گلفام کے علاوہ چار گانے والے کردار ہیں یہ چاروں اسٹیج پر آتے ہیں تو ان کے گانوں میں غزلوں اور دوسرے گیتوں کا توازن تقریباً ایک سا رہتا ہے مثلاً پکھراج پری نے جو چھ گانے گائے ہیں ان میں تین غزلیں ہیں۔ ایک ٹھمری اور ایک بسنت اور ایک ہولی۔ نیلم پری کے پانچ گانوں میں تین غزلیں ہیں۔ ایک ٹھمری اور ایک ہولی۔ لال پری کے چھ گانوں میں تین غزلیں ہیں اور تین دوسرے گیت۔ اسی طرح سبز پری کے بارہ گانوں میں سے چھ غزلیں ہیں اور چھ دوسرے گانے۔ پانچ ٹھمریاں اور ایک ہولی۔ یہ برابر کی تقسیم ظاہر ہے کہ ارادی ہے اور اس کا مقصد یہ ہے کہ جب اندر سبھا اسٹیج پر پیش کی جائے تو مختلف مذاق کے دیکھنے والوں کے لیے دل چسپی اور تفریح کا سامان مہیا ہو سکے۔

اندر سبھا کی پوری ساخت میں یہی جذبہ کام کر رہا ہے کہ دیکھنے والوں کو مختلف مذاق کے گیت سنا کر اور ان کی پسندیدہ دھنوں اور طرزوں میں سنا کر محظوظ کیا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ امانت نے غزلوں اور گیتوں کے ساتھ عموماً دھنوں اور کبھی کبھی راگ راگنیوں کے اشارے کر دیئے ہیں اور غزلوں میں برابر یہ بات پیش نظر رکھی ہے کہ ان کی بحریں ایسی ہوں جنہیں آسانی سے ترنم کے پسندیدہ سانچوں میں ڈھالا جا سکے یہی صورت دوسرے گیتوں کے معاملے میں بھی ہے۔ چاروں پریوں نے مل کر جو گیت گائے ہیں، ان میں ٹھمری، ہولی، بسنت اور ساون جیسی چیزیں شامل ہیں لیکن ان چودہ گیتوں میں آٹھ ٹھمریاں ہیں، اس لیے کہ ٹھمری ان

سب طرح کے گیتوں میں ہر لحاظ سے سب سے زیادہ پسندیدہ سمجھی جاتی ہے۔ یہ بات ایک اور طرح بھی ہمارے سامنے آتی ہے۔ جن چار پریوں نے اِندر کی محفل میں آکر دادِ نغمہ و سرود دی ہے، اُن میں سب سے نمایاں حیثیت سبز پری کی ہے۔ وہ قصے کی ہیروئن بھی ہے اور یقین ہے کہ اس پارٹ کے لیے جس گانے والی کو چنا جائے گا وہ ہر لحاظ سے دوسری گانے والیوں میں ممتاز ہوگی۔ اس امتیاز کی ایک واضح دلیل تو یہ ہے کہ سبز پری نے محفل میں آکر ۱۲ گانے گائے ہیں۔ دوسری پریوں نے اس کے مقابلے میں ۶، ۵ اور ۵۔ ان بارہ گانوں میں سے چھ غزلیں ہیں اور چھ گیت اور چھ گیتوں میں پانچ ٹھمریاں ہیں۔ یوں گویا امانت کے سامنے جہاں ایک طرف یہ بات ہے کہ انہوں نے رقص و موسیقی کو اندر سبھا کی دلچسپی کی بنیاد بنایا ہے وہاں دوسری طرف یہ بات بھی برابر پیشِ نظر رکھی ہے کہ اندر سبھا کے گانوں کی ترتیب شروع سے آخر تک ایسی ہو کہ ہر طرح دیکھنے اور سننے والے ان سے محظوظ اور لطف اندوز ہو سکیں۔

غزلوں اور گیتوں کے باہمی توازن اور ان کی جذباتی اور ذہنی سطح کے نمایاں فرق اور دونوں کے مزاج کی فنی خصوصیتوں کے اختلاف نے امانت کے اس مقصد کو کامیاب بننے میں مدد دی ہے۔ اس لیے اندر سبھا کی موسیقی کا تجزیہ کرتے وقت اس واضح حقیقت کو کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ واضح حقیقت اندر سبھا کے فن کا ایک نمایاں پہلو ہے اس سے ہمارا ذہن خود بہ خود اس مقبولِ عام قصے کے دوسرے فنی پہلوؤں کی طرف منتقل ہوتا ہے۔

" لکھنؤ کا عوامی اسٹیج " (مرتبہ: سید مسعود حسن رضوی ادیب) میں مسعود صاحب نے جن نسخوں کو سامنے رکھ کر " اندر سبھا " کا متن تیار کیا ہے ان میں سے ایک نسخہ وہ ہے جس کی تصحیح خود امانت نے کی تھی اور جو ۱۲۷۰ھ میں مطبع علوی لکھنؤ میں چھپا تھا۔ اس نسخے کی غزلوں اور گیتوں میں چار تبدیلیاں اور نو اضافے کیے گئے ہیں۔ اضافوں اور تبدیلیوں کی جو تفصیل مسعود صاحب نے بیان کی ہے وہ درج ذیل ہیں :

اضافے:

زبانی پکھراج پری

رت آئی بسنت عجب بہار

زبانی پکھراج پری

ہیں جلوۂ تن سے دور دیوار بسنتی

زبانی نیلم پری

کانھا کو سمجھات نہ کوئی

زبانی لال پری

پیا بن گھٹا نہیں بھاوے

زبانی لال پری

دل کو مرغوب ہے ٹھنڈی جو ہوا ساون کی

زبانی گلفام پری

گھر سے یاں کون خدا کے لیے لایا مجھ کو

زبانی سبز پری

سدھ لاگ رہی توری آٹھ پہر

زبانی جوگن

کہاں پاؤں کہاں پاؤں یار رے

زبانی جوگن

روح بدن میں ہے تپاں جی کو ہے کل سے بے کلی

تبدیلیاں:

۱۔ پکھراج پری کی زبانی

رفتار کے چلن سے غضب دل لُبھائیے

کی بجائے:

ٹکرا کے سر کو جان نہ دوں میں تو کیا کروں

۲۔ نیلم پری کی زبانی

مزہ وصال صنم کا اٹھائے گا پھر کیا

کی بجائے:

دل مرا سیرِ چمن سے نہ ہوا شاد کبھی

۳۔ لال پری کی زبانی

ہے فصل بہاری میں یہ صیاد کا دھڑکا

کی بجائے:

شبِ فرقت میں نالوں نے جہاں سر پہ اٹھایا ہے

۴۔ سبز پری کی زبانی

پیدا ہوئے ہیں چاہنے والے نئے نئے

کی بجائے:

لبِ جاں بخش کی اُلفت میں لب پر جاں آئی ہے

اضافوں اور تبدیلیوں کے اس نقشے سے بعض بدیہی نتیجے نکلتے ہیں:

۱۔ غزلوں میں چار تبدیلیاں چاروں پریوں کے گانوں میں کی گئی ہیں —— یعنی پکھراج پری، نیلم پری، لال پری اور سبز پری کی گائی ہوئی ایک ایک غزل بدل کر اس کی جگہ دوسری رکھی گئی ہے۔

۲۔ پہلی غزلوں کو بدل کر جو نئی غزلیں اُن کی جگہ رکھی گئی ہیں ان کی زمینیں مقابلتاً زیادہ شگفتہ ہیں اور انہیں زیادہ اچھی دھنوں میں گایا جا سکتا ہے۔

۳۔ اضافوں میں سے پانچ ایسے ہیں جن میں موسموں کی مناسبت کا خیال رکھا گیا ہے۔ پکھراج پری کے دونوں گانوں (بسنت اور غزل بسنت) میں بسنت کی مناسبت ہے۔ لال پری کے دونوں گانوں (ساون اور غزل ساون) میں ساون کی نسبت ملحوظ رکھی گئی ہے اور نیلم پری کے گیت میں ہولی کی رعایت پیشِ نظر ہے۔

۴۔ باقی چار اضافے ایسے گانوں کے ہیں جن میں مضمون اس موقعے اور محل کی مناسبت اور رعایت کے مطابق ہے جن پر یہ گانے گائے گئے ہیں۔

۵۔ اضافوں میں غزلوں اور ہندی گیتوں کی نسبت تقریباً برابر برابر ہے۔ اضافوں میں سے چار اضافے غزلوں کے ہیں اور پانچ متفرق گیتوں کے۔

ان تبدیلیوں اور اضافوں کو دیکھ کر اس خیال کو اور زیادہ تقویت پہنچتی ہے کہ "اندرسبھا" کی ترتیب کا مقصد ناظرین کو قصہ سُنا کر خوش کرنا ہرگز نہیں۔ اس کے بجائے یہ "جلسہ" اس لیے ترتیب دیا گیا ہے کہ اہلِ لکھنؤ کے اُس ذوق کی تسکین کا سامان مہیا کیا جائے جس نے رقص و سرود کی محفل میں پرورش پائی ہے۔

ان تبدیلیوں اور اضافوں کو دیکھ کر یہ خیال پہلے سے بھی زیادہ پختہ ہوتا ہے کہ امانت نے گانوں کی ترتیب میں برابر لکھنوی مذاق کے ان دونوں پہلوؤں کو سامنے رکھا ہے جن میں سے ایک غزل اور اس کے ترنم کا دلدادہ ہے اور دوسرا ٹھمری اور دادرے جیسی ہلکی پھلکی لیکن موسیقی کے پختہ رنگ میں ڈوبی ہوئی چیزوں کا رسیا۔

اضافے ایک اور طرح بھی امانت کے احساسِ فن کی طرف واضح اشارہ کرتے ہیں یعنی ان اضافوں میں سے چار "اندرسبھا" کے اس حصے میں کیے گئے ہیں جسے ایک لحاظ سے اس کا خاتمہ کہنا چاہیے۔

[ماہِ نو، کراچی، جولائی ۱۹۵۵ء، نظرِ ثانی: اگست ۱۹۶۵ء]

اندر سبھا کا فنی پہلو

اندر سبھا بلاشبہ اُردو کے ڈرامائی اَدب کی سب سے اہم تصنیف ہے۔ ہمارے ڈرامے کی فنی روایت کی ابتدا اسی اہم تصنیف سے ہوتی ہے اور اس روایت کے گوناگوں پہلو ڈرامے کی تاریخ کی تقریباً نصف صدی پر اس طرح چھائے ہوئے ہیں کہ ڈرامے کی ابتدا اور ارتقا کا کوئی جائزہ اندر سبھا کے جائزے کے بغیر مکمل نہیں کہا جا سکتا۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اندر سبھا کو نظر انداز کر کے اُردو ڈرامے کے متعلق کسی طرح کی گفتگو کی کوشش ایک طرح کی ناانصافی بھی ہے اور زبردستی بھی۔ لیکن جب اندر سبھا کو پڑھنے والا اس کتاب پر طالب علمانہ نظر ڈالتا ہے اور اس کے فنی پہلوؤں یا دوسرے الفاظ میں اس کی فنی روایت کی جستجو کرنے لگتا ہے تو فن کے نقطۂ نظر سے اس کے سامنے بہت سی باتیں آتی ہیں اور اُس کے ذہن میں طرح طرح کے سوال پیدا کرتی ہیں۔

اندر سبھا کے بالکل ابتدائی حصّوں کا مطالعہ کرنے کے بعد ہی کم از کم یہ بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ اندر سبھا ایک خاص طرح کی محفل میں پیش کرنے کے خیال سے لکھی گئی تھی اور اس محفل میں شریک ہونے والوں کی دل چسپی، تفریحِ طبع اور نشاطِ خاطر کا جو سامان فراہم کیا گیا تھا اس میں نمایاں حیثیت موسیقی کو دی گئی تھی۔ گانے اور ناچنے کے زیادہ سے زیادہ موقعے پیدا کرنے اور ان میں کسی نہ کسی طرح کا ربط و آہنگ پیدا کرنے

کے لیے قصے کو بھی سبھا میں ایک جگہ دی گئی ہے، لیکن یہ جگہ محض ثانوی ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اندر سبھا کے مصنف نے ناچ گانے کی جو محفل ترتیب دی ہے اُس کا انداز کیا تھا۔ اسی انداز کا دوسرا نام "فن" ہے فن کے نقطۂ نظر سے سب سے پہلا سوال یہی ہے کہ اندر سبھا کی محفل کا انداز قرینہ کیا تھا۔ فن کے دوسرے پہلو اس سوال کے ساتھ منسلک اور وابستہ ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ اندر سبھا کے سرسری مطالعے سے اس سوال کا کوئی جواب ملتا ہے یا نہیں یا یہ کہ اگر اس سوال کا جواب نہیں ملتا تو کیا یہ سرسری مطالعہ ہمیں کچھ ایسے نتائج اخذ کرنے میں مدد دیتا ہے، جو فن کے مطالبات کی وضاحت وصراحت کرتے ہیں۔

اندر سبھا ایک مخصوص انداز کی بزم آرائی ہے۔ جسے ہم اپنی آسانی کے لیے ایک خاص انداز کے اسٹیج کی ترتیب بھی کہہ سکتے ہیں۔ ہماری کوشش یہ ہے کہ اندر سبھا پر شروع سے آخر تک ایک نظر ڈال کر یہ نتیجہ نکالیں کہ اندر سبھا جیسی کچھ بھی ہمارے سامنے موجود ہے، اس سے اسٹیج کی کیا شکل بنتی ہے اور اس شکل کو دیکھ کر ہم فنی نقطۂ نظر سے کن کن الجھنوں میں مبتلا ہوتے ہیں۔

آئیے، اس "سبھا" کی سیر اس خاص نظر سے کریں —

سبھا کا آغاز سات شعر کی اُس غزل سے ہوتا ہے جس کا مطلع ہے:

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

یہ الفاظ ظاہر ہے کہ راوی کے ہیں، جو محفل میں بیٹھے ہوئے لوگوں کو اندر کی آمد کی خبر دے رہا ہے۔ اس خبر میں آگے چل کر یہ نوید جاں فزا بھی سنائی گئی ہے کہ:

زمیں پہ آئیں گی راجا کے ساتھ سب پریاں

اور یہ کہ ان پریوں کا گانا غضب کا اور ناچ قیامت کا ہے:

غضب کا گانا ہے اور ناچ ہے قیامت کا

اس ابتدائی تعارف کا ایک مصرع اہلِ بزم کے اندازِ نشست کی طرف بھی اشارہ کر رہا ہے۔ راوی راجا کی مختصر سی مدح کے بعد سامعین سے کہتا ہے کہ :

دو زانو بیٹھو قرینے کے ساتھ محفل میں

اس ابتدائی غزل سے اسٹیج کی جو مبہم سی تصویر نظر کے سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ایک فرشی نشست آراستہ ہے جس میں اندر اور اُس کی پریوں کے مشتاق ناچ دیکھنے اور گانا سننے کے منتظر بیٹھے ہیں۔ محفل میں نہ جانے کدھر سے ایک شخص آجاتا ہے اور انہیں راجا اندر اور اس کی پریوں کے آنے کی خوش خبری دیتا ہے۔ یہ شخص جسے ہم راوی کہہ سکتے ہیں محفل میں کدھر سے آیا، کدھر سے نہیں۔ اس کا اندر سبھا پڑھنے والے کو کوئی علم نہیں ہوتا۔

جن لوگوں نے نوٹنکی اور رہس کے اسٹیج دیکھے ہیں اور جنہیں معلوم ہے کہ اندر سبھا اسی علاقے کی ایک چیز ہے جہاں نوٹنکی اور رہس گاؤں اور شہر میں بہت نام اور خاصی مقبول تھے اور محلے ٹولے والے اپنے گھروں سے کچھ تخت اور چوکیاں لاکر اور ان کے نیچے اینٹیں اور روڑے لگا کر ایک ایسی ہموار سطح بنا لیتے تھے جن پر نوٹنکی اور رہس کے کردار اور سامعین و ناظرین ایک گھیرا سا بنا کر بیٹھ جاتے تھے اور راوی کے تعارف کے بعد جس کردار کی باری ہوتی تھی وہ وہیں سے کھڑا ہو کر اپنا پارٹ ادا کرتا تھا اور پھر وہیں بیٹھ جاتا تھا۔ اندر سبھا کی یہ ابتدائی غزل پڑھ کر بھی نوٹنکی اور رہس کے اسی ابتدائی اسٹیج کا نقشہ نظر کے سامنے آتا ہے۔ اس میں ایک طرح کے قرینے اور خوش سلیقگی کی جھلک البتہ دکھائی دیتی ہے[1]۔

راوی اپنا کام ختم کر چکتا ہے تو راجا اندر سامعین کے سامنے آتا ہے اور اپنے حسب

---

[1] یہ خوش سلیقگی بدیہی طور پر واجد علی شاہی رہس کا پرتو ہے جس کا ذکر امانت نے "شرح اندر سبھا" میں کیا ہے اور جس کی تفصیل واجد علی شاہ کی اہم تصنیف "بنی" میں بیان ہوئی ہے۔ اس ضمن میں قاری کی توجہ ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی کے مضمون "واجد علی شاہ کی ایک اہم تصنیف" (مطبوعہ نقوش لاہور) کی طرف مبذول کی جاتی ہے۔

حال چند شعر پڑھتا ہے۔ راوی اپنی بات کہہ کر کدھر گیا اور اندر کدھر سے آیا اس کا اندازہ اندرسبھا کے مطالعے سے نہیں ہوتا۔ راجا اندر کے شعروں سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ وہ دیوؤں سے محفل سجانے کو کہتا ہے اور پھر اپنی اس خواہش کا اظہار کرتا ہے کہ میں آج یہاں جلسہ کروں گا — جاؤ، پریوں کو جلدی سے بلا کر لاؤ۔

راجا اندر کے اس حکم پر دیو کیا کرتے ہیں، کیا نہیں کرتے، کہاں جاتے ہیں، کدھر سے جاتے ہیں — اس کا کوئی اشارہ اندرسبھا میں موجود نہیں ہے — بس جو کچھ ہے وہ یہ ہے کہ راجا کے اس حکم کے ساتھ ہی پریاں آئیں اور محفل میں مجرا کریں، راوی پھر محفل میں آجاتا ہے اور پکھراج پری کی آمد کی خبر اس طرح سناتا ہے:

محفل راجا میں پکھراج پری آتی ہے

جن چار شعروں میں پکھراج پری کی آمد کی خبر سنائی گئی ہے ان میں اس کے حسن و ناز کی طرف بھی بعض اشارے ہیں۔ اس کے فوراً بعد پکھراج پری سامنے آجاتی ہے اور اپنی تعریف میں نو شعر پڑھتی ہے اور راجا کو دعا دے کر گانا شروع کر دیتی ہے — پہلے ایک ٹھمری گاتی ہے۔ پھر ایک بسنت پھر ایک غزل بسنت اور اس کے بعد علی الترتیب ایک ہولی اور تین غزلیں پکھراج پری یہ سات چیزیں گا چکتی ہے تو راجا اندر اس کی تعریف کرتا ہے اور اس سے کہتا ہے کہ تو آ کر میرے پہلو میں بیٹھ جا۔

اب نیلم پری کی باری ہے ظاہر ہے کہ پکھراج پری نے اس حکم کی تعمیل کی ہوگی لیکن اندرسبھا میں ایسا کوئی اشارہ نہیں جس سے اس قیاس پر یقین کی مہر ثبت کی جاسکے محفل کا یہ انداز یوں ہی جاری رہتا ہے۔ پکھراج پری کے بعد نیلم پری آتی ہے۔ پھر لال پری اور پھر سبز پری۔ نیلم پری اور لال پری کا تعارف راوی اسی طرح کرتا ہے جس طرح پکھراج پری کا تعارف ہوا تھا، دونوں پریاں محفل میں آتی ہیں تو خود اپنے حسب حال کچھ شعر پڑھ کر کئی کئی چیزیں گاتی ہیں اور اپنی اپنی باری پر ناچنے گانے کے بعد راجا اندر کی خواہش پر اس

کے پاس جا کر بیٹھ جاتی ہیں۔

لال پری کے بعد سبز پری محفل میں آتی ہے۔ اس کا تعارف ہوتا ہے خود اپنے حسب حال وہ کچھ شعر پڑھتی ہے لیکن اس دوران میں راجا اندر کو نیند آجاتی ہے۔ اس پر سبز پری کہتی ہے:

راجہ جی تو سو گئے دیا نہ کچھ انعام
جاتی ہوں میں باغ میں یاں میرا کیا کام

دوسرے مصرعے کے بعد کیا ہوا۔ کیا نہیں ہوا، سبز پری باغ میں گئی یا نہیں گئی۔ اس کا اندازہ کسی بات سے نہیں ہوتا۔ البتہ اس شعر کے فوراً بعد ہی قصے کا آغاز ہوجاتا ہے۔

سبز پری کالے دیو سے کہتی ہے کہ میں جب راجا کے پاس آرہی تھی تو میں نے ایک بام پر ایک شہزادے کو سوتے دیکھا۔ اس کا "جوبن" دیکھ کر میری جان نکل گئی۔ میں کلیجے پر تیر کھا کر نیچے اُتری اس کی صورت دیکھ کر میرا دل بے قرار ہوگیا اور میں نے اس کے منہ پر منہ رکھ کر خوب پیار کیا۔

اب میرا حال یہ ہے کہ میرا جی محفل میں بالکل نہیں لگتا۔ اس لیے تو اگر شہزادے کو اٹھا لائے تو میں تیری لونڈی ہو جاؤں[۵]۔

اس پر کالا دیو سبز پری سے شہزادے کا اتا پتا پوچھتا ہے۔ وہ اُسے پتا سمجھاتی ہے۔

---

۵ اندرسبھا میں یہ سب باتیں اس طرح ادا ہوئی ہیں:

سُن رے کالے دیو رے تو اک میری بات — آتی تھی راجا کے گھر میں جو میں آج کی رات
شہزادہ اک بام پر سوتا تھا نادان — جوبن اس کا دیکھ کر نکلی میری جان
اُتری اپنے تخت سے تیر کلیجہ کھا — سوتا وہ بے خبر تھا ہاتھ پاؤں پھیلا
صورت اُس کی دیکھ کر دل سے گیا قرار — منہ پر منہ میں نے رکھا خوب سا کیا پیار
دل میرا لگتا نہیں محفل کے درمیان — قالب ہے میرا یہاں، واں ہے میری جان
اُس کو گر تو لا اُٹھا جلدی جا کر یار — لونڈی میں ہو جاؤں گی تیری بے تکرار

سبز پری اور کالے دیو کا یہ مکالمہ ادبی حیثیت سے بڑا معمولی ہے۔ مصرعوں میں نہ الفاظ کا انتخاب بہت اچھا ہے اور نہ ان کی ترتیب درست ہے۔ لیکن جو چیز پڑھنے والے کو سب سے زیادہ کھٹکتی ہے یہ ہے کہ سبز پری کالے دیو کو شہزادے کا پتا بتانے اور کالے دیو کے شہزادے کو لے کر آجانے میں ایک لمحہ کا بھی وقفہ نہیں یعنی ہماری داستانوں اور معمولی قصّوں کی طرح اندر سبھا بھی زمان و مکاں کے تصور سے قطعی عاری و نا آشنا ہے۔ اس انحراف کے باوجود کہ دیو اور پریاں غیر معمولی فوق الفطرت قوتوں کے حامل ہیں اور زمان و مکاں کا فصل ان کی قوتوں کی بدولت بالکل بے حقیقت اور بے معنی بن کر رہ جاتا ہے۔ پڑھنے والا یہ کسی طرح بھی یقین نہیں کر سکتا کہ کالا دیو سبز پری کے منہ سے آخری بول سنتے ہی پرستان سے سنگل دیپ (اختر نگر) پہنچ جاتا ہے اور شہزادے کو تلاش کر کے آن کی آن میں سبز پری کے پاس لے آتا ہے۔ قیاس کہتا ہے کہ کالے دیو کو شہزادے تک پہنچنے اور اُسے اٹھا کر لانے میں کچھ دیر ضرور لگی ہوگی۔ سوال یہ ہے کہ اس وقفے میں سبھا یا محفل میں (یا یوں کہہ لیجیے کہ اسٹیج پر) کیا ہوتا رہا؟ یہ ایک معمہ ہے۔ بہرحال اب اور آگے چلیے۔

کالا دیو شہزادے کو سبز پری کے پاس پہنچا دیتا اور سبز پری کہتی ہے کہ "ہاں میری جان اور میرا دل دار یہی ہے"۔

اس کے بعد سے اندر سبھا میں جتنے عنوان آتے ہیں اُن میں ہر جگہ ہلکے ہلکے اشارے ایسے موجود ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ مصنف نے حرکات و سکنات کے سلسلے میں ان کی رہنمائی کی ہے اور وہ چاہتا ہے کہ کردار جو کچھ کریں یا جو کچھ کہیں اس سے اُن کے جذبات کا بھی اندازہ ہو اور دیکھنے والوں کے لیے کسی نہ کسی تاثر کے حاصل کرنے کا موقع بھی فراہم ہو۔ اس مقام کے بعد جتنے بھی عنوان آتے ہیں اُن پر بھی ایک نظر ڈال لیجیے تو اس بات کی وضاحت ہو جائے گی جو میں کہہ رہا ہوں:

۱۔ جگانا سبز پری کا، شہزادے کو شانہ ہلا کر۔

۲ - جاگنا شہزادے کا، عالم حیرت میں بیتاب ہوکر۔

۳ - گانا شہزادے کا، عالم حیرت میں بیتاب ہوکر۔

۴ - کہنا سبز پری کا لال دیو سے عالم یاس میں۔

۵ - پوچھنا راجا اندر کا لال دیو سے غضب ناک ہوکر۔

۶ - جانا لال دیو کا پاس گلفام کے اور پوچھنا طیش کھاکر۔

۷ - لانا لال دیو کا گلفام کو کھینچ کر۔

۸ - عرض کرنا گلفام کا راجا اندر سے عالم ہراس میں۔

۹ - عرض کرنا سبز پری کا راجے اندر سے اور نادم کرنا گلفام کو اور رونا گلے لپٹا کر۔

۱۰ - نکالنا سبز پری کا اکھاڑے سے پَر نوچ کر۔

۱۱ - جواب جوگن کا کُرف کالے دیو کے اور طعن آمیز لگاوٹ کرنا بعد اس کے۔

ان سب باتوں سے یہ بات صاف طور پر سامنے آتی ہے کہ مصنف چاہتا ہے کہ محفل میں (یا اسٹیج پر) کردار جو کچھ کہیں یا کریں اس میں اُن کے جذبات و احساسات کی کیفیت نمایاں ہو اور اس کیفیت کا اظہار حرکات و سکنات سے ہوتا رہے۔ اسٹیج پر حرکات و سکنات کی جو اہمیت ہے۔ اگر مصنف کو اس کا احساس نہ ہوتا تو وہ عنوانات میں اس طرح کے اشارے دینے کو ضروری نہ جانتا۔ اندر سبھا کے عنوانات میں ان اشاروں کی موجودگی کو اردو ڈرامے میں اسٹیج ایک کی ضروری اور ناگزیر روایت کا آغاز سمجھنا چاہیے۔

اندر سبھا میں جس جگہ قصہ شروع ہوتا ہے بعض باتیں اور بھی آتی ہیں جنہیں ڈرامے کے فن کے ضروری اجزا سمجھا جاتا ہے —— اور اندر سبھا کے مصنف نے ان باتوں کو اردو میں برت کر انہیں اردو ڈرامے کی روایت کا جزو بنایا۔

اس سلسلے کی پہلی بات تو یہ ہے کہ کہانی کے کردار آپس میں جو باتیں کرتے ہیں اُن سے کہانی سننے اور دیکھنے والے کو بعض ایسی چیزوں کا علم ہوتا رہتا ہے جن کی مدد سے کہانی ان کے لیے دلچسپ بھی بنتی ہے اور آہستہ آہستہ آگے بھی بڑھتی ہے۔ ان مکالموں میں کبھی

کبھی ایسی چیزیں بھی آجاتی ہیں جن سے سامع اور ناظر کا اشتیاق بڑھتا ہے اور وہ سوچتا ہے کہ دیکھیے اب کیا ہو شہزادہ گلفام اور سبز پری کی گفتگو اور اُن کے سوال وجواب اسی انداز کے ہیں۔

دوسری بات جو ڈرامائی نقطہ نظر سے کسی طرح پہلی بات سے کم اہم نہیں یہ ہے کہ کردار مختلف موقعوں پر جو گانے گاتے ہیں وہ مجموعی حیثیت سے کردار کے جذبات اور دلی کیفیات کے ترجمان بھی ہوتے ہیں اور ایک خاص طرح کے ماحول سے ذہنی وجذباتی ہم آہنگی پیدا کرنے میں سامع وناظر کے لیے مد بھی ثابت ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر شہزادہ گلفام کا وہ گانا پیش کیا جاسکتا ہے جو اس نے بقول مصنف حالتِ اضطرار میں گایا تھا۔

ایک تیسری بات جو پڑھنے والے کو واضح طور پر محسوس ہوتی ہے یہ ہے کہ اندرسبھا کا مصنف مثنوی کی عام مقبولیت سے متاثر ہے اور خصوصاً مثنوی میرحسن کے قبولِ عام نے اُسے اس بات پر مجبور کیا ہے کہ وہ جب سبز پری کو جوگن کا بھیس دے تو اس کا رنگ روپ مثنوی میرحسن والی جوگن سے ملتا جلتا ہو۔ گلفام کو چاہِ قاف میں قید کرنے کا تصور بھی قیاس کہتا ہے کہ مثنوی گلزارِ نسیم کے اُس حصے سے لیا گیا ہے جس میں بکاؤلی کے قید ہونے کا مذکور ہے۔ اس طرح دل میں یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ اندرسبھا کی محفل آراستہ کرنے اور اس میں قصے کے اجزا شامل کرتے وقت امانت کے سامنے مثنوی کا فنی تصور موجود تھا اور یوں گویا ایک طرف مثنوی اور دوسری طرف رہس اور نوٹنکی دو ایسی چیزیں ہیں جنھوں نے امانت کو ایک ایسی کہانی کا خاکہ مرتب کرنے میں مدد دی جو پڑھنے کے لیے نہیں بلکہ اسٹیج پر پیش کرنے کے لیے ہے تو اس سے وہ چند باتیں پیدا ہوئیں جن کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا ہے اور جنھیں اُردو کے اسٹیج ڈرامے کی روایت کے بنیادی عناصر سمجھنا چاہیے ——

اگر ان کہی ہوئی باتوں کو دہرانے میں کوئی مضائقہ نہ ہو تو یوں سمجھیے کہ مکالمے کے ذریعے جذبے اور احساس کا اظہار۔ مکالمے کی مدد سے قصے کے بعض اجزا کی وضاحت۔ قصے کو

آگے بڑھانا، دیکھنے والوں کے اشتیاق کا سامان پیدا کرنا اور عنوانات میں کرداروں کو یہ بتانا کہ وہ اپنی حرکات و سکنات سے اپنے جذبات و احساسات کا کس طرح اظہار کریں کس طرح داخلی کیفیت اور خارجی اظہار کو ہم آہنگ بنائیں اس روایت کی کڑیاں ہیں ——

اندر سبھا کا مطالعہ ہمیں فن کی حیثیت سے اس سے آگے نہیں لے جاتا۔ وہ اسٹیج کی ظاہری صورت کا کوئی واضح تصور قائم کرنے میں ہماری کوئی رہنمائی نہیں کرتا۔ زمان و مکاں کے وقفوں کی پیچیدگیوں کو حل کرنے کے بجائے وہ انہیں اور الجھا دیتا ہے۔ کرداروں کے لباس اور وضع قطع کے بارے میں بھی اس میں صرف چند مبہم اشارے ہیں اور اس لیے اندر سبھا کو اُردو کے اسٹیج ڈرامے کی روایت کا پہلا غیر فانی نقش کہنے والا شاعرانہ مبالغے کا مجرم ٹھہرتا ہے لیکن یہ ساری مشکلیں خود امانت نے حل کر دی ہیں۔ اندر سبھا کی تصنیف کے ساتھ ساتھ انھوں نے "شرح اندر سبھا" کے نام سے ایک رسالہ بھی تصنیف کیا تھا اور "اندر سبھا" کے پہلے اڈیشن کے ساتھ ۱۲۷۰ھ میں یہ بھی شائع ہوا تھا۔ "شرح اندر سبھا" میں امانت نے "اندر سبھا" کی تصنیف اور اس کے اسٹیج کیے جانے کے سلسلے میں اتنی تفصیلی بحث کی ہے کہ جو فنی سوالات اندر سبھا کے متعلق پڑھنے والے کے سامنے آتے ہیں اور جو الجھنیں اندر سبھا پڑھ چکنے کے بعد اس کے فن کے متعلق ذہن میں پیدا ہوتی ہیں "شرح اندر سبھا" کے مطالعے سے اُن سب کا جواب اور حل مل جاتا ہے۔

شرح کے ابتدائی حصے میں حمد، نعت، منقبت اور بادشاہِ وقت کی مدح کے بعد امانت نے اندر سبھا کا سببِ تالیف بیان کیا ہے اور ہمیں بتایا ہے کہ یہ کتاب انھوں نے اپنے ایک دوست مرزا عابد علی عبادت کے کہنے سے لکھی ہے۔ شوال کی چودھویں تاریخ ۱۲۶۸ھ کو اندر سبھا کی تصنیف شروع ہوئی اور اس کی تکمیل میں ڈیڑھ برس لگا۔[له]

له جن الفاظ میں عابد علی عبادت نے امانت کو اندر سبھا لکھنے پر آمادہ کیا وہ یہ ہیں:

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر دیکھیے)

اس تمہید کے بعد شرح اندر سبھا" شروع ہوتی ہے۔ یوں تو اندر سبھا کے سمجھنے، اس کے فنی مرتبہ کا اندازہ لگانے اور اسے اسٹیج کرنے کے لیے شرح کا ایک ایک لفظ پڑھنا ضروری ہے اور اس کے مکمل مطالعہ کے بغیر اندر سبھا کی صحیح حیثیت کا اندازہ لگانا ممکن ہے لیکن اس کا ابتدائی حصہ خاص طور پر اہم اور دلچسپ ہے۔ ابتدائی حصے کی عبارت ملاحظہ کیجیے:

"جب ساری محفل لوگوں سے بھر جاتی ہے اور آدھی رات آتی ہے ہر شخص قرینے سے پیچھے ہٹایا جاتا ہے۔ آگے کرسیاں رکھی جاتی ہیں، تخت بچھایا جاتا ہے ...... سازندے محفل میں آکر کھڑے ہوتے ہیں۔ ساز ملا کر دوربینوں کے ہوش کھوتے ہیں۔ سرخ پردہ زرتار مثل لکۂ شفق گلنا محفل میں تانا جاتا ہے راجا اندر پردے کے پیچھے آکر ٹھہر ٹھہر کر گھنگھرو بجاتا ہے، سارنگی چکارے سے ملائی جاتی ہے اور آمد اس طرح گائی جاتی ہے:

سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے

پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے

جب آمد تمام ہوتی ہے، پردہ اٹھتا ہے، مہتاب چھٹتی ہے۔ راجا اندر خلعتِ فاخرہ در بر، کلاہ زریں بر سر، کمر میں دوپٹہ زرتار یا رومال آنچل دار باندھے

(بقیہ حاشیہ)

"بیکار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے۔ ایسا کوئی جلسہ کے طور پر طبع زاد نظم کیا چاہیے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہووے اور خلق میں مقبولیت ہووے۔"

اس عبارت میں جلسے کا لفظ قابلِ توجہ ہے۔ امانت نے جلسے کی تالیف و تکمیل کے سلسلے میں شرح میں جو الفاظ لکھے ہیں وہ یہ ہیں:

"چودھویں تاریخ شوال کی ۱۲۶۸ھ میں اندر سبھا اس جلسے کا نام رکھ کر بجائے چہار باب چار پریاں قرار دے کر شروع کیا ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔"

یہ لفظ بظاہر ناٹک کے مفہوم میں ادا ہوا ہے۔

ہوئے دو دیو راس و چپ بشکل عجیب چہرے مہیب، دھانے کھلے ہوئے۔ دانت بڑے بڑے چپٹی ناک۔ ہاتھوں میں گرز۔ بدن میں تنگ پوشاک محفل پر ہیبت کی نگاہ۔ ایک کا رنگ سرخ ایک کا سیاہ راجا ہمراہ لے کر محفل میں آتا ہے۔ چو بولا اپنے حسب حال گاتا ہے۔ ناچ کا انداز دکھاتا ہے۔ گھنگھرو تال پر بجاتا پھر صاحب محفل کو سلام کر کے تخت پر بیٹھ جاتا ہے۔ پکھراج پری کو یاد فرماتا ہے۔ ایک دیو پیچھے کھڑا رہتا ہے۔ دوسرا پری کو لینے کو جاتا ہے۔ پھر پردہ تنتا ہے۔ ساز ملائے جاتے ہیں آمد کے شعر اس طرح گائے جاتے ہیں:

محفل راجا میں پکھراج پری آتی ہے ....

