ڈراما فن اور روایت

ڈاکٹر محمد شاہد حسین

ڈراما فن اور روایت

ڈراما فن اور روایت

ڈاکٹر محمد شاہد حسین

حسین پبلیکیشنز

پوسٹ بیگ ۱۷ جے این یو اولڈ کیمپس پوسٹ آفس، نئی دہلی ۶۷

جملہ حقوق بحق ڈاکٹر طلعت پروین محفوظ ہیں

نام کتاب : ڈراما فن اور روایت

مصنف : ڈاکٹر محمد شاہد حسین

سی ۔ آئی ۔ ایل ۔ اسکول آف لینگویجز

جواہر لال نہرو یونیورسٹی ۔ نئی دہلی ۔ ۶۷ ۔

ناشر : ڈاکٹر محمد شاہد حسین ۔

کتابت : محمد یوسف ۔

اشاعت : ۱۹۹۴ء ۔

تعداد : چار سو ۔

قیمت : ایک سو بیس روپے PRICE RS. 120/-

تقسیم کار:

۱ ۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۔ گلی عزیز الدین وکیل ۔ لال کنواں ۔ دہلی ۔ ۶ ۔

۲ ۔ مکتبہ جامعہ لمٹیڈ ۔ اردو بازار ۔ دہلی ۔ ۶ ۔

۳ ۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس ۔ شمشاد مارکیٹ ۔ مسلم یونیورسٹی علی گڈھ ۔

۴ ۔ نصرت پبلشرز ۔ حیدری مارکیٹ ۔ امین آباد ۔ لکھنؤ ۔

۵ ۔ بک ایمپوریم ۔ سبزی باغ ۔ پٹنہ ۔ ۴ ۔

DRAMA FUN AUR REWAYAT

BY

DR.MOHD.SHAHID HUSAIN

HUSAIN PUBLICATIONS POST BAG NO.17

J.N.U. (OLD CAMPUS POST OFFICE) NEW DELHI-67.

طلعت کے لئے

فہرست

۱۔ ڈرامے کی تعریف۔ مغربی نقطۂ نظر سے۔
۲۔ ڈرامے کی تعریف۔ ہندوستانی نقطۂ نظر سے۔
۳۔ ڈرامے کے اجزائے ترکیبی۔ پلاٹ۔ کردار۔ مکالمہ۔ زبان۔
۴۔ ہندوستانی ڈرامے کے اجزائے ترکیبی۔ کردار۔ زبان۔ رس اور بھاؤ۔
۵۔ ڈرامے کے اقسام۔
۶۔ ہندوستانی ڈرامے کے اقسام۔
۷۔ وحدت ثلاثہ۔
۸۔ ڈرامے کی اہم ضروریات اور تقاضے۔
۹۔ ڈرامے کا مقصد۔
۱۰۔ ہندوستانی اور مغربی ڈرامے کا فرق۔
۱۱۔ ڈرامے کی ابتدا۔
۱۲۔ یونانی ڈراما۔
۱۳۔ ہندوستانی ڈراما۔ سنسکرت اسٹیج۔
۱۴۔ اردو ڈرامے کی ابتدا۔
۱۵۔ اردو ڈرامے۔
اندر سبھا امانت ایک خصوصی مطالعہ۔
۱۶۔ اردو ڈراما بنگال میں۔
۱۷۔ پارسی تھیٹر۔
۱۸۔ آغا حشر۔ سلور کنگ ایک خصوصی مطالعہ۔
۱۹۔ انار کلی۔
۲۰۔ محمد مجیب کے ڈرامے۔ آزمائش۔ انجام۔ خانہ جنگی اور کھیتی۔
۲۱۔ کتابیات۔

پیش لفظ

عالمی ادب میں ڈرامے کو جو مقام حاصل ہے۔ اس کا تو ذکر ہی کیا۔ جدید ہندوستانی زبانوں میں ڈرامے کو جو اہمیت حاصل ہے۔ اردو ڈرامے کو وہ بھی نصیب نہ ہوئی۔ کیا اردو ڈراما اتنا کم مایہ ہے۔ دراصل اس قسم کے تمام سوالوں کا جواب نفی میں ہے۔ اردو ڈراموں کو ماضی میں جو مقبولیت حاصل رہی ہے وہ اس وقت کی دوسری ہندوستانی زبانوں کے ڈراموں سے کہیں زیادہ تھی۔

پورے ملک میں اردو اور ہندی کے علاقے کا کوئی شہر کوئی محلہ کوئی گاؤں ایسا نہ ہوگا جہاں اندر سبھا امانت اسٹیج نہ ہوئی ہو۔ یہاں تک کہ پارسی تھیٹر کمپنیاں اپنا خسارہ اندر سبھاؤں سے پورا کرتیں۔

جرمن مستشرق فریڈرچ روزن نے اندر سبھا پر تحقیق کرنے کے بعد لکھا کہ اندر سبھا کتابی شکل میں اتنی بار چھپی ہے کہ انھیں اکٹھا کر دیا جائے تو ایک کتب خانہ تیار ہو جائے۔