جب آمد گائی جاچکتی ہے، پردہ اٹھتا ہے۔ مہتاب چھٹتی ہے۔ پکھراج پری ناز کی بھری اس انداز سے گت ناچتی ہوئی نکلتی ہے کہ عاشق مزاجوں کی بری گت بنتی ہے...... چمپئی جوڑا بھاری بیل، گوکھرو کرن کی تیاری اس چمک دمک کی اس کے پر میں ہے کہ چکا چوند ستاروں کی نظر میں ہے۔ زردوزی پر اس طرح تیاری کے سانچے میں ڈھلے ہیں کہ بازو اڑ چلے ہیں کاہی کا دوپٹہ چمک میں برق ہے۔ کلاہ زریں بالائے فرق ہے.....

جب سبز ی پشواز کا دامن توڑوں کے چکر میں بل جاتا ہے، گویا محفل میں گیندے کا تختہ کھل جاتا ہے۔ سازندوں میں کھڑے ہو کے ایک پاؤں ناز سے آگے دھرتی ہے۔ اس طرح اپنے حسب حال شعر خوانی کرتی ہے۔

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

شعر خوانی تمام کر کے چھند کہتی ہے۔ چھند کے بعد ٹھمری گاتی ہے۔ ٹھمری

> کے بعد ہولی کی فصل میں ہولی نہیں تو غزلیں گاتی ہے۔ ناچ کا رنگ دکھاتی ہے۔ محفل کو وجد میں لاتی ہے۔ راجا اندر محظوظ ہو کر کچھ فقرے زبان پر لاتا ہے۔ پکھراج پری کو اپنے پاس بلاتا ہے۔ پہلو میں بٹھاتا ہے۔ نیلم پری کو یاد فرماتا ہے۔ دیو لینے کو جاتا ہے۔ . . . . . .

"شرح اندرسبھا" کے اس ابتدائی حصے سے اندرسبھا کے اسٹیج کی ایک واضح تصویر بھی ہمارے سامنے آجاتی ہے اور اس کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اسٹیج کی جو ہدایات امانت نے اندرسبھا کے عنوانات میں اشاروں کی صورت میں دی ہیں ان کی تکمیل شرح کی تفصیلات کے ذریعہ ہوتی ہے۔ ابتدائی حصہ کے الفاظ پڑھ کر اسٹیج کی ظاہری ہیئت کے متعلق ہم آسانی سے مندرجہ ذیل نتیجے نکالتے ہیں :

۱۔ اندرسبھا کا یہ جلسہ تھوڑے سے فرق کے ساتھ لکھنؤ کے امرا کی محفلِ رقص یا مجرے سے ملتا جلتا ہے کسی کشادہ جگہ میں محل سرا کے اندر یا باہر) مکلف فرش بچھایا جاتا ہے۔ چاروں طرف گاؤ تکیے لگا دیے جاتے ہیں اور اہل محفل ان تکیوں سے ٹیک لگا کر بیٹھ جاتے ہیں مجرا شروع ہونے سے پہلے سازندے محفل کے درمیان میں آتے ہیں مجرا شروع ہونے سے پہلے ساز ملائے جاتے ہیں اور پھر رقاصہ اپنے اندازِ خاص سے رقص و سرود کا کمال دکھاتی ہے۔ بالکل یہی صورت اس جلسے کی ہے۔ یہاں بھی اہلِ محفل کے بیٹھنے کا انداز اور قرینہ وہی ہے جو رقص و سرود کی محفلوں میں ہوتا ہے —— امانت کے تخیل اور تصور نے اس میں بعض رنگ البتہ نئے شامل کیے ہیں۔ محفل میں کرسیاں رکھی جاتی ہیں اور تخت بچھایا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ انتظام اندر اور اس کی پریوں کے لیے ہے دوسری خاص چیز پردے کا ذکر ہے۔ سرخ پردہ تانا جاتا ہے اور آمد کے ختم ہوتے ہی اٹھتا ہے اور مہتاب چھٹتی ہے۔ یہ دونوں چیزیں اندرسبھا کے جلسے کو محفل اور اسٹیج کے درمیان کی ایک چیز بنا دیتی ہیں۔

۲۔ راجا اندر اور پکھراج پری کے لباس کی جو تفصیلات شرح میں بیان کی گئی ہیں وہ اتنی واضح ہیں کہ انہیں اسٹیج پر لانے سے پہلے اس لباس میں ملبوس کرنا آسان ہے۔

۳۔ دیووں کے متعلق اندر سبھا کے ابتدائی حصے میں جو باتیں کہی گئی ہیں وہ اتنی غیر واضح ہیں کہ انہیں اسٹیج پر لانے کے لیے ہدایت کار کو اپنی ذہانت، تصور اور تخیل کے سوا اور کسی چیز سے مدد نہیں ملتی۔ شرح میں ان کا حلیہ بھی اچھی طرح بیان کیا گیا ہے اور ان کی جگہیں بھی صحیح طریقہ پر متعین کی گئی ہیں۔ یہ بات بھی صاف کر دی گئی ہے کہ دیووں کی تقسیم کار کیا ہوگی۔ کون راجا کی سبھا میں موجود رہے گا اور کون راجا کے حکم پر پری کو بلانے جائے گا۔

۴۔ امانت نے اپنے واضح اشاروں کی مدد سے محفل، سبھا یا جلسہ کا سماں پیش کرنے کو بھی خاص اہمیت دی ہے۔ رقص کرنے والی پری کے انداز سے جو ظاہری تصویر بنتی ہے اس کے علاوہ وہ نقش بھی نظر کے سامنے لائے ہیں جس میں سامعین اور ناظرین کے تاثرات کا رنگ شامل ہے مثلاً ان سطروں میں بین طور پر یہ خصوصیتیں موجود ہیں:

> "مشتاقوں کے دل میں درد ہے، غرق اپنے عالم میں فرد ہے۔ جب سنہری پشواز کا دامن توڑوں کے چکر میں بل جاتا ہے، گویا محفل میں گیندے کا تختہ کھل جاتا ہے۔ سازندوں میں کھڑے ہو کے ایک پاؤں ناز سے آگے دھرتی ہے اور اس طرح اپنے حسب حال شعر خوانی کرتی ہے۔
>
> گاتی ہوں میں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔"

اندر سبھا میں اسی انداز سے چار پریوں کا ناچ گانا ہوتا ہے۔ "شرح اندر سبھا" میں ہر پری کی آمد کا حال اسی تفصیل سے لکھا گیا ہے نیلم پری، لال پری اور سبز پری ہر ایک کی آمد سے پہلے سرخ پردہ تانا جاتا ہے اور آمد گائی جاتی ہے۔ آمد کے بعد پردہ اٹھتا ہے اور مہتاب چھٹتی ہے۔ اس کے بعد ہر پری کے لباس اور اس کے انداز کا ذکر اس تفصیل سے

کیا گیا ہے جیسے پکھراج پری کا۔ بالآخر سبز پری کے سبھا میں آتے ہی راجا کو نیند آجاتی ہے اور دیو پاؤں دبانے لگتا ہے۔

دیو کا پاؤں دبانا اندر سبھا میں نہیں —— دیو کا یہ فعل اُس خلا کو پورا کرتا ہے جو راجا کے سو جانے کی وجہ سے پیدا ہو گیا تھا۔

اس کے بعد شرح میں ایک ایسے باب کی تفصیل ہے جو "اندر سبھا" میں قطعی ندارد ہے اور جس کا حال ہمیں صرف ان تین چار شعروں سے معلوم ہوتا ہے جو ہم سبز پری کی زبان سے سنتے ہیں۔ یہ بات سبز پری کے اپنے گھر سے روانہ ہونے اور راجا کی محفل میں پہنچنے کے درمیان کے واقعات سے متعلق ہے۔ اس کے بیان میں امانت نے ایسا کمال دکھایا ہے کہ پڑھنے والے کے سامنے واقعات کی تفصیل کچھ اس طرح آجاتی ہے جیسے وہ سب کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا ہے۔ "شرح اندر سبھا" کا یہ حصہ خاصا طویل لیکن فنی حیثیت سے اور اپنی محاکاتی خوبیوں کے اعتبار سے بڑا اہم ہے اس لیے پورا نقل کیے بغیر چارہ نہیں۔ امانت اس باب کو اس طرح شروع کرتے ہیں کہ "اِدھر کا حال تو اُدھر رکھو اُدھر کا ماجرا سنو۔" اب سنیے کہ اُدھر کا ماجرا کیا ہے:

سبز پری —— سولہ سنگار کر کے جو اپنے باغ سے اُڑی تو چاندنی کی کیفیت دیکھتی ہوئی ہندوستان کی طرف مڑی عجب چاندنی کا وفور تھا کہ زمانہ پُر نور تھا۔

ہر اک شے پہ تھا ماہ پرتو فگن
عجب رات تھی وہ بہ قول حسن
وہ چھٹکی ہوئی چاندنی جا بہ جا
وہ جاڑے کی آمد وہ ٹھنڈی ہوا

وہ نکھرا فلک اور مہ کا ظہور
لگا شام سے صبح تک وقت نور[1]

سیر کرتی چلی جاتی تھی کہ پرتوِ ماہ سے روئے زمین پر ایک ستارہ سا چمکتا نظر آیا۔ دل اس کا آتشِ عشق نے جلایا، راہِ اُلفت میں سر دست قدم مارا اپنے تئیں آہستہ آہستہ ہوا سے نیچے اُتارا۔ زمین کے قریب پہنچ کر دیا دیکھتی

---

[1] اس جگہ ان اشعار کی موجودگی 'مثنوی میر حسن' کے اثر کی شاہد ہے۔ اسی داستان میں جب سبز پری شہزادے کی انگلی میں چھلا پہنا کر رخصت ہوتی ہے تو میر حسن کا یہ شعر پڑھتی ہے:

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

'شرح اندر سبھا' میں آگے چل کر تین موقعے اور ایسے آتے ہیں جہاں 'مثنوی میر حسن' کے شعر دہرائے جاتے ہیں۔ ایک موقع وہ ہے جب راجا شہزادے کو غصے سے دیکھتا ہے۔ اس کا ذکر امانت نے یوں کیا ہے:

راجا نے غصے سے شہزادے کی طرف دیکھا اور بہ قول حسن:

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

دوسرا موقع وہ ہے جب سبز پری جوگن کا بھیس بھر کر شہزادے کی یاد میں ادھر اُدھر پھرتی ہے۔ اس جگہ امانت نے 'مثنوی میر حسن' کے سات شعر نقل کیے ہیں:

خوش آیا اسے جوگ کا یہ بدن
کہ غش کر گئی وہ بہ قول حسن

. . . .

اور آگے چل کر جوگن کے جسم پر بھبوت دیکھ کر امانت کو میر حسن کا یہ شعر یاد آتا ہے:

گرے حسن کو کس طرح کوئی ماند
چھپے ہے کہیں خاک ڈالے سے چاند

اور آخری موقع وہ ہے جب گلفام کو کنوئیں سے نکالا گیا ہے۔ اس جگہ 'شرح اندر سبھا' میں یہ اشعار درج ہیں:

کنوئیں سے جو نکلا وہ گل بدن
کہوں حال کیا میں بہ قول حسن

وغیرہ

ہے کہ باغ سرسبز ہے ۔ اس کے بیچ میں ایک ایسی لال بارہ دری ہے کہ تم مسلک یاقوت ہے ۔ مرجان سے کھری ہے ۔ اس کے کوٹھے پر تخت سے اُتر کے کیا عالم نظر آیا کہ سب کار دنیا فراموش ہیں نیند کے نشہ سے بے ہوش ہیں ۔ پچھلا پہر ، نور قمر ، ہوا کی سنک ، گھڑیاں کی کھنک ، درختوں کی پتیوں کا موج نسیم سے آہستہ آہستہ کھڑکنا ، جگنوؤں کا چاندنی میں ہوا پر چمکنا ، سکتے ہیں در و دیوار ، سوئے سنسار ، جاگے پاک پروردگار ۔ چاندنی کہتی تھی آج نکل کے کبھی نہ نکلوں گی ۔ یہ حال دیکھ کر حیران ہوگئی ۔ آگے جو بڑھی تو سفید چاندنی کا فرش پایا کہ چشم انصاف نے چاند کی چاندنی کو داغ لگایا ۔ ایسا فرش صاف بروئے زمین ہے کہ خواب میں بھی نہیں ہے یہی جی چاہتا ہے کہ ہاتھ پاؤں پھیلا کے سو رہیے —— ایک طرف کو کیا دیکھتی ہے کہ چاندی کی صراحیاں اور کوری کوری جھجریاں ، سفید مہین بھیگے ہوئے کپڑے سے لپٹی ہوئی ٹھنڈے پانی سے بھری ہوئی دھری ہیں ۔ قریب اس کے چوکی پر لوٹا ، لٹیا ، تھالی جوڑ چاندی کا دھرا ہوا ہے ۔ ایک گلاس بلوری الماس تراش اس میں لگا ہوا رکھا ہے ۔ آگے بڑھی تو کیا دیکھا کہ فرش کے کنارے پر پلنگڑی ایک پلنگڑی کے آگے ایک سفید غالیچہ لگا ہوا ہے ۔ تکیے بہ دستور رکھے ہوئے ہیں ۔ پلنگ کے پاس ایک نازنین خواص سفید جوڑا پہنے ہوئے چاندی کا پاندان کھول کے پان لگا رہی ہے ۔ نیند جو آئی تو ایک ہاتھ میں پان ، پٹی پر سر رکھ کر سو گئی ۔ یہ دیکھ کے پلنگ پر جو پاؤں رکھا تو دھک دھک ہوگئی ۔ دیکھا کہ ایک شہزادہ چاند سے نور میں زیادہ ، تیرہ چودہ برس کا سن ، عروج حسن کے دن ، اس طرح متوالا نیند میں سو رہا ہے کہ گردن تکیے سے گری ہوئی ہے ۔ مچھلی بازو کی بھری ہوئی ہے ۔ پان دہن نازک میں چپے ہوئے ہیں ۔

بارشانے کے نیچے دبے ہوئے ہیں۔ پھولوں کی رخسار نازک میں گڑی ہوئی لٹ زلفِ عنبریں کی چہرے پر پڑی ہوئی۔ ایک ہاتھ سینے پر ایک ہاتھ گھٹنے کے نیچے رکھے ہوئے بے خبر سو رہا ہے —— دو خواصیں بار بار زنیاں —— ساق بلوریں پر ہاتھ رکھے ہوئے۔ ڈر دل سے نکالے ہوئے۔ سر گھٹنوں میں ڈالے ہوئے سو رہی ہیں —— یہ حال دیکھ کے سبز پری کو تاب نہ رہی۔ بیتاب ہو کر شہزادے کے منہ پر منہ رکھ دیا چہرۂ صاف کا جلوہ دیکھ کر نشۂ عشق کا چڑھا آسمان کی طرف مخاطب ہو کر یہ شعر امانت کا پڑھا تو :

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

یہ کہہ کے شہزادے کے، دونوں رخسار دستِ نازک سے دبا کر۔ ہونٹوں کو سمٹ کر۔ بوسہ لب و دنداں کا لیا اور خوب گلے لپٹایا۔ جب شہزادہ نیند میں کسمسایا تو اس نے زمرد کا چھلا اپنے ہاتھ سے اُتار۔ آہستہ شہزادے کی انگلی میں پہنایا اور الگ ہٹ کر یہ شعر حسن کا سُنایا :

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

یہ کہہ کے سر سے پاؤں تک شہزادے کی بلائیں لے کے، خدا کی پناہ میں دے کے۔ ہونٹ دانتوں میں دبائے ہوئے صبح ہونے کے ڈر سے۔ خیال راجا اندر سے تخت پر بیٹھ کر اکھاڑے کی طرف روانہ ہوئی ۔

—

شرح اندر سبھا کے اقتباس کی ڈرامائی حیثیت اور اہمیت واضح ہے۔ امانت نے

بڑی تفصیل سے واقعہ کی وہ ساری جزئیات بیان کی ہیں جن سے مختلف کرداروں کو اپنی حرکات وسکنات کے متعلق واضح اشارے مل جاتے ہیں اور شہزادہ، کنیزوں، پری سب کو بغیر کسی شبہ کے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ ہر ایک کو اسٹیج پر کیا کرنا ہے اور کس کس طرح کرنا ہے

اس ڈرامائی حیثیت کے علاوہ مندرجہ بالا اقتباس کی ایک نمایاں معاشرتی اہمیت بھی ہے۔ پورا منظر لکھنؤ کے نوابوں کے ایک خاص پہلو کی بڑی صحیح اور دلکش تصویر ہے۔

"اندرسبھا" میں فنی نقطۂ نظر سے ایسے اشاروں کی خاصی کمی ہے۔ جن سے کرداروں کے لباس۔ اُن کی ظاہری قطع اور ان کے عمل اور حرکات وسکنات کی جزئیات کی وضاحت ہوتی ہو اور جس سے "جلسہ" یا "سبھا" کے ہدایت کار کو کوئی مدد ملے۔ "شرح" کی تفصیلات نے یہ فنی کمی بڑی خوبی سے پوری کی ہے۔ "اندرسبھا" کی دوسری کمی یعنی اس میں معاشرتی رنگ کا فقدان، اُس کی ایک نمایاں خرابی ہے۔ "اندرسبھا" کے آخر میں شرح کا اضافہ اس کی اس خرابی کو بدرجۂ اتم پورا کرتا ہے ——— پھر "اندرسبھا" میں زمان ومکاں کے فنی تصورات کے اعتبار سے جابجا جو خلا محسوس ہوتا ہے اور "اندرسبھا" پڑھنے والے کی سمجھ میں نہیں آتا کہ اسٹیج پر یا جلسے میں یہ خلا کس طرح دور کیا جاتا ہوگا اور یہ وقفے کس طرح پُر کیے جاتے ہوں گے۔ وہ بھی "شرح" کی موجودگی میں باقی نہیں رہتا۔

اندرسبھا میں کرداروں کی حرکات وسکنات کے متعلق بعض ہلکے ہلکے اشارے ہیں شرح میں ان اشارات کو جزئیات کے بیان سے زیادہ مکمل کر دیا گیا ہے اور کرداروں کو یہ اندازہ کرنے میں ذرا بھی دقت پیش نہیں آتی کہ انہیں کسی خاص موقعے پر اسٹیج پر کیا کرنا ہے مثلاً جب کالا دیو شہزادے کو سبز پری کے پاس لاتا ہے اور پری اس کا شانہ ہلا کر اسے جگاتی ہے تو وہ بہ قول امانت عالمِ حیرت میں بیتاب ہو کر جاگتا ہے[1]

اس حیرت اور بیتابی کی جزئیات شرح میں اس طرح بیان کی گئی ہیں :

---

[1] اس جگہ اندرسبھا میں پورا عنوان ہے "جاگنا شہزادہ کا عالمِ حیرت میں بے تاب ہو کر۔"

"شہزادہ جب نیند سے چونک کر ہوش میں آتا ہے۔ اٹھتا ہے۔ گرتا ہے،
چاروں طرف بھاگتا پھرتا ہے۔ ٹھوکریں کھاتا ہے۔ سر ٹکراتا ہے۔ کوٹھا اپنا
ڈھونڈتا ہے۔ لوگوں کو یاد کرتا ہے، عزیزوں کا دم بھرتا ہے۔ زیست سے
تنگ آتا ہے۔ گھبراتا ہے۔ پھر صدائے پُر درد سے بہاگ کی چیز زبان پر لاتا ہے۔"

ان تفصیلات کے علاوہ شہزادے اور پری کی گفتگو کی جزئیات بیان کر کے امانت نے یہ داستان ان الفاظ پر ختم کی ہے :

"غرضیکہ شعر خوانی میں باہم دیر تک رکاوٹ اور لگاوٹ کی باتیں ہوئیں۔
معشوق کا انکار، عاشق کا اصرار عجب لطف کی صحبت ہوئی۔"

اس کے بعد جوں جوں قصہ آگے بڑھتا ہے "اندر سبھا" کے عنوانات میں ایک نہ ایک لفظ ایسا مل جاتا ہے جس سے مختلف کرداروں کی جذباتی کیفیت کا اظہار ہوتا ہے اور انہیں یا جلسے کے ہدایت کار کو کرداروں کی برمحل و موزوں حرکات و سکنات کے لیے اشارے مل جاتے ہیں۔ "شرح اندر سبھا" کے بیان میں، ان اشاروں میں موزوں جزئیات شامل کر کے امانت نے ان کی فنی حیثیت کو زیادہ واضح کر دیا ہے —— مثلاً جب راجا اندر گلفام سے پرستان میں داخل ہونے کا سبب پوچھتا ہے اور گلفام اس کا جواب دیتا ہے تو "اندر سبھا" کا مصنف گلفام کے جواب کا عنوان اس طرح درج کرتا ہے :

"عرض کرنا گلفام کا راجا اندر سے عالم۔ اس میں ہاتھ جوڑ کر۔"

'شرح' میں یہی بات ان الفاظ میں بیان کی گئی ہے :

"شہزادے نے نزاکت سے ہانپ کر، بید کی طرح کانپ کر، جی چھوڑ کر، ہاتھ
جوڑ کر راجا کو جواب دیا :

ذرا آگے چل کر ایک عنوان ہے :

"عرض کرنا سبز پری کا راجا اندر سے نادم ہو کر۔ رونا گلفام کو گلے لپٹا کر۔"

'شرح' میں اس کی مزید وضاحت یوں ہوئی ہے :

"سبز پری نے خوف سے گھبرا کر، حیا سے سر جھکا کر، اشکِ سرخ آنکھوں سے بہا کر اس طرح راجا سے عرض کی :

جفا و ستم کی سزاوار ہوں　　حقیقت میں تیری گنہ گار ہوں

پھر شہزادے کی طرف مخاطب ہو کر کہنے لگی :

ارے کیوں اہیں تجھ سے نہ کہنی تھی کیا
نہ مانا مرا ہائے تو نے کہا

بلا میں پڑا آپ بھی بے خطا
مجھے بھی اکھاڑے میں رسوا کیا

کہاں پھینکے اب دیکھ راجا تجھے
خدا کو مری جان سونپا تجھے

پھر بھری سبھا میں شہزادے سے لپٹ کر کہنے لگی :

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

یہاں عنوان کی وضاحت میں امانت نے مختلف شعروں کے بعد بتایا ہے کہ سبز پری کو کب کیا کرنا ہے ـــــ اسٹیج کی اتنی مکمل ہدایت کی موجودگی "اندر سبھا" کو ہدایات کے نقطۂ نظر سے فنی کمال کا مظہر بناتی ہے۔

"اندر سبھا" میں اور آگے چل کر ایک عنوان آتا ہے :

" آنا سبز پری کا جوگن بن کے پرستان میں اور آمد گانا لوگوں کا۔"

یہ منظر "اندر سبھا" میں بڑا دل کش منظر ہے لیکن محض عنوان ہدایت کار کو کچھ زیادہ مدد نہیں دیتا۔ 'شرح' کی وضاحت البتہ اس کی اہمیت اور دل کشی کو نمایاں کرتی ہے۔

اس جگہ "شرح" کے الفاظ یہ ہیں :

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

خوش آیا اسے جوگ، کا یہ بدن　　　کہ غش کر گئی وہ بہ قولِ حسن

— — — — — — — — — — — —

نہ سدھ بدھ کی لی اور نہ منگل کی لی　　　نکل گھر سے بس راہ جنگل کی لی

اس تمہید کے بعد دل کش منظر شروع ہوتا ہے جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا :

"—— پھر سرخ چادر تانی جاتی ہے، جوگن کی آمد اس طرح گائی جاتی ہے:

جوگن آتی ہے پری بن کر پرستاں کے بیچ

سمرنیں ہاتھوں میں، مندرے ہیں پڑے کان کے بیچ

— — — — — — — — — —

— — — — — — — — — —

آمد کے بعد دفعتاً پردے کا اُٹھنا، جوگن کا فقیرانہ انداز سے محفل میں آنا، جوگن کا جوبن دکھانا: تازہ قیامت ہے۔ یہ حال دیکھ کر مہتابِ چرخ نیا سوانگ لایا کہ ستاروں کی افشاں چن کر، صبح کا سفیدہ منہ پر مل کر، جوگی کا بھیس بدل کر جوگن کے مقابلہ میں آیا، مگر آپ کو اس کے ناخنِ پا کے برابر نہ پایا۔ خجالت سے خونِ جگر کھا کر دامنِ شفق میں منہ چھپایا۔ سبحان اللہ کیا لطف کا عالم ہے کہ وجد میں عالم ہے۔ صبح کا وقت، ٹھنڈی ہوا،

ستاروں کا جھلملانا ، شفق کا رنگ دکھانا ، جانوروں کا درختوں پر چہچہانا ، لوگوں کا چاروں طرف سے سمٹ کر محفل میں آنا ، فرش میں چربیں پڑیں ، شمعیں خاموش کھڑیں ، مشعلوں کا رخصت ہونا ، خفتہ بختوں کا بیٹھے بیٹھے سونا ، تماشائیوں کا جوگن پر جان دینا ، حسینوں کا نیند سے جمائیاں لینا ، گل رخوں کے حسن کی تازہ بہار ، لوگوں کے ہاتھ میں باسی ہار ، اسی مجمع میں ایک کا ایک سے انگڑائی لے کر کہنا کہ اب تو لوگ اوپر گرے پڑتے ہیں ۔ گھر چلو ، طرف ثانی کا فوراً جواب دینا کہ ابھی بیٹھے رہو ، جوگن کا سماں بھی دیکھ لو ، جوبن کی بہار ہے ، آنکھوں میں نیند کا خمار ہے ، یہ جلسہ بھی یادگار رہے ، یہاں بیٹھو گے تو لطف اٹھاؤ گے ، گھر جا کے کیا آگ لگاؤ گے ــــــ ادھر تو یہ گفتگو ، یہ چھیڑ چھاڑ ہے ، اُدھر کا عالم سنو کہ سازوں کی جھینی جھینی آواز بھیروں کا سہانا انداز ، تالی کی بھرتال ، سُروں کا خیال ، طبلے کی گمک ، جوڑی کی کھڑک ، ہرا لہرا انوکھا ، ہر گت نرالی ، چکاروں کی آواز ، شیروں کے نشے ہرن کرنے والی ، جوگن کا سازندوں میں کھڑا ہونا ، محل کا ہوش کھونا ، راگ کی صورت بھیرتری کی مورت ، آنکھیں الفت میں لال ، شہزادہ گلفام کا خیال ، آنسو آنکھوں میں ڈبڈبائے ہوئے ، لٹیں چھٹکائے ہوئے ، بھبوت رمائے ہوئے جتنا چہرہ آپ کو راکھ میں چھپاتا ہے اتنا جوبن اور جلوے دکھاتا ہے ۔ اس وقت شعر حسن کا یاد آتا ہے :

کرے حسن کو کس طرح کوئی ماند
چھُپے ہے کہیں خاک ڈالے سے چاند

روپ کے ستارے ملے دلے بھبوت کے تلے یوں نظر آتے ہیں جس طرح صبح کے وقت ابر سفید میں آسمان کے تارے چمک جاتے ہیں ۔ انڈوا خوش نما

کلغی سمیت اس طرح سر کے بالوں میں رکھا ہے جیسے کہ چتّا دھاری سانپ سنبلستان میں کنڈلی مارے بیٹھا ہے۔ حسن بے باک ہر رنگ میں مشتاقوں کا قتل کرنے والا ہے۔ پوشاک سبز ہے۔ دوپٹہ سرخ کفنی بنا کر گلے میں ڈالا ہے۔ گت ناچنے کو ہاتھ اٹھائے ہیں پاؤں کالے ہیں۔ حرکتیں نئی ہیں۔ توڑے نرالے ہیں۔ وجد میں دیکھنے والے ہیں، سماں بندھا ہے محفل کا دل لگا ہے۔ دنیا کے مزے فراموش ہیں۔ کن رس ہمہ تن گوش ہیں۔ جاہل باتیں کرتے ہیں عاقل خاموش ہیں۔ زندہ دل گھنگھرو کی آواز پر مرتے ہیں۔ شیریں دہن ہر تال پر سم کھانے کا ارادہ کرتے ہیں۔ جوگن جب یہ ٹھمری گاتی ہے:

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

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

"مرتا ہوں ترے ہجر میں ارے یار خبر لے"

یہ تصویر ہر لحاظ سے اتنی مکمل ہے کہ اس پر کسی تبصرے کی گنجائش نہیں لیکن اشارۃً یہ کہنے میں کوئی حرج نہیں کہ اس بیان میں اسٹیج (یا محفل) کے ظاہری رنگ اور اس کی سجاوٹ کا جو تصور پیش کیا گیا ہے اُس کے علاوہ ایکٹروں اور ہدایت کاروں کے لیے بھی بڑے واضح اشارے موجود ہیں۔ محفل میں جوگن کس طرح داخل ہوگی۔ اس کا رنگ روپ اور لباس کیسا ہوگا۔ وہ اسٹیج پر کہاں کھڑی ہوگی۔ اس کے گانے اور ناچنے کا انداز کیا ہوگا اور اس کے ساتھ کون کون سے ساز بجائے جائیں گے۔ جوگن کو اپنے چہرے اور اداؤں سے اپنی جذباتی کیفیتوں کا اظہار کس طرح کرنا ہوگا —— یہ سب چیزیں اسٹیج کی ہدایت اور اس لحاظ سے "اندرسبھا" کے فنی پہلو کا ایک عنصر ہیں اور یہی چیزیں ہیں جن کی بنا پر ہم "اندرسبھا" کے فنی مرتبہ کا تعین کرتے وقت اس بدیہی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ "اندرسبھا" ہمارے ڈرامائی فن کی بنیاد اور اس کا اہم سنگِ میل ہے۔ "اندرسبھا" اور اس سے بھی زیادہ "شرح اندرسبھا" نے

اسٹیج کی جن روایات اور ہدایات کو اُردو کے ڈرامائی فن کا پیش خیمہ بنایا ہے وہ اس اہم کتاب کی تصنیف کے ایک صدی بعد بھی اُردو ڈرامے کے ناگزیر اجزا ہیں۔ "اندر سبھا" اور "شرح اندر سبھا" کے بنائے ہوئے نقوش اُردو ڈرامے کے فن کی پوری روایت پر چھائے ہوئے ہیں اور ہمارے اکثر مشہور ڈراموں میں کہیں نہ کہیں اس روایت کی جھلک ضرور نظر آتی ہے۔

[ماہِ نو۔ کراچی جون ۱۹۵۵ء۔ نظرِ ثانی : اگست ۱۹۵۶ء]

ڈراما "اندر سبھا" سے آغا حشر تک

۱۸۵۳ء میں جب "اندر سبھا" کی شہرت اودھ اور اس کے اطراف و جوانب میں ہوئی تو ہندوستان کے بعض دوسرے حصوں میں بھی اس کے زیر اثر ڈرامے لکھے اور کھیلے جانے لگے اور ڈھاکے اور بمبئی میں اردو ڈرامے کا وہ دور شروع ہوا جسے حقیقت میں اردو ڈرامے کا "اندر سبھائی" دور کہنا چاہیے۔ اس دور میں ڈھاکے میں ڈرامے کی ابتدا اور ترقی کا ذکر عشرت رحمانی صاحب نے اپنی کتاب "اردو ڈراما — تاریخ و تنقید" میں اس انداز میں کیا ہے:

"...... امانت کی اندر سبھا کھیلی جانے لگی ...... اردو اسٹیج ذوق و شوق کافی ترقی کرنے لگا۔ اسی عرصے میں شیخ پیر بخش کانپوری نے اندر سبھا کی طرز پر ایک ناٹک "ناگر سبھا" لکھا۔ اس وقت ڈھاکہ میں چھوٹی موٹی متعدد ناٹک سبھائیں قائم تھیں ...... لیکن ان میں سب سے زیادہ مشہور اور بلند پایہ شیخ فیض بخش کی کمپنی "فرحت افزا تھیٹریکل کمپنی" سمجھی جاتی تھی، جو باقاعدہ تجارتی انداز پر قائم تھی۔ نفیس کانپوری اس کمپنی کے خاص ڈراما نویس تھے مختلف ڈراما نگاروں کے لکھے ہوئے ۳۰۔۳۵ کھیل اس وقت تک تمثیل کیے جا چکے تھے ...... ناگر سبھا بھی اسی کمپنی نے کھیلا۔"[1]

---

[1] اردو ڈراما: تاریخ و تنقید صفحہ ۳۴۴ (اردو مرکز لاہور)

عشرت صاحب نے لکھا ہے کہ اس ڈرامے کو بڑی شہرت حاصل ہوئی اور اس شہرت کا "بڑا سبب اندر سبھا کی تقلید اور نام کی مطابقت تھا"[1]

اس کے بعد ڈھاکے میں تجارتی اسٹیج کی گرم بازاری ہوئی اور ایک کمپنی نے "حُسن افروز" نام کا ڈراما لکھوا کر اسٹیج کیا جو اندر سبھا اور ناگر سبھا کی طرح غنائیہ ناٹک تھا۔ فرحت افزا تھیٹریکل کمپنی نے چار سال تک نئے نئے کھیل اسٹیج کیے۔ انہیں دنوں حکیم حسن مرزا برق کا ڈراما "گلشن جانفزا" اسٹیج ہوا۔ ۱۸۵۶ء کے اوائل میں ماسٹر احمد حسین وافر نے ایک ڈراما "بلبلِ بیمار"[2] لکھا۔ بقول عشرت رحمانی اُنھوں نے اس ڈرامے میں پہلی بار نظم کے ساتھ مکالموں میں سلیس و شستہ نثر کو شامل کیا۔" اس دور میں ڈھاکے میں اُردو ڈرامے کا بڑا چرچا ہوا۔ نئے نئے ڈرامے تصنیف ہوئے۔ لکھنو اور کانپور سے شاعر اور ڈراما نویس آئے۔ لیکن۔"اب تک اندر سبھا سب ڈراموں میں پیش پیش تھا" (اُردو ڈراما ــــ تاریخ و تنقید، صفحہ ۱۴۹)

چونکہ "بلبل بیمار" کو اُردو کا پہلا نثری ڈراما اور اندر سبھا کے بعد اُردو ڈراما نگاری کی تاریخ میں پہلا موڑ کہا گیا ہے اس لیے اس کے ایک منظر کا نمونہ ملاحظہ فرمائیے:

پہلا ایکٹ

آٹھواں سین

مکان لال خاں۔ (لال خاں کا خوش خوش آنا)

لال خاں (گانا)

میری ساری جوانی گئی کیا مزہ زندگانی ــــــ میری

۱۔ حوالہ مذکورہ صفحہ ۱۴۴

۲۔ ڈرامے کا صحیح نام "بیمار بلبل" طبع اول ۱۸۸۰ء۔ اس ڈرامے کا ایک اچھا تحقیقی ایڈیشن ڈاکٹر کلیم سہسرامی نے مرتب کیا ہے، مطبوعہ: مغربی بنگال، اُردو اکاڈمی، کلکتہ، ۱۹۸۷ء، ص ۱۲۰ [سید مُعین الرحمن]

آیا بڑھاپا چھائی سفیدی، صورت مُردے کی تانی
بُلبل پیاری سے شادی کروں گا دل میں اب تو یہ ہی ٹھانی نہیں شادی ہے بیگانی میری۔
کہتے ہیں لوگ بڑھاپے میں شادی، کرتے جو ہیں نامرادی،
تن میں طاقت میرے ہے جب تک،
کرتا ہوں میں شادی کہ ہو مجھ کو نت شادمانی - میری ....
بُلبل سے کرکے شادی، ہمیشہ کرتا رہوں پاسبانی،
ہاتھوں سے کھانا کھلاکے، ہیں اس کو ٹھنڈا
پلاؤں گا پانی مجھے ہوگی روٹی پکانی — میری ساری جوانی
جاؤں گا باہر تالا لگا کے دل میں جو ہے بدگمانی۔
میرے گئے بھاگ نہ جائے بلبل میری ہے دیوانی،
کہیں چھوٹ نہ جائے وہ جانی — میری ساری جوانی،

ابیات — تحت اللفظ

لال خان

اے عظمت کدھر ہے تو آجلد یاں
میری پیاری بُلبل بتا ہے کہاں

عظمت ماما

بہت خوب حاضر ہوں اے مہرباں
ہے اُس کمرے میں ہو تو خوش بیگماں

لال خاں

یہ لے میرے کمرے کی تالی تو لے
ذرا خوب رہنا تو ہوشیاری سے

عظمت ماما

بہت اچھا اے مہرباں نیک نام
کہا جس طرح سے کروں گی وہ کام

لال خاں کا تالی (کنجی) دینا

مکالمہ (نثر)

لال خان : سچ ہے عظمت تو بڑی ہوشیار ہے۔ تجھے معلوم ہوگا کہ جب میں بلبل کو لینے گیا تو اس کے باپ جواہر خان سے یہ شرط ٹھہری تھی کہ تین ماہ کے عرصے میں بلبل سے شادی نہ کروں گا تو وہ بیس ہزار دینار اس کے باپ کو معاف کردوں گا۔ اس میں کچھ غذر نہ کروں گا۔

عظمت ماما : ہاں ہاں صاحب! وہ تو مجھے سب معلوم ہے۔ وہ کام تو میری سفارش سے انجام پایا تھا۔ سنو صاحب! بلبل کے باپ نے اپنے مکان پر بلوا کر تمہارا حال دریافت کیا تھا جب میں نے بھی خوب طرح سے دلجمعی کردی تھی کہ صاحب جیسے پاک طبیعت ہیں اور دنیا میں دوسرا نہ ہوگا۔ آج سو دو برس کی ہوئی مگر ایک روز بھی مجھ پر محبت کی نظر نہ ڈالی۔ جب بلبل کے باپ نے تمہاری تعریف مجھ سے سنی تو فرمایا کہ تو سچ کہتی ہے۔ لال خان ایسا ہی نیک جوان ہے۔ جیسا کہ تو نے مجھ سے بیان کیا ہے۔ فوراً میرے ساتھ بلبل کو کردیا ہے۔

لال خان : اے عظمت تو سچ کہتی ہے کہ تیرے بڑھاپے نے میری عزت و آبرو بچا رکھی ہے۔ نہیں تو خدا جانے تیری کیا کیا خرابی ہوتی۔ خیر مگر یہ تو بتا کہ وہ اقرار تین مہینے کا جو ہے وہ پورا ہونے آیا۔ اب تیری کیا مرضی ہے شادی کروں یا نہ کروں۔ بلبل کے چال چلن کا حال تو مجھ سے بیان کردے۔

عظمت ماما : اے صاحب سب طرح کی خیریت ہے۔ پر شادی کرنے میں کیا مصلحت ہے۔ سنو صاحب ایسی خوبصورت کم سن، کم سخن، پری رو گلبدن و غنچہ دہن دوسری آپ کو ملنا مشکل ہے۔ مگر یہ بھی خوب یاد رکھنا کہ دنیا میں ایسی چالاک اور ہوشیار دمباز عورت دوسری نہ ہوگی۔

لال خان : کیا کیا کہا ؟ کہیں اس کا کسی سے دل تو نہیں لگا ہے
عظمت ماما : ہاں ہاں صاحب تھوڑے دن سے دل تو کیا جان و دل قربان کرتی ہے۔
لال خان : کی، کی، کس سے سے صاف صاف کیوں نہیں کہتی کا کا کہو کیا ماجرا ہے۔
عظمت ماما : اجی صاحب آپ اتنا کیوں گھبرا گئے۔ بلبل پیاری نے اپنے میاں مٹھو سے دل لگا لیا ہے۔
لال خان : اے چنڈال بدخصال یہ کیا واہیات ہے جو کہتی ہے۔ اری کسی مرد سے تو دل نہیں لگایا۔
عظمت ماما : اجی اور مرد سے کیا دل لگائے گی۔ اُس کو تو کوئی بھی پسند نہیں آتا۔ وہ پھر کیا دل لگائے گی۔
لال خان : سچ ہے عظمت سچ ہے۔ دنیا میں مجھ سا نوجوان پُر ارمان، صاحب شان دوسرا کون ہے۔ جو وہ اس کو پسند کرے۔ ذرا دیکھ تو میری عین جوانی صورتِ نورانی موت کی نشانی ہے۔ مجھے تو ضرور ہی اُس نے پسند کیا ہوگا۔
عظمت ماما : واہ وا اجی صاحب آپ کی جوانی موت کی نشانی۔ سنو جب مجھ سی پری زاد عاشق و شیدا ہے۔ پھر کہو وہ لڑکی تم پر قربان و شیدا کیوں نہ ہوگی۔ میں مرتی ہوں۔ کیا کروں ناچار گلے پڑتی ڈرتی ہوں۔
لال خان : کیا تو مجھ سے دل لگی کرتی ہے۔ جو تجھ سا بوڑھا ہوئے تو مجھ پر جان دے مجھ پر کیوں مرتی ہے۔ عظمت بلبل کے باپ کے پاس جاتا ہوں۔ کیونکہ وہ تو بوڑھے ہیں۔ کہاں زمین کہاں آسمان۔ پر تین مہینے اقرار کے تمام ہوئے۔ میں اپنی شرط پوری کروں گا۔ مگر تو بلبل کی نگہبانی کرنا۔ اچھا تو مکان میں جا کے بلبل کو میرے پاس روانہ کردے۔ جا جلدی سے۔

(عظمت ماما کا جانا)

لال خان : میں ہمیشہ رات دن خواب میں کیا دیکھتا ہوں کہ میری شادی نامرادی بلبل کے ساتھ ہونے کے وقت ایک کالی تلی ٹانگیں جلی آڑی بکھر جاتی۔ توبہ توبہ یہ ہر وقت ہوا کرتا ہے۔ خدا خیر کرے کہ بڑھاپے کی عزت رہ جائے۔ کیونکہ جوان عورت سے پالا پڑا ہے۔ (جاتا ہے)

(بلبل بیمار کا طوطے کا پنجرا ہاتھ میں لیے ہوئے آنا)

بلبل بیمار (گانا)

میاں مٹھو جان، چابے گا پان تجھ پر اس آن، جیا کروں قربان

میاں مٹھو مان تونے مورا من لینو، میاں مٹھو

مٹھو منہ کھول، بیٹھی بتیاں کھول نہیں ماروں پیول لینا مفت ملول

کرکے شیریں کلامی تونے مورا من لینو، میاں مٹھو

(آنا لال خان کا اور بلبل کو ستانا) ——— سین ختم ———

اس کے باوجود کہ "بلبل بیمار" اردو کا پہلا نثری ڈراما اور اندرسبھا کے بعد اردو ڈراما نگاری کی تاریخ میں پہلا موڑ ہے اس کی نثر اور نظم دونوں میں ابتذال اور عامیانہ پن ہے۔ اسلوبِ بیان اور ڈرامائی فن کے اعتبار سے اسے ایک ابتدائی کوشش سے زیادہ کوئی حیثیت نہیں دی جاسکتی۔

اردو ڈرامے کا دوسرا اہم مرکز بمبئی ہے۔ اب تک یہ سمجھا اور قیاس کیا جاتا تھا کہ یہاں اردو ڈرامے ۱۸۷۵ء یا اس کے آس پاس اسٹیج ہونے شروع ہوئے، لیکن جدید تحقیق نے جو نتیجے نکالے ہیں ان کی رو سے یہ بات ثابت ہے کہ بمبئی میں بھی اردو ڈرامے کی ابتدا تقریباً اسی دور میں ہوئی جس میں لکھنؤ میں اندرسبھا کا ناٹک دکھایا گیا۔ چنانچہ ۱۸۵۷ء سے پہلے "اندرسبھا" بمبئی کے اسٹیج پر پیش کی جاچکی تھی اور اس کے علاوہ پارسیوں کے لکھے ہوئے کچھ منظوم ڈرامے (جس پر اندرسبھا کا اثر نمایاں ہے) اسٹیج ہوچکے تھے۔ ۱۸۶۱ء تک بمبئی میں ۱۹ تھیٹریکل کمپنیوں کے قیام کا سراغ ملتا ہے جن میں سے اکثر اردو کے ڈرامے اسٹیج کرتی تھیں۔ ۱۸۷۴ء میں جب

دہلی میں جوبلی ہوئی تو بمبئی کی دو کمپنیاں وکٹوریہ ناٹک منڈلی (پارسی وکٹوریہ ناٹک منڈلی) اور اوریجنل وکٹوریہ ناٹک منڈلی دہلی پہنچیں۔

۱۸۶۱ء تک ۱۹ تھیٹریکل کمپنیوں کے قیام کے باوجود بمبئی میں تھیٹروں کی تعمیر کی رفتار بہت سست تھی۔ دادا بھائی رتن جی ٹھوٹھی اُردو تھیٹر کے باوا آدم کہلاتے ہیں۔ اُن کے بیٹے اردشیر دادا بھائی ٹھوٹھی بھی بہت بڑے ایکٹر اور ڈائریکٹر تھے۔ انہوں نے اُس دور کے ابتدائی تھیٹر کا نقشہ ان الفاظ میں کھینچا ہے :

"تختوں اور بنچوں کا اسٹیج بنایا جاتا۔ اسٹیج کے دائیں بائیں جانب ایکٹروں کے بیٹھنے کے لیے کرسیاں رکھی جاتیں جن پر بیٹھ کر وہ میک اپ کرتے اور کپڑے بدلتے تھے۔ اسٹیج کے سامنے کرسیاں، صوفے، مونڈھے، اسٹول اور بنچیں رکھ دی جاتیں۔ تماشائی بھی اپنے اپنے گھروں سے کرسیاں اور دستی پنکھے لے آتے۔ اسٹیج کی پشت پر ایک سفید پردہ ڈال دیا جاتا۔ ایکٹر اپنے پرائیویٹ کپڑوں میں جن کو وہ بیکار سمجھتا، ملبوس ہو کر اسٹیج پر آتا۔ وہ حسب ضرورت اپنے کپڑوں پر رنگ برنگ کی ابرق اور پنیاں چپکا لیتا۔ سیدھی سادی زبان میں اپنا مطلب بیان کرتا۔ ڈراما عموماً پانچ اور چھ بجے کے درمیان شروع ہوتا اور ایک گھنٹے میں ختم ہو جاتا۔ ایکٹروں کو آلات موسیقی سے کوئی واسطہ نہ ہوتا۔ یہاں تک کہ روشنی بھی غیر ضروری سمجھی جاتی اگر کوئی شخص کسی ایکٹر کو کچھ انعام دینا چاہتا تھا۔ تو وہ اس کو اشارہ سے بُلاتا۔ وہ اس کے پاس جاتا۔ انعام لیتا سلام کرتا اور پھر اپنے کام میں مصروف ہو جاتا تھا۔"[1]

یہ دور حقیقت میں اُردو ڈراما نگاری میں پارسیوں کی ڈراما نگاری کا دور ہے اسی لیے ۱۸۸۰ء تک کی اُردو ڈراما نگاری کے متعلق ڈاکٹر نامی بھی کوئی ایسا نتیجہ نہیں نکال سکے جس

---

[1] اُردو ڈراما صفحہ ۱۶۳، ۱۶۴

کی بنا پر یقین کے ساتھ یہ کہا جا سکے کہ اس دور میں کتنے اُردو ڈرامے لکھے گئے اور اُن کے مصنف کون کون لوگ تھے۔ لیکن جو بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے یہ ہے کہ ۱۸۷۰ء میں جب دادا بھائی پٹیل نے وکٹوریہ ناٹک منڈلی خرید لی تو اپنی توجہ پوری طرح اُردو کے ڈراموں کی طرف مبذول کی۔ ۱۸۷۲ء میں انہوں نے ایک منظوم ڈراما "بے نظیر بدر منیر" آرام[1] سے لکھوایا اور وکٹوریہ تھیٹر میں اسٹیج کیا۔ ان کے ڈرامے لعل و گوہر کو اُردو کا سب سے قدیم ناٹک بتایا جاتا ہے۔[2] آرام کے نام سے جو اُردو ڈرامے مشہور ہوئے اُن کے نام یہ ہیں:

ابتدائی ترجمے : خورشید اور نورجہاں

منظوم ڈرامے : لعل و گوہر، بے نظیر بدر منیر، شکنتلا، پدماوت، لیلیٰ مجنوں، موہنا رانی۔

نثر کے ڈرامے : گوپی چند، حاتم طائی، باغ و بہار، عالمگیر، جواں بخت، گل باصنوبر چہ کرد، گل بکاؤلی[3]

آرام کی تصانیف کے متعلق یہ کہنا تو صحیح نہیں کہ وہ ان سب کے بلا شرکت غیرے مصنف ہیں۔ لیکن اس لحاظ سے یہ اُن کی تصنیف و تالیف ضرور ہیں کہ ترمیم و تنسیخ کے بعد انہوں نے انہیں اپنایا اور ایک نئی شکل دی ہے۔

اس دور کے دوسرے مشہور ڈراما نگار رونق بنارسی اور غلام حسین عرف حسینی میاں ظریف ہیں رونق بنارسی پارسی تھیٹریکل کمپنی کے خاص ڈراما نگار تھے۔ اُن کے ڈراموں میں مندرجہ ذیل مشہور ہیں:

---

[1] اس کا پورا نام خان صاحب نوشیروان جی مہرواں جی تھا۔

[2] جدید تحقیق کی رو سے یہ ڈراما ڈھاکے میں کسی مسلمان ڈراما نگار کے نام سے اسٹیج کیا جا چکا تھا۔

[3] یہ فہرست اُردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید سے لی گئی ہے۔

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

ظریف بھی اسی دور کے ڈراما نگار ہیں اور مؤلفین ناٹک ساگر کے بیان کے مطابق اُن کے "ڈرامے کی غرض و غایت محض تفننِ طبع اور دو گھڑی کا دل بہلاوا تھا۔" اُن میں نہ پلاٹ کی خوبی ہے نہ ڈرامے کی شان۔ اداکاری خارج از عمل ہے۔ نظم و نثر خام۔ مگر امانت کے لگائے ہوئے پودے کی آبیاری کر کے ایک تناور درخت بنا دیا۔ مرزا رسوا نے اُن کے ڈراموں کی زبان کو "بمبئی کے بھنڈی بازار کی بول چال" کہا ہے اور عشرت رحمانی کے نزدیک ان کی "خصوصیات وہی ہیں جو اس دور کے ادنیٰ ڈراما نویس منشیوں کی تھیں۔ اُن کی شاعری کا عام انداز ادنیٰ اور پست درجہ کا ہے۔ البتہ چند قطعات جو قصیدے کے طور پر نظر آتے ہیں کسی حد تک سلاست کا نمونہ ہیں۔"

جو ڈرامے ظریف کے نام سے مشہور ہیں اُن میں سے بعض تو خود اُن کے لکھے ہوئے ہیں اور بعض محض دوسرے ڈراموں کی بدلی ہوئی صورت ہیں۔ اُن کا ڈراما "دربائی اندرسبھا" جو اندرسبھا کی مسخ شدہ صورت ہے ۱۸۸۴ء میں کھیلا گیا۔ اُن کے ڈرامے "نیرنگِ عشق" کے متعلق "اردو ڈراما" میں یہ رائے ظاہر کی گئی ہے:

"جس حد تک اس ڈرامے کے اصل انداز کا تعلق ہے وہ تمام تر نظم میں

سنہ ۱۸۹۵ء

لکھا گیا ہے جس میں رباعی اور قطعہ بند کی طرز میں مکالمے ہیں۔ غزل اور مرثیہ مسدس اور ترجیع بند کے انداز میں گانے ہیں۔ اُن گانوں میں بھی مکالموں کا انداز ہے۔ نظم نہایت ادنیٰ پایہ کی ہے۔''

اس ڈرامے کا ایک منظوم مکالمہ ذیل میں درج ہے:

ماہتاباں:

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

(دھکا دینا ماہتاباں کا گر جانا شہزادہ کا)

(جانا ماہتاباں کا)

شہزادہ (مسدس):

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

ظریف کے مندرجہ ذیل ڈرامے مشہور ہیں:

۱۔ نتیجۂ عصمت ۲۔ خدا دوست ۳۔ چاند بی بی ۴۔ تحفۂ دلکشا ۵۔ بلبلِ بیمار ۶۔ شیریں فرہاد ۷۔ فریبِ فتنہ ۸۔ ہوائی مجلس ۹۔ حسن افروز ۱۰۔ حاتم طائی ۱۱۔ بدر منیر ۱۲۔ ناصر و ہمایوں ۱۳۔ ماتم ظفر ۱۴۔ بزمِ سلیمان ۱۵۔ چراغ الہ دین ۱۶۔ خداداد ۱۷۔ نیرنگِ عشق ۱۸۔ اکسیرِ اعظم ۱۹۔ لیلیٰ مجنوں ۲۰۔ عشرت سبھا ۲۱۔ فرخ سبھا ۲۲۔ علی بابا ۲۳۔ گوپی چند

اس دور کے ایک اور ڈراما نگار طالب بنارسی ہیں جو وکٹوریہ ناٹک کمپنی کے لیے

ڈرامے لکھتے تھے۔ وکرم ولاس، دلیر دل شیر، نازاں، نگاہ غفلت، ہریش چندر، گوپی چندر اور لیل ونہار اُن کے مشہور ڈرامے ہیں۔ ان ڈراموں کا درجہ دوسرے معاصرین کے مقابلے میں بلند تر ہے۔ اُن کی نثر سلیس اور فصیح ہے۔ اور اُن کی نظم بھی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ خوش گو شاعر تھے۔ کہتے ہیں کہ جب طالب نے ڈرامے لکھنے شروع کیے تو "اندر سبھا" کی تقلید کا سلسلہ جاری تھا۔ لیکن جس طرح احمد حسین وافر نے نظم کے مکالموں میں نثر کا زیادہ اضافہ کیا تھا (بلبل بیمار اس کی مثال ہے) اسی طرح انھوں نے نثر کی طرف بھی توجہ کی اور اپنے ڈراموں کے ذریعے ہندی گانوں کی جگہ اُردو کے گانوں کو رواج دیا۔ اس زمانے میں کمپنی کے مالک خورشید جی بالی والا تھے۔ وہ اپنے عہد کے مشہور مزاحیہ اداکار تھے۔ اس لیے اُن کے اشارے پر طالب نے اپنے سب ڈراموں میں اصل قصّے کے ساتھ مزاح (کامیڈی) کا اضافہ کیا۔ اُن کے ڈراموں میں "لیل ونہار" کو سب سے اچھا سمجھا جاتا ہے۔ اُس کا نمونہ ذیل میں درج کیا جاتا ہے:

باغیچہ

عالم سوز : یہی اکرام کا گھر ہے۔ کم بخت جیتے جی قبر کے اندر ہے۔

سفیر جاہ : عالم سوز! مجھے تو تب چین آئے کہ جب اکرام قبر میں ڈالا جائے یا دیس سے نکالا جائے۔ لطیفن کی موت کا گواہ ہے۔ ایک روز ضرور مجھے رسوا کرے گا۔ عزّت گنوائے گا۔

عالم سوز : بے فکر رہو میرا مخبر اس کے پیچھے لگا ہوا ہے۔ چند روز میں اس کے جُرم کا پتہ لگا دے گا اور اسے ٹھکانے لگا دے گا۔

سفیر جاہ : شاباش! میں تمھیں خوش کر دوں گا۔ بھلا فیروز یہاں روز آتا ہے۔

عالم سوز : جی ضرور آتا ہے اور پھول چڑھاتا ہے۔

سفیر جاہ : اکرام فیروز کا مددگار ہے۔ یہ خبر تم نے کس سے پائی ہے ؟

عالم سوز : یہ شہناز کی قبر اکرام ہی نے بنوائی ہے۔

سفیر جاہ : اور انور بھی یہاں روز آتا ہے ؟

عالم سوز : ہاں اسے بھی ساتھ لاتا ہے۔

سفیر جاہ : ہاں تو آج ایک کام کرو۔ انور کو پھسلا کے گل اندام کے گھر پہنچاؤ۔

عالم سوز : بہت خوب !

(سفیر جاہ جاتا ہے۔ دل افروز آتی ہے۔)

دل افروز : ؎ بیکلی ہے کل سے کوئی شے پسند آتی نہیں
دم اُلجھتا ہے ہوا گلزار کی بھاتی نہیں

سوسن : ہاں ہیں سمجھی کوئے جاناں نہ ہو تو جی لگے۔

نسترن : روئے روشن کا کوئی پروانہ ہو تو جی لگے۔

سوسن : وہ فیروز جو باغیچہ میں آتا ہے۔ اس کو دیکھ کر تمہارا دل باغ باغ ہو جاتا ہے۔

دل افروز : مری بلا جانے کون آتا ہے کون جاتا ہے۔

سوسن : ؎ ایسے انداز دبانے سے کہیں چھپتے ہیں
عشق اور مُشک چھپانے سے کہیں چھپتے ہیں

نسترن : اچھا چل بہن اب گھر کو چلتے ہیں۔

دل افروز : میری طبیعت ذرا اس جگہ ہی بہلتی ہے۔

سوسن : اچھا بیٹھی رہو وہ جوان بھی کوئی دم میں آتا ہے۔

دل افروز : اجی، صاف کہو نہ کہ تمہیں تو وہ بھاتا ہے۔

سوسن : جی ہاں دل میں بھی جانتا ہو گا۔ لیجیے ملاحظہ کیجیے۔

دل افروز : ارے سچ، تو بہن پردہ کر دو کنارے ہو جاؤ۔

نسترن : پردہ! اچھا آؤ؟ کیوں چلا نہیں جاتا؟

دل افروز : اری کچھ کانٹا سا کھٹک گیا۔

سوسن : کہاں پاؤں میں چبھا یا دل میں اٹک گیا۔

دل افروز : بیچارا کیسا اُداس بے حواس ہے۔

نسترن : سچ پوچھو تو مٹی میں ملا ہوا الماس ہے۔

سوسن : اگر تمہاری جگہ میں ہوتی تو پاس جا کر پوچھتی۔

دل افروز : باوا جان بہتیرا بلاتے ہیں، مگر نہیں آتا ہے۔ خدا جانے کیوں شرماتا ہے۔

اس عہد کی دوسری مشہور کمپنی الفریڈ تھیٹریکل کمپنی تھی۔ اس کے لیے پہلے مہدی حسن احسن لکھنوی اور بیتاب بنارسی نے ڈرامے لکھے اور پھر آغا حشر نے حقیقت میں یہ تینوں ڈراما نگار ہم عصر ہیں۔ حشر نے ڈراما نگاری ان کے نسبتاً بعد شروع کی لیکن چونکہ احسن اور بیتاب کے اکثر ڈراموں کی تاریخِ تصنیف کا صحیح علم نہیں اس لیے یہ فیصلہ کرنا دشوار ہے کہ دونوں میں سے اولیت کا شرف کسے حاصل ہے۔ ناٹک ساگر اور اُردو ڈراما نگاری میں ان ڈراما نگاروں کا ذکر کچھ اس طرح کیا جاتا ہے جیسے ان سب کا عہد ایک دوسرے سے مختلف ہے اور ان میں آپس میں خاصا فصل ہے۔ پھر ایک چیز یہ ہے کہ ان دو تین ڈراما نگاروں اور دو تین کمپنیوں کے ذکر کے بعد بہت سی کمپنیوں اور بہت سے ڈراما نگاروں کے نام اس طرح لکھ دیے گئے ہیں کہ پڑھنے والا چکرا کر رہ جاتا ہے۔ حقیقت یوں ہے کہ عین اُسی زمانے میں جب وکٹوریہ ناٹک کمپنی اور الفریڈ تھیٹریکل کمپنی قائم ہوئی اور طالب، احسن اور بیتاب نے ان کے لیے ڈرامے لکھنے شروع کیے تو ملک کے مختلف حصوں میں اور کمپنیاں بھی تھیں اور ان میں سے ہر ایک کے اپنے اپنے ڈراما نگار تھے۔ مثال کے طور پر اسی عہد کے ایک مشہور لکھنے والے حافظ محمد عبداللہ ہیں انہوں نے انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی کی بنیاد رکھی۔ یہ چیتوڑا ضلع فتح پور ہسوا کے رئیس تھے۔ اس کمپنی کے لیے بہت سے ڈرامے لکھے۔ جن ڈراموں کے اشتہار عموماً ان کے ڈراموں کے ساتھ دیے جاتے

تھے ان کی تعداد پچاس سے زیادہ ہے۔ حافظ عبداللہ کے ڈراموں کی دو خصوصیتیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان میں سے اکثر پر سالِ طبع درج ہے۔ دوسرے حافظ صاحب نے ہر ڈرامے کے شروع میں ایک مختصر سا دیباچہ لکھا ہے۔ ان کے بہت سے ڈرامے اس وقت بھی آسانی سے ملتے ہیں ان کے دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی کی ابتدا ۱۸۸۱ء میں ہوئی تھی اور اس کے لیے حافظ صاحب نے خود ہی ڈرامے لکھے تھے۔ ان ڈراموں سے اکثر پر اندرسبھا کا گہرا اثر تھا۔ بعض کے مکالمے شروع سے آخر تک منظوم ہیں۔ بعض میں اکا دکا لفظ نثر کے آتے ہیں۔ لیکن اس میں قافیہ کا بڑا سخت التزام ہے۔ حافظ عبداللہ کا ایک ڈراما مرقع مہرانگیز و قباد" معروف بہ نقش سلیمانی و بہشتِ شداد ہے۔ اس کے دوسرے ایکٹ کا پانچواں سین یہ ہے۔

(مہرانگیز کا گریہ و زاری کرتے ہوئے نظر آنا)

غزل، دُھن جوگیا اساوری، تال، دادرا

طرز: "ہیں حمد سے غافل نہیں اک آن خدایا"

یارب کوئی دنیا میں نہیں یار ہمارا
ہو تیرے سوا کون مددگار ہمارا

ہم بے کس و بے بس کا بھلا کون ہو مونس
جز تیرے نہیں کوئی بھی غم خوار ہمارا

اب وصل ہو اس یار کا یا موت ہی آئے
جینا تو جدائی میں ہے بیکار ہمارا

رکھ اس کو تر و تازہ ہمیشہ تو خدایا
پژمردہ نہ ہو وہ گل گلزار ہمارا

(شداد کا آنا اور مہرانگیز کو منانا)

ٹھمری، دُھن جھنجوٹی، تال، قوالی

طرز : "تجھ کو پانی کے اندر کا رہنا کیسے بھایا ہے"۔

شداد :- تجھ پر صدقے ہو جاؤں پیاری کہنا میرا مان،
شوہر تو اپنا مجھ کو بنالے —— تجھ پر۔۔۔۔
شکل پہ تیری دل سے فدا ہوں
مجھ کو چھاتی سے لپٹالے مان مان میری جان
میں تیرا دیوانہ ہوں تو میری دیوانی —— تجھ پر۔۔۔۔

ٹھمری۔ دُھن زِلہ۔ تال پنجابی ٹھیکہ
طرز : "اک چتر نار کرکے سنگار"

مہرانگیز :- بس خبردار، اے ظلم شعار، کر مجھ کو نہ خوار، مت ہو بدکار
ہے عرض مری یہ بار بار —— بس خبردار

دوغزلہ۔ دُھن کھماچ۔ تال چاچر
طرز : "نجومی ذرا پترہ کھول پیارے"

شداد : اری ہوش کر اب بھی اپنے ٹھکانے
کہا مان میرا نہ بتلا بہانے

مہرانگیز : ارے موذی رانده ہے تجھ کو خدا نے
کہا تیرا شیطان ملعون مانے

شداد : نہ تو بدزبانی سے باز آئی اب تک
لگی پھر مجھے سخت باتیں سُنانے

مہرانگیز : بدوں کا ہے تو یار نیکوں کا دشمن
تجھے کون شیطان سے بدتر نہ جانے

شداد : تجھے مردے کی جا کٹہرے میں رکھوں
کہ تا بھوت آئیں ابھی تجھ کو کھانے

(شدّاد کا مُردے کو باہر کرنے کے لیے کٹہرے میں داخل ہونا۔)

مہرانگیز : خدا جلد غارت کرے تجھ کو ظالم
لگا تو ستم بے گناہوں پہ ڈھانے

(گونگے کا گھنٹہ بجانا۔ بھوتوں کا یکایک نمودار ہو کر خونِ شدّاد پی جانا۔
شدّاد کا جہنم داخل ہونا۔ قباد کا مع نقشِ سلیمانی داخل ہونا۔)

مثنوی : دُھن مالکوس : تال چاچر
طرز : "ارے کون ہے تو بتا اپنا نام"

قباد : اراکینِ شاہی کرو تم ہراس
یہ نقشِ سلیمانی ہے میرے پاس
جو چاہوں تو تجھ کو جلاؤں میں اب
دیا اور ہی کوئی ڈھاؤں غضب
کرامات اس کی تو دیکھو ذرا
یہ دیوار ہوتی ہے کیسی فنا

(نقشِ سلیمانی کے لگانے سے شدّادی بہشت کا یکایک نابود ہو جانا۔ ایک باغ میں تختِ شاہی لگا ہوا نظر آنا۔ قباد و مہرانگیز کا بغل گیر ہونا۔ درباریوں کا عاجزی سے رونا۔)

اس سے اگلا منظر باغ کا ہے جس میں پہلے سب درباری مل کر پیلو کی دُھن میں چند شعر (مثنوی) گاتے ہیں۔ پھر مہرانگیز پیلو میں ایک غزل گاتی ہے۔ اس کے بعد قباد بربنس میں ایک غزل گاتا ہے اور آخر میں سب مل کر دُھن اڑانا میں ایک غزل گاتے ہیں اور اس جگہ کھیل ختم ہو جاتا ہے۔

ان دونوں مناظر کا مجموعی انداز اندرسبھا کا سا ہے۔ ڈرامے کے کردار الگ الگ گانے

گاتے ہیں، آپس میں اک مبنی گفتگو کرتے ہیں (لیکن تحت اللفظ میں نہیں بلکہ گا کر) مثنوی کے طرز میں جو بات روایت کی حیثیت سے کہی جاتی ہے وہ بھی گا کر ادا کی جاتی ہے اور ہر موقع پر مصنف گانے کی دُھن اور طرز کی طرف واضح اشارہ کر دیتا ہے۔