ایسا ہی کچھ حال آغا حشر کے ڈراموں کا تھا۔ آغا حشر نے اپنی ڈرامائی زندگی کی شروعات پندرہ یا چالیس روپیہ ماہوار سے کی اور چند ہی سالوں میں یہ رقم پندرہ سو ماہوار تک پہنچ گئی۔ کلکتہ میں اپنے ڈراموں کی پیش کش کے لئے انھوں نے جو عارضی منڈوے بنوائے وہ بارش میں اکثر ٹپکتے رہتے تھے اِدھر اُدھر سے بوچھاریں آتی رہتیں پھر بھی لوگ رات رات بھر بیٹھ کر ڈرامے دیکھتے۔

یا امتیاز علی تاج کی انارکلی کو جو شہرت و مقبولیت حاصل ہے اس سے انکار کیا جا سکتا ہے۔ ایسی صورت میں یہ کہنا کہاں تک درست ہوگا کہ اردو ڈراما دوسروں کے مقابلے میں

پست اور غیر معیاری ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ بے توجہی ابتدا سے ہی اس صنف کا مقدر بنی رہی۔ امانت کے بعد امانت کے درجے کے کسی شاعر نے بھی اس کی طرف توجہ نہیں کی۔ آغا حشر اور امتیاز علی تاج ملے بھی تو اس وقت جب متکلم فلموں کے مہیب سائے اس پر لہرانے لگے۔

افسوس ناک یہ ہے کہ اردو ڈرامے سے بے توجہی آج بھی قائم ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اردو میں ڈرامے نہیں لکھے جا رہے ہیں۔ لیکن انھیں سنوارنے۔ نکھارنے اور پروان چڑھانے کا کام صحیح ڈھنگ سے نہیں ہو رہا۔ پچھلے پچیس سالوں میں اردو ادب کی بیشتر اصناف پر پورے ہندوستان میں سیکڑوں سیمینار ہوئے ہوں گے۔ لیکن کیا ان میں سے کوئی ایک بھی صنف ڈراما پر تھا۔

اس بے توجہی کی بنیادی وجہ ہے۔ اردو ڈرامے کو مغربی ڈرامے کے اصولوں پر پرکھنا۔ اردو ڈراما ہندوستان میں پیدا ہوا یہاں کی آب و ہوا میں پھلا پھولا اور پروان چڑھا۔ یہاں کے نظریئے فکر اور معاشرت سے متاثر ہوا۔ جو مغربی فکر نظریئے اور معاشرت سے بالکل مختلف ہے۔ لہٰذا اسے مغربی اصولوں پر پرکھا جائے گا تو غلط نتائج برآمد ہوں گے ہی ہوں گے۔

انھیں باتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اس کتاب میں مغربی ڈرامے کے اصولوں کے ساتھ ساتھ ہندوستانی ڈرامے کے اصولوں کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ تاکہ اردو ڈراموں میں ان کے اثرات کی نشاندہی ممکن ہو سکے۔

آخر میں میں اپنے تمام اساتذہ کا شکریہ ادا کرتا ہوں جنھوں نے اس کتاب کی تکمیل میں مدد فرمائی۔ اور دوستوں کا بھی ممنون احسان ہوں جنھوں نے اپنے قیمتی مشوروں سے نوازا۔

محمد شاہد حسین

جے۔ این۔ یو۔ نئی دہلی۔

جنوری ۱۹۹۴ء

ڈرامے کی تعریف

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

انسائیکلو پیڈیا برٹینکا کی رُو سے لفظ ڈراما اس یونانی لفظ سے لیا گیا ہے جس کے معنی ہیں "کر کے دکھائی ہوئی چیز"۔ [1]

شیلڈن چینی لکھتا ہے کہ ڈراما اس یونانی لفظ سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں "میں کرتا ہوں" اور جس کا اطلاق "کی ہوئی چیز" پر ہوتا ہے۔ [2]

ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ ریت RITUAL نے ڈرامے کو جنم دیا۔ یونانی زبان میں ریت کو ڈورمینن DROMENON کہتے ہیں جن کے معنی ہیں "کیا ہوا" اور کی ہوئی چیز پر اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ [3]

---

1. BROWN IOVOR ENCYCLOPAEDIA BRITANICA, VOL.7, P.576.

2. CHENYSHALDON THE THEATRE TUDOR EDI NEW YORK 1947, P.13.

3. رحمان مذنب۔ ڈرامے کی ابتداء۔ ماہ نامہ سیارہ۔ بابت ماہ مارچ ۱۹۶۴ء۔ ص ۵۴

ڈورین قوم ڈرامے کے موجد ہونے کی دعویدار ہے۔ وہ اپنے اس دعوے کی یہ دلیل پیش کرتی ہے کہ ڈراما ڈورک۔ بولی کے لفظ ڈرین DRAIN کے مترادف ہے جس کے معنی "کرنا" یا "عمل" ہے۔ [۱]

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

"ڈراما انسانی افعال کی ایسی نقل ہے جس میں الفاظ موزونیت اور نغمے کے ذریعے کرداروں کو محو گفتگو اور مصروف عمل ہو بہو ویسا ہی دکھایا جائے جیسے کہ وہ ہوتے ہیں۔ یا ان سے بہتر یا بدتر انداز میں پیش کیا جائے۔" [۲]

چند جملوں میں ڈرامے کی تعریف اس طرح بھی کی جاتی ہے کہ

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

ان تمام تعریفات میں "کرنا"۔ "کیا ہوا"۔ "کرکے دکھائی ہوئی چیز"۔ "پیش کرنا"۔ "دکھانا" جیسے الفاظ کی تکرار ہے۔ جس سے ڈرامے میں عمل کی اہمیت کی غمازی ہوتی ہے۔