اُنیسویں صدی کے آخر میں اسٹیج ڈراموں کا طرز یہی ہے۔ ان میں قصوں کے مقابلے میں ناچ گانے کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ کرداروں کا مکالمہ بھی نثر کے بجائے نظم میں ہے کردار جو غزلیں اور گانے گاتے ہیں ان میں خیال کی رفعت، نزاکت یا شوخی کو اتنا اہم نہیں سمجھا جاتا جتنا اُن کی دھنوں اور تالوں کو۔ جن کمپنیوں کے لیے یہ ڈرامے لکھے جاتے ہیں وہ لوگوں کی دعوت پر یا اپنی خوشی سے خالص تجارتی اور کاروباری نقطۂ نظر سے شہر در شہر دورے کرتی ہیں۔ ان میں سے بہت سی کمپنیوں کو ریاستوں کے نوابوں، راجاؤں اور رئیسوں کی سرپرستی حاصل ہے شادی بیاہ اور دوسری خوشی کی تقریبوں میں بھی کمپنیوں کو دعوت دے کر ان کے ڈرامے مہمانوں اور شہر والوں کو دکھائے جاتے ہیں۔ جس طرح یہ کمپنیاں بے شمار ہیں اسی طرح ان کے لیے ڈرامے لکھنے والوں کی تعداد بھی ان گنت ہے۔ لیکن ان میں سے اکثر میں نہ صحیح ادبی ذوق ہے اور نہ فن کا موزوں احساس۔ اس لیے یہ ڈرامے ادبی اور فنی اعتبار سے بہت ادنیٰ درجے کے ہیں۔ ان ڈراموں میں عموماً مذاقِ عام کی تسکین کی کوشش کی گئی ہے۔ اس لیے لکھنے والا اُس ڈگر سے سرِمو انحراف نہیں کرتا جو مذاقِ عام نے اُس کے لیے بنا دی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے اکثر لکھنے والوں کے ڈرامے ایک ہی نہج کے ہیں۔ ان میں سے کسی میں لکھنے والے کی اُپج کو دخل نہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب کے سب ڈرامے ایک خاص سانچے میں ڈھل کر نکلتے ہیں سادہ کار کے اپنے مذاق اور اُس کی فنی مہارت سے سونے چاندی کے زیور کو جو حُسن ملتا ہے اس سے یہ تمام تخلیقات سرتاسر عاری ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی عہد کے بے شمار لکھنے والوں میں جب کوئی ایسا لکھنے والا دکھائی دیتا ہے جس نے عام روش پر چلنے کے ساتھ ساتھ ڈرامے کو کسی نہ کسی پہلو سے سنوارا اور بہتر بنایا ہو تو نظر اس پر ٹھہر جاتی ہے اور ذکر کرنے والے اس کی

تھوڑی سی خدمت کو بھی بڑا کارنامہ سمجھ کر اُسے جی کھول کر سراہتے ہیں۔ اس دور میں یہی حیثیت احسن لکھنوی اور بیتاب بنارسی کی ہے۔

احسن لکھنوی، لکھنؤ کے معروف شاعر حکیم نواب مرزا شوق مصنف "زہرِ عشق" کے نواسے تھے۔ خوش فکر شاعر ہونے کے علاوہ موسیقی داں بھی تھے۔ خونِ ناحق، دلفروش، گلنار، فیروز شہیدِ وفا، چندراولی، چلتا پرزہ، شریف بدمعاش اور بھول بھلیاں ان کے مشہور ڈرامے ہیں۔

احسن کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے پہلے پہل شکسپیر کو اُردو داں طبقے سے روشناس کرایا۔ خونِ ناحق، شہیدِ وفا اور دلفروش شکسپیر کے مشہور ڈراموں ہیملٹ، آتھیلو اور مرچنٹ آف وینس کے ترجمے ہیں۔ لیکن ان ترجموں میں احسن نے اپنے ملک کے دیکھنے والوں کے مذاق کے مطابق بہت سی تبدیلیاں کی ہیں۔ شہیدِ وفا کی ساری فضا اسلامی بنا دی ہے۔ ہیملٹ (خونِ ناحق) میں بہت سی چیزیں گھٹا بڑھا کر اس کے حزنیہ تاثر کو ختم کر دیا گیا ہے۔ مزاحیہ ذیلی قصہ بھی اسی مقصد سے شامل کیا گیا ہے۔ یہ تبدیلیاں ظاہر ہے کہ اس لیے کی گئی تھی کہ ڈراما اسٹیج پر جس طرح کے دیکھنے والوں کے لیے پیش کیا جا رہا ہے اُنہیں پسند آسکے لیکن اس طرح کی تبدیلی کرنے کے لیے فن کار کو اپنے اوپر اعتماد ہونا چاہیئے۔ یہی اعتماد ہے جس کی بدولت احسن کے ڈراموں میں (پھر بیتاب کے ڈراموں میں اور اس سے بڑھ کر حشر کے ڈراموں میں) بعض ایسی تبدیلیاں پیدا ہوئیں جو اس عہد کے دوسرے ڈراما نگاروں کے یہاں ناپید ہیں۔

احسن نے گانوں کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا۔ لیکن انہیں ادبی اور شاعرانہ حیثیت سے بہتر بنایا۔ مکالموں کو سرتاسر منظوم رکھنے کے بجائے ان میں نثر کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کا اضافہ کیا۔ مکالموں کی زبان میں ادبی شان پیدا کی اور ان چیزوں کی بدولت ان کے ڈرامے ان کے اکثر ہم عصروں سے بہتر سمجھے گئے۔ مثال کے لیے ان کے ڈرامے "دلفروش" کے ایک منظر پر نظر ڈالیے:

باب تیسرا   پردہ پہلا

سجا ہوا محل

گانا شیریں

موراسیاں ملت نہیں ۔ درس دکھلیاں ۔ ترس گئی جان رے ۔ ارے
سیاں نے موہے ترسیاں ۔ جیرا کلپتیاں ۔ نہ کینو میرا دھیان ۔
کٹت تڑپ تڑپ رین ۔ دن چین پڑت ناہیں ۔
برس برس رین نکمت ۔ درس ملت نہیں ۔ کیا کروں گیاں ۔
صورت کمتیاں ۔ جوبن مرجھیا ۔ جھلس گئی شان ۔

قطعہ

قسمت سے مہرباں کو ستم گر بنائیں گے
نالے ہمارے موم کو پتھر بنائیں گے
آہوں میں گر اثر ہے تو کیونکر نہ آئیں گے
جب آئیں گے تو آپ کے دل پر بنائیں گے

سلیمہ : ؎ بگڑے ہوئے جو کام ہیں اکثر بنائیں گے
جب آئیں گے تو آپ کے دل پر بنائیں گے

شیریں : ؎ مت چھیڑ خانی کر تو سلیمہ خدا سے ڈر
میں انتظار کرتی ہوں جاؤں گی گزر

سلیمہ : ؎ مت بے قرار ہو اے مری جان صبر کر
یہ کون آ رہا ہے کلوٹا مُوا ادھر ؟
ہیں ـــــ یہ تو نگوڑا ہے وہی مسعود کیتی خر

(مسعود کا آنا)

شیریں : مسعود آیا آیا تو لایا بھی خوش خبر

مسعود : تشریف لائے دیکھیے وہ خود ہی نامور

شیریں : ؎ ہے شکر لاکھ لاکھ خداوند دادگر
یہ شکل پیاری پیاری جو آئی ہمیں نظر

قاسم : ؎ جلوۂ دید کا مشتاق ہے کب سے کوئی
آپ کے ہجر سے دل شاق ہے کب سے کوئی

مسعود : ؎ منتظر لائق انعام ہے کب سے کوئی
جوشِ آغاز کا انجام ہے کب سے کوئی

شیریں : اے کسی کے دل پر قبضہ کرنے والے، خوفِ خدا سے نہ ڈرنے والے
؎ تجھ پہ ظالم مرے نالوں کا اثر ہے کہ نہیں
مر رہا ہے کوئی فرقت میں خبر ہے کہ نہیں

قاسم : ؎ جو ستم میں نے سہا وہ کوئی کیا جانتا ہے
دل مرا جانتا ہے یا کہ خدا جانتا ہے

سلیمہ : مہربانِ من تشریف رکھیے۔

قاسم : تکلیف نہ فرمائیے۔ اب وہ صندوق منگوائیے۔ میری قسمت آزمائیے۔

شیریں : ایسی تعجیل نہ فرمائیے، ٹھہر جائیے۔ دو چار روز مہمانی سے نہ اجتناب کیجیے۔ پھر شوق سے صندوق انتخاب کیجیے۔ کاش میری قسمت نے مجھے ناکام ہی رکھا تو ؎
زندگی میری کا پھر کوئی سہارا نہ رہا
تم رہے غیر کے اور کوئی ہمارا نہ رہا

قاسم : وہ چار روز کی مہمانی سے کیا خاک لُطف اٹھائیں گے۔ بس اب وہ صندوق ہی منگوائیے۔ دیر نہ لگائیے۔ اگر فضلِ خدا شاملِ حال ہے تو ہمیشہ کے لیے تمہارا

وصال ہے۔

شیریں : مگر اے دلدار، غم خوار، ہوشیاری اس کا مآل ہے۔ یہ صندوق نہیں ہمارے تمہارے مقدر کی فال ہے۔

قاسم : کچھ نہ غم کیجیے خدا قادر ذوالجلال ہے۔

سلیمہ : صندوق منگوانے سے پہلے ہم آپ کو ایک شرط سمجھاتے ہیں کہ در صورت ناکامیابی اگر آپ اس راز کو زبان پر لائیں گے تو محافظانِ طلسمات آپ کا گلا دبائیں گے۔

قاسم : مجھے سب کچھ منظور ہے۔ یہ بات عقل سے کب دور ہے۔

شیریں : اچھا ہوشیار، اے پیارے دلدار۔ اے موکلانِ عجائبات دکھاؤ اپنی کرامات (شیریں کا زمین پر پاؤں مارنا۔ محل کا غائب ہونا۔ ڈراؤنی شکلوں کا نمودار ہونا۔ صندوقوں کا زمین سے نکلنا۔)

قاسم : خیر۔ الٰہی خیر!

گانا

کیا مکان کارستان۔ ہر زبان پریشان

خودگم ہے ساری۔ عجب سحر کاری ـــــ ملے گل گیا مکان

جہاں دار۔ تو لاچار کا ہو یار مددگار

آس ہوئی پوری، کر مہر و نوری ـــــ دکھا دے شبیہ دل و جان

کیا مکان

اے خالقِ دو جہان، مالکِ کون و مکان! اگر تو مددگار رہے تو بیڑا پار ہے۔

کشتیِ نوح کو دریا سے نکالا تو نے

چشمِ یعقوب کو بخشا ہے اُجالا تو نے

میں بھی اک بندۂ ناچیز ہوں بندہ تیرا
گو گنہ گار ہوں رکھتا ہوں بھروسہ تیرا

بیتاب بنارسی اس دور کے دوسرے ڈراما نگار ہیں جنہیں اپنی ڈرامائی مہارت کی بنا پر ایسی شہرت ملی کہ ڈراما نگاری کی تاریخ لکھتے وقت اُن کا نام بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ احسن کی طرح بیتاب نے بھی شیکسپیر کے ترجموں کے ذریعہ اُردو داں طبقے کو ڈرامے کی اچھی روایات سے روشناس کیا ہے۔ ان کے کیے ہوئے ترجموں میں کامیڈی آف ایررس، کا ترجمہ گورکھ دھندا کئی حیثیتوں سے ان کی مشاقی اور ڈرامے کے ساتھ ان کی مناسبت کا مظہر ہے۔ ترجمے میں بیتاب نے اپنی طرف سے مزاحیہ نقل اور گانوں کا جو اضافہ کیا ہے اور مکالموں میں نظم کی جگہ جس طرح نثر استعمال کی ہے اُس سے اندازہ ہوتا ہے کہ بیتاب کو اپنے زمانے کے ناظرین و سامعین کے مذاق کا کتنا صحیح اندازہ ہے۔

بیتاب کے ڈراموں کی دوسری خصوصیت مکالموں میں نثر اور نظم کا امتزاج ہے۔ نظم و نثر کا وہی امتزاج جو آج احسن کو اپنے ہم عصروں میں ممتاز کرتا ہے۔ بیتاب کے بھی ہر ڈرامے میں موجود ہے۔ گو کہیں کہیں اُس میں زبان کی وہ صفائی نہیں جو احسن کے ڈراموں میں ملتی ہے۔

لیکن بیتاب ایک خاص حیثیت سے اپنے عہد کے ہر ڈراما نگار سے منفرد ہیں۔ انہوں نے ہندو دیو مالا کے بعض اہم اور ڈرامائی واقعات کو ڈرامے کی شکل دی ہے۔ ایسے ڈراموں میں انہوں نے ہندی اور اُردو کی ایسی آمیزش کی ہے کہ ہر طبقے کا دیکھنے والا ان سے متاثر اور لطف اندوز ہوتا ہے بیتاب کی قائم کی ہوئی اس روش کو حشر نے آگے چل کر بڑی کامیابی سے برتا ہے۔

ان کے ڈراموں میں قتلِ نظیر، گورکھ دھندا، کرشن سداما، پتنی پرتاپ، رامائن مہابھارت، زہری سانپ، فریبِ محبت زیادہ مشہور ہیں۔ ان ڈراموں میں مکالموں کا

اندازکیا ہے اس کے اندازے کے لیے گورکھ دھندا کا ایک منظر دیکھیے :

باب دوسرا　　　　　　　　　　　　　　　　　　　پردہ دوسرا

مکان کا اندرونی حصہ

(انٹونیو رومی جانا چاہتا ہے ۔ ایڈا اس کو پکڑ کر روکتی ہے ۔)

گانا

ایڈا　:　جان نثار اے یار چپکے چپکے چلے ۔ تجھ کو نفرت
ہوئی مجھ سے ۔ بنا نہ جینے جی مزار
آؤ آؤ آؤ ۔ مجھ سے آنکھیں نہ چراؤ
او ظالم تو میرا شوہر ہے کیسا
چھتیاں لگائے نہ لبھا بنا متوالا
مار ڈالا ۔ لب پر نالا ، اس دل کا چھالا ۔ توڑا ہائے
تم نے اگر بدلی نظر مجھ کو ہے گھر رشکِ سقر
اس میں گزر دشوار ـــــ جان نثار

انٹونیو رومی :　افسوس ساری دعوت کے بعد یہ ہلکی باتیں ، بانو صاحبہ میں نہیں جانتا کہ
کونسی کل کی باتیں ۔

ایڈا　:　کل کی باتیں ؎

اب ایسے ہو گئے کہ کوئی میل ہی نہ تھا
گویا کہ ان تلوں میں کبھی تیل ہی نہ تھا

انٹونیو　:　واللہ ان تلوں میں کبھی تیل ہی نہ تھا
میرا تمہارے ساتھ کبھی میل ہی نہ تھا
اسباب ہیں بے آنکھ پہ پردہ پڑا ہوا
جس کھیل کے یہ سین ہیں وہ کھیل ہی نہ تھا

ایڈا : کھیل ہی نہ تھا ۔

تم بھی بھلاؤ دل سے جاتی ہوئی بلا کو
دُشینت نے بھلایا جیسے شکنتلا کو

انٹونیو : سبحان اللہ، یہ اچھی مہمان نوازی ہے۔ پہلے مسافر کو خوشامدوں سے گھر میں لانا، کھانا کھلانا، پھر ارادہ بتانا، بھٹیارا بنانا۔

ایڈا : اچھا ظالم! مسافر سہی، پردیسی سہی، انجان سہی، مگر کچھ کہہ تو سہی ۔

کس بات پہ خفگی بتِ بے پیر ہے اتنی
کیا جُرم ہوا مجھ سے جو تقریر ہے اتنی
منظور ہو جتنا تو ستالے مجھے ظالم
اتنا تو بتا دے مری تقصیر ہے اتنی

انٹونیو : میں کیا بتاؤں، مجھے خود معلوم نہیں کہ میں کس جال میں پھنس گیا ہوں ۔

کس واسطے بے فائدہ تدبیر ہے اتنی
آتا نہیں سمجھ کچھ تقریر ہے اتنی
کیوں مجھ پہ عنایت ہے ضرورت سے زیادہ
لمبی مری وحشت ہے تو زنجیر ہے اتنی

یہ نہیں سمجھتی کہ بس ہو لیا۔ تمہارے کہنے سے یہاں آیا۔ کھانا کھایا۔ دو گھڑی دل بہلایا۔ لو چھٹی ہوئی۔ مگر یہ عجیب بات ہے ۔

رہ نہیں سکتی مرا پھندے سے چھٹنا باندھ کر
کیا یہیں بیٹھا رہوں گھٹنے سے گھٹنا باندھ کر

ایڈا : تمہیں یہاں بیٹھنا منظور ہے تو خوشامد کیا ضرور ہے۔ معاف کیجیے اور پچھلا حساب صاف کیجیے۔

انٹونیو : پچھلا حساب ؟ تو کیا میرا تمہارا کچھ لین دین بھی ہے ؟

ایڈرا : لین دین تم بے چارے کیا نبھاؤ گے ۔ لے نوٹ ! ابھی کچھ گھاٹا ہے نہ کھوٹ مگر دیوالہ نکال بیٹھے ڈنکے کی چوٹ ۔

انٹونیو : واہ یہ عجیب استعارہ ہے ۔ عجب کنایہ ہے ۔ عجب اشارہ ہے ۔ اجی صاف کہیے میں نے آپ کی کونسی رقم دبائی ہے ؟ کیا مال مارا ہے ؟

ایڈرا : بھول گئے تو میں بتاتی ہوں ، یاد کرو گنواتی ہوں ۔

گانا

نوجوانی کی وہ چاٹیں عیش چٹخارے مزے

پھیر دو مجھ کو ابھی لوٹے ہوئے سارے مزے

چھوٹی چھوٹی کلیاں پھلیاں تھا نہ کانٹوں کا ساماں ہاں

پھولوں کو توڑا ، رس نچوڑا ، ساری کھِیا اجاڑ ڈالی چھلیا ہاں

مکالمے میں نثر و نظم کا میل بھی ہے ۔ قافیہ پیمائی اور عبارت آرائی بھی ہے لیکن لطافت یا شوخی نام کو نہیں ۔ احسن کے مکالمے زبان کی صفائی اور خیال آرائی کے اعتبار سے ان سے بہتر ہیں ۔ لیکن احسن اور بیتاب نے ڈرامے کے ایک فرسودہ طرز میں جو راہیں نکالی ہیں ۔ انہیں محض سفر کا آغاز سمجھنا چاہیئے ۔ ان کے پیچ و خم کو دور کر کے انہیں مصفّیٰ اور ہموار بنانے کا کام حشر نے کیا ۔ اسے بام و در دیے ۔ گو یہ کہنا یقیناً صحیح نہیں کہ اس کی تکمیل کی ۔

[ماہِ نو ، کراچی جولائی ۱۹۵۳ء ، نظرِ ثانی مئی ۱۹۶۷ء]

آغا حشر کا فن

ہمارے ڈرامے کی تقریباً سو برس کی تاریخ میں، عوام اور خواص دونوں میں امانت کے بعد جو مقبولیت آغا حشر کے حصے میں آئی اس سے دوسرے لکھنے والے محروم رہے جس زمانے میں حشر نے ڈرامے کی دنیا میں قدم رکھا احسن اور بیتاب کا بڑا شہرہ تھا۔ ناٹک کمپنیوں میں ان کے ڈرامے منہ مانگے داموں بکتے تھے لیکن جب آغا حشر کے ڈرامے اسٹیج پر آئے۔ تو کمپنی کے مالکوں نے بہت جلد ہی یہ اندازہ لگا لیا کہ اس نوجوان ڈرامسٹ کے ڈراموں میں کوئی نہ کوئی ایسی بات ہے جو دیکھنے والوں کے لیے کوئی خاص کشش رکھتی ہے۔ چنانچہ ہر اچھی کمپنی کی کوشش ہوتی تھی کہ آغا حشر ان کے لیے ڈرامے لکھیں اور ہوا بھی یوں ہی کہ حشر جس کمپنی کے ساتھ وابستہ ہوئے اُس کے دن پھر گئے۔

میڈن تھیٹر کمپنی کے ایک مشہور ایکٹر محمد طفیل صاحب کے چچا نے آغا صاحب کی مقبولیت کا حال بیان کرتے ہوئے[1] ایک واقعے کا ذکر کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ جس کمپنی میں مَیں کام کرتا تھا اس کی مالی حالت کئی مہینے سے بہت خراب تھی۔ آغا صاحب کمپنی میں آئے تو سب سے پہلے اُن کا ڈراما "سلور کنگ" اسٹیج پر پیش ہوا۔ اس کھیل کو اتنا پسند کیا گیا کہ وہ لگاتار سات مہینے تک چلتا رہا اور کمپنی کو اتنی آمدنی ہوئی کہ ملازموں کی تنخواہوں کے علاوہ الاؤنس

---

[1] آغا حشر میڈن تھیٹر میں" روزنامہ امروز" لاہور، یکم مئی ۱۹۵۰ء

بھی ملنے لگے۔ ایک شو کی آمدنی ملازمین میں تقسیم ہوئی۔ اس کھیل سے کمپنی کی شہرت بہت پھیل گئی۔

آغا حشر نے کوئی ۳۲۔۳۳ سال ڈرامے لکھے۔ اس مدت میں ان کی مقبولیت برابر بڑھتی رہی۔ اُن کی ڈراما نگاری کی اس مدت کو چار دوروں میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر اگلے دور میں اُن کی شہرت اور قبولِ عام کا آفتاب برابر زیادہ چمکا اور زیادہ بلند ہوا۔ ظاہر ہے کہ یہ کوئی اتفاقی بات نہیں ہوسکتی۔ آغا حشر میں ضرور کوئی نہ کوئی ایسی خصوصیت تھی جس کی بدولت اُن کی شہرت میں برابر اضافہ ہوتا رہا ہے۔ آخر وہ خصوصیت کیا تھی؟ اس سوال کا جواب خود اُن کے ڈرامے دیتے ہیں۔ ان ڈراموں کو دیکھ کر واضح طور پر دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ پہلی تو یہ کہ آغا حشر نے اپنی ڈراما نگاری کے ہر دور میں زمانے کو وہ چیز دی جو اُس نے اُن سے طلب کی۔ زمانے کا مذاق کبھی ایک سا نہیں رہتا۔ اس میں نت نئی تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ فن کے نقطۂ نظر سے یہ بات بڑی اہم ہے کہ فن کار اپنی فنی تخلیقات کو اس پیہم بدلتے ہوئے مذاق کے سانچے میں ڈھالتا رہے۔ لیکن اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ وہ زمانے کے مذاق اور فن کے تقاضوں میں مطابقت پیدا کرتے وقت یا دونوں کو ایک دوسرے میں سموتے وقت اپنی تخلیقات کو فن کے نقطۂ نظر سے بہتر اور خوب تر بنانے کی کوشش میں مصروف رہے۔ زمانے کے ہاتھوں میں کٹ پتلی بن کر فن کو بے سوچے سمجھے اسی کے بتائے اور سکھائے ہوئے راستے پر چلانے میں بظاہر دُنیا کا فائدہ ہے لیکن حقیقت میں یہ عارضی فائدہ دُنیا کے لیے بھی مضر ہے اور فن کے لیے بھی۔ فن کا محض بدلتا رہنا ہی کافی نہیں۔ ضرورت تو اس بات کی ہے کہ فن کی یہ تبدیلی ہمیشہ خوب سے خوب تر کی طرف ہو اور اس کے لیے ضروری ہے کہ فن کار فن میں تبدیلیاں کرتے وقت برابر کسی نہ کسی جدت سے کام لیتا اور زمانے کو کوئی نئی چیز دیتا رہے اور برابر یہ سوچے کہ جس چیز میں زمانے کا فائدہ ہے، اس میں فن کا بھی فائدہ ہو۔ جس طرح زمانے کے مذاق نے فن کو اپنا رُخ بدلنے پر مجبور کیا ہے اسی طرح زمانہ بھی فن کے ساتھ اپنا رُخ بدلے۔ اچھے فن کار کا منصب جہاں ایک طرف یہ ہے کہ وہ زمانے کے

بدلتے ہوئے تقاضوں سے غافل نہ ہو، دوسری طرف اس کا فرض یہ بھی ہے کہ وہ زمانے کے مذاق کو نکھارے اور بلند کرے۔ یہ چیز صرف اسی صورت میں ہو سکتی ہے کہ فن میں جدت کا پہلو پیدا کرتے وقت اور زمانے کے مذاق کو بدلنے کی خدمت انجام دیتے وقت وہ جرأت سے کام لے۔ جھجک اور ہچکچاہٹ مفید اور حسین فنی تجربوں کی بہت بڑی دشمن ہے لیکن اس دشمن کی دست برد سے محفوظ رہنے کے لیے فن کار کو خود اپنے آپ پر اور اس کے ساتھ ساتھ اپنے تجربے کی اچھائی پر اعتماد کی ضرورت ہے۔ دنیائے فن کی فتح و تسخیر اس اسلحے کی مدد کے بغیر عمل میں نہیں آتی۔

حشر کی ڈراما نگاری کی بے پایاں مقبولیت کے یہی دو راز ہیں۔ انھوں نے اپنے فن کو زمانے کی ضرورت کے سانچے میں بھی ڈھالا ہے اور اپنی جرأت اور اعتماد سے فن کو برابر ایسی شکل بھی دی ہے کہ وہ زمانے کے مذاق کو بہتر بناتا رہے۔ ان کی ڈراما نگاری کا ہر دور انہیں دو بڑی خصوصیات کا حامل ہے۔ ان میں سے ہر دور ہم آہنگی، جرأت، اعتماد اور جدت پسندی کی ایک نئی منزل ہے۔ آخری منزل کی طرف جرأت اور یقین کا ایک اور قدم ہے۔

آغا حشر کے ڈراموں کو عموماً تین یا چار دوروں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ لیکن خود آغا صاحب نے پوری تخلیقی زندگی کے یہ حصے کئے ہیں[۱]: پہلا دور ۱۹۰۱ء سے ۱۹۰۵ء تک اس دور میں مرید شک، مار آستین، میٹھی چھری اور اسیر حرص لکھے گئے۔ دوسرا دور ۱۹۰۶ء سے ۱۹۰۹ء تک۔ اس دور میں شہید ناز، خوبصورت بلا، سفید خون اور صید ہوس لکھے گئے۔

تیسرا دور ۱۹۱۰ء سے ۱۹۱۶ء تک۔

سلور کنگ، خواب ہستی، یہودی کی لڑکی، سور داس، بن دیوی اور پہلا پیار اس دور کے مشہور ڈرامے ہیں۔

چوتھا دور ۱۹۱۷ء سے ۱۹۲۴ء تک:

---

[۱] بحوالہ مضمون "آغا حشر کا فنی ارتقا" (از عشرت رحمانی) مطبوعہ "ادب لطیف" سالنامہ ۵۲ء

یہ زمانہ کلکتہ کے قیام کا زمانہ ہے۔ اس زمانے میں آغا صاحب نے زیادہ تر ہندی کے ہندی کے ڈرامے لکھے۔ مدھر مرلی، بھاگیرتھ گنگا، بھارت رمنی (قدیم بن دیوی) ہندوستان (جس کے تین حصے ہیں، شرون کمار، اکبر اور آنچ) ترکی حور، آنکھ کا نشہ، پہلا پیار اور بھیشم اس دور کی یادگار ہیں۔

اپنی فنی زندگی کے آخری زمانے میں آغا صاحب نے اصلاحی ڈرامے لکھے۔ ۱۹۲۸ء میں سیتا بن باس ۱۹۲۹ء میں رستم وسہراب اور ۱۹۳۰ء سے ۱۹۳۲ء تک دھرمی بالک، بھارتی بالک اور دل کی پیاس (ڈراموں کی سنہ وار ترتیب کے لیے عشرت رحمانی صاحب کی تالیف اُردو ڈراما صفحہ ۲۴۳۔۲۴۴ ملاحظہ ہو۔)

جیسا کہ ابھی کہا گیا ان مختلف ادوار کے ڈراموں پر الگ الگ نظر ڈالی جائے تو بدیہی طور پر دو نتیجے نکلتے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ ہر دور میں آغا حشر کے ڈرامے اُس زمانے کے عوام کے مذاق کی تسکین اور تشفی کرتے رہے ہیں اور دوسرا یہ کہ عوام کے مذاق کی تسکین اور تشفی کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنی اُپج، جدت پسندی، جرأت اور اعتماد سے اُردو ڈرامے کی روایت میں آہستہ آہستہ خوشگوار تبدیلیاں بھی کی ہیں۔ یہاں تک کہ آخری دور تک پہنچتے پہنچتے اُردو ڈرامے کی ہیئت اور اس کا انداز اس حد تک بدل گیا ہے کہ ابتدا اور انتہا میں زمین آسمان کا فرق دکھائی دیتا ہے۔ ایک چیز کی جھلک البتہ ہر دور میں موجود ہے اور وہ ہے آغا حشر کا مخصوص مزاج، ان کی انفرادیت اور ڈرامے کے ساتھ ان کی طبعی اور فطری مناسبت۔

آغا حشر کو لڑکپن ہی سے ناٹک سے دلچسپی تھی۔ ابھی ان کا طالب علمی کا زمانہ تھا کہ بنارس میں ایک ناٹک کمپنی آئی۔ یہ تماشا دیکھنے گئے اور کسی بات پر کمپنی والوں سے ان بن ہوگئی اِنھوں نے اُن کے خلاف ایک تیز سا مضمون لکھا اور ایک ڈراما جس کا نام "آفتاب محبت" تھا[1]۔ اس

---

[1] "آغا حشر کاشمیری" (از مولانا علم الدین سالک) "تجلیات حشر" اس واقعے کو عشرت صاحب نے حشر کے معاصر مرزا عباس بیگ کی شہادت کی بنا پر کسی قدر تفصیل سے بیان کیا ہے۔ جزئیات میں تھوڑا سا فرق ہے۔ ملاحظہ ہو اُردو ڈراما صفحات ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵۔

چھوٹے سے واقعے سے تو ڈرامے کے ساتھ آغا حشر کی طبعی مناسبت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اب ایک واقعہ اور سن لیجیے جس میں اس زمانے کی ڈرامانگاری کے ذوق کی ایک جھلک نظر آتی ہے۔ بنارس والے واقعے کے کچھ عرصہ بعد آغا صاحب گھر سے بھاگ کر بمبئی چلے گئے۔ یہ زمانہ ناٹک کمپنیوں کے شباب کا زمانہ تھا۔ ان کمپنیوں میں بھی خاص کر الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کا نام شہر شہر مشہور تھا۔ کاوس جی (کھٹاؤ) اس کمپنی کے مالک اور اچھے ایکٹر تھے۔ مسٹر امرت لال ان دنوں کمپنی کے ڈائرکٹر تھے۔ ڈرامانویسی کا کام احسن لکھنوی انجام دیتے تھے۔ آغا حشر کو بھی کمپنی میں نوکری کرنے کا خیال پیدا ہوا تو جاکر مسٹر امرت لال سے ملے۔ آغا صاحب کا عنفوانِ شباب تھا، مسیں بھیگ رہی تھیں۔ مسٹر امرت لال نے آغا صاحب سے باتیں کیں اور باتوں باتوں میں اُن کی شعر گوئی کے متعلق کچھ سوال کیے۔ چائے پی رہے تھے۔ کہنے لگے، اس پر کچھ شعر کہو۔ آغا صاحب نے برجستہ کچھ شعر کہہ دیے۔ مسٹر امرت لال ان کی بدیہہ گوئی سے خوش اور متاثر ہوئے اور تھوڑی سی تنخواہ پر انہیں اپنی کمپنی میں نوکر رکھ لیا[1]۔ یہ واقعہ اس بات کی شہادت ہے کہ اُس زمانے میں بدیہہ گوئی اور فقرہ بازی ڈرامے کا عام مذاق تھا اور لکھنے والے میں یہ خوبی موجود ہو تو وہ بڑی سے بڑی کمپنی کے ڈائرکٹر کی نظرِ انتخاب اُس پر پڑ سکتی تھی۔

اس کمپنی کے لیے آغا صاحب نے مریدِ شک، مارِ آستین، پاک دامن، ٹھنڈی آگ، اور اسیرِ حرص لکھے۔ یہ گویا ان کی ڈرامانگاری کا پہلا دور ہے۔ اس دور کے ڈراموں کی ایک خصوصیت تو وہی برجستہ گوئی، بدیہہ گوئی اور فقرہ بازی ہے جس نے آغا صاحب کو ملازمت دلوائی تھی۔ دوسری خصوصیتیں اس عہد کے دوسرے مشہور ڈرامانگاروں (احسن، بیتاب اور طالب) کے ڈراموں میں بھی نظر آتی ہیں۔ یہ سب ڈرامانگار آدھے سے زیادہ ڈرامانظم میں لکھتے ہیں یعنی ان کے کرداروں کی گفتگو کا زیادہ حصہ نثر کے بجائے نظم میں ہوتا ہے۔ ڈراموں میں شروع سے آخر تک مختلف قسم کے گانوں کی بھرمار ہے اور جتنی دیر میں ڈراما اسٹیج پر پیش کیا جاتا

---

[1] "آغا حشر کاشمیری" (از مولانا علم الدین سالک) تجلیاتِ حشر

ہے اس کا آدھے سے زیادہ حصہ گانوں میں صرف ہو جاتا ہے ۔ ان ڈراموں کے مکالموں میں قافیہ اور سجع کا بڑا اہتمام اور التزام ہے ۔ ڈراموں میں مزاحیہ حصوں کا انداز عامیانہ ہے اور اس میں نچلے طبقے اور ادنیٰ درجے کے ناظر کو خوش کرنے کا میلان غالب ہے ۔

احسن لکھنوی کا ڈراما خونِ ناحق اس دور کا بے حد مقبول ڈراما ہے اس میں کل ۶۱ گانے ہیں جو سبھیوں اور درباریوں کے علاوہ ڈرامے کے خاص کرداروں نے گائے ہیں ۔ مکالموں کا خاصہ حصہ ایسا ہے جہاں کردار نثر کا ایک لفظ بھی نہیں بولتے ۔ سارے سوال جواب شعروں میں کرتے ہیں اور سننے والے کو ان میں مکتب میں ہونے والی بیت بازی کا مزا آتا ہے جو مکالمے نثر میں ہیں ان میں بھی اکثر جگہ قافیوں کا التزام اتنا زیادہ ہے کہ مکالمے میں روانی باقی نہیں رہتی یہی حال ان کے دوسرے ڈراموں اور بیتاب کے اکثر ڈراموں کا ہے ۔