دراصل ڈراما ناول یا افسانے کی طرح صرف تحریری ادب نہیں ہے۔ جو لکھے یا پڑھے جانے کی حد تک محدود ہو بلکہ اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے۔ یہ مکمل اسی وقت ہوتا ہے جب اسے اداکاروں کے ذریعے اسٹیج پر عملاً پیش کردیا جاتا ہے۔

ایک جگہ محمد حسن صاحب لکھتے ہیں۔

---

[۱] رحمان مذنب۔ ڈرامے کی ابتداء۔ ماہ نامہ سیارہ۔ بابت ماہ مارچ ۱۹۶۴ء۔ ص ۵۴

[۲] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور ۱۹۷۱ء۔ ص ۶

"اسے (ڈرامے کو) ایک مکمل اکائی کی شکل میں سامنے رکھنا چاہیئے۔ ادب کی دوسری اصناف کی طرح ڈراما صرف پڑھے جانے کے لئے نہیں ہے اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے (یا پھر عوامی ذرایع ترسیل کے دوسرے طریقوں یعنی فلم۔ ریڈیو یا ٹیلی ویژن سے ہے) یعنی ڈرامے پیش کئے جانے کے لئے لکھے جاتے ہیں۔ صرف پڑھنے کے لئے نہیں لکھے جاتے۔ اس لئے ڈراموں کو صرف مکالموں کا مجموعہ سمجھنا درست نہیں۔ نہ اسے محض افسانوں کی طرح پڑھنا پڑھانا کافی ہے۔ بلکہ اس کے مکالموں کو اسٹیج پر (یا فلم، ریڈیو، ٹیلی ویژن پر) پیش ہونے والے فن پارے کا ڈھانچہ یا اس کا ایک حصہ سمجھ کر پڑھنا چاہیئے۔"[1]

لہٰذا یہاں یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ڈرامے کی تحریری شکل (SCRIPT.) کی اہمیت اس نقشے کی سی ہے جو کسی عمارت کی تعمیر سے پہلے تیار کیا جاتا ہے۔ لیکن جس طرح نقشہ تیار ہو جانے سے عمارت کی تکمیل نہیں ہو جاتی اسی طرح اسکرپٹ مکمل ہو جانے سے ڈراما مکمل نہیں ہو جاتا۔

جس طرح عمارت کی تکمیل کے لئے نقشے کے بعد اینٹ پتھر۔ ریت۔ مٹی۔ سمنٹ۔ لوہا۔ لکڑی۔ کاری گر اور مزدور کی ضرورت ہوتی ہے۔ اسی طرح ڈرامے کی تکمیل کے لئے اسکرپٹ کے علاوہ اداکار۔ تماشائی۔ اسٹیج۔ آواز۔ روشنی موسیقی اور دوسری بہت سی چیزوں کی ضرورت ہوتی ہے۔

اس سے اتنی بات تو بہرحال طے ہو ہی جاتی ہے کہ ڈرامے کی تکمیل اس کی پیش کش کے بغیر ممکن نہیں اور پیش کش میں عمل کی اہمیت بنیادی ہے۔

اسی کے ساتھ ساتھ یہ سمجھ لینا بھی ضروری ہے کہ ڈرامے کی محرکات کیا ہیں۔ دراصل ڈرامے کے وجود میں آنے کی محرک دو انسانی جبلتیں ہیں۔

---

[1] محمد حسن۔ ادبیات شناسی۔ نئی دہلی۔ ۱۹۸۹ء صـ۱۳۴۔

پہلی اظہار ذات اور دوسری نقالی۔

اظہار ذات سے مراد یہ ہے کہ انسان جو کچھ سوچتا اور محسوس کرتا ہے وہ دوسروں کو بتانا چاہتا ہے۔ اس پر جو رنج و خوشی گذرتی ہے اسے دوسروں کو بتا کر فطری طور پر سکون محسوس کرتا ہے۔ لہٰذا انسان جن مشاہدات خیالات تجربات اور جذباتی کیفیات سے گذرتا ہے۔ انھیں اپنی ذات تک محدود نہیں رکھ سکتا۔ اگر اسے صرف اپنے تک محدود رکھے تو اس کے اندر ایک ہیجانی کیفیت کے تحت ابلاغ کی مسلسل خواہش پیدا ہوتی رہتی ہے۔ اسی خواہش کی تکمیل اظہار ذات ہے۔ انسان کی ذہنی صحت کے لئے یہ کسی حد تک ضروری بھی ہے اور اسی سے ادب و فن کے سوتے پھوٹتے ہیں۔

نقالی کا مادہ بھی انسانی فطرت میں ازل سے موجود ہے بچوں کا توتلی زبان میں نقل اتارنا۔ پاؤں پاؤں چلنا کسی کو چڑھانے کے لئے اس کی آواز و حرکات کی نقل کرنا انسانی فطرت ہے۔

ارسطو کا کہنا ہے کہ

"انسان اسی وجہ سے دوسرے جانداروں سے ممتاز ہے کہ وہ سب سے زیادہ نقال ہے۔ اور اسی جبلت کی وجہ سے اپنی پہلی تعلیم پاتا ہے۔"[1]

صنف ڈراما اس جبلت کی سب سے زیادہ مرہون منت ہے۔ لہٰذا ڈرامائی حرکت و عمل کی بات کرتے ہوئے یہ فراموش نہیں کرنا چاہیئے کہ ڈرامے کے لئے جس حرکت و عمل کو ضروری قرار دیا جاتا ہے۔ اس کے ساتھ نقل کا تصور بھی جڑا ہوا ہے۔ اور نقل مکمل ہوتی ہے ارادہ نمائش سے۔ ارسطو اس حرکت و عمل کے لئے ایکشن کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ انگریزی زبان میں "ایکشن" کا مفہوم "پھر سے کرنا" لیا جاتا ہے۔ خصوصاً جب ایکشن ڈرامے کے پس منظر میں بولا جا رہا ہو۔ ورنہ صرف حرکت

---

[1] ارسطو۔ بوطیقا۔ ترجمہ عزیز احمد۔ فن شاعری۔ دہلی۔ ۱۹۷۷ء ص ۴۷

و جنبش کے لئے لفظ MOVEMENT بھی استعمال کیا جا سکتا تھا۔ [1]

ایکشن کی مزید وضاحت کرتے ہوئے صفدر آہ لکھتے ہیں۔

"کسی بھی عمل میں ایکشن اسی وقت پیدا ہوتا ہے جب اس کے پیچھے ارادہ نمائش موجود ہو۔ صرف عمل یا صرف روزمرہ کی زندگی کے واقعات ایکشن سے خالی ہوتے ہیں۔

یہ بالکل ممکن ہے کہ ایک عمل میں ایکشن نہ ہو۔ لیکن اس کے برعکس سکوت محض میں ایکشن ہو۔ آپ چلتے رہئے۔ اور برابر چلتے رہئے۔ لیکن آپ کے چلنے کے عمل میں کوئی ایکشن نہ ہو۔ اس کے مقابل میں شیو کی وہ ساکت تصویر جس میں وہ رودر بھنگما میں کھڑے ہیں۔ ایکشن سے بھرپور ہے۔

ایکشن ہمیشہ مفروضات میں ہوتا ہے۔ آپ کا کرسی پر بیٹھنا ایکشن نہیں۔ لیکن شہنشاہ جہانگیر کی طرح بیٹھنا ایکشن ہے۔ آپ کا باتیں کرنا ایکشن نہیں۔ مگر ایک فرضی مارواڑی کی طرح باتیں کرنا ایکشن ہے۔" [2]

ان اقتباسات سے ڈرامائی عمل کی وضاحت بھی ہو جاتی ہے اور ڈرامے کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔

ڈرامے کی تعریف ہندوستانی نقطہ نظر سے :۔

سنسکرت قواعد کی رو سے ڈرامے کی یہ تعریف کی جاتی ہے کہ یہ ایک ایسی نظم ہے جسے دیکھا جا سکے یا ایسی نظم جسے دیکھا اور سنا جا سکے۔

دراصل سنسکرت میں شاعری کی دو قسمیں ہیں۔ ایک درشیئے (یعنی دیدنی) دوسری شروے (یعنی شنیدنی) گو کہ ڈرامے کا تعلق کسی حد تک ان دونوں سے ہے پھر بھی

---

[1] صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی۔ ۱۹۶۲ء صہ ۱۶۳

[2] ایضاً ص ۲۲۶

اس کا شمار " درشیئے " میں ہوتا ہے۔

سنسکرت میں ڈرامے کے مترادف جو لفظ استعمال ہوتا ہے وہ "روپک" ہے یہ لفظ روپ سے مشتق ہے اس سے مراد کرداروں اور کیفیات کو مشخص کرنا اور جذبے کے فطری مظاہرات کو پیش کرنا ہے۔[1] چونکہ اس میں کردار مختلف روپ بھر کر آتے ہیں اس لئے اسے روپک کہا جاتا ہے۔ ناٹک تو روپک کی دس اقسام میں سے ایک ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ قسم اتنی مقبول و مشہور ہوئی کہ اسے ہی ڈرامے کا مترادف سمجھ لیا گیا۔

" سنسکرت کے بیشتر ارباب قواعد (ویاکرنی नाटय کی " دھاتو" (مادہ) नृत (نرت) بتاتے ہیں۔ جس کے معنی رقص ہے حالانکہ رائج سنسکرت قواعد کے مطابق नाटय کی دھاتو नट ہونا چاہیئے۔ नट اور नृत دو مختلف المعنی مادے ہیں جن میں سے اول الذکر کا مفہوم رقص اور آخر الذکر کا مطلب अनुकृति پھر سے کرنا ہے۔"[2]

ناٹیہ شاستر میں ڈرامے کی تعریف بھی یہی کی گئی ہے۔ अवस्था नाटयम नुकृति یعنی کسی واقعے کو پھر سے کرنا ناٹیہ (ڈراما) ہے۔

اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ آگے چل کر عناصر و اجزا، مختلف ہوں تو ہوں اور یقیناً ہیں مگر دونوں ڈراموں کی بنیادی تعریف میں زیادہ فرق نہیں ہے۔ ارسطو اسے نقل بتاتا ہے۔ اور ناٹیہ شاستر अनुकृति یعنی پھر سے کرنا۔ مطلب دونوں کا ایک ہی ہے۔