یوں گویا حشر کو اپنی ڈراما نگاری کے پہلے اور دوسرے دور میں ایسے لوگوں کے مذاق کی تسکین کرنی تھی جو خونِ ناحق جیسے ڈراموں کے دلدادہ تھے ۔ ایسے ڈرامے جن میں گانوں کی بھرمار ہو ۔ جن میں کردار نثر کے بجائے شعروں میں گفتگو کریں اور اگر بھولے سے نثر بولیں تو وہ مقفیٰ اور مسجع ہو ۔ چنانچہ وہ ڈرامے جو حشر نے اس زمانے میں لکھے انہیں خصوصیات کے حامل ہیں ۔ لیکن ایک چیز ان ڈراموں میں بھی نمایاں طور پر موجود ہے اور وہ یہ کہ گانوں کے استعمال میں اور مکالموں میں اشعار اور مقفیٰ و مسجع عبارت سے کام لیتے وقت انہوں نے خاصی حد تک اعتدال اور توازن برتا ہے ۔ گانوں کی تعداد ۴۰، ۵۰ یا ۶۰ کے بجائے ۲۰، ۲۲ ہے ۔ مکالموں میں شعروں کا استعمال نثر کے ساتھ ملا جلا ہے ۔ کردار نثر میں کہی ہوئی بات کو شعر کے ذریعہ زیادہ مؤثر بناتا ہے ۔ یا یوں سمجھیے کہ جو کچھ اس نے نثر میں کہا ہے شعر اس کی تائید کرتا ہے ۔ قافیہ پیمائی میں بھی ڈراما نگار نے مکالمے کو حتی الامکان روزمرہ کی زبان سے قریب رکھا ہے ۔ قافیہ اور شاعرانہ تخیل کو لازم و ملزوم سمجھنے کے بجائے ، عام بول چال کے سیدھے سادے لفظوں ہی سے قافیہ کے آہنگ اور جھنکار کا کام لے لیا ہے ۔ اسی عہد کے دوسرے ڈراما نگاروں کے مکالموں

کا میلان دیکھنے کے لیے دو ایک مکالموں پر نظر ڈالیے۔ خونِ ناحق کے مکالموں کا انداز ذیل کے مکالموں سے ظاہر ہو جائے گا۔

ریحانہ : بی بی میں صدقہ، میں واری، چھوڑو یہ آہ و زاری، یہ خیال دل سے دور کرو۔
سیرِ باغ میں طبیعت کو مسرور کرو۔ دیکھو، کیا آراستہ گلزار ہے۔

مہر بانو : میری آنکھوں میں یہ سب خوار ہے۔

ریحانہ : ٹھنڈے ہو رہے ہیں کیا چمن زرد۔

مہر بانو : یہاں عشق نے کر دیا بدن زرد۔

ریحانہ : نہیں کھلے فصلِ گل میں سارے پھول۔

مہر بانو : جل کے تم سب کو کرو ہمارے پھول۔

ریحانہ : صبا اترائی ہوئی کس جانب گلزار پھرتی ہے۔

مہر بانو : صبا پھرتی ہے یا دل پر مرے تلوار پھرتی ہے۔

ریحانہ : گہر کی طرح غلطاں ہے جگر قطرے میں شبنم کے۔

مہر بانو : نہیں شبنم یہ آنسو ہیں ہماری چشم پرنم کے۔

ریحانہ : نازِ پھولوں پہ ہے عنادل کو۔

مہر بانو : سُن لے وہ میرے نالۂ دل کو۔

ریحانہ : چمن کی پٹریوں پر اینڈتے طاؤس پھرتے ہیں۔

مہر بانو : خزاں آتی ہے اپنی زیست سے مایوس پھرتے ہیں۔

ریحانہ : لطافت کیسی فوارے میں اور کیسی روانی ہے۔

مہر بانو : ہمارے دیدۂ تر سے لیا اُس نے بھی پانی ہے۔

ریحانہ : گلاب اپنا دکھاتا ہے یہ شباب میں رنگ۔

مہر بانو : ہمارے خونِ جگر کا ہے یہ گلاب میں رنگ۔

ریحانہ : تو یہ کس قدر بک بک ہے۔ تیرے مزاج میں جو کچھ جھک ہے۔ جو ایسوں سے دلیل لائے گی تو پیش پائے گی۔ علم سے دو چار آنکھیں ہیں۔

ریحانہ : نہیں ان کی چار آنکھیں ہیں۔

مہر بانو : آخر تم دونوں کیوں بلا کی طرح میرے پیچھے پڑ رہی ہو۔ کس پر اُڑ رہی ہو۔ کچھ تو کہو یہ ماجرا کیا ہے۔ آج تم دونوں کو ہوا کیا ہے۔

ریحانہ : میں تو اچھی خاصی چالاک ہوں پر اس حال پر غمناک ہوں۔ افسوس یہ جوانی اور ضعف ناتوانی ؎

نہ دو دل کو اضطراب اپنے ہاتھ سے
مٹاؤ نہ فصل شباب اپنے ہاتھ سے

مہر بانو : مٹتی ہے جوانی مری تقدیر کے ہاتھوں
کچھ کام نہیں بنتا ہے تدبیر کے ہاتھوں
اب اس کو ہو آرام تو تکلیف ہمیں کیا
دل پک چکا اپنا تو جہانگیر کے ہاتھوں

ریحانہ : قصور اگر آپ ہمارا معاف کریں تو عرض خدمتِ عالی میں صاف کریں۔

مہر بانو : کہو تو عرض ہے جس کا بیان فرض ہے۔[1]

ریحانہ : افسوس پیاری عشق کی بیقراری حسن و عشق کو خاک میں ملاتی ہے۔ آتش عشق کی سوزش خانۂ دل میں آگ لگاتی ہے ؎

نہ رکھو شعلہ زن یوں نالۂ بے باک سینے میں
نہ جل جائے کہیں پیاری دلِ غمناک سینے میں

مہر بانو : جلایاں تک تپ غم سے دل غمناک سینے میں
اگر ڈھونڈے کوئی دل کو نہ پائے خاک سینے میں

---

[1] باب دوسرا پردہ مکان ۸۔۲

ریحانہ : نالۂ سوزاں نہ بے آہنگ کرنا چاہیے
صاحبِ عزت کو پاسِ ننگ کرنا چاہیے

مہربانو : جب نہ ہو راحت تو عزت سے گزرنا چاہیے
زندگی بے لطف ہو جس دم تو مرنا چاہیے[1]

احسن کے ان دو مکالموں میں تخیل کا رنگ غالب ہے۔ ڈراما نگار کی کوشش یہ ہے کہ اپنی عبارت آرائی اور شعروں کی ادبی اور شاعرانہ شان سے سننے والے کے ذہن کو متاثر کرے مکالموں میں زندگی کی جھلک پیدا کرنے کی طرف اُس کی ذرا بھی توجہ نہیں۔ حشر کے ابتدائی دو دوروں کے ڈراموں پر بھی بیان کی یہی رنگینی اور تخیل کی یہی شوخی چھائی ہوئی ہے لیکن حشر اور احسن میں یہ فرق ہے کہ حشر نے ہر جگہ اپنے شاعرانہ تخیل اور رنگینیِ بیان کو زندگی کی حدوں میں لاکر، دیکھنے والے کے ذہن سے زیادہ اس کے دل کو متاثر کرنا چاہا ہے۔ حشر کو معلوم ہے کہ یہ ڈرامے پڑھنے کے لیے نہیں بلکہ اسٹیج پر دکھانے کے لیے لکھے جارہے ہیں اور مخاطب کے دل و دماغ پر جو تاثر قائم ہوگا وہ اسٹیج پر دیکھی اور سنی ہوئی چیزوں اور باتوں سے ہوگا۔ اس لیے وہ مکالموں کی ترتیب میں صوتی تاثر کو دوسری سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ لیکن یہ صوتی تاثر ایسی قافیہ پیمائی سے پیدا نہیں کیا جاتا جس کا انداز شروع سے آخر تک غیر فطری ہو۔ احسن کے لکھے ہوئے دو مکالموں کے مقابلے میں حشر کے دو مکالموں پر نظر ڈالیے۔ یہ چھوٹے چھوٹے فرق خود واضح ہو جائیں گے۔ اسیرِ حرص کے پہلے منظر میں سہیلیوں کے ابتدائی گانوں کے بعد اور اُس کی سہیلی کی گفتگو اس طرح ہوتی ہے:

گلشن : ؎ آج کا دن تو ہے عیش و کامگاری کے لیے
شاہ کیا بھیجیں گے تحفہ اپنی پیاری کے لیے

نوشابہ : وعدہ تو کیا تھا تجھے بھجواتے ہیں تحفہ
اب دیکھیے کب آتے ہیں کیا لاتے ہیں تحفہ

---

[1] پہلا باب۔ پانچواں پردہ، خونِ ناحق

گلشن : پیاری اب تحفہ تو لیجیے گا مگر اس کے بدلے میں انہیں بھی کچھ دیجیے گا۔

نوشابہ : میں تو انہیں پہلے ہی دے چکی ہوں۔

گلشن : کیا ؟

نوشابہ : دل۔

گلشن : واہ بی وا ! یہ تو اُن کی جان فدائی کا عوض ہے۔ خیر دیجیے گا نہیں تو کچھ کھلائیے گا پلائیے گا ؟

نوشابہ : ہاں کھلانے پلانے کو تو سب کچھ تیار ہے۔ لیکن اُن کو کیا درکار ہے ؟ زردہ، تنجن، مرغابی، شیرمال، کوفتے،

گلشن : واہ بی وا ! ایسے کھانے تو انہوں نے بہت کھائے ہوں گے آج تو کوئی ایسی چیز ہو جو ان کو عزیز ہو۔

نوشابہ : تو کیا چاہیے، بنارس کے سنبوسے۔

گلشن : جی نہیں !

نوشابہ : تو !

گلشن : ان گورے گورے گالوں کے بوسے۔

سب : بوسے ؟

گانا

دوسرا منظر سفید خون۔ کا ہے [1]

خاقان : ہاں اے پیاری زہرہ بول، اب تیری گل افشانی کا وقت ہے۔

زہرہ : اے پدر بزرگوار، میں کیا عرض کروں۔

اطاعت مجھ سے کہتی ہے کہ تو چپ رہ نہیں سکتی
مگر میرا یہ کہنا ہے کہ میں کچھ کہہ نہیں سکتی

---

[1] باب پہلا سین پہلا

خاقان : آخر بات کرنے میں کیا حرج ہے ، زبان کا تو یہی فرض ہے۔

زہرہ : بے شک ، زبان گوئی کے لیے ہی عطا ہوئی ہے۔

خاقان : پھر کیوں نہیں بولتی ، آخر کچھ تو بولو ، زبان کھولو۔

زہرہ : اس کی خدائی کا اقرار کرنے کے لیے اور ضرورت کے وقت اپنی ضرورت کا اظہار کرنے کے لیے ہے

زمانہ کی راحت تو چاہے اگر — تو باتیں بھی کرنا ذرا سوچ کر
کہ حق نے زبان ایک دی کان دو — کہے ایک جب سن لے انسان دو

گانا

خاقان : (غضب ناک ہو کر) ماں باپ کی فرماں برداری شرع و دین ہے ، اس قدر انکار میرے حکم کی توہین ہے۔

زہرہ : جہاں پناہ ! مجھ کو یہ باتیں پسند نہیں جس سے انسان کی پسند کا شکار کیا جاتا ہے۔ سچائی شرافت کی جان ہے۔ اپنے والدین سے محبت رکھنا ہر اولاد کا فرض بلکہ ایمان ہے۔

خاقان : او احسان فراموش ! یہ کیسی بیہودہ باتیں کرتی ہے۔ اس سے اچھے لفظوں میں ، تو ایک غیر شخص کی محبت کا اظہار کرتی ہے۔

زہرہ : تو معلوم ہوا کہ حضور کی طبیعت راست بازی کو نہیں بلکہ لفاظی کو پسند کرتی ہے۔

خاقان : زہرہ ، زہرہ۔

زہرہ : سریر آرا ، قول کو فعل کی ترازو میں رکھ کر تولنا چاہیے۔ سچی محبت زبان کی دوکان اور لفظوں بازار میں نہیں ملتی۔ اس کو دل کے خزانہ میں ڈھونڈنا اور طبیعت کے تہ خانہ میں ٹٹولنا چاہیے ۔

صبر حالِ تباہ مشکل ہے — ضبطِ فریاد آہ مشکل ہے

خاقان : ستم ہے اتنی چھوٹی اور ایسی طرّار۔

زہرہ : جی نہیں، بلکہ یوں فرمائیے کہ جتنی چھوٹی اتنی ہی راست گفتار۔

خاقان : تو کیا سچ بولنا سخن سازی کا نام ہے؟

زہرہ : تو کیا حق گوئی خوشامد بازی کا نام ہے؟

خاقان : اظہارِ وفاداری کو خوشامد کہنا، ایک قسم کی بدزبانی ہے۔

زہرہ : اور مکاری کو وفاداری کہنا خوفناک نادانی ہے۔

خاقان : وفاداری کے دعوے دار کو مکار کہنا یہ تم کو سجتا نہیں۔

زہرہ : یہ دُنیا جانتی ہے کہ جو گرجتا ہے وہ برستا نہیں۔

خاقان : دل کا حال انسان کی باتوں سے معلوم ہو جاتا ہے۔

زہرہ : عطر گندی کے کہنے سے نہیں بلکہ اپنی خوشبو سے پہچانا جاتا ہے۔

خاقان : چھوڑ دے یہ ضد۔

زہرہ : کبھی جھوٹی نہیں۔

خاقان : بے ادب ہے تو۔

زہرہ : مگر جھوٹی نہیں۔

خاقان : مجھ کو یہ باتیں ناپسند ہیں۔

زہرہ : دُنیا کو تو ہیں پسند۔

خاقان : مجھ کو نہیں پسند۔

زہرہ : خدا کو تو ہیں پسند۔

خاقان : تجھ کو نقصان پہنچے گا۔

زہرہ : میرا خدا حافظ ہے۔

خاقان : میں تجھ کو کچھ نہیں دوں گا۔

زہرہ : مجھے خدا دینے والا ہے۔

آغا حشر کے یہ دونوں مکالمے ان خصوصیات کے حامل ہوتے ہوئے بھی، جو ایک خاص دور کے مذاق کے تقاضوں نے پیدا کی ہیں، ان کی جدت پسندی اور احساسِ فن کے واضح مظہر ہیں۔ مصنف نے ان دونوں مکالموں میں شعروں کا استعمال بھی کیا ہے اور مقفّٰی عبارت کا بھی۔ لیکن دونوں چیزوں کے استعمال میں اعتدال و توازن کو ملحوظ رکھا ہے۔ شعر مکالموں میں کم لائے گئے ہیں اور جہاں لائے گئے ہیں وہاں نثر کے ٹکڑوں کے زور اور تاثیر میں اضافہ کرتے ہیں۔ سننے والے کا ذہن نثر کے ٹکڑے سن کر جو جذباتی تاثر قبول کرتا ہے شعر اُسے زیادہ گہرا اور شدید بناتا ہے۔ شعر مکالمے میں محض اس لیے نہیں لایا گیا کہ وہ شعر ہے۔ اس کے استعمال کا ایک مقصد ہے۔ جس جگہ اس مقصد کے حصول میں مدد ملتی ہے وہاں اس سے کام لیا جاتا ہے۔ جہاں اس کی ضرورت باقی نہیں رہتی، اسے نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ یہی صورت قافیوں کے استعمال کے معاملے میں ہے۔ حشر نے قافیوں کو اپنی ڈراما نگاری کے ابتدائی دور میں بھی کبھی مقصود بالذات نہیں بنایا۔ قافیے کا صرف اور استعمال نظم سے کہیں زیادہ نثر میں مشکل ہے اس لیے کہ نثر کی سب سے بڑی خوبی (خواہ وہ مسلسل بیان ہو یا مکالمہ) اس کی روانی اور اس کا اصل مقصد اظہارِ خیال ہے۔ قافیہ محض ظاہری تزئین کا ایک وسیلہ ہے اور اچھے لکھنے والے کبھی اس بات کو فراموش نہیں کرتے چنانچہ حشر نے بھی قدم قدم پر اس بات کو پیشِ نظر رکھا ہے کہ قافیہ عبارت کی روانی اور خیال کی تاثیر میں مخل نہ ہو۔ بلکہ اس کے برخلاف وہ عبارت کے آہنگ، اس کے ترنم اور اس کی صوتی اثر انگیزی میں اضافہ کرے۔ یہ چیز صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ عبارت میں اس کا استعمال کرتے وقت اعتدال اور توازن کے حدود قائم اور برقرار رکھے جائیں نہ کسی ایک جملے میں قافیوں کی اتنی بھرمار ہو کہ اُس سے جملے کی روانی میں فرق پیدا ہو اور نہ مجموعی حیثیت سے کسی عبارت میں اُن کی اتنی کثرت ہو کہ پڑھنے اور سننے والا عبارت پڑھتے

اور سننے والا عبارت پڑھتے وقت اُکتاہٹ محسوس کرے اور اُس کا ذہن خیال اور جذبے سے ہٹ کر محض قافیوں کے خارزار میں اُلجھ کر رہ جائے حشر کے مکالموں میں قوافی کے استعمال میں یہی حسن ہے کہ قافیے عبارت کو زیادہ دلکش بنانے میں حصہ لیتے ہیں۔ ان کا استعمال صرف اسی حد تک جائز رکھا جاتا ہے جس حد تک وہ ڈراما دیکھنے والے کے جوش کو بڑھانے اور ایک خاص نقطۂ عروج تک پہنچانے میں ممد ثابت ہو۔ ایسے موقعوں پر حشر کرداروں کی زبان سے اتنے چھوٹے چھوٹے فقرے کہلواتے ہیں کہ تاثر اور جوش میں بتدریج لیکن بڑی تیزی سے اضافہ ہو اور ایک خاص بلندی پر پہنچ کر ختم ہو۔ ان مکالموں میں اشعار اور قافیوں کو استعمال کرتے وقت حشر نے اس فنی نکتے کو بھی ملحوظ رکھا ہے کہ یہ قافیے کرداروں کے اس مزاج اور شخصیت کا صحیح عکس ہوں جو ڈرامے کے واقعات کے ذریعہ اُبھر رہی ہے۔

مکالموں اور کرداروں کی شخصیت اور مکالموں میں صحیح فنی مناسبت کا احساس گو حشر کی ڈراما نگاری کے اس دور میں بہت کم ہے لیکن وہ سرے سے مفقود نہیں۔ آگے آنے والے دوروں میں یہ تیز سے تیز تر ہوا ہے اور جوں جوں تیز ہوا ہے، مکالموں میں اشعار اور قافیوں کا استعمال کمتر ہوتا رہا ہے یہاں تک کہ آخری دور میں کرداروں کا مکالمہ حقیقی زندگی کا عکس اور واضح نقش بن گیا ہے۔ اس میں نہ شعر سنائی دیتے ہیں نہ قافیوں کی جھنکار، کرداروں کے بات کہنے کا انداز وہی ہے جو زندگی اور فن کے صحیح امتزاج سے ہونا چاہیے۔

ہماری ڈراما نگاری کے ابتدائی دور میں موسیقی، قافیہ پیمائی اور لفظی شعبدہ گری کو جو اہمیت دی جاتی تھی اس کا مقصد ایک خاص طبقے کے ناظر کے لیے دلچسپی اور انبساط کا زیادہ سامان مہیا کرنا تھا۔ طالب، بیتاب اور احسن کے ڈراموں میں یہ رجحان ایک اور صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔ ان ڈراما نگاروں میں سے ہر ایک کی کوشش یہ ہے کہ ڈرامے میں مزاح کے عنصر کو ایسا رنگ دیا جائے کہ سننے والے کے سستے جذباتی مذاق کی تسکین ہو سکے۔ وہ کبھی اپنے آپ کو کرداروں کی عشوہ گری کا مخاطب جان کر خوشی سے پھولا نہ سمائے، کبھی اُن کے چُست

اور شوخ فقروں میں اُسے اپنے حلقۂ احباب کی نوک جھونک کا پورا جلوہ نظر آئے اور کبھی وہ یہ سمجھے کہ جو وقت اُس نے یہ فقرے سننے میں گزارا ہے وہ اس کی زندگی کے ناقابلِ فراموش لمحوں میں شامل ہونے کے قابل ہے۔ وہ ان مزاحیہ کرداروں کی ساری حرکات و سکنات اور ساری پھبتیوں اور فقرہ بازیوں کو مشقت سے کمائی ہوئی اُس چونّی کی کسوٹی پر کستا ہے جو دس روپے خرچ کر کے دیکھنے والوں کے روپوں سے کہیں زیادہ قیمتی ہے۔ حشؔر نے بھی اپنے مزاح کے ذریعے اسی طبقے کو خوش کرنے کی کوشش کی ہے اور ابتدائی دور کے سب ڈراموں میں ان کا انداز ہر جگہ سستا اور عامیانہ ہے۔ لیکن یہ سستا اور عامیانہ مذاق جس سے حشؔر نے اکثر کسی نہ کسی اصلاحی نکتے کا کام بھی لیا ہے۔ ان کی فن کارانہ مزاج دانی کا بڑا صحیح مظہر ہے۔

حشؔر نے اپنی ڈراما نگاری کے سب دوروں میں عموماً اور ابتدائی ادوار میں خصوصاً عوام کو اپنے سامنے رکھا ہے اور اپنے فن کے ذریعے اُن کے مخصوص مذاق کی تشفی کے سامان مہیا کرنے کے ساتھ ساتھ آہستہ آہستہ انہیں ذہنی اصلاح کے راستے بھی دکھائے ہیں یہ دونوں رجحان ان کے ڈراموں میں بالکل شروع سے موجود ہیں۔ ان رجحانات کا اظہار ان کے ڈراموں میں جس جس طرح ہوا ہے اس کی طرف ابھی چند اشارے کیے گئے۔ ان کے علاوہ اُن کے ابتدائی ڈراموں میں عوام کو خوش رکھنے کے رجحان کی ایک اور شہادت بھی ملتی ہے۔ حشؔر کے ابتدائی ڈراموں میں سے کئی ڈرامے انگریزی ڈراموں سے ماخوذ ہیں یا ان کے آزاد ترجمے ہیں شہیدِ ناز، اسیرِ حرص، صیدِ ہوس، اور سفید خون میں حشؔر نے اُن دیکھنے والوں کی تسکین کے لیے جو کسی قیمت پر بھی کہانی کو حزن و یاس پر ختم ہوتے دیکھنا گوارا نہیں کر سکتے اپنی طرف سے تبدیلیاں کی ہیں۔ شہیدِ ناز میں جو حذف و اضافے ہیں ان سے قطعِ نظر صیدِ ہوس، اسیرِ حرص اور سفید خون کے انجام کو حزن سے طرب میں بدل دیا گیا ہے۔ حشؔر کو عوام کو پسندِ خاطر کس درجہ عزیز اور محبوب ہے اس کا اندازہ دو چھوٹی چھوٹی حکایتوں سے کیا جا سکتا ہے۔ ایک کے راوی حشؔر کے عہد کے اداکار محمد طفیل صاحب ہیں۔ اور دوسری حکایت کسی اور صاحب کی وساطت سے مجھ تک پہنچی ہے۔

طفیل صاحب کا بیان ہے کہ ان کے زمانے میں میڈن تھیٹر میں ہارمونیم اور طبلے کے علاوہ سارنگی بھی اسٹیج کے آرکسٹرا کا جزوِ لازم تھی لیکن جب آغا صاحب کا تعلق میڈن تھیٹر سے ہوا تو انھوں نے آرکسٹرا میں سے سارنگی نکلوا دی۔ کسی نے اس کی وجہ پوچھی تو انھوں نے کہا کہ اس کی آواز آخری درجے کے تماشائیوں تک نہیں پہنچتی۔ دوسری حکایت جو بظاہر بڑی عجیب ہے اور شاید بعض نقد حضرات کو مضحکہ خیز بھی نظر آئے یہ ہے کہ جب وہ کسی ڈرامے کا کوئی منظر لکھتے تھے تو اس کے حسن و قبح کا اندازہ لگانے کے لیے بڑا کسی معمولی پڑھے لکھے آدمی کو سناتے تھے۔ خود پڑھتے جاتے اور سننے والے چہرے سے اندازہ لگاتے کہ اس پر اُس منظر کے مختلف ٹکڑے سننے کے بعد کیا اثر ہوا ہے۔

ان دونوں واقعات کو سن کر یہ نتیجہ نکالنا بھی بعید از قیاس نہیں کہ حشر کے ڈراموں میں مکالمے کا رجحان عموماً اس طرف ہے کہ کردار جب تک اپنی بات اونچی آواز میں نہ کہیں وہ موثر نہیں ہوتی۔ نثر کے ٹکڑوں میں جابجا شعروں کا استعمال بھی بظاہر اسی رجحان کا نتیجہ ہے۔

ڈراما نگار کی حیثیت سے حشر کی غیر معمولی شہرت اور کامیابی کا راز یہی ہے کہ وہ عوامی فن کار ہیں اور ان کے فن کے ہر پہلو پر عوامی نقطۂ نظر کا بڑا گہرا پرتو ہے۔ ان کا وہ فن جس نے آہستہ آہستہ عوام کی طرف سے خواص کی جانب قدم بڑھائے ہیں، اس دور میں بھی جب حشر خواص کو اپنی طرف کھینچنے کے لیے ایک کفارہ سا ادا کرتے دکھائی دیتے ہیں عوام کو فراموش اور نظر انداز نہیں کرتا۔ سیتا بن باس، رستم و سہراب اور دل کی پیاس میں گو وہ اوچھے قسم کے ہتھیار استعمال نہیں کیے گئے جو عوام کے نزدیک سب سے زیادہ کارگر ہیں لیکن ان ڈراموں کی مجموعی فضا اُن سے بھی جوش، مسرت اور دردمندی کے آنسوؤں کا پورا پورا اخراج وصول کر لیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آغا حشر کے ڈراموں کو فن کی اُن کسوٹیوں پر کسنا جو مغربی ڈرامے کی صدیوں کی روایت نے ہمیں دی ہیں، صحیح نہیں۔ یہ درست ہے کہ آغا حشر کے ڈراموں میں پڑھنے والے کو فن کے بعض پسندیدہ مظاہر جھلکتے دکھائی دیتے ہیں، لیکن

حقیقت میں ان کی حیثیت ان ڈراموں میں ضمنی ہے۔ حشر کا نقطۂ نظر اپنے فن کے ہر عہد میں یہی رہا ہے کہ جن اصولوں کی پابندی ڈرامے کو ایک خاص طرح کے ناظر کے لیے دلچسپ اور سبق آموز بنا سکتی ہے اُن کی پابندی کی جائے۔ مثلاً وہ اپنے ڈراموں میں خود کلامی (SOLILOQUY) اور رُخ گیری (ASIDE) کا استعمال بڑی آزادی سے کرتے ہیں۔ اس لیے کہ ان دونوں چیزوں کے استعمال سے ڈراموں میں ایسے موقعے اور محل پیدا کیے جا سکتے ہیں جن سے ناظر کے ذہن پر ڈرامائی تاثر پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرح تضاد اور یکسانیت سے حشر نے مکالموں میں جذباتی شدت، واقعات میں ڈرامائی زور اور تیزی اور اصلاحی مقصد میں اثر انگیزی پیدا کرنے کا کام لیا ہے۔ انہوں نے کرداروں کی شخصیت اور ان کے مکالموں میں مطابقت اور مناسبت قائم رکھنے کی طرف بھی خاص توجہ دی ہے لیکن ان سے کہیں زیادہ توجہ غزلوں، ٹھمریوں، دادروں اور اشعار کے برمحل استعمال پر یا مکالموں میں خطابت کے زور اور برجستہ گوئی پر ہے۔ اس لیے کہ یہ سب چیزیں ہندوستان کے اسٹیج کے زیادہ ضروری لوازم بن گئی ہیں۔

یہی باتیں کم و بیش اس عہد کے دوسرے اچھے ڈرامانگاروں کے یہاں بھی ہیں جن کی بنا پر انہیں اُن کے عہد کا سب سے اچھا ڈرامانگار اور ہندوستانی اسٹیج کی خصوصیات اور روایات کا بہترین مظہر اور نمائندہ کہا جا سکتا ہے۔ ان میں سے بعض خصوصیتیں تو حشر کے مزاج اور شخصیت سے تعلق رکھتی ہیں اور بعض حشر نے اپنے گرد و پیش کے مطالعے کے بعد زمانے کی ضروریات کے پیشِ نظر اختیار کی ہیں۔

جہاں تک ان کی شخصی اور ذاتی خصوصیتوں کا تعلق ہے حشر کا پہلا امتیاز ڈرامے کے ساتھ اُن کی طبعی مناسبت ہے جس کی شہادت ان کی ابتدائی زندگی کے بعض واقعات دیتے ہیں۔ دوسری چیزیں جنہوں نے حشر کے ڈرامے کو اپنے عہد کا بہترین نمائندہ بننے میں مدد دی حشر کی شاعرانہ صلاحیت، ان کے مزاج کی بے تکلفی، ان کی طبیعت کی شگفتگی اور ان کا وہ

انداز خطابت ہے جو انہوں نے بمبئی کے قیام میں مولانا ابوالکلام آزاد، ابو نصر آہ، سجاد دہلوی اور مولانا ظفر علی خاں کے ساتھ مناظروں میں شریک ہو کر سیکھا تھا۔ حشر کے ڈراموں میں خطابت کا جو زور، برجستہ گوئی کی جو روانی، فقرہ بازی کی جو شوخی اور شگفتگی اور شاعری کی جو رنگینی ہے وہ یوں تو دوسرے لکھنے والوں کے یہاں بھی کم موجود ہے۔ لیکن ان میں سے ہر چیز کو برمحل استعمال کرنے کا جو سلیقہ حشر کو ہے۔ دوسروں کو نہیں۔ ممکن ہے ان میں سے کسی ایک خصوصیت میں ان کا مدِ مقابل اپنے آپ کو ان سے برتر ثابت کر سکے لیکن ان ساری چیزوں کا متوازن امتزاج اتنا کسی دوسرے کے یہاں نہیں ملتا جتنا حشر کے ڈراموں اور ان کے ڈراموں کے فن میں۔

حشر کے ڈراموں کی ساری داستان فنی ارتقا کی بڑی دلکش اور دل نشین داستان ہے۔ اُردو ڈرامے میں (بلکہ بیسویں صدی کے ہندوستانی ڈرامے میں) فن اور اسٹیج کی جتنی روایتیں اس وقت عام ہیں ان پر رنگِ حشر کی مہر ثبت ہے لیکن اس رنگ کی شوخی حشر کے ڈرامے پڑھ کر نہیں نکھرتی۔ ایک ڈراما نگار کی حیثیت سے حشر کے صحیح مرتبے کے تعین کے لیے ضروری ہے کہ حشر کے ڈراموں کو پڑھ کر نہیں، اسٹیج پر کھیل کو دیکھا جائے۔ ان کا صحیح رنگ اسی وقت نکھرتا اور ان کے اصلی جوہر اسی وقت کھلتے ہیں۔

[ماہِ نو، کراچی، اگست ۵۴-۱۹۵۳ء، نظر ثانی: مئی ۱۹۶۷ء]

تاج کا ڈراما "انار کلی" —— ایک جائزہ

(۱)

میں جنوری ۱۹۷۴ء میں شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج (لائل پور) فیصل آباد کے صدر اور پروفیسر کی حیثیت سے اپنی نئی منصبی ذمہ داری پر فیصل آباد پہنچا، جہاں مجھے ایم۔اے (اُردو) کی کلاسز کی تنظیمِ نو اور اپنے ذی استعداد طلبا اور رفقا کو ریسرچ کی طرف مائل کرنے اور اُنہیں علمی اور تحقیقی کاموں میں مصروف اور منہمک کر دینے میں کامیابی ہوئی۔ فروری ۱۹۸۱ء تک میں فیصل آباد رہا۔

فیصل آباد سے اپنی اس منصبی وابستگی کے زمانے میں مختلف مواقع پر اکابر اہلِ علم شعبۂ اُردو میں تشریف لائے۔ پروفیسر سید وقار عظیم، ڈاکٹر محمد طاہر فاروقی، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، پروفیسر کرامت حسین جعفری، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا اور ڈاکٹر وحید قریشی کے اسما، حافظے پر زور دیے بغیر ذہن میں آتے ہیں۔ ان احباب اور اصحاب میں سے بعض نے بطورِ خاص شعبے میں ایم۔اے اُردو کے طلبا و طالبات کی نصابی اور تدریسی ضرورت کے حوالے سے خطاب بھی کیا۔

میری گزارش پر اس سلسلے کا سب سے پہلا توسیعی خطبہ پروفیسر سید وقار عظیم نے

۱۶ مئی ۱۹۷۴ء کو ارشاد فرمایا۔ ان کا موضوع امتیاز علی تاج کا ڈراما "انارکلی" تھا ــــ "انارکلی" کی تخلیق پر ۶۵ برس سے زیادہ گزر گئے۔ یہ ڈراما ۱۹۲۲ء میں لکھا گیا اور لکھے جانے کے کامل دس برس بعد امتیاز علی تاج نے اسے بڑے تذبذب اور تامل کے ساتھ پہلی بار شائع کیا۔ آج یہ لطیف فن پارۂ ادب ہمارے ڈرامائی ادب میں "جدید کلاسیک" کا درجہ رکھتا ہے۔ اور کلاسیکی ادب کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ جس زاویۂ نظر سے اور جس دور میں بھی اس کا مطالعہ کیا جائے، اس کے بارے میں کچھ نئی صداقتوں کا انکشاف ہوگا۔

ایم۔اے اُردو کے نصاب میں "انارکلی" کا خاص مطالعہ شامل رہا ہے۔ وقار عظیم فکشن اور ڈرامے کے اُستاد کی حیثیت سے ایک خاص شہرت کے مالک تھے۔ "انارکلی" کے خالق امتیاز علی تاج سے رفاقت اور قربت ان کا دوسرا امتیاز تھا ــــ "انارکلی" کے بارے میں ان کی سجل سبھاؤ باتیں اشتیاق اور انہماک سے سنی گئیں۔ اس گفتگو کو ٹیپ کے ذریعے محفوظ کر لیا گیا تھا۔ یہ آڈیو میرے ذخیرۂ نوادر میں محفوظ ہے ــــ ۱۷ نومبر ۱۹۷۶ء کی شام سید وقار عظیم کا انتقال ہوا۔ اب "انارکلی" پر ان کا یہ قیمتی لیکچر، کوئی پندرہ برس بعد کاغذ پر منتقل کر کے ان کی یادگار کے طور شائع کیا جا رہا ہے۔

گفتگو کا، وقار عظیم صاحب کا مخصوص اور مانوس مدھم انداز اور لب و لہجہ، دامنِ دل کو کھینچتا ہے، اسے من و عن برقرار رکھا گیا ہے ــــ بعض ضروری وضاحتیں بطورِ حواشی میرے قلم سے ہیں۔ یقین ہے کہ یہ مخلصانہ کاوش پسند کی جائے گی اور اس لیکچر کو "انارکلی" کے متعلمین کے لیے ایک مستقل سرچشمۂ فیض کی حیثیت حاصل ہوگی۔

[ڈاکٹر سید معین الرحمن۔ ۱۹۸۹ء]

(۲)

یہ بے حد خوشی کی بات ہے میرے لیے کہ میں یہاں ہوں لیکن ایسی تقریبوں میں

میرے لیے ایک آزمائش کی بات بھی ہوتی ہے اور وہ یہ کہ میرے دوست اور میرے عزیز میرے متعلق اتنی باتیں کرتے ہیں اور آپ کے دل میں اتنی توقعات پیدا کر دیتے ہیں کہ پھر میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ مَیں شاید اُن توقعات پر پورا نہیں اُتروں گا اور جب آپ جلسے سے جائیں گے تو مجھے تو خیر، جو کچھ بھی آپ کہیں تعریف کرنے والے کے متعلق بھی کچھ نہ کچھ سوچیں گے کہ کیا سوچ کر اتنی تعریف کی تھی انہوں نے —— تو مَیں اپنے دوست مُعین الرحمٰن صاحب کا بے حد ممنون ہوں کہ انہوں نے میرے متعلق شاعری سے کام لیا، بہرحال —— لیکن اس میں اُن کی محبت کو دخل ہے۔ اس لیے میں کچھ نہیں کہہ سکتا ....