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء ص ۲۴۔

[2] صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی۔ ۱۹۶۲ء ص ۳۲

ڈرامے کے اجزائے ترکیبی

ارسطو کے مطابق ڈرامے کے اجزائے ترکیبی چھ ہیں۔

۱۔ پلاٹ۔ ۲۔ کردار۔ ۳۔ مکالمہ۔ ۴۔ زبان۔ ۵۔ موسیقی۔

۶۔ آرائش۔

ان کی اہمیت بھی اسی ارتقائی ترتیب کے مطابق ہے۔ اجزائے ترکیبی کے بارے میں عشرت رحمانی لکھتے ہیں۔

"ڈراما میں حسب ذیل فنی لوازم یا اجزائے ترکیبی کا ہونا ضروری ہے۔ اگر ان میں سے ایک بھی کمزور یا غائب ہو تو ڈراما مکمل شکل اختیار نہیں کر سکتا۔

۱۔ پلاٹ (موضوع یا کہانی کا مواد) یا نفس مضمون۔ ۲۔ کہانی کا مرکزی خیال یا تھیم۔ ۳۔ آغاز۔ ۴۔ کردار و سیرت نگاری۔ ۵۔ مکالمہ۔ ۶۔ تسلسل کشمکش اور تذبذب۔ ۷۔ تصادم۔ ۸۔ نقطۂ عروج۔ کلائمکس۔"[1]

جب وہ ان اجزاء کی تفصیل بیان کرنے لگتے ہیں تو ان میں ایک کا اور اضافہ کر دیتے ہیں۔ "یعنی انجام" جس پر نمبر ۹ پڑا ہوا ہے۔ مگر اوپر کی فہرست میں اس کا ذکر نہیں وہاں صرف آٹھ ہی ہیں۔

---

[1] عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما کا ارتقاء۔ علی گڈھ۔ ۱۹۷۸ء۔ ص ۱۹

دوسری بات یہ کہ عشرت رحمانی کے اوپر بیان کردہ اجزائے ترکیبی میں پلاٹ کردار اور مکالمہ تو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں سے ہیں۔ لیکن آغاز نقطۂ عروج اور انجام۔ ڈرامے کے نہیں بلکہ پلاٹ کے اجزاء ہیں۔ مرکزی خیال تسلسل۔ کشمکش تذبذب اور تصادم کا شمار نہ تو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں ہوتا ہے اور نہ پلاٹ کے۔ بلکہ یہ ڈرامے کے داخلی عناصر ہیں۔

یہ درست ہے کہ یہ تمام چیزیں ڈرامے میں کہیں نہ کہیں موجود ہوتی ہیں۔ لیکن انھیں اس طرح بیان کرنا الجھن کا باعث ہوتا ہے۔

مزید یہ کہ ارسطو کے بیان کردہ تین جز یعنی زبان موسیقی اور آرائش کو عشرت رحمانی یکسر نظر انداز کر گئے ہیں جبکہ دوسرے نقاد اسے اہمیت دیتے آئے ہیں۔

پلاٹ جب مختلف واقعات کو ایک فطری تسلسل، بامعنی و باطنی ربط و آہنگ اور منطقی ہم آہنگی کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے تو اسے پلاٹ کہتے ہیں۔ پلاٹ میں اسباب و علل پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔

لہٰذا ناول کے حوالے سے ای ایم فارسٹر کہانی اور پلاٹ کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھتا ہے۔

"بادشاہ مرگیا اور رانی مرگئی" یہ ایک کہانی یا واقعہ ہوا۔ پلاٹ سے عاری۔ لیکن اسی بات کو اگر اسباب و علل کا سہارا لیتے ہوئے اس طرح کہا جائے کہ "بادشاہ مرگیا اس لئے اس کے غم میں رانی مرگئی" تو یہ صرف واقعہ یا کہانی نہیں رہا بلکہ پلاٹ بن گیا[1] یہ بات ناول کی طرح ڈرامے کے پلاٹ پر بھی صادق آتی ہے۔

پلاٹ ناول کی طرح ڈرامے میں بھی خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اچھے پلاٹ میں واقعات کی ترتیب ایک خاص ڈھنگ کی ہوتی ہے۔ واقعات ایک کے بعد ایک اس طرح آگے بڑھتے ہیں کہ ان میں منطقی ربط و تسلسل بھی ہوتا ہے اور دل چسپی

---

[1] ای ایم فارسٹر آسپیکٹس آف ناول ترجمہ ابوالکلام قاسمی۔ ناول کا فن۔ علی گڈھ۔ ۱۹۷۸ء۔ ص ۱۳

میں اضافہ بھی ہوتا رہتا ہے یعنی انہیں سے پلاٹ آگے بڑھتا ہے۔ پلاٹ میں تسلسل بہت اہم ہے ارسطو کا خیال ہے کہ

"اس کے اجزاء آپس میں اس طرح مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو یہ پورا عمل تباہ ہو جائے کیونکہ جو چیز رکھی بھی جا سکتی اور نکالی بھی جا سکتی ہے اور اس سے کوئی فرق محسوس نہ ہو تو وہ حقیقی معنوں میں جز نہیں کہلا سکتی۔"[1]

وقت کی پابندی کی وجہ سے ڈرامے کا پلاٹ ایجاز و اختصار کا متقاضی ہوتا ہے، لہٰذا ڈرامے کے پلاٹ کی تراش خراش اور تشکیل میں ایک خاص فنی مہارت کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہاں واقعات کو اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ ان میں ایک مسلسل ارتقاء ہو اور آخر تک پہنچتے پہنچتے وہ نقطۂ عروج تک پہنچ جائیں۔

اچھے پلاٹ میں کوئی بھی واقعہ یوں ہی رونما نہیں ہوتا بلکہ ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ ہوتا ہے۔

عام طور سے پلاٹ دو طرح کے ہوتے ہیں۔ اکہرے اور تہہ دار۔ اکہرے پلاٹ سے مراد ہے کہ اگر کسی شخص کے متعلق مختلف واقعات بیان کئے جائیں تو وہ سب آپس میں مربوط ہوں اور ان میں قریب قریب ایک قسم کے جذبات کی رنگا رنگی ہو۔ تہہ دار پلاٹ سے یہ مراد ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کئے جائیں تو ضروری نہیں کہ ان کا آپس میں ربط ہو۔ دوسرے کرداروں کی مدد سے جزوی واقعات بھی اس کی شخصیت سے وابستہ ہو جائیں اور اس میں قصہ در قصہ پیدا ہوتا چلا جائے۔

امتیاز علی تاج کہتے ہیں کہ

"پلاٹ عموماً تین طرح کے ہوتے ہیں۔ سادہ۔ مخلوط۔ اور مرکب۔ سادہ پلاٹ کے ڈراموں میں واقعات کسی قابل قبول نقطہ آغاز سے بڑھ کر

---

[1] ارسطو۔ بوطیقا۔ ترجمہ عزیز احمد۔ فن شاعری۔ دہلی۔ ۱۹۷۷ء ص ۶۳

براہ راست کسی ایسے انجام کو پہنچتے ہیں۔ جسے بوجھ لینا کچھ مشکل نہیں ہوتا اور جس میں توقعات سے کسی خاص انحراف کا موقع پیدا ہونے نہیں پاتا۔ چوتھی صدی قبل مسیح میں یونانیوں نے اپنا کمال اسی نوع کے ڈراموں میں دکھایا تھا۔ . . . . . سادہ پلاٹ کے بہترین ڈرامے عموماً وہ ہوتے ہیں جن میں ایک اٹل انجام کی طرف بے دریغ بڑھنے کا احساس پیدا ہو۔

مخلوط پلاٹ میں ڈراما ہموار سے آگے بڑھتے بڑھتے اپنے راستے سے یکایک ایک یا ایک سے زیادہ موڑ اس طرح مڑتا ہے کہ نتیجہ توقع کے خلاف نکل آتا ہے۔ لیکن اچانک تبدیلی کا لطف اس صورت میں آتا ہے کہ پلاٹ میں مختلف تبدیلیاں خلاف توقع ہونے کے ساتھ وہ ایک تو منطق کے مطابق ضرور ہوں دوسرے ڈرامے کے آخری حصے میں آئیں۔"[1]

(امتیاز علی تاج نے شروع میں پلاٹ کی تین اقسام کا ذکر کیا ہے مگر تفصیل انھوں نے صرف دو کی ہی بیان کی ہے)

پیش کش کے لحاظ سے اکہرا اور سادہ پلاٹ زیادہ موزوں ہوتا ہے ارسطو اسی لئے سادے و اکہرے پلاٹ کو ترجیح دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ پلاٹ اکہرا اور مکمل ہونا چاہیئے۔ اس میں جزوی پلاٹ اور جذبات کا اظہار نہ ہو۔ پلاٹ میں قصہ ابتدا سے انتہا تک فطری انداز میں چلتا رہے اور اس میں ایک ہی جذبے کو پیش کیا جائے۔ وہ اکہرے اور تہہ دار پلاٹ کی وضاحت اس طرح کرتا ہے۔

"روئیداد میں دو طرح کی ہوتی ہیں سادہ اور پیچیدہ کیونکہ وہ عمل بھی جن کی نقل ان میں پیش کی جاتی ہے دو طرح کے ہوتے ہیں۔ میں اس عمل کو (اس میں مقررہ تسلسل اور وحدت ہونا ضروری ہے) سادہ کہتا ہوں جس کا حزنیہ انجام انقلاب یا دریافت کے بغیر وجود میں آئے۔ پیچیدہ

---

[1] امتیاز علی تاج۔ رونق کے ڈرامے۔ حصہ دوم۔ لاہور ۱۹۶۹ء ص ۶

وہ ہے جس کا انجام انقلاب یا دریافت دونوں یا دونوں میں سے ایک کی وجہ سے وقوع میں آئے۔ انقلاب اور دریافت کو روئیداد کی ترتیب ہی سے پیدا ہونا چاہیئے ''۔ [1]

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

'' ڈرامے میں ابتداء وسط اور آخر واضح طور پر ہونا چاہیئے۔ پلاٹ کی ابتداء ارسطو کے خیال میں وہ ہے۔ کہ جس سے قبل واقعات کی ضرورت محسوس نہ ہو۔ وسط اس درجہ کو کہیں گے۔ جس سے قبل واقعات پیش ہوئے ہوں اور جس کے بعد واقعات کی ضرورت محسوس ہو۔ آخر وہ درجہ ہے۔ جس کے بعد واقعات کی ضرورت محسوس نہ ہو''۔ [2]