آج کی اس نشست میں، میرے بعض ایسے احباب موجود ہیں جن کی علم پر، اَدب پر بڑی اچھی نظر ہے۔ مجھے جو باتیں کرنی ہیں وہ حقیقت میں ان طالب علموں سے کرنی ہیں جنہیں امتحان دینا ہے اس لیے میری بات تدریسی انداز کی اور امتحانی انداز کی ہو گی۔ اگر وہ آپ کے لیے کلفت کا اور زحمت کا باعث ہو تو میں اس کے لیے معافی چاہتا ہوں۔ لیکن میں اپنی بات شروع کرنے سے پہلے اُس تحفے[۱] کا ذکر کروں جسے آپ نے "ایک چھوٹا تحفہ" کہا ہے —— کوئی تحفہ خواہ آپ کے نزدیک کتنا ہی چھوٹا ہو، اس کی اصل قدر و قیمت اس بات میں ہے کہ وہ محبت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے —— اور میں آپ کو یقین دلاتا ہوں کہ آپ کے اس تحفے کو میں اپنی عزیز ترین چیزوں کے ساتھ رکھوں گا تاکہ یہ ہمیشہ مجھے آج کی مجلس کی اور آپ کی محبت کی یاد دلاتا رہے۔ اس کے بعد جیسا کہ مُعین الرحمٰن صاحب نے فرمایا آج کی گفتگو کا موضوع ہے "انارکلی" ——

مجھے یقین ہے کہ جو طالب علم "انارکلی" پر گفتگو سننے آئے ہیں انہوں نے یہ ڈراما پڑھا ضرور ہو گا، اس لیے کہ اگر اب تک نہیں پڑھا تو ممکن ہے بہت سی باتیں ایسی ہوں جنہیں

---

[۱] شعبۂ اُردو میں تشریف آوری کی یادگار کے طور پر ادارہ فیروز سنز لاہور کے اُردو انسائیکلوپیڈیا کی ایک جلد پروفیسر سیّد وقار عظیم کی خدمت میں پیش کی گئی۔ [سیّد معین الرحمٰن]

آپ یہ محسوس کریں کہ یہ کیوں کہی گئی ہیں لیکن "انارکلی" چونکہ ایسا ڈراما ہے کہ مجھے یقین ہے کہ آپ نے پڑھا ہوگا۔ البتہ سب سے بڑی خرابی کی بات یہ ہے کہ وہ نصاب میں شامل ہوگیا۔ جو چیز نصاب میں شامل ہوجاتی ہے وہ مشکل سے پڑھی جاتی ہے تو اگر ایم۔اے میں داخلہ لینے سے پہلے پڑھ لیا ہے تو بہت ہی اچھی بات ہے لیکن اب بھی آپ کو بادل ناخواستہ پڑھنا پڑا ہو تو مجھے یقین ہے کہ اس کے پڑھنے میں لطف آیا ہوگا ـــــ اگر لطف آیا ہے تو اس کے بعض اسباب ہیں ـــ

انارکلی کا جو ابتدائیہ ہے اور چھوٹا سا جو مقدمہ لکھا ہے خود مصنف نے۔ اس میں یہ بتایا ہے کہ یہ کوئی تاریخی واقعہ نہیں ہے۔ محض ایک روایت ہے ـــــ اور روایت اس حد تک ہے کہ اکبر نے کسی دن اپنے بیٹے سلیم کو اشارے کرتے ہوئے دیکھ لیا۔ ایک کنیز کے ساتھ اور یہ بات ایک باپ کی حیثیت سے اور ایک ملک کے شہنشاہ کی حیثیت سے اُسے گوارا نہ ہوئی اور اس نے کنیز کو یہ سخت سزا دی کہ اُسے دیوار میں چنوا دیا۔ واللہ اعلم بالصواب ـــــ یقین نہیں آتا کہ اکبر جیسا مدبر اور اولوالعزم شہنشاہ اس طرح کی سزا کسی کو دے گا، لیکن یہ بحث بالکل الگ ہے ـــ

دیکھنا یہ ہے کہ ڈراما نگار کے پاس جو روایت پہنچی ہے ایک خاص شکل میں اُسے اُس نے کہانی کس طرح بنایا اور اس کہانی کو بجائے ایک سیدھی سادی کہانی کی صورت میں پیش کرنے کے۔ ڈراما بناتے وقت کن کن باتوں کو پیش نظر رکھا تو ایسے ڈرامے یا ایسی کہانیاں یا ایسے ناول کہ جن میں تاریخ کا کوئی واقعہ موضوع ہو یا اگر وہ تاریخ کا نہیں ہے تو اسے نیم تاریخی حیثیت حاصل ہے۔ وہ روائتی تاریخ کا حامل ہے، وہ اس کا موضوع ہو تو لکھنے والے کی سب سے بڑی آزمائش یہ ہوتی ہے کہ اس تاریخی واقعے کے جو بنیادی عناصر ہیں انہیں وہ اس طرح بیان کرے کہ اُن کی شکل وصورت مسخ نہ ہونے پائے۔

تو اس واقعے میں ہمیں دو تین باتیں ملتی ہیں ـــــ اکبر بادشاہ اس کا بیٹا سلیم

سلیم سے ایک خطا سرزد ہوئی اور اس کی ایک بڑی سخت سزا دی گئی۔ ان دو بنیادی باتوں کے گرد ڈراما لکھنے والے کو ڈراما تعمیر کرنا ہے تین کردار ہیں اس کے پاس اور تین کرداروں سے کوئی کہانی مشکل سے بنتی ہے اور خاص کر ڈراما مشکل سے بنتا ہے اس لیے کہ ڈرامے کے مطالبے اپنے ہیں کہانی کی طرح ہر کہانی کے مطالبات ہیں لیکن ڈرامے کے مطالبات زیادہ ہیں جس چیز کو جس واقعے کو بنیاد بنایا گیا ہے کہانی یا ڈرامے کی، وہ بعض افراد کے ساتھ پیش آتا ہے کرداروں کا وجود ضروری ہے یہ افراد کہیں آسمان پر نہیں رہتے، زمین پر رہتے ہیں اس لیے اس واقعے کا تعلق کسی خاص مقام سے اور محل سے ہونا چاہیے۔ اور یہ افراد کسی خاص زمانے کے ہوتے ہیں اس لیے کہ اس واقعے کا تعلق کسی خاص زمانے سے ہے تو ان تین چیزوں کو پیش نظر رکھنا ہے اسے یہ کہ یہ واقعہ ایک خاص زمانے کا واقعہ ہے اور ایک خاص زمانے کے افراد کا واقعہ ہے اور اس خاص زمانے کے ایک مخصوص ماحول کا واقعہ ہے۔

یہ واقعہ پیش آیا قلعہ کے اندر یا محل کے اندر اور اس میں ایک کردار بادشاہ ہے جس کی حیثیت یا شخصیت سردار کی ہے۔ تاریخ نے ہمیں اس کا ایک خاص نقش دیا ہے۔ اسی طرح شہزادہ سلیم کے متعلق بھی کہ وہ جہانگیر بنا۔ اس وقت تک بہت سی باتیں ہمیں معلوم ہیں اور اس کی شخصیت سے پوری طرح آگاہ ہیں کہ اس کی کیا خصوصیات ہیں۔ انارکلی کا کردار ایسا ہے کہ اس کا تاریخ میں کوئی وجود نہیں۔ وہ تخیل ہے لیکن ڈراما نگار کو وہ تخیل ایک روایت میں گندھا ہوا ملا۔ ایک زنجیر کی شکل میں اور اس زنجیر کی تین کڑیاں ہیں۔ ایک اکبر، ایک سلیم اور ایک انارکلی ——

اب ڈراما نگار کی آزمائش یہ ہے۔ اول تو وہ کہانی اس طرح آپ کے سامنے پیش کرے کہ کہانی کی طرح آپ اسے پڑھ سکیں اور اس میں ایک لذت محسوس کر سکیں، کیونکہ کہانی کی بنیادی شرط یہ ہے کہ اسے دلچسپ ہونا چاہیئے اور اس میں آپ کے لیے پڑھنے والے کے لیے کشش ہونی چاہیئے۔ اور جب میں یہ کہتا ہوں کہ کہانی میں کشش ہونا چاہیئے

تو کہانی میں کسی ایک جگہ بھی اگر کشش کی کمی محسوس ہو ...... یعنی کہانی شروع اچھی طرح ہو گئی۔ اس کا اٹھان بھی اچھا ہے لیکن بیچ میں جا کر کچھ باتیں ایسی آئیں کہ آپ آج کل کی زبان میں بور ہونا شروع ہو گئے اور آپ کا جی نہیں چاہتا کہ اس کہانی کو اس کے آگے پڑھیں ... اور اگر یہ مرحلہ آ گیا کہانی میں، تو یہ کہانی لکھنے والے کی سب سے بڑی ناکامی ہے کہ اس کے بعد کہانی آپ آگے نہیں پڑھیں گے۔

کہانی لکھنے والے کا سب سے بڑا کام یہ ہے۔ اور یہ کام ڈراما نگار کے لیے زیادہ مشکل ہے۔ کیونکہ اسے ایک محدود دائرے میں رہ کر یہ کام کرنا پڑتا ہے کہ کہانی شروع اس طرح ہو کہ فوراً آپ اس میں کشش محسوس کریں اور آہستہ آہستہ اس کی اٹھان اس طرح ہو کہ ہر مرحلے پر آپ کا جی یہ چاہے اور یہ خواہش آپ کے دل میں پیدا ہو کہ دیکھیں اس کے بعد کیا ہوتا ہے اور اس میں برابر امید و بیم کے مرحلے آتے رہے ہیں۔ کبھی آپ کو یہ اندازہ ہو کہ واقعات شاید کوئی اچھی صورت اختیار کریں گے اور اس سے آپ خوش ہو جائیں گے۔ کبھی یہ محسوس ہو کہ واقعات میں ایک پیچ پیدا ہو گیا ہے ممکن ہے کہ اس کا انجام اچھا نہ ہو اور اس سے آپ کے دل میں ایک افسردگی پیدا ہو تو یہ دونوں کیفیتیں اچھی کہانی میں جاری رہنی چاہئیں۔

بالآخر یہ جو اٹھان کا ایک مرحلہ ہے وہ پہنچتا ہے جا کے اس مرحلے پر جسے ہم کلائمکس کہتے ہیں، یا منتہا کہتے ہیں۔ یہ کہانی کا وہ نقطہ ہے کہ جس سے آپ کے جذبات میں جو ہیجان پیدا ہوا تھا۔ وہ اپنی پوری انتہا پر ہوتا ہے اور اس کے بعد پھر یہ ضروری ہے کہ ہیجان کو جس طرح بڑھایا ہے کہانی لکھنے والے نے۔ وہ آہستہ آہستہ اسے گرائے۔ کسی کو دورہ اگر ہوتا ہے تو ڈاکٹر ایسی دوائیں نہیں دیتے کہ ایک دم وہ ہو جائے اس لیے کہ یہ بھی خطرے کا باعث ہو سکتا ہے۔ تو بخار کو آہستہ آہستہ اتارا جاتا ہے۔

یہی صورت ڈرامے میں ہے کہ ڈرامے میں ایک خطِ منحنی بنتا ہے جسے آپ CURVE

کہتے ہیں کہ آہستہ آہستہ واقعات اوپر کو چڑھتے ہیں، پھر ایک سطح ایسی آتی ہے کہ جب ہموار وہ چلتے رہتے ہیں اور پھر آہستہ آہستہ اوپر چڑھ کر ایک چوٹی آتی ہے۔ اس کی منتہا ہے اور جب وہ اس چوٹی پر وہ پہنچا دے ڈرامانگار تو اُسے ایک دم دھکا دے کر نیچے نہیں گرا دینا چاہیے چوٹی پر پہنچنے والے کو، بلکہ اُس کا ہاتھ پکڑ کر، آہستہ آہستہ چڑھنا اتنا مشکل نہیں ہے جتنا اُترنا مشکل ہے ـــ یہ جو اُتار ہے کہانی کا، ڈرامے کا ـــ یہ بے حد مشکل ہے ـــ اس لیے کہ وہاں جذبات ایسی سطح پر پہنچ جاتے ہیں کہ پوری کوشش کرنی پڑتی ہے۔ ڈرامانگار کو، کہ انہیں وہ قابو میں رکھ سکے اور آہستہ آہستہ کہانی کو انجام تک لے جائے۔ یہ چند ابتدائی باتیں ہیں جو ہر کہانی میں ضروری ہوتی ہیں اور ڈرامے میں خاص کر ضروری ہیں۔ پھر کہانی میں بھی ضروری ہے کہ اگر وہ تاریخی واقعہ ہے یا روایت کا ایک واقعہ ہے اور اس روایت میں تخیل نے بھی کچھ چیزیں شامل کی ہیں تو کردار کی جو بنیادی حیثیت ہے ـــ تاریخی نقطۂ نظر سے ـــ واقعات کبھی اس طرح پیش نہیں آنے چاہئیں اور اس کردار سے کوئی ایسا عمل صادر نہیں ہونا چاہیے ـــ اور اس کردار کی زبان سے کوئی ایسی بات نہیں نکلنی چاہیے کہ جو اس کی شخصیت کی بنیادی خصوصیت سے مطابقت نہ رکھتی ہو اور اس کے منافی ہو ـــ کہ بعض خصوصیتیں ہمیں اکبر کی معلوم ہیں تو اکبر کو کوئی ایسی بات نہیں کہنی چاہیے کہ جو تاریخ نے ایک تصور اکبر کا ہمارے ذہن میں قائم کیا ہے، اُسے ٹھیس پہنچے ـــ تو تاریخی ڈرامانگار کو اس بات کا لحاظ رکھنا ہے کہ تاریخی شخصیتوں کا جو تصور ہے وہ اسی طرح قائم رہے۔

سلیم کا ایک تصور ہمارے سامنے ہے ـــ ایک واقعہ ـــ سب سے زیادہ اس کی زندگی کا، بیان کیا جاتا ہے، وہ نورجہاں سے اُس کا تعلق ہے ـــ اور اس طرح سے نورجہاں سے اُس کو محبت ہوئی ـــ کہ دو کبوتر ہاتھ میں دیئے، اُس میں سے ایک اُڑ گیا۔ اُس نے آکر پوچھا کہ وہ کہاں گیا؟ وہ تو اُڑ گیا، کیسے اُڑ گیا؟ اُس نے کہا یوں اُڑ گیا ـــ اور دوسرا کبوتر بھی

— تو اُس کی یہ سادگی اور معصومیت تھی — جس نے اُسے اس کا فریفتہ بنا دیا — اور پھر اُس کے بعد کے واقعات آپ کو معلوم ہیں — تو سلیم کے کردار کی خصوصیت ہے۔ وہ ایک رُومان پسند عیش و عشرت میں زندگی بسر کرنے والا۔ اس طرح کا تدبر رکھنے والا جیسا کہ اکبر کا تھا اُس کی بعض کمزوریاں ہیں اور بعض کششیں بھی — اس بات کو بھی ڈراما نگار نے دیکھنا ہے۔ اب ان دو باتوں کو مدِنظر رکھ کر ڈراما نگار کو سارا ماحول بنانا ہے ڈرامے کا —

جو سزا دی گئی انارکلی کو۔ وہ اتنی سخت ہے کہ اس سخت سزا کے لیے جواز پیدا کرنا چاہیئے ڈراما نگار کو — ہماری طبیعت یہ گوارا نہیں کرتی کہ کوئی مہذب انسان کسی بڑی سے بڑی غلطی کے لیے کسی بھی زندہ آدمی کو دیوار میں چُنوا دے۔ اب ڈراما نگار کے لیے بڑی مشکل یہ ہے کہ اُسے ایسے حالات پیدا کرنے کہ آپ کا دل بھی اس بات کو قبول کرلے کہ واقعی جس شخص نے یہ سزا دی ہے، یہ سزا اُس کے اپنے نقطۂ نظر سے ہونی ہی چاہیئے تھی۔ آپ چاہے اس سزا سے اتفاق نہ کریں لیکن جس شخص نے سزا دی ہے۔ اس کا اپنا مزاج اس کا اپنا منصب اور اس منصب کے تقاضے ایسے ہیں کہ اسے یہی سزا دینی چاہیئے تھی —

اس سزا کے دینے کے لیے جو ماحول ڈراما نگار کو پیدا کرنا ہے۔ ظاہر ہے وہ محل کا ماحول ہے۔ اس عملِ سزا کے ماحول میں انارکلی کے کردار سے دو کام اُسے لینے ہیں۔ ایک تو یہ ہے کہ وہ ایسی باتیں کرے کہ سلیم اس پر واقعی ایسا فریفتہ ہو کہ اس بات کا علم اکبر کے لیے خطرے کی چیز بن جائے — اکبر بڑا اولوالعزم بادشاہ ہے اور وہ یہ چاہتا ہے کہ جس طرح میں نے اپنی حکومت یا سلطنت بنائی اور بڑھائی، میرا آنے والا اور میرا جانشین اُسے اس سے زیادہ بڑھائے اور اس لیے اس سے وہ توقع رکھتا ہے اس طرح کی اولوالعزمی کی اور اسی طرح کے کردار کی عظمت کی جیسی کہ اُس کی اپنی نظر میں ہے —

اب اگر وہ دیکھتا ہے کہ میرے جانشین میں میرے آباء اجداد سے ملی ہوئی سلطنت کو قائم رکھنے کے لیے جو وصف ضروری ہیں وہ آہستہ آہستہ کم ہوتے جا رہے ہیں —

اور وہ ایک لغزش کا مرتکب ہوا — ایسی لغزش کہ اُسے یہ قوی اندیشہ ہوا کہ آباء واجداد سے ملی ہوئی یہ قیمتی میراث وہ کہیں لُٹا نہ دے — تو بادشاہ کے لیے، اور ایک ایسے بادشاہ کے لیے جیسا کہ اکبر تھا اس سے زیادہ سخت اور اذیت دہ اور کوئی بات نہیں ہو سکتی تھی کہ کئی نسلوں کے بعد جمع کی ہوئی پونجی کسی ایسے شخص کے ہاتھ میں پہنچ جائے جو اس کی حفاظت کرنے کا اہل نہیں ہے اور اس لیے جب وہ ایک شہزادے کو ایک کنیز سے محبت کرتے ہوئے دیکھتا ہے تو اس کی وہ جاہ پسندی — اور اولوالعزمی — اُسے ٹھیس لگتی ہے اور باپ ہے وہ، لیکن باپ سے زیادہ بادشاہ — اس لیے ایک ایسی سزا تجویز کرتا ہے ..... یعنی وہ کر سکتا تھا کہ اسے قید خانے میں ڈال دیا جائے، یہ بھی کر سکتا تھا کہ انار کلی کو جلا وطن کر دے لیکن، اس میں یہ اندیشہ ہو سکتا تھا کہ محبوبہ کے زندہ رہتے ہوئے ممکن ہے کہ محبت کرنے والا کوئی بغاوت کر بیٹھے — تو اسے جڑ سے مٹا دینا، اس کے لیے ضروری تھا، ایک بات —

دوسرے ایسی سزا دینی تھی جو دوسروں کے لیے عبرت ہو، کہ آج ایک کنیز نے اگر یہ ہمت کی ہے کہ وہ کل کے ہونے والے شہنشاہ سے محبت کا اظہار کرے یا شہزادہ محبت کا اظہار کرتا ہے تو اس کی حوصلہ افزائی کرے تو آئندہ کسی کنیز کو یہ ہمت نہ ہو کہ وہ یہ کرے — ایسی سزا ملنی چاہیے جیسی آج تک کسی کو نہیں ملی اور وہ سزا اس کے لیے عبرت کا تازیانہ ہو سخت عبرت کا تازیانہ۔

اب اس کے لیے ایک اور مسئلہ ڈرامانگار کے سامنے ہے کہ روایت میں یہ بتایا گیا ہے کہ آئینے کے عکس میں اکبر نے دیکھا کہ دونوں اشارے کنائے سے بات کر رہے ہیں، تو اگر روایت میں یہ ہے تو کوئی نہ کوئی موقع ایسا پیدا کرنا ہے ڈرامانگار کو کہ جہاں آئینے میں بادشاہ عکس دیکھ سکے، ان دونوں کے اشاروں کنایوں میں باتوں کا — یہ بات اتفاقیہ طور پر ہرگز نہیں ہو سکتی — اس لیے کہ شہزادہ سلیم آئندہ ہونے والا بادشاہ ہے۔ آخر

اس کے مزاج میں اتنی احتیاط تو ضرور ہوگی کہ وہ کھلم کھلا محل میں کسی ایسی جگہ بات نہ کرے جہاں بادشاہ کی نظر پڑنے کا امکان ہو۔ اور اس لیے ضروری ہے کہ کوئی ایسا موقع پیدا کیا جائے کہ جہاں بادشاہ بھی ہو، سلیم بھی ہو، انارکلی بھی ہو اور وہاں سب کی نظروں میں کوئی ایسا منظر سامنے آجائے کہ بادشاہ جسے دیکھ کر برافروختہ ہو جائے۔

اس منظر کے پیدا کرنے کے لیے کسی ایسے کردار کی ضرورت تھی جو انارکلی کو بھی اپنے قریب میں لے آئے جو اکبر کو بھی اپنے قریب میں لے آئے جو سلیم کو اختیار بھی [illegible] کہ جو کچھ وہ کر رہا ہے وہ درست ہے اس کے لیے اس ماحول میں ـــ ظاہر ہے کہ یہ کام کر نہیں سکتا تھا اکبر کی بیوی جودھا بائی مہارانی۔ وہ یہ کام نہیں کر سکتی تھی ـــ کرنا تھا انھی لوگوں نے جو ماحول میں دخل رکھتے ہوں ہر وقت۔

اس ماحول کا جو نقشہ ہے ہمارے سامنے اُس میں دخل ان خواصوں کا ہے جو بادشاہوں کو اور شہزادیوں کو اور رانیوں کو خوش رکھنے کے کام میں مصروف ہیں۔ بادشاہ کا منصب ایسا ہے کہ ہر وقت اُس کے ذہن پر بوجھ ہے، اعصاب پر بوجھ ہے اور اس کے لیے ضروری ہے کہ اسے کچھ لمحات فرصت کے ایسے میسر ہوں جہاں پر اپنا بوجھ ہلکا کر سکے۔ ایسے خدمت گار ہوں جو ہر طرح کے آرام کا خیال رکھیں، کچھ اس طرح کی تفریحات ہوں کہ ان سے ایک روحانی سکون آدمی کو حاصل ہو اور اعصاب میں جو تشنج ہے وہ ہلکا ہو جائے۔

آپ کو یاد ہوگا وہ منظر جب وہ بادشاہ، جو مغل [illegible] ہے تو بادشاہ اس وقت یہ کہتا ہے کہ اعصاب پر بڑا بوجھ ہے، سر میں درد ہے، خدا جانے کیا ہے[1] ...... اور پھر کوئی

---

[1] اکبر: آپ میں سے کوئی گیت، سیدھا سادا اور میٹھا۔ مگر آواز دھیمی [illegible] گرم [illegible] دماغ کو ایک ٹھنڈا مرہم چاہیے۔ رقص ہلکا پھلکا، گھنگروؤں کا شور نہ ہو۔ بہت [illegible] آہستہ زمین پر پڑیں جیسے پھول برس رہے ہوں، برف کے گالے زمین پر اتر رہے ہوں [illegible] ہمارا [illegible] آئے ہمیں پھر معروف ہوا ہے۔ (انارکلی: باب دوم منظر سوم طبع ستمبر ۱۹۵۶ء، صفحہ)

ایسا نغمہ جو دھیما ہو اور میرے اعصاب کو آرام پہنچائے ___ تو اس طرح کی خدمت کرنے کے لیے کنیزیں رکھی جاتی تھیں اور یہ بات ڈھکی چھپی نہیں ہے تاریخ کی کتابوں میں بھی ہے اور آپ ادب کی کتابیں پڑھیں اُن میں بھی ہے ہر بادشاہ کے ساتھ، ہر شہزادے کے ساتھ، ہر شہزادی کے ساتھ محل سرا میں کنیزوں کی اتنی بڑی تعداد ہے کہ چھوٹے سے چھوٹے منصب اُن کے سپرد ہیں۔ وہ انہیں انجام دیتی ہیں۔

کنیزوں کے انتخاب میں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ وہ خوش رو ہوں تاکہ بادشاہ یہ ہم بھی کوشش کرتے ہیں، اگر ہمیں نوکر رکھنے کی توفیق ہے تو جی چاہتا ہے کہ نوکر ایسا ہو کہ کم از کم اسے دیکھ کر اُلجھن پیدا نہ ہو۔ کپڑے صاف ستھرے اُس نے پہن رکھے ہوں تو ہم، آپ، جو روزانہ زندگی میں اس کا خیال رکھتے ہیں کہ ہمارے سامنے آنے والا شخص ایسی شکل میں ہمارے سامنے آئے کہ اس کا دیکھنا ہمیں ناگوار نہ ہو تو بادشاہ وغیرہ خاص طور سے چاہیں گے کہ اُن کے سامنے جتنے افراد آئیں اُن کے خدمت گار ___ وہ حسن وجمال کا مجسمہ ہوں مکمل نمونہ ہوں۔ اس لیے جتنے قصے بھی آپ کو ملیں گے محلوں کے، شہزادے، شہزادیوں کے اور بادشاہوں کے اُن میں کنیزوں کے حسن وجمال کی تعریف کی جاتی ہے۔ اُن کا لباس اُن کا زیور، پھر اُن میں جو مختلف قسم کی خصوصیات ہیں ___ اُن میں کسی کو پان اچھا لگانا آتا ہے۔ کسی کو باتیں کرنی اچھی آتی ہیں۔ کسی کو لطیفے بہت زیادہ یاد ہیں اور کوئی گانا اچھا گاتی ہے اور کسی کو ستار اچھا بجانا آتا ہے۔ مختلف طرح کی خصوصیات ___ کیونکہ بادشاہ اور شہزادے جو ہیں اُن کے مزاج ہمارے آپ کے جیسے نہیں، انہیں بے شمار چیزوں کی ضرورت ہے۔

تو بادشاہوں، شہزادوں کی نازک مزاجی اور نفاست پسندی۔ یہ سب چیزیں اس بات کا تقاضا کرتی ہیں کہ ہر چھوٹے چھوٹے کام کے لیے کوئی ایسی کنیز اور ایسا غلام ہو جو اپنے فن میں مہارت رکھتا ہو بلکہ انسانی دنیا میں حُسن کا اور جمال کا ایک نمونہ ہو ___ تو اس طرح کی کنیزیں ہوں اور یہ بات امتیاز علی تاج کو بھی معلوم ہے اور میرے آپ کے علم

میں بھی — کہ ایسا ہمیشہ ہوتا ہے ۔

اب اگر اس طرح کی کنیزیں ایسے ماحول میں ہیں تو یہ بھی کوئی حیرت کی بات نہیں کہ مرد دیکھے اُن کنیزوں کو اور ان میں کشش نہ محسوس کرے — مرد اگر کم عمر ہے تو اور زیادہ کشش محسوس کرے گا لیکن بعض آداب ہیں کہ کشش محسوس بھی کرتے ہیں کسی چیز میں — باغ میں لگا ہوا پھول — اگر ہمارا جی چاہتا کہ اسے توڑ لیں لیکن مالی کے سامنے نہیں توڑتے — اسی طرح زندگی میں بھی جن جن چیزوں میں ہمیں کشش محسوس ہوتی ہے ، اپنی اس خواہش کو پورا کرنے کے لیے ہم معاشرے کے کچھ آداب ملحوظ رکھتے ہیں اس کے بغیر ہم کچھ نہیں کر پاتے ۔ اگر معاشرے کے مسلمہ آداب اور ضابطوں کو ملحوظ نہیں رکھتے تو معاشرے میں نیک نام نہیں رہتے ۔

یہی صورت محلوں میں ہے — لیکن شہزادوں کو کوئی نہیں روک سکتا کہ انہیں جو صورت اچھی لگے ۔ اسے وہ اچھا نہ کہیں ۔ اچھی لگے گی تو اسے اچھا بھی کہیں گے اور اگر اتنی اچھی لگے گی کہ اُس سے قرب حاصل کرنا چاہیں تو اس کی بھی کوشش کریں گے — کیونکہ ماحول ہی اس طرح کا ہے اور محرکات ہی اس طرح کے ہیں کہ آدمی مجبور ہے کہ یہ کچھ کرے ۔

جب اس طرح کا ماحول ہوگا تو آپس میں رقابتیں پیدا ہوں گی کہ اگر شہزادے کی نظر ایک کنیز پر ہے تو دوسری کنیز کو اس پر رشک آئے گا ۔ اُس کا جی چاہ سکتا ہے کہ شہزادے کی نظر مجھ پر ہو — اور اگر وہ اس میں کامیاب نہیں ہوگی تو پھر وہ ایسی تدبیریں سوچے گی کہ وہ جو پہلی منظورِ نظر ہے ، اُسے کسی نہ کسی طرح شہزادے کی نظروں سے گرا دیا جائے تو اُسے یہ مقام حاصل کرنے کا موقع حاصل ہو ۔

اب ڈراما نگار کو ایسی کسی کنیز کی ضرورت تھی ، اس ماحول میں کہ ، جو حسد کی آگ میں جلے انارکلی کو دیکھ کر — انارکلی سے محبت تو ہے سلیم کو اور اسے کہیں نہ کہیں موقع پیدا کرنا پڑے گا اسے دکھانے کے لیے — لیکن اس محبت کا جو انجام ہوا وہ بھی معلوم ہے

اس انجام کے لیے جو زمین تیار کرنی ہے ڈراما نگار کو اس کے لیے پورا محل کا ایک نقشہ ذہن میں قائم کرنا ضروری ہے۔ اس محل میں جتنے لوگ ہیں اُن میں سے ہر ایک کا ایک منصب ہے۔ ہر ایک، جو کام اُس کے سپرد ہے اُسے اسی سلیقے سے اور اسی طریقے سے سر انجام دیتا ہے جیسا کہ اس کے کرنے کا حق ہو سکتا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے آپ یہ دیکھیے کہ کہانی جب شروع ہوتی ہے تو ڈرامے میں ایک بات اور بھی ہے فن کے نقطۂ نظر سے سامنے رکھنے کی۔ ناولوں میں تو چوبیس پچیس چھبیس باب بھی ہوتے ہیں — پریم چند کے ناولوں میں البتہ اس بات کا خیال ہے مثلاً "میدانِ عمل" میں آپ نے دیکھا ہے کہ اس کے حصے انہوں نے اس طرح کیے ہیں جس طرح ڈراموں میں ابواب کے حصے کیے جاتے ہیں۔ تفصیلات خود آپ "میدانِ عمل" پڑھیں تو اندازہ کیجیے گا —

ڈراما، بڑا ڈراما، یا تین ایکٹ کا ہوگا یا پانچ ایکٹ کا ہوگا اور اس کے نقشے بنائے ہیں لوگوں نے — جو بات میں آپ سے کہہ رہا تھا کہ پہلے آغاز اور اس کے بعد آہستہ آہستہ قصے کا اُٹھان اور پھر نقطۂ عروج اور اس کے بعد پھر زوال اور خاتمہ۔ تو ان سارے مرحلوں میں ابتدائی مرحلہ جو ہے وہ عموماً اس لیے استعمال کرتا ہے۔ لکھنے والا، کہ جو کردار آنے والے ہیں ڈرامے میں اور جن کے عمل سے وہ کہانی ڈراما بنتی ہے۔ اُن سے آپ کا تعارف کرائے اور تعارف کراتے ہوئے اس بات کا خیال رکھے کہ پہلی مرتبہ وہ کردار آپ کے سامنے آئے تو آپ کو معلوم ہو جائے کہ اس کردار کی کیا کیا اہم خصوصیات ہیں اور اس کی شخصیت کے کیا نمایاں پہلو ہیں، بعض باتیں معلوم ہو جائیں، اور —

دو صورتیں: یا تو کردار کی ساری خصوصیات کا ذکر وہ پہلے، شروع میں آپ سے کر دے اور پھر کہانی میں آنے والے جتنے واقعات ہیں، اُن میں سے ان خصوصیات کی تائید ہوتی رہے کہ بھئی یہ چار پانچ باتیں بتائی تھیں ہمیں ڈراما نگار نے یا کہانی لکھنے والے نے کہ یہ اس آدمی میں ہیں — یہ جو کچھ کر رہا ہے یا جو کہہ رہا ہے۔ واقعی اس سے تائید ہوتی