اس پر مزید اضافہ کرتے ہوئے اکثر نقاد پلاٹ کو چھ مرحلوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ ۱۔ آغاز یا تمہید۔ ۲۔ ابتدائی واقعہ۔ ۳۔ عروج کی شروعات۔ ۴۔ عروج یا منتہیٰ۔ ۵۔ تنزل۔ ۶۔ انجام۔

پلاٹ کی ان ارتقائی منازل میں سے تمہید کو اکثر نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ ڈرامے کی قدیم تنقید میں پانچ مراحل کا ہی پتہ چلتا ہے۔ اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں۔

'' ڈرامائی تعمیر میں تمہید کو اگرچہ ایک الگ مرحلے کے طور پر بیان کیا جاتا رہا ہے۔ جس کی پلاٹ کے اصل عمل سے ایک علیحدہ اور مستقل حیثیت ہوتی ہے۔ لیکن یہ پلاٹ میں اس قدر آمیز اور مخلوط ہوتی ہے کہ اس کو ڈرامے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ڈرامے کا عمل اس تمہید کے اختتام سے

---

[1] ارسطو۔ بوطیقا۔ ترجمہ عزیز احمد۔ فن شاعری۔ دہلی۔ ۱۹۷۷ء۔ ص ۶

[2] صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی۔ ۱۹۶۳ء ص ۶۰

پہلے ہی شروع ہو جاتا ہے۔ پلاٹ کے ارتقاء میں پہلا اور دوسرا مرحلہ آپس میں اس طرح منسلک ہوتا ہے کہ ان کے درمیان کسی حد فاصل کا امکان ممکن نہیں۔"[۱]

۱۔ آغاز یا تمہید

پلاٹ میں اس مرحلے کا مقصد آئندہ ہونے والے افعال و اعمال کے متعلق مناسب اشارات کرنا۔ مواد کے متعلق ضروری واقفیت مہیا کرنا۔ اور بعض چیزوں کی تشریح پیش کرنا ہے جس سے آنے والے واقعات کو بخوبی سمجھا جا سکے اس میں ایسی چیزیں شامل ہوتی ہیں۔ جو ابتدائی واقعات یعنی دوسرے مرحلے کی طرف متوجہ کریں۔ اس میں کرداروں کا تعارف اس طرح کرایا جاتا ہے کہ تماشائیوں کو معلوم ہو جائے کہ یہ کون ہیں، بنیادی طور پر کن اوصاف کے حامل ہیں۔ ان کے باہمی تعلقات کس طرح کے ہیں۔

تمہید کے بارے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں۔

"عمدہ تمہید و تشریح عموماً فطری نوع کے مکالمے کی صورت اختیار کرتی ہے یہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے بالکل مانوس اور موزوں طریقہ کار ہے۔ گفتگو کے انداز میں تشریحی جملے کرداروں کے منہ سے کہلوائے جاتے ہیں۔ اور یہ کردار ابتداء ہی سے ہماری دلچسپی کا مرکز بن جاتے ہیں۔ اس مکالمے کا ڈرامے کے عمل سے اس قدر گہرا رابطہ ہوتا ہے کہ اسے اصل قصے سے علیحدہ تصور نہیں کیا جا سکتا۔"[۲]

۲۔ ابتدائی واقعہ

ڈرامے کا اصل عمل اس مرحلے کے ابتدائی حصہ سے شروع ہو جاتا ہے۔ اس ابتدائی واقعہ سے ابتدائی تصادم جنم لیتا ہے اور ڈرامہ معرض وجود میں آتا ہے۔ اس مرحلے میں اہم چیز انتخاب واقعات

---

[۱] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامہ نگاری کا فن۔ لاہور ۱۹۶۳ء ص ۱۸۷

[۲] ایضاً " " " ص ۱۶۸

ہے۔ اہل مغرب اسے SELECTION OF INCIDENT کہتے ہیں۔
یہاں یہ مسئلہ سامنے آتا ہے کہ کیا ڈرامے کی ابتداء کسی واقعہ سے ہی ہونی چاہیئے۔
اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی کا خیال ہے کہ

"یہ بھی غور طلب مسئلہ ہے کہ آیا ڈرامائی عمل کی ابتداء کسی واقعہ سے ہو یا اس کی کوئی اور صورت بھی ہو سکتی ہے اکثر نقادوں میں اس بارے میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ ڈرامے کا آغاز کسی واقعے سے ہونا ضروری نہیں۔ بعض اوقات ڈرامے کی ابتداء کسی خاص واقعہ سے نہیں ہوتی بلکہ کسی کردار کے ذہن میں بتدریج یا یک لخت کوئی مقصد ظاہر ہوتا ہے چنانچہ اپنے منصوبوں کو عملی جامہ پہنانے کی سعی پلاٹ کا اصل مدعا قرار پاتی ہے۔ بنا بریں یہاں واقعہ کے لفظ کو ایک حیثیت دی جانی ضروری ہے۔ اس کی حدود میں تمام خارجی حادثات اور ذہنی افعال کو شامل سمجھنا چاہیئے۔" [1]