ان باتوں کی جو اُس کے بارے میں بتائی یا کہی گئی تھیں۔

یا پھر یہ ہوتا ہے کہ ڈراما نگار تھوڑا سا تعارف کراتا ہے۔ جیسا عام زندگی میں ہوتا ہے — معین صاحب نے اتنا زیادہ تعارف کرا دیا (میرا) لیکن مغربی معاشرے میں یہ ہے کہ دو آدمیوں کا نام لیا اور انھوں نے "How do you do ؟" کہہ کے مصافحہ کیا اور پھر معاشرتی زندگی میں وہ ایک دوسرے کو سمجھتے ہیں خود — اور سمجھنے کے بعد اپنی رائے قائم کرتے ہیں اور دوست، دشمن بناتے ہیں — ڈرامے میں بھی یہ ہوتا ہے کہ بعض اوقات ہم سے کردار کا مختصر سا تعارف کرایا جاتا ہے اور پھر آنے والے واقعات یا باتیں ہیں ان کے عمل کے ذریعے سے یا جو بات ہم دوسروں سے سنتے ہیں ان کے ذریعے سے، اس کردار کی اور خصوصیات ہمیں معلوم ہوتی چلی جاتی ہیں۔

تو "انارکلی" میں ابتدائی حصہ جو ہے آپ نے یقیناً اسے پڑھا ہے وہ کرداروں کے تعارف کا ہے اور نہ صرف کرداروں کے تعارف کا ہے بلکہ اس پورے ماحول کے تعارف کا ہے جس میں باغ ہے۔ باغ میں شہزادہ بھی سیر کرنے کو جاتا ہے۔ کنیزیں بھی جاتی ہیں محض بے وہاں پان ہے اور پھول ہیں اور ناچ ہے اور گانا ہے۔ یہ ساری فضا قائم ہوتی ہے تو اس اعتبار سے "انارکلی" ایک بے حد کامیاب ڈراما ہے کہ جس فضا میں یہ سارے واقعات پیش آئے ہیں، اس فضا کے پیش کرنے میں جس طرح کی جزئیات کی ضرورت ہے اور تفصیلات کی ضرورت ہے —

یہ بڑی اہم بات ہے کہ کہانی میں — اسے اپنے ذہن میں رکھیے کہ جس ماحول کے متعلق کوئی بات ہمیں اپنی کہانی کے ذریعے سے بتانا چاہتا ہے، لکھنے والا — پہلے ہمیں اُس ماحول میں لے جائے اور اس ماحول میں لے جانا صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ جب وہ اس ماحول سے پوری طرح شناسا ہو — بعض اوقات یہ بات دہرائی جاتی ہے سر والٹر اسکاٹ مثلاً بڑا مشہور ناولسٹ تھا۔ جس علاقے میں وہ رہتا تھا، اس کے آس پاس

جنگل تھے۔ برسوں، اس جنگل میں اس کا معمول یہ تھا کہ وہ جاتا تھا۔ گھومتا رہتا تھا اور کبھی ایک پودے پر، کبھی دوسرے کبھی تیسرے پر ــ لوگ اس سے یہ پوچھتے تھے کہ یہ آپ کیا کرتے ہیں۔ اس کا جواب یہ تھا کہ جس پودے کو آج جس شکل میں دیکھتا ہوں۔ اُس سے بالکل مختلف ہوتا ہے اور جو پھول میں نے آج دیکھا۔ کل مجھے نظر نہیں آتا۔ کل کوئی دوسرا پھول نظر آتا ہے ہر وقت یہ مناظرِ فطرت جو ہیں۔ ان میں اتنی تبدیلی ہوتی رہتی ہے کہ اگر آدمی اپنی آنکھ کھلی نہ رکھے۔ اور ہر وقت کھلی نہ رکھے۔ تو اپنی غفلت سے وہ بعض چیزوں کو نظر انداز کر جائے گا۔

بالکل یہی صورت معاشرتی زندگی کی ہے کہ جس معاشرتی زندگی کے متعلق ڈرامانگار یا کہانی کہنے والے کو کچھ بتانا ہے۔ اس کی جُزئیات پر، تفصیلات پر، اُسے اتنا عبور ہونا چاہئے کہ ہم جو عام جاننے والے اور پڑھنے والے ہیں، وہ اُن سب سے زیادہ جانتا ہو۔ اس ماحول کے متعلق ــ ایک تو یہ ضروری شرط ہے ــ لیکن اس کے ساتھ ایک اس سے بھی بڑی شرط یہ ہے کہ اس ماحول کی ساری تفصیلات سے واقف ہونے کے بعد اب یہ سوچنا ہے اُسے کہ جو کہانی مجھے سُنانی ہے ــ اس کہانی میں ان تفصیلات میں سے کون سی تفصیل مدد دے گی۔

اُس نے اگر سو چیزیں جمع کیں، تو سو میں، وہ یہ کہتا ہے، کہ یہ دس تو ایسی ہیں جن سے کہانی میں کوئی مدد نہیں ملتی ــ یہ دو بھی ایسی ہیں، یہ دس بھی ایسی ہیں ــ اور آخیر میں پچیس چھبیس چیزیں اسے ایسی مل گئیں کہ اگر انہیں اچھی طرح بیان کرسکے.... یہاں اور بھی تفصیل آجاتی ہے سامنے ــ اس بات کو نقادوں نے یہ کہا ہے کہ تفصیلات جمع کرنے سے زیادہ مشکل مرحلہ انہیں رد کرنے کا ہے کہ اپنی محنت سے جمع کرلیتا ہے تفصیلات لیکن جو چیزیں ہم نے اپنی محنت سے جمع کی ہیں، انہیں اگر مسترد کرنا پڑے، اس کے لیے دل پر پتھر رکھنا پڑتا ہے، اور جب تک یہ بھاری پتھر نہ رکھے فن کار اپنے

سینے پر، اُس وقت تک وہ اچھا فن کار نہیں بنتا ـــــ

محل کی جو تفصیلات آپ کے سامنے بیان کی گئی ہیں، اُن پر آپ اس نقطۂ نظر سے غور کیجیے کہ باغ کے، محل کے، اور مختلف کمروں کے منظر، کنیزوں کی اور ملازموں کی باتیں بادشاہ کی صحبت میں، مہارانی کی صحبت میں وہ جس طرح باتیں کرتی ہیں، کس طرح کی سجاوٹ ہوتی ہے، کس طرح کا ان کا لباس ہوتا ہے۔ یہ سب چیزیں ڈراما نگار نے تاریخی شواہد اور تاریخی رسالوں میں سے جمع کی ہیں۔ جمع کرنے کے بعد صرف اُن چیزوں سے کام لیا ہے جن سے اس نقش کو وہ اچھی طرح اُبھار سکے اور اچھی طرح ہماری نظر کے سامنے رکھے۔

اس ساری بات کا خلاصہ یہ ہے کہ جہاں تک اس وقت اور محل کے صحیح تصور دینے کا تعلق ہے۔ اس میں "انارکلی" کے مصنف (امتیاز علی تاج) کو بے حد کامیابی ہوئی ہے اس کامیابی کی سب سے بڑی دلیل خود ہمارا مشاہدہ اور مطالعہ ہے کہ جب ہم اس ڈرامے کو پڑھتے ہیں تو باقی چیزوں سے قطع نظر ہمارے سامنے زندگی کا ایک ایسا نقشہ آتا ہے کہ ہم محسوس کرتے ہیں کہ شاید ہم خود اسی ماحول میں گھوم پھر رہے ہیں ـــــ اتنا وقت نہیں کہ میں اس کی مثالیں دوں۔

اس اشارے کو سامنے رکھ کر، پھر جو تفصیلات خود ڈراما نگار بیان کرتا چلا گیا ہے انہیں آپ پڑھیے تو محسوس ہوگا کہ ان کا مجموعہ، اور ان کا مرکب جو ہے تصویر ـــــ اُس تصویر سے مختلف ہوگی جو آپ کو کسی اور جگہ محل کی بنی ہوئی ملی ہے یہ ایک اور فرق ہے کہ ہر محل ایک سا نہیں ہوتا ـــــ اور محل کا مکین جیسا ہے، اُس کا محل اسی طرح کا ہوگا ـــــ تو جس محل کا مکین اکبر جیسا بادشاہ ہے اور جودھا بائی جیسی مہارانی ہے اور سلیم جیسا شہزادہ ہے اور انارکلی جیسی کنیز ہے، اور اس کا جیسا نقشہ ہونا چاہیے، وہ ڈراما نگار نے بنا کر ہمارے سامنے پیش کیا ہے ـــــ

یہ بات ساری چلی اس طرح کہ ایک ایسے کردار کی ضرورت تھی جو رقیب بن سکے

اور رقیب بن جائے حالات کے تقاضے سے انارکلی کا صرف وہی اس کام کو انجام دے سکتا ہے کہ بادشاہ کو بدظن کرے۔ اس کی طرف سے۔ اور ایسی صورت پیدا کرے کہ وہ راستے سے ہٹ جائے ــــ لیکن بادشاہ کو بدظن کرنے سے پہلے اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ سلیم کا بھی اعتماد حاصل کرے وہ اور سلیم کو کہہ سکے کہ آپ کو انارکلی سے محبت ہے۔ آج میں نے آپ کے لیے ایسا موقع پیدا کیا ہے کہ آپ خوب جی بھر کے باتیں کیجیے اس سے ــــ

اس کے باوجود کہ سلیم ایک مرتبہ یہ دیکھ چکا ہے کہ دل آرام اس بات سے خوش نہیں ہے کہ انارکلی سے اُسے محبت ہے لیکن وہ اس کے دھوکے میں آجاتا ہے ــــ تو بنانا ہی چاہیے تھا اس طرح کا کردار کہ بادشاہ بھی آجائے دھوکے میں۔ تھوڑی دیر کو سلیم بھی آجائے۔ خود وہ بے چاری "انارکلی" (بے چاری اس لیے کہہ رہا ہوں کہ ــــ اچھا بے چاری ٹھیک ہے!) تو وہ بھی دھوکے میں آگئی ــــ اُسے معلوم ہے کہ یہ میری رقیب ہے لیکن وہ جو ناچ کی محفل ہے۔ اُس کا نقشہ آپ اپنے ذہن میں بٹھائیے۔ وہ اس کے اشاروں پر ناچ رہی ہے۔ اُسے جگا رہا ہے۔ وہ اسے شراب لاکر پلا دیتی ہے۔

یہ آغاز ہے۔ اس کی مدہوشی کا ــــ وہ پوچھتی ہے کہ کون سی غزل گائی جائے۔ تو ایک ایسی غزل کا انتخاب کرتی ہے کہ جو اس موقع پر گائی جائے تو خاص رنگ لائے گی اسے معلوم ہے کہ یہ غزل جب گائے گی وہ منہ کرکے سلیم کی طرف تو سلیم تو خوش ہوگا لیکن بادشاہ کو جب یہ بات معلوم ہوگی تو وہ اس کے لیے ناراضگی کا باعث ہوگا لیکن جب محفل سجائی ہے تو اُس میں یہ اہتمام بھی کرنا ہے کہ یہ ساری باتیں کھلم کھلا نہیں ہونی چاہئیں۔ اور اس کے لیے پھر آئینے والی بات۔ جو روایت میں بیان کی گئی تھی ــــ

اب اُسے آئینے اس طرح سجانے ہیں محفل میں کہ بادشاہ صرف آئینے کا عکس دیکھ سکے اور انارکلی جو کچھ کر رہی ہے اور اُس کے اشاروں کا جو ردِ عمل سلیم پر ہو رہا ہے، وہ

براہِ راست اُسے نہ دیکھ سکے۔ اس لیے، کہ اگر بادشاہ براہِ راست دیکھ رہا ہوتا تو اس کے باوجود کہ انارکلی نے شراب پی رکھی تھی، مدہوش تھی۔ شاید احتیاط سے کام لیتی اور سلیم کا ردِعمل بھی اس سے مختلف ہوتا۔ لیکن سلیم کو یہ اندازہ ہے، یہ یقین ہے کہ بادشاہ کی براہ راست ہم پر نظر نہیں، پھر بھی وہ گھبرا رہا ہے۔ اسے کیا ہو گیا ہے۔ کیا ہو گیا ہے اس دیوانی کو ــــ محبت اس طرح تو کھلم کھلا نہیں کی جاتی، ــــ تو وہ سارا سماں سامنے آتا ہے لیکن آتا ہے اس دل آرام کی چالاکی اور ہوشیاری سے اور حسنِ تدبیر ہی کہنا چاہیے ــــ اس لیے کہ اُس نے اپنی تدبیر سے ایک ایسا ماحول پیدا کیا ــــ وہ نقشہ جو اس محفل کا جما، اس محفل میں تاریخ اور روایت میں جو واقعہ بیان کیا گیا ہے، اُس کی اصلیت قائم رہی ہے۔ لیکن اس واقعہ سے ایک ایسا نقشہ اُبھرا اور ایک ایسی بات پیدا ہوئی جو انجام کی طرف آسانی سے ہمیں لے جاتی ہے۔

مَیں ضمنی طور پر ایک بات کہہ دوں ــــ انارکلی کے متعلق عرصے تک یہ بات کہی جاتی رہی ہے کہ یہ اسٹیج کے لیے ایک کامیاب ڈرامانہیں ہے اور جیسا کہ خود امتیاز علی تاج نے دیباچے میں لکھا ہے کہ* میں نے جب شروع میں یہ ڈراما لکھا تو بہت سے لوگوں سے کہا کہ اسے قبول کر لو۔ اُنھوں نے قبول نہیں کیا۔ کیوں؟ انھیں اسٹیج پر پیش کرنے میں کچھ دقتیں محسوس ہوتی تھیں۔ اُن کی خواہش یہ تھی کہ جہاں جہاں دقتیں محسوس ہوتی ہیں، اُن میں ڈراما نگار ترمیم کر دے۔ ڈراما نگار وہ ترمیم کرنے کے لیے تیار نہیں تھا ــــ اور جس ترمیم کی خواہش رکھتے تھے ڈراما کھیلنے والے اور ڈراما چھاپنے والے، وہ یہی منظر تھا آئینے والا۔

یہ آئینے والا منظر بنیادی حیثیت رکھتا ہے ڈرامے میں ــــ اگر اس میں کسی طرح

---

* "میں نے انارکلی ۱۹۲۲ء میں لکھا تھا۔ اس کی موجودہ صورت میں تھیٹروں نے اسے قبول نہ کیا۔ جو مشورے ترمیم کے لیے انھوں نے پیش کیے، انھیں قبول کرنا مجھے گوارا نہ ہوا۔"
(امتیاز علی تاج، دیباچہ، انارکلی طبع ششم ۱۹۵۶ء، ص ۵)

کا تغیر کر دیا جائے تو وہ ساری عبارت جو اس نے بنائی ہے ڈرامے کی وہ منہدم ہو کر رہ جائے گی اور انجام جو ہے وہ مضحکہ خیز معلوم ہونے لگے گا۔ اس لیے لوگوں کے کہنے کے باوجود، ڈراما نگار نے اس میں تبدیلی گوارا نہیں کی ــــ اور بالآخر ایک وقت ایسا آیا کہ لوگوں نے اسے قبول کیا۔ اسٹیج بھی کیا گیا۔ لیکن اسٹیج میں جس منظر کے پیش کرنے میں سب سے زیادہ دقت پیش آتی ہے لوگوں کو، وہ یہی ہے ــــ تو اسٹیج کے نقطۂ نظر سے اس میں یہ ایک کمزوری ہے۔ اس کے باوجود بہت اچھا ڈراما ہے اسٹیج کا۔ اگر اس میں تھوڑا سا تغیر و تبدل کر لیا جائے لیکن، اس کے حق میں جو ایک بات مجھے کہنی ہے وہ یہ ہے کہ ــــ (بات بے سلسلہ سی ہے، ان باتوں کو آپ گھر جا کے الگ کیجیے گا)۔

ہم اپنے ڈرامے کی روایت پر نظر رکھیں تو اس میں دو تین چیزیں ہیں۔ سب سے پہلے "اندر سبھا" اندر سبھا میں کیا خاص بات ہے کہ وہ ایک طرح کی ہے تو اسٹیج۔ ــــ لیکن اسے OPERA کہا گیا ہے۔

اوپیرا ایسا اسٹیج ہے کہ جہاں ناچ گانا بنیادی حیثیت رکھتا ہے ــــ تو وہ پریاں آتی ہیں اور وہ غزل گاتی ہیں، ڈرامے میں وہ گاتی ہیں اور چھند، اور ہولی اور کچھ اس طرح کی چیزیں، تو پورا ایک سماں ہے ناچ اور گانے کا اور اس میں کئی گانے والی آتی ہیں اور اپنے فن کا کمال دکھا کے جاتی ہیں۔ امانت کا مقصد یہ تھا کہ میں ایک ایسی مجلس آراستہ کروں جس سے اپنے عہد کے رہنے والے ہر شخص کے لیے تفریح طبع کا سامان مہیا ہو ــــ اور اُس وقت کی جو تفریح تھی وہ گانا اور ناچ تھی۔ اس لیے مختلف طرح کے گانے اور ناچ ہوتے تھے۔

متوسط طبقے کے لوگ بھی تھے۔ پڑھے لکھے لوگ بھی تھے جنہیں اس زمانے کی ایک خاص طرح کی غزل پسند تھی، تو پریاں آتی ہیں، اسی طرح کی غزل گاتی ہیں ــــ لوگوں کو دادرے اور ٹھمریاں پسند تھیں تو کئی، جو غزل گاتی ہیں وہ دادرے اور ٹھمریاں بھی گاتی

ہیں — مختصر یہ کہ امانت نے ایک ایسی محفل سجائی جس میں گانے اور ناچ کا ذوق رکھنے والے اُس عہد کے ہر شخص کو تسکین حاصل ہو کے اور لطف آئے۔ یہ روایت ایسی چلی کہ تقریباً پچاس برس تک اُردو ڈراما اس سے اپنے آپ کو آزاد نہیں کرا سکا۔

کلکتے اور بمبئی میں جتنے ڈرامے لکھے گئے، اُن میں بنیاد اسی چیز کو بنایا گیا یعنی قصہ چاہے کچھ سناؤ لیکن اس میں گانے اور ناچ ضرور آنے چاہئیں۔ شروع شروع میں گانے بہت زیادہ ہوتے تھے، آہستہ آہستہ کم ہوتے چلے گئے۔ مختصر یہ کہ ہماری ڈرامائی تاریخ اور ڈرامائی فن کی تاریخ میں ایک ہی بنیادی بات ہے — ناچ اور گانا۔

بعض لوگ آئے، جن میں سب سے بڑا نام آغا حشر کا ہے کہ انھوں نے اس بنیادی بات میں کچھ تبدیلی کی۔ ٹھیک ہے ناچ گانا ہونا چاہیئے لیکن آخر زندگی بھی تو کوئی چیز ہے اس میں اگر زندگی کو لانا ہے تو یہ ضروری نہیں ہے کہ اظہار غم کے لیے بھی آدمی گیت گائے، اسے نثر میں ادا ہونا چاہیے، مکالمے میں ادا ہونا چاہیئے — لیکن جو شخص اسٹیج پر ڈراما دیکھنے آتا ہے وہ سیدھے سادے مکالمے پسند نہیں کرتا اس لیے ڈراما نگار یہ کرتا ہے کہ جہاں شعر اور نظم کو کم کرتا ہے وہاں اپنے مکالمے میں وہ مقفّیٰ اور مسجّع جملے بلواتا ہے اور مکالمے کا ایک انداز پیدا کرتا ہے کہ اس میں کچھ گھن گرج اور جوش پیدا ہو جائے جو بات نظم کے ذریعے سے پیدا کرنی مقصود ہے، وہ پھر نثر کے ذریعے سے اور پھر مکالمے کے ذریعے سے ہو جائے — تو ڈرامے کی جو روایت تھی فن کی اس میں تھوڑی سی تبدیلی پیدا کی آغا حشر نے کہ گانے اور ناچ کا جو زور اور جوڑ تھا، اُسے کم کیا لیکن اس کی تلافی اس طرح کی کہ خطابت سے پُر کر دیا اس خلا کو

جس زمانے میں "انارکلی" لکھا گیا ہے اس زمانے میں یہ دونوں چیزیں یہ دونوں باتیں ابھی باقی اور زندہ تھیں — "اندر سبھا" کی روایت گھٹتے گھٹتے تھوڑی رہ گئی تھی لیکن موجود تھی۔ اور اس لیے ضروری تھا کہ کوئی ڈراما خواہ کتنے ہی اہتمام سے لکھا جائے

اُس میں گانے اور ناچ ضرور ہوں — چنانچہ "انارکلی" میں آپ کو معلوم ہے کہ گانے اور ناچ کا موقع پیدا کر لیا گیا ہے، لیکن اس فرق کے ساتھ کہ یہاں جتنی غزلیں گوائی گئی ہیں وہ سب فارسی کی غزلیں ہیں اور فارسی کی مشہور غزلیں ہیں، انہیں ایک خاص طرز میں گوایا گیا ہے

اس طرح "اندر سبھا" کی روایت کو اپنایا تو ضرور ہے "انارکلی" کے مصنف نے لیکن اس میں ایک ادبی شان پیدا کر کے اور — ایک فنی بلندی پیدا کر کے۔ اُسے وہ رفعت کی طرف لے گیا ہے — دوسری بات خطابت والی — آغا حشر زندہ تھے اور اُن کے آخری دور کے ڈرامے اسٹیج پر ابھی کھیلے جا رہے تھے۔ اور ان میں خطابت پر اتنا زور تھا کہ کوئی ڈراما دیکھنے والا اس ڈرامے کو پسند ہی نہیں کر سکتا تھا جس میں یہ خطابت نہ ہو۔

اس لیے "انارکلی" کے مصنف کو اس کا بھی لحاظ رکھنا تھا کہ یہ ڈراما اسٹیج پر پیش کرنا ہے ایک ایسے دور میں کہ جب ڈنکا بج رہا ہے آغا حشر کی خطابت کا — لیکن اُس نے تھوڑی سی تبدیلی کی جُرأت کی — اُس نے خطابت سے کام تو لیا لیکن خطابت سے اُسی جگہ کام لیا جہاں واقعی خطابت کی ضرورت تھی — تو وہ فن کا اثر تو موجود ہے لیکن اعتدال کے ساتھ اور اس موقع پر کہ جہاں خطابت کے سوا کوئی اور چیز طبیعت پر اثر پیدا کر ہی نہیں سکتی

ان ایک دو متفرق باتوں کے علاوہ، ایک اور بات — ہمارے ڈرامے میں بہت کم یہ محسوس کیا گیا کہ جو ڈراما لکھا جا رہا ہے۔ وہ کبھی پڑھا بھی جائے گا۔ اور چونکہ یہ بات نہیں محسوس کی گئی، اس لیے ڈرامے میں ادبی اور فنی خصوصیات اور مکالمے پر زور نہیں دیا گیا — ایسا مکالمہ جو سیدھی سادی زندگی کا مکالمہ ہو۔ مغرب کے ڈرامے میں عام طور سے یہ بات ہوتی ہے —

"انارکلی" کا مصنف ایسا ہے اور ان سے پہلے کے جتنے ڈرامانگار ہیں اُن میں سے اِکا دُکا کو چھوڑ کر، کوئی ایسا نہیں ہے، جس نے مغرب کے ڈرامے کا اتنا مطالعہ کیا ہو جتنا

امتیاز علی تاج نے ـــ تو ایک، طرف تو انھوں نے اپنے ڈرامے کا مطالعہ کیا ہے۔ اپنے ڈرامے کی روایت اُنھیں عزیز ہے ـــ اور دوسری طرف مغرب کے ڈرامے کی بہترین روایت اُن کے سامنے ہے۔

اب ان دونوں کو ملا کر، اُن کے تال میل سے، اُسے ایک ایسی چیز پیدا کرنی ہے کہ ہماری روایت کا تسلسل بھی قائم رہے اور کوئی ایسی چیز آئے دیکھنے والوں کے سامنے کہ اعلیٰ ذوق رکھنے والے اور انگریزی کے اور فرانسیسی کے ڈرامے پڑھنے اور دیکھنے والے بھی یہ محسوس کریں کہ ہاں بھئی اُردو میں کوئی چیز لکھی گئی ہے ایسی جس میں فن کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔

اُردو میں یہ چیز شروع ہو چکی تھی ـــ بعض لوگ ایسے ہیں کہ جنھوں نے صرف پڑھنے کے لیے ڈرامے لکھے۔ ڈرامے کی تاریخوں میں آپ دیکھیے ـــ مثلاً عبدالحلیم شرر، ان کے دو ڈرامے[1]، وہ صرف پڑھنے کے لیے لکھے گئے، اسٹیج کے لیے نہیں۔ اسی طرح عبدالماجد دریابادی کا "زودپشیماں" پڑھنے کے لیے لکھا گیا اسٹیج کے لیے نہیں ـــ اور محمد حسین آزاد کا ڈراما جو اسٹیج کے لیے نہیں پڑھنے کے لیے لکھا گیا[2] اسی طرح بعد میں آنے والے اور ـــ محمد مجیب[3] ہیں، ڈاکٹر عابد حسین[4] ہیں، ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی ہیں[5]۔ انھوں نے ڈرامے اسٹیج کے لیے لکھے، لیکن اس

۱۔ "شہیدِ وفا" (۱۹۲۶ء) اور "میوۂ تلخ" (۱۹۲۶ء)

۲۔ "ڈراما اکبر": آزاد نے ۱۸۸۵ء کے قریب یہ ڈراما لکھنا شروع کیا۔ یہ ڈراما مکمل نہ ہوسکا۔ تھوڑا سا لکھ پائے تھے کہ دیوانگی نے قلم چھین لیا۔ ۱۹۰۶ء میں شیخ عبدالقادر نے یہ حصہ "مخزن" میں شائع کر دیا۔ اپنی موجودہ شکل میں یہ ڈراما ۱۹۲۲ء میں شائع ہوا۔
[ڈاکٹر اسلم فرخی، محمد حسین آزاد، حصہ دوم تصانیف کراچی، ۱۹۶۵ء، ص ۱۵۵، ۱۵۶]

۳۔ محمد مجیب کے قابلِ ذکر ڈرامے: خانہ جنگی، حبہ خاتون، آزمائش، انجام، کھیتی، ہیروئن کی تلاش اور دوسری شام
[بحوالہ: عشرت رحمانی]

۴۔ پردۂ غفلت (۱۹۲۵ء)

۵۔ اشتیاق حسین قریشی کے ڈراموں کی فہرست: معاشرتی ڈرامے: معمۂ اسود، گناہ کی دیوار، ہمراز، صید زبوں۔ نیم تاریخی ڈرامے: نقش آخر اور نیم شب
[بحوالہ: عشرت رحمانی]

بات کو بھی اپنے سامنے رکھا کہ اگر یہ ڈراما اسٹیج پر نہ بھی پیش کیا جائے تو پڑھنے میں لطف دے پڑھنے والا لطف محسوس کر سکے — تو ڈرامے میں دوگونہ خوبی پیدا کرنے کا رجحان ہمارے ہاں پیدا ہو چلا تھا۔

عزیز مرزا نے سنسکرت کے ایک ڈرامے "وکرم اروسی" کا مقدمہ لکھا ہے، ایک ڈراما ہے کالی داس کا — آپ کہیں سے تلاش کر کے یہ مقدمہ ضرور پڑھیے تاکہ یہ معلوم ہو کہ اُردو میں اب سے ساٹھ برس پہلے یہ احساس پیدا ہو چکا تھا کہ ہمیں ڈرامے کو محض کھیل تماشا نہیں سمجھنا چاہیے، محض تفریح کی چیز نہیں سمجھنا چاہیے بلکہ اس کی فنی عظمت کا احترام کرنا چاہیے اور فن کو اس میں داخل کرنا چاہیے — لیکن یہ بات وہیں کی وہیں کتاب کے مقدمے کی حد تک ہی رہ گئی —

یہ دور ایسا ہے کہ جب یہ سب آپ کو معلوم ہی ہے کہ شیکسپیئر کے قریب قریب سب ڈراموں کے ترجمے اُردو میں ہو چکے — لیکن ایسے لوگوں نے کیے یہ ترجمے بالعموم، جو شیکسپیئر کو اچھی طرح سمجھتے نہیں تھے — اور ایسے لوگوں نے کیے جو یہ چاہتے تھے کہ شیکسپیئر کے ڈراموں کو اپنی صورت حال کے مطابق ڈھال کر اپنے دیکھنے والوں کو خوش کریں — تو شیکسپیئر کے ڈراموں کے ساتھ انصاف تو خیر دور کی بات ہے، سخت ناانصافی کی ہمارے ترجمہ کرنے والوں نے — یہ احساس، اب آہستہ آہستہ بڑھ رہا ہے کہ ہمیں اس ناانصافی کی دلدل سے نکلنا چاہیے اور اس احساس کی پہلی واضح شکل جو ہے وہ "انارکلی" ڈراما ہے — کہ جہاں ڈراما نگار نے مغربی ڈرامے کا جو تصور ہے، اُسے پوری طرح اپنے ذہن میں رکھ کر اس کے مطابق اپنے ڈرامے کا ڈھانچہ بنایا اور اس کی تعمیر کی۔

یہ دو باتیں الگ الگ ہیں — میں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ ہر ڈراما نگار، پہلے ایک ڈھانچہ (SCELTON) بناتا ہے اور پھر اس کی تزئین کرتا ہے — باقی ساری چیزیں بعد میں آتی ہیں — اس کے ذہن میں خاکہ پہلے قصے کا ہونا چاہیے۔ اس قصے میں جو رنگ

بھرتے ہیں مکالموں کے ذریعے سے، مناظر کے بیان کے ذریعے سے، شعروں کے ذریعے سے، غزلوں کے ذریعے سے، وہ پھر الگ چیز ہے۔

وہ جو فن کا پہلو ہے، اُس میں ایک چیز جس کی طرف ہمارے ہاں بالکل توجہ نہیں دی گئی، اُس کا نام ۔ ۔ ۔ ۔ جب ڈرامے کے فن کی آپ بات کریں تو حُزنیہ ڈراما یا ایک طربیہ ڈراما، دو طرح کے ڈراموں کا ذکر آتا ہے۔ یہ تصور ٹریجڈی کا یا المیے کا جو مغرب میں ہے وہ اُردو ڈراما نگار نے کبھی سمجھا ہی نہیں — یہاں صرف یہ سمجھا گیا کہ اگر کسی ڈرامے میں غم کی بات کہہ دی گئی تو وہ المیہ بن گیا اور خوشی کی بات کہہ دی گئی تو وہ طربیہ بن گیا۔

امتیاز علی تاج کا ڈراما "انارکلی" پہلی مرتبہ اس احساس کو ہمارے سامنے لاتا ہے کہ ہاں! ٹریجڈی کا یا المیہ کا ایک مقصد ہے — ٹریجڈی کا جو مقصد بیان کیا گیا ہے، زیادہ تفصیل میں نہیں جاؤں گا — اس کے لیے ایک لفظ آپ کی نصابی کتاب "بوطیقا" میں آتا — CATHARSIS — اس کے ترجمے مختلف کیے جاتے ہیں، تنقیہ بھی، تزکیہ بھی ہے — کہ اس سے ہمارے اندر جو گھٹن ہے — بعض اوقات جب ہم غم میں مبتلا ہوتے ہیں تو لوگ کہتے ہیں "روؤ —" رونا، جو ہے وہ ہمارے اس غبار کو ہلکا کرتا ہے اور اندر کی دبی ہوئی آگ باہر نکل آتی ہے، آدمی ہلکا ہو جاتا ہے۔

ٹریجڈی کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ وہ کیتھارسس پیدا کرے، اور وہ تنقیہ پیدا کرے اندر جو بخارات ہمارے ذہن کو اور ہمارے اعصاب کو متاثر کر رہے ہیں — اس طرح یہ باقی بہت سی چیزیں ہیں ۔ ۔ ۔ ۔ "انارکلی" کے ذریعے پہلی مرتبہ یہ کوشش کی ہے ایک ڈراما نگار نے کہ المیے کے اس تصور کے بعض پہلو اپنے ڈرامے میں لاسکے اور وہ لائے جا سکتے ہیں کرداروں کے ذریعے سے تو — اس المیے کا سب سے بڑا نمونہ اور اصل نمونہ بنایا، اُس نے "انارکلی" کو — "انارکلی" کو کس طرح بنایا؟

یہ ایک سوال ہے۔ جو آپ کے امتحان میں کبھی کبھی آتا ہے کہ یہ المیہ کس کا ہے؟

انارکلی کا ہے ۔ یا اکبر کا ہے ۔ یا سلیم کا ہے ؟ ؟ تو میں امتحان کے نقطۂ نظر سے اس کا مختصر سا جواب دوں گا کہ سلیم کا المیہ اس لیے نہیں ہے کہ ٹریجڈی میں، ٹریجڈی کے فن میں یہ ایک بات کہی جاتی ہے کہ جس ہیرو نے سمجھوتہ کرلیا ۔ انگریزی میں اس کے لیے لفظ ہے ایک COMPROMISE — تو جو ہیرو COMPROMISE کرلیتا ہے ۔ اپنے مقصد کے ساتھ ۔ وہ ہیرو نہیں ہے — سلیم نے حالات کے ساتھ سمجھوتہ کرلیا ، بے حد غصّے کے اظہار کے باوجود انارکلی کا جو حشر ہوا ۔ وہ ہُوا ۔ یہ ویسے ہی شہزادے رہے اور ویسے ہی بادشاہ ۔ تو پھر ہم اُسے المیے کا ہیرو ماننے کو تیار نہیں ، اس لیے کہ وہ اس کی بنیادی شرائط پورا نہیں کرتا ۔

اکبر کا المیہ ہے یا نہیں ؟ اس کا جواب یہ ہے کہ اکبر کے کردار کا اگر آپ مطالعہ کریں تو دو شخصیتیں اُس میں ہیں ، ایک باپ کی ، اور ایک شہنشاہ کی شخصیت — میں انارکلی کے ٹکڑے پڑھوں گا ۔ مثال میں تو بہت دیر لگے گی شہنشاہ کی شخصیت کا برابر غلبہ رہتا ہے ، باپ کی شخصیت پر — اور اُس کا جی یہ چاہتا ہے کہ میرا شہنشاہ ایسا ہو — شطرنج میں اگر وہ یہ دیکھتا ہے کہ سلیم اچھی شطرنج کھیلنے لگا ہے ۔ اور اس کے باوجود کہ مجھے ہرا نہیں سکا ۔ لیکن اتنا اچھا کھیلا کہ جتنا کھیلنے کی توقع نہیں تھی تو اس بات سے وہ خوش ہوتا ہے کہ اس میں ہے صلاحیت کہ یہ کسی کو ہرا سکے —

تو ، اس طرح کے اوصاف وہ چاہتا ہے شہزادے میں ۔ اور اسی لیے انہی چیزوں پر برابر وہ زور دیتا ہے — آپ مختلف مکالمے دیکھیے ، مہارانی سے اُس کی جو بات ہوتی ہے ، کئی دفعہ اسی چیز کا اظہار ہوتا ہے — خود اُس کی جو خود کلامی ہے ۔ وہ اسی بات پر زور دیتا ہے — سلیم سے بعض اوقات جو گفتگو ہوئی اُس میں بھی وہ اسی بات پر زور دیتا ہے کہ تمھیں آئندہ تخت و تاج کا مالک بننا ہے ، تمھاری سوچ کا اندازہ اور تمھارے عمل کا اندازہ کچھ ہونا چاہیے — یہ تفصیلات ، جب آپ ڈراما پڑھیں گے ، تو پھر سامنے آئیں گی —

اب دیکھیے، اکبر کی خواہش کیا تھی، کہ یہ جو میری اولوالعزمی ہے، میرا جو ارادہ ہے کہ میری سلطنت کا وارث ایسا ہو کہ وہ عشق کے جھمیلوں میں نہ پڑے —— اس کنیز کے ساتھ شادی نہ کرے —— تو، اگر وہ اس بات میں کامیاب نہ ہوتا تو انارکلی اس کا المیہ بن جاتا —— لیکن وہ تو اس میں کامیاب ہوگیا، اب وہ خواہ اچھے طریقے سے یا بُرے طریقے سے —— اس سے ہمیں بحث نہیں۔ اچھے راستے پر چلا یا بُرے راستے پر، اس نے اپنا مقصد حاصل کرلیا —— اور چونکہ اُس نے اپنا مقصد حاصل کرلیا، اس لیے بظاہر یہ معلوم ہونے کے باوجود کہ باپ کی حیثیت سے وہ بڑا متأسف ہے، اُسے رنج ہے کہ اولاد پر یہ ظلم ہُوا لیکن اس کے دل کو یہ تسکین بھی ہے کہ وہ جو میری اُولوالعزمی ہے بادشاہی کی شہنشاہی کی تمنا تھی، کم از کم اُسے ٹھیس نہیں لگی، تو "انارکلی" اس کا بھی المیہ نہیں۔

المیہ، حقیقت میں یہ انارکلی کا ہے، اور اس کے لیے پوری فضا تیار کی ہے ڈراما نگار نے —— ایک تو تضاد پیدا کیا ہے دل آرام کی اور انارکلی کی سیرت میں اور شخصیت میں: تضاد —— بنیادی طور پر محبت کے معاملے میں —— انارکلی کی جو محبت ہے خاموش اور چھپی ہوئی، دبی ہوئی محبت ہے، کبھی کھُل کر اپنی محبت کا اظہار نہیں کرتی سلیم کے سامنے۔ نہ صرف یہ کہ سلیم کے سامنے نہیں کرتی، بلکہ اُس کی ماں، اُس سے خاموشی کا سبب پوچھتی ہے اسے نہیں بتاتی۔

اُس کا اگر کوئی ہمراز ہے واحد، تو وہ اُس کی چھوٹی بہن ہے، ثریا —— اور ہمراز کی ضرورت تھی اس لیے کہ سلیم سے اگر اُسے حجاب ہے، محبت بھی ہے، مگر ساتھ ساتھ ایک غیرت کا تقاضا اور شرم و حیا، جو فطری، عورت کی عادت ہے، تو کوئی نہ کوئی آدمی درمیان میں ہونا چاہیے جس پر ہم بھروسا کرسکیں۔ درمیان میں آنے والا شخص ایسا نہیں ہونا چاہیے کہ وہ خود رقیب بن جائے ؂

بن گیا رقیب آخر، تھا جو، رازداں اپنا

تو یہ بات پیش نہ آئے ۔

اس کے بارے میں ڈرامانگار نے بڑی آسانی سے ۔ بن کا کردار وضع کر دیا۔ کوئی ایسا بھی ہونا چاہیے تھا بڑا ہمدرد کہ جو اس غم میں اُس کی حالت پوچھے اور سچے دل سے پوچھے ۔ لیکن اس کی جو کیفیت ہے راز داری کی ، اُس ہمدرد پر بھی وہ ظاہر نہ کرے ــــ اس کے لیے ماں کا کردار وضع کیا گیا ۔ ہر کردار کا جو وضع ہُوا ، ایک مقصد ہے ۔

انارکلی کی محبت کا سلیقہ ، خاموش ، پُرسکون ، دبی ہوئی محبت ، ایک اپنی ہی وضع ــــ تو اس کی محبت اس طرح کی ہے ــــ دل آرام کی جو محبت ہے ۔ اس کا اظہار وہ ایک مرتبہ سلیم کے سامنے برملا کر دیتی ہے اور بڑے بے حجابانہ انداز میں ، جو دل آرام کے نزدیک تو ٹھیک ہے ، اُسے وہی کرنا چاہیے تھا ، لیکن ہم محبت کو اس کا جائز حق دینے کے باوجود ، اُس سے یہ بھی طلب و تقاضا کرتے ہیں کہ معاشرتی زندگی میں جن چیزوں کو ، جن قدروں کو اچھا سمجھا جاتا ہے محبت میں بھی اُنہی کو اپنایا جائے ۔ تو ہمیشہ خاموش محبت کا ایک مقام ہے اور یہ جو کھلم کھلا دھڑلے سے کی جانے والی محبت ہے ۔ اس کا کوئی مقام نہیں ــــ اس کے باوجود ہو سکتا ہے کہ دونوں میں سچائی ہو ، لیکن سچائی عموماً اس طرح ظاہر نہیں ہوتی ، سامنے نہیں آتی ــــ اس کا ایک اور انداز ہوتا ہے ، جو دل آرام کے مقابلے میں انارکلی کا مخصوص ، مدھم انداز ، اس تضاد سے انارکلی کے کردار کا ایک نقش بنتا ہے ــــ

ایک اور بات جو انارکلی کے انداز میں جان بوجھ کر پیدا کی اور کوشش سے پیدا کی امتیاز علی تاج نے ــــ وہ ایک ٹریجڈی کا تصور ہے ــــ ایک فقرہ ہے جو آپ لکھ لیں تو کہیں نہ کہیں حوالہ دینے کے کام آئے گا ۔ یہ گویا ٹریجڈی کی تعریف کرتے ہوئے کہا گیا ہے ، یہ بریڈلے نے کہا ہے جو شیکسپیئر کی ٹریجڈیز کا ناقد ہے :

"Loneliness is the Essence of Tragic Suffering"

گویا غم میں جو تکلیف انسان کو ہوتی ہے ، اُس کی سب سے زیادہ شدید ، مشکل اور سنگین ترین

شکل جو ہے ، وہ تنہائی کا احساس ہے — تو یہاں بڑی کوشش سے ، اور اس کوشش میں کامیاب ہوئے ہیں امتیاز علی تاج کہ انھوں نے تنہائی کا ایک احساس پیدا کیا، تنہائی کی ایک فضا پیدا کی ، اس کے لیے ۔

ماں ، انارکلی سے پوچھتی ہے ، وہ اپنے غم کا حال نہیں بتاتی ، کوئی بھی اُس سے پوچھتا ہے ، دل آرام اُس سے پوچھتی ہے ، وہ اپنے غم کا حال نہیں بتاتی ، حتیٰ کہ سلیم کے سامنے بھی اپنے غم کی کیفیت کو چھپاتی ہے اور اس کی کوشش یہ ہے کہ میری محبت کی وجہ سے میرے محبوب کو کسی طرح کا نقصان نہ پہنچے ، یہ تو کرداروں کی زبانی . . . .

کرداروں کی سیرت اور مزاج کا اندازہ مختلف طرح سے لگاتے ہیں ، ایک جو کچھ وہ کرتا ہے اور محسوس کرتا ہے — ایک ، اُس کے آس پاس کے کردار ، جو کچھ اس کے متعلق کہتے ہیں یا کرتے ہیں - اور ایک صورت یہ کہ ڈراما نگار موقع پیدا کرتا ہے ، ایسے کہ وہ اُس کے تعارف میں ذکر کرے — تو یہ بات ، اور کرداروں کے متعلق اتنی نہیں کی امتیاز علی تاج نے جتنی انارکلی کے متعلق کہ اُس کے غم کی کیفیت کو زیادہ اُبھارنے کے لیے اور اُس کے تنہائی کے احساس کو واضح اور نمایاں کرنے کے لیے ، خود اپنے الفاظ استعمال کیے ہیں ، مثلاً :

"انارکلی داخل ہوتی ہے پندرہ سولہ سال کی نازک اندام لڑکی جس کے چمپئی رنگ میں اگر سُرخی کی خفیف سی جھلک نہ ہو تو شاید بیمار سمجھی جائے"

اب یہاں ایک ایک لفظ پر غور کیا جائے :

"خد و خال شعراء کے معیارِ حسن سے بہت مختلف ، اس کا چہرہ دیکھ کر ہر تخیل پسند کو پھولوں کا خیال ضرور آتا ہے لیکن مغلِ اعظم نے اُسے جو خطاب دیا اُس کے متعلق کئی لوگ کہہ سکتے تھے کہ معانی سے زیادہ الفاظ کے حُسنِ ترکیب کے باعث موزوں معلوم ہوا ۔ نمناک آنکھوں میں جیسے حسرتیں بیٹھی جھانک رہی ہوں ، یہی اُس کی سب سے بڑی کشش ہے ۔"

اب ڈراما نگار کے لیے بھی اُس کی نمناک آنکھیں اور اس میں غم کی جو کشش ہے، وہ پردہ ہے کس وجہ سے ؟ اسی لیے کہ وہ اپنا غم دوسروں سے کہہ نہیں سکتی. کوئی مجبوری ہے کہ جس کی وجہ سے نہیں کہہ سکتی — تو تنہائی کا یہ احساس. اور اس کے کردار میں اور زندگی میں تنہائی کا جو کرب ہے. یہ اُس کے لیے سب سے بڑا عذاب ہے — اُسے محبوب سے ملنے کے موقعے ملتے بھی ہیں لیکن اُن میں خائف ہے کہ کہیں اس سے. میرا محبوب کوئی نقصان نہ اُٹھائے.

آخر میں دو تین باتیں : ہر ڈرامے میں کسی نہ کسی طرح کے تصادم کا ہونا ضروری ہے. تصادم کی مختلف شکلیں ہو سکتی ہیں — عام طور سے خیر وشر کی قدروں کا تصادم ہوتا ہے. اور ان کی نمائندگی کردار کرتے ہیں، پھر دو اشخاص کے درمیان تصادم ہوتا ہے. ان کے مقاصد ہیں اور وہ آپس میں ایک دوسرے سے لڑتے ہیں اور ان دونوں میں سے کسی ایک فریق کو کامیابی ہوتی ہے.

ٹریجڈی میں جس چیز پر زور دیا گیا ہے وہ اندرونی کشمکش ہے اور اس کے لیے جو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں. وہ انگریزی کے ہیں. آپ لکھ لیجیے. ایک چیز ہے Inherent will اس کے معنی ہیں جو اندر موجود ہیں — اور ایک ہے (دوسری چیز). — circumstancial will — تو ایک تو ہماری اپنی آرزو، ہماری اپنی خواہش کہ جو ہم چاہتے ہیں کہ یہ ہمیں ملے. اور دل سے چاہتے ہیں — لیکن ایک معاشرے کے جو قوانین ہیں جو ضابطے ہیں. اور اُن کی پیدا کی ہوئی پابندیاں — وہ ہمیشہ ہماری خواہش کے راستے میں رکاوٹ بنتی ہیں. ٹریجڈی میں تصادم سب سے زیادہ سنگین شکل، اُس وقت اختیار کرتا ہے. جب یہ ہمارے اندر کے جذبات. اندر کی خواہشات میں اور باہر کی خواہشوں میں تصادم اور ٹکراؤ سے پیدا ہو.

انارکلی کے کردار میں یہ دونوں چیزیں ہمیں ملتی ہیں — اور اس لیے وہ ٹریجک

کردار کا ایک ایسا نمونہ ہے جو ہمیں عام طور سے ڈراموں میں نہیں ملتا — اس کے باوجود یہ سمجھنا کہ انارکلی اسی طرح کا المیہ ہے جیسا تصور ہمیں مغرب میں ملتا ہے المیے کا — تو یہ بات نہیں ہے۔ المیے کے بعض عناصر اس میں موجود ہیں اور یہی بات بہت غنیمت ہے کہ ڈراما نگار نے یہ محسوس کر کے کہ جب تک ڈرامے میں یہ عناصر شامل نہ کیے جائیں، ڈراما اپنے فن کے تقاضوں سے پوری طرح عہدہ برآ نہیں ہو سکتا۔ ایک چیز کی بنیاد رکھی ہے، ایک چیز کی اساس رکھی ہے —

لوگ کہتے ہیں کہ اگر اس کی بنیاد رکھی تھی تو ۱۹۲۲ء کے بعد آخر تقریباً پچاس سال تک دوسرا 'انارکلی' انہوں نے کیوں نہیں لکھا؟ اس کے مختلف جواب دیئے گئے ہیں۔ لکھنا مشکل ہوگا شاید — یا انہوں نے نہیں لکھا تھا تو کسی دوسرے نے کیوں نہیں لکھا؟ اس کے بھی طرح طرح کے جواب دیئے گئے ہیں لیکن سب سے بڑا اور سب سے اہم جواب یہ ہے کہ ہمارے ہاں اسٹیج کی وہ سہولت کبھی میسر نہیں آئی کہ جس کے بغیر ڈراما ترقی ہی نہیں کر سکتا — اور اسٹیج کی سہولت کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ہمیں اسٹیج مل جائے اور ہم جا کر ڈراما کھیل لیں، بلکہ ڈراما لکھنے والے کو زندگی میں کوئی مقام ملنا چاہیے۔

ڈراما نگار اگر محنت کرتا ہے، فن کو آگے لے جاتا ہے اور اسے بلندی اور رفعت تک پہنچاتا ہے تو اُسے دُنیا میں کیا اجر ملتا ہے؟ چونکہ اب دنیا ایسی نہیں کہ محض اپنے دل کی تسکین کی خاطر ہم کوئی خدمت کریں اور گھر میں بیٹھ کر اللہ کا نام لیتے رہیں — دُنیا جب تک اس کی قدر نہ کرے اور معاشرے میں اس کا احساس نہ ہو کہ یہ چیز قدر کی ہے اس وقت تک ترقی، خاطر خواہ ترقی ہو نہیں سکتی۔

حالات اس طرح کے ہیں کہ یہاں ڈرامے کے فن میں ترقی — ہمارا مسلمانوں کا معاشرہ خاص کر ایسا معاشرہ ہے کہ اس نے اس پر پابندیاں رکھیں کیونکہ اصل اور نقل میں ایک مطابقت پیدا کی جاتی ہے — ہاں ہندوستان میں کوششیں کی گئیں،

اسٹیج بنے اور وہاں بعض اچھے ڈرامے بھی لکھے گئے لیکن وہاں بھی ایک تحریک کی شکل میں نہیں چلی ۔ بات ـــــ اور ہمارے ہاں تو تحریک کی شکل میں کوئی ڈراما چلا ہی نہیں ۔

پاکستان بننے کے بعد بعض تحریکیں شروع ہوئیں لیکن وہ شروع ہوئیں اور ختم ہوگئیں ۔ اور اب بھی شروع ہوتی ہیں ، ہم توقع کرتے ہیں کہ شاید یہ بڑھیں لیکن خدا جانے کیوں پروان نہیں چڑھتیں ـــــ تو یہ بات بہت تکلیف کی ہے ۔ اُن لوگوں کے لیے جو ڈرامے کو ایک اچھے فن پارے کی حیثیت سے پڑھنا چاہتے ہیں ـــــ اور ڈرامے کو زندگی کی اصلاح کا ایک ذریعہ سمجھتے ہیں اور بنانا چاہتے ہیں کہ انہیں وہ مواقع میسّر نہ ہوں کہ جن کے بغیر ڈراما ترقی نہیں کرتا ـــــ "

[توسیعی خطبہ ، فیصل آباد ، مئی ۱۹۷۴ء]

ہمارے ڈرامانگار

(ایک ریڈیائی تقریر)

ہمارے ڈرامے کی عمر سو سال سے کچھ اوپر ہے، اور اسی سو سال سے کچھ زیادہ کی عمر میں خدا جھوٹ نہ بلوائے تو اتنے ڈرامے لکھے گئے کہ اگر انہیں صرف سینکڑوں کہہ دیا جائے تو ان کی تعداد کا صحیح اندازہ نہیں ہوتا۔ اور ان ہزاروں کی حد میں داخل ہونے والے ڈراموں کے مصنفوں کا شمار بھی آدمی انگلیوں پر نہیں کر سکتا، لیکن اگر کسی کو یہ بتانا پڑے کہ ان صدہا ڈراموں میں سے کتنے ایسے ہیں اور کون سے ایسے ہیں جن کے دم سے ڈرامے کی روایت کا نام روشن ہے ؟ تو بتانے والے کے پاس بغلیں جھانکنے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ اور اس سے بھی بڑھ کر اگر کوئی یہ پوچھ بیٹھے کہ وہ ڈرامانگار کون سے ہیں کہ اُن کا نام زبان پر آئے تو نطق زبان کے بوسے لینے کے لیے بے قرار ہو جائے، تو جواب دینے والے کی مشکل اور بھی بڑھ جاتی ہے۔

ہمارے ڈرامے کی کہانی، سو سال سے زیادہ مدّت کا احاطہ کرنے والی کہانی، سچ پوچھیے تو نہ ڈرامے کی کہانی ہے نہ ڈرامانگاروں کی کہانی۔ ڈرامے کی کہانی تو اس لیے نہیں کہ ہمارے ڈرامانگاروں نے (چند مغتنم مستثنیات کے سوا) کبھی ڈرامے کو ایک اعلیٰ فن سمجھ کر اختیار نہیں کیا، اور ڈرامانگاروں کی کہانی اس لیے نہیں کہ اُن کہانیوں ڈرامانگاروں میں سے نہیں انفرادی طور پر پچاس پچاس ساٹھ ساٹھ ڈراموں کا خالق ہونے کی سعادت حاصل ہے چند ہی ایسے

جن کی بدولت اس روایت کو کوئی حیثیت حاصل ہوئی یا کوئی عزت ملی۔

اس ناگفتہ بہ صورت حال کی ذمہ داری سب سے زیادہ اس بات پر ہے کہ ہمارے ڈرامے کی اساس اس احساس پر قائم ہے کہ اسے تماشائیوں کے ایک مخصوص اور بعض حالات میں محدود حلقے کے انبساطِ خاطر کا سامان مہیا کرنا چاہیئے؛ اور دوسرے اس بات پر کہ ڈراما وہی اچھا ہے جو کاروباری نقطۂ نظر سے کامیاب ہو۔ اس صورتِ حال نے ہمارے ڈراما نگاروں کو تین بڑی واضح قسموں میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک قسم تو ان ڈراما نگاروں کی ہے (اور حقیقت میں یہی قسم ایک خاص دور کے بعد ڈرامے کی پوری روایت پر چھائی ہوئی نظر آتی ہے) جو اُن ناٹک منڈلیوں اور تھیٹر کمپنیوں کے پیشہ ور ڈراما نویس تھے۔ جو چھوٹے بڑے شہروں میں، تماشوں میں، راجاؤں اور نوابوں کی ریاستوں میں گشت کرتی پھرتی تھیں، اور جب تک کسی شہر میں رہتی تھیں وہاں کے عوام کو دیوانہ بنائے رکھتی تھیں۔ ان ڈراما نویسوں کے سو فی صدی ڈراموں پر بھان متی کے ناتے والی کہاوت صادق آتی ہے۔ مثنویاں، کسی معروف داستان کا کوئی ٹکڑا، دیو مالائی کہانیوں کے کردار، کسی کا گیت اور کسی کی غزل اور حسبِ ضرورت کچھ مقفٰی اور مسجع مکالموں کا سلسلہ تھوڑے بہت تغیر یا فرق کے ساتھ یہ چیزیں ان غیر طبع زاد ڈراموں کے اجزائے ترکیبی تھے۔ ڈرامے کا فن کیا ہے۔ اور اس کا نازک فن ڈراما نگار سے کس — بات کا مطالبہ کرتا ہے۔ اس کا احساس ان میں سے کسی ڈراما نگار کو نہیں۔ حافظ عبد اللہ، مرزا نظیر بیگ، ماسٹر رحمت علی رحمت، اور ماسٹر ابراہیم جیسے ناٹک ڈراما نگاروں کی اس قسم یا صنف میں شامل ہیں۔

دوسری قسم ان ڈراما نگاروں کی ہے جن کی حیثیت ڈرامے کی روایت میں محض تاریخی ہے۔ اس اعتبار سے کہ ان ناموں کے ساتھ اس روایت کی تاریخ کا کسی نہ کسی سنگ میل کسی نہ کسی موڑ سے رشتہ قائم ہوتا ہے۔ واجد علی شاہ، ماسٹر احمد حسن (بلبلِ بیمار والے) آرام، طالب بنارسی، احسن لکھنوی، بے تاب بنارسی، اسی طرح کے لکھنے والے ہیں۔ واجد علی شاہ نے رہس لکھ کر امانت کو اردو کا پہلا غنائیہ لکھنے کی راہ سجھائی۔ ماسٹر احمد حسن نے اردو کا

پہلا نثری ڈراما لکھا۔ آرام نے کاروباری اسٹیج کے لیے پہلا منظوم ڈراما لکھا۔ طالب نے ڈراموں میں سلیس اور فصیح نثر کو جگہ دی۔ احسن نے ڈراموں کے گانوں میں شاعرانہ حسن پیدا کرنے کے علاوہ مکالموں کی زبان میں ادبی شان پیدا کی۔ اور اُردو ڈرامے کو انگریزی فن کی روایت سے آشنا کیا۔ اور بے تاب نے متعدد دیومالا کی کہانیوں کو ڈرامائی شکل دے کر ہندی اور فارسی کی آمیزش سے ایک نئی طرح کی زبان کو رواج دیا۔ لیکن ان سب میں سے کوئی ڈراما نگار ایسا نہیں کہ اُسے اس کے کسی کارنامے کی وجہ سے یاد رکھا جائے۔ تیسری قسم کے ڈراما نگار البتہ ایسے ہیں کہ ان کی ذات سے ہمارے ڈرامے کا بھرم قائم ہے۔ اور ان کے نام ایسے ہیں کہ جو ڈرامے کا نام جانتا ہے وہ ان سے بھی پوری طرح واقف ہے۔ ان میں سے پہلا نام اندرسبھا والے امانت کا ہے کہ انھوں نے غدر کے آس پاس کے زمانے کے لکھنؤ اور اس کے تہذیبی مزاج کو پسندیدگی کا معیار بنا کر بقول خود اندرسبھا کا جلسہ ترتیب دیا۔ اور اس جلسے میں رقص اور موسیقی کی فنی آمیزش اور امتزاج سے ایک خاص دور کے تماشائی کے لیے تفریح کا ایسا سامان فراہم کیا کہ ہندوستان کے کونے کونے میں تفریح کے اسی معیار کو بہترین معیار سمجھ کر اختیار کیا گیا اور انیسویں صدی کے آخر تک، بلکہ بعض حلقوں میں اس کے بعد بھی اس فن کا ڈنکا بجتا رہا۔ اور طالب، احسن اور بے تاب بھی بڑی مشکل سے اپنے آپ کو اس طلسم کے اثر سے محفوظ رکھ سکے۔

تیسری قسم کے ڈراما نگاروں میں دوسرا نام آغا حشر کاشمیری کا ہے کہ صحیح معنوں میں وہ ہر پرانے اثر سے اپنا دامن محفوظ رکھ سکے۔ اور صحیح معنوں میں ...... انھوں نے ڈرامے میں اپنے فنی مزاج کا رچاؤ شروع کیا۔ اور اسے اس مزاج کی توانائی بخشی۔ آغا حشر کے ڈراموں میں بھی ڈرامے کا فن تو صرف کہیں کہیں ہے لیکن ان میں آغا حشر کی شاعرانہ طبیعت کی شوخی اور خطیبانہ اسلوب کا شکوہ ہر جگہ موجود ہے۔ ان ڈراموں کی انفرادیت ان کا سب سے بڑا وصف ہے اور اسی وصف نے انھیں ہر طرح کے تماشائی کا محبوب بنایا ہے۔ آغا حشر کی اسی انفرادیت کا پیدا کیا ہوا زور ہے کہ وہ کسی کو اس خلا کی طرف متوجہ نہیں ہونے دیتا جس نے

ڈرامائی فن کے نقطۂ نظر سے ان کے ڈراموں کو بالکل سپاٹ بنا دیا ہے۔

اور پھر تیسرا نام امتیاز علی تاج کا۔ جنھوں نے انارکلی لکھ کر پہلی مرتبہ اُردو ڈرامے کے تماشائی کو ڈرامائی فن کی نزاکتوں سے آشنا کیا۔ اور اُردو ڈرامے کی تاریخ میں احساسِ فن کی ایک ایسی لہر دوڑائی جو ایک نسل کی نسل کو اپنی رو میں بہائے لیے جا رہی ہے۔

اُردو کے ڈرامانگاروں کے اس مختصر سے تعارف میں صرف ان لکھنے والوں کا ذکر ہے جنہیں ہم نے اسٹیج کے رشتے سے جانا پہچانا ہے۔ ورنہ ایک اچھی خاصی فہرست ایسے لکھنے والوں کی بھی ہے۔ جنھوں نے اَدبی ڈرامے لکھ کر یقیناً ڈرامے کی قابلِ قدر خدمت کی ہے۔ زود پشیماں والے عبدالماجد دریا بادی، پردۂ غفلت والے عابد حسین، کھیتی والے محمد مجیب' روپ متی اور باز بہادر والے عابد علی عابد اس فہرست کے بعض نمایاں نام ہیں۔ یک بابی ڈرامے اور ریڈیو ڈرامے کا ذکر مَیں نے دانستہ نہیں کیا کہ ان کے ذکر کے لیے ایک الگ صحبت درکار ہے۔ (ریڈیائی تقریر)

[افکار۔ کراچی۔ جون ۱۹۶۴ء]

پروفیسر سیّد وقار عظیم

کا

ادبی مقام و مرتبہ

●

"کچھ نقاد ہیں جو نہ زیادہ مغرب زدہ ہیں، نہ اشتراکی اور نہ مارکسی نظریے سے مغلوب۔ انھوں نے مغرب کے اثر میں آ کر مشرقی اصول اور تنقید کو ترک نہیں کیا۔ اُن کی تنقید میں توازن اور اعتدال ہے، انتہا پسندی نہیں — وقار عظیم اسی قسم کے نقاد ہیں۔"

—— بابائے اُردو ڈاکٹر مولوی عبدالحق

●

افسانے، داستان اور فکشن پر اُردو میں جو کچھ لکھا گیا ہے، اُس میں وقار عظیم صاحب کی تحریریں سب سے ممتاز و منفرد ہیں۔ وقار صاحب اُردو کے وہ نقاد ہیں جنہوں نے اُردو افسانے اور فکشن کو ایک باوقار اور سنجیدہ صنفِ ادب بنانے میں اہم اور بنیادی کردار ادا کیا ہے۔

محنت، وقار عظیم صاحب کی زندگی کی کامیابی کا جوہر تھا۔ مستقل مزاجی نے اس میں رنگ بھرے تھے۔ وہ جس کام پر لگتے اُسے نہایت ذمہ داری، تن دہی اور توجہ سے انجام تک پہنچاتے۔ کئی سال سے اُردو اصطلاحات پر کام کر رہے تھے۔ خُدا کا شکر ہے کہ وفات سے چند ہفتے پہلے یہ کام نہ صرف مکمل ہو گیا بلکہ چھپ کر بھی سامنے آ گیا ــــ میں اس کام کو وقار عظیم صاحب کا ایک عظیم کارنامہ سمجھتا ہوں۔"

ــــــ ڈاکٹر جمیل جالبی

"وقار عظیم فکشن کے نقاد کی حیثیت سے ہندوستان اور پاکستان میں احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ انہیں اُردو نثر کا پہلا نقاد کہنا چاہیے۔ افسانے اور ناول پر تو متعدد حضرات لکھتے رہے لیکن وہ پاکستان کے واحد ادیب تھے جنہوں نے داستانوں پر بھی توجہ صرف کی اور اس طرح داستان پر لکھنے والوں میں اُن کا نام کلیم الدین احمد اور ڈاکٹر گیان چند کے ساتھ لیا جائے گا — تاہم اس اعتبار سے وہ امتیاز رکھتے ہیں کہ داستانوں کے ساتھ ساتھ انہوں نے ناول اور افسانے پر بھی کام کیا اور اُردو فکشن کے بارے میں ایک جامع تنقیدی نظر پیدا کی — اسی جامعیت کی وجہ سے اُردو فکشن کے نقاد کی حیثیت سے ہندوستان اور پاکستان میں اُن کا مدتوں کوئی ثانی نہیں رہا — اُن کی تحریریں، اُن کی یاد کو زندہ رکھیں گی۔"

— ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

ہماری مطبوعات

ادب و تنقید

تاریخ ادب اردو (مکمل سیٹ)	جمیل جالبی	۶۵۰/-
ایلیٹ کے مضامین	جمیل جالبی	۱۲۵/-
محمد تقی میر	جمیل جالبی	۴۵/-
مثنوی کدم راؤ پدم راؤ	جمیل جالبی	۱۲۵/-
ادب کلچر اور مسائل	جمیل جالبی	۲۰۰/-
نئی تنقید	جمیل جالبی	۱۵۰/-
تنقید اور تجربہ	جمیل جالبی	۱۵۰/-
ارسطو سے ایلیٹ تک	جمیل جالبی	۲۵۰/-
میراجی ایک مطالعہ	جمیل جالبی	۳۰۰/-
معاصر ادب	جمیل جالبی	۲۵۰/-
ادبی تحقیق	جمیل جالبی	۲۰۰/-
ڈاکٹر جمیل جالبی ایک مطالعہ	گوہر نوشاہی	۲۰۰/-
اسلوبیات میر	گوپی چند نارنگ	۶۰/-
اقبال کا فن	گوپی چند نارنگ	۱۰۰/-
ادبی تنقید اور اسلوبیات	گوپی چند نارنگ	۱۲۰/-
امیر خسرو کا ہندوی کلام	گوپی چند نارنگ	۱۲۰/-
ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات	گوپی چند نارنگ	۲۹۰/-
گوپی چند نارنگ حیات و خدمات	حامد علی خاں	۲۹۰/-
ارمغان فاروقی	ظہیر احمد صدیقی	۴۵/-
انتخاب دواوین	مولوی امام بخش	۵۰/-
ابتدائی کلام اقبال	گیان چند جین	۲۰۰/-
کھوج	گیان چند جین	۱۲۵/-
پرکھ اور پہچان	گیان چند جین	۱۲۵/-
تناظر اور تجزیے	ابوالفیض سحر	۶۰/-
علامہ اقبال کی ازدواجی زندگی	حافظ سید احمد جلالی	۴۵/-
ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر	قمر رئیس	۲۰۰/-
تعبیر و تحلیل (تنقیدی مضامین)	قمر رئیس	۱۵۰/-
ہندوستانی محاورے	محمد حسن	۹۰/-
ہندی ادب کی تاریخ	محمد حسن	۱۰۰/-
ہندوستانی شاعری	محمد حسن	۴۵/-
کربلا تاریخ کے آئینے میں	شبانہ انجم کاظمی	۱۰۰/-
تاریخ ادبیات عالم (اول)	وہاب اشرفی	۳۰۰/-
تاریخ ادبیات عالم (دوم)	وہاب اشرفی	۳۰۰/-
قطب مشتری ایک تنقیدی جائزہ	وہاب اشرفی	۲۰۰/-
معنی کی تلاش	وہاب اشرفی	۴۵/-
آگہی کا منظر نامہ	وہاب اشرفی	۴۵/-
راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری	وہاب اشرفی	۵۰/-
کاشف الحقائق	وہاب اشرفی	۵۰/-
شاد عظیم آبادی اور ان کی نثر نگاری	وہاب اشرفی	۱۵۰/-
نظیر اکبر آبادی کی نظم نگاری	طلعت حسین نقوی	۱۰۰/-
اردو کی ظریفانہ شاعری اور اس کے نمائندے	فرمان فتحپوری	۶۰/-
اردو نثر کا فنی ارتقا	فرمان فتحپوری	۲۰۰/-
اردو شاعری کا فنی ارتقا	فرمان فتحپوری	۲۵۰/-
سرسید کی نثری خدمات	مشتاق احمد	۶۰/-
اصول تحقیق و ترتیب متن	تنویر احمد علوی	۱۲۵/-
مطالعہ فیض یورپ میں	اشفاق حسین	۲۵۰/-
مطالعہ فیض امریکہ و کناڈا میں	اشفاق حسین	۲۰۰/-
اردو ڈراما فن اور منزلیں	وقار عظیم	۱۲۵/-
اسلوب اور اسلوبیات	طارق سعید	۲۵۰/-
اردو طنزیات و مضحکات کے نمائندہ اسالیب	طارق سعید	۱۵۰/-
غزل کے جدید رجحانات	خالد علوی	۱۵۰/-
انتظار حسین ایک دبستان	ارتضی کریم	۲۵۰/-
قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ	ارتضی کریم	۳۰۰/-
برف میں آگ	موہن چراغی	۱۵۰/-
مرثیہ نظم کی اصناف میں	سید عاشور کاظمی	۲۰۰/-
علامہ عبدالحئی اختر بنگوری حیات اور کارنامے	سید قدرت اللہ باقوی	۲۰۰/-
سخن گسترانہ	منصور عمر	۱۰۰/-

Educational Publishing House

3108–GALI AZIZUDDIN VAKIL, KUCHA PANDIT, LAL KUAN, DELHI-110 006. (INDIA)

TEL.: 526162/7774965

ISBN 81-86232-31-1