اس بحث سے قطع نظر اتنی بات تو واضح ہے کہ ڈرامے میں دلچسپی اور کامیابی کے لیے آغاز بڑا اہم ہے۔ ڈرامہ نگار کسی بیان یا منظر نگاری سے تو ڈرامہ شروع نہیں کر سکتا۔ اور نہ ہی کرداروں کے تعارف سے آغاز کر سکتا ہے۔ اسے ایک ایسے واقعے کے عملی وقوع سے ڈرامہ شروع کرنا ہوتا ہے کہ آغاز سے ہی سامعین کو متوجہ کر لے۔ جس کے لیے شروع سے ہی دلچسپی کا ہونا ضروری ہے ورنہ آگے چل کر کامیابی دشوار ہو جاتی ہے۔ لہٰذا آغاز کے واقعات کا انتخاب کرتے ہوئے ڈرامہ نگار کو بڑے غور و خوض سے کام لینا پڑتا ہے انتخاب واقعات کے سلسلے میں یہ ہمیشہ یاد رکھنا چاہیئے کہ ہم ایسے واقعات کو ڈرامے میں قطعی شامل نہ کریں جو پلاٹ کا لازمی حصہ نہیں یا جن کے نکال دینے سے ڈرامے پر کوئی اثر نہ پڑتا ہو۔

۳۔ عروج | اس مرحلہ پر عمل کا عروج شروع ہوتا ہے۔ اس سے پلاٹ

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامہ نگاری کا فن۔ لاہور ۱۹۶۳ء صـ۱۸۸

میں الجھاؤ نمایاں ہوتا ہے۔ دوسرے مرحلے میں جس تصادم نے جنم لیا تھا یہاں وہ بتدریج ترقی پزیر ہوتا ہے۔ اس کی شدّت بڑھتی رہتی ہے۔ اور عمل اپنے منتہیٰ کی طرف بڑھتا ہے۔ لیکن اس کا نتیجہ غیر یقینی ہوتا ہے۔

دوسرے مرحلے میں انتخاب واقعات کی بات تھی یہاں ان واقعات کی ترتیب کا مسئلہ ہے مغربی ڈرامے میں اس ترتیب کو UNITY OF ACTION کہتے ہیں۔

واقعات کی ترتیب کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس میں عمل کا ارتقاء بتدریج اور فطری ہو۔

"عمل کے عروج میں ان متصادم عناصر کو واضح طور پر سامنے لایا جائے جو منتہیٰ کے وقت اجاگر ہونے والے ہوں اور انجام کی تشکیل میں جن کا نمایاں حصہ ہو۔ . . . . . پلاٹ میں ایسے عناصر کو شامل کرنا جن کے متعلق پیش از یں معلومات فراہم نہ کی گئی ہوں اور ناظرین کو اس کے لئے تیار نہ کیا گیا ہو۔ ڈرامائی تکنیک کے لحاظ سے مناسب خیال نہیں کیا جاتا۔"[1]

۴۔ منتہیٰ یا نقطہ عروج

صفدر آہ کے مطابق نقطہ عروج کے معنی ہیں پلاٹ کے تصادم کو خلاف توقع انتہا کو پہنچ جانا۔ جس سے ذہنی اور جذباتی توازن درہم برہم ہو جائے۔[2]

اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی درست ہے کہ متصادم عناصر زیادہ عرصہ تک کش مکش اور الجھاؤ میں مبتلا نہیں رہ سکتے لہٰذا اس مرحلے میں تمام مختلف اور متضاد قوتوں کی کش مکش عروج کمال کو پہنچ کر ایک ایسی حیثیت اختیار کر لیتی ہے کہ ان میں سے ایک کی کامیابی یقینی ہو جاتی ہے اور یہاں سے قصّے کا انجام نظر آنے لگتا ہے۔

---

[1] محمد اسلم قریشی ۔ ڈرامہ نگاری کا فن ۔ لاہور ۔ ۱۹۶۳ء ص ۱۹۰

[2] صفدر آہ ۔ ہندوستانی ڈراما ۔ دہلی ۔ ۱۹۶۲ء ص ۲۶۸

مزید یہ کہ نقطہ عروج گذرے ہوئے واقعات وحالات کے فطری نتیجے کے طور پر ہی سامنے آنا چاہیئے۔

قدیم ڈرامہ نگار اس مرحلے کو عموماً ڈرامے کے بیچ میں یا اس کے کچھ بعد لاتے تھے، کچھ اسے نصف کے کافی بعد۔ اور ایسی بھی مثالیں مل جائیں گی جہاں اسے نصف سے پہلے لایا گیا ہے۔

۵۔ تنزل

اس مرحلے میں ڈرامائی تصادم انجام کی طرف بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔ اور پچھلے الجھاؤ میں سلجھاؤ اور حل رونما ہونے لگتے ہیں۔ یہاں یہ واضح ہونے لگتا ہے کہ انجام المیہ ہوگا یا طربیہ۔ یعنی نقطہ عروج کے بعد ہی یہ انکشاف شروع ہو جاتا ہے۔ اور آہستہ آہستہ انجام کی طرف بڑھتا ہے طربیہ میں اس مرحلے پر رکاوٹیں دھیرے دھیرے دور ہونے لگتی ہیں غلط فہمیوں کا ازالہ ہو کر مشکلات دور ہو جاتی ہیں۔ المیہ میں اس کے برعکس وہ عناصر رفتہ رفتہ منہدم ہونے لگتے ہیں جو شر و فساد کو روکے ہوئے ہوتے ہیں۔ نتیجے کے طور پر تباہی و بربادی سامنے آجاتی ہے۔

صفدر آہ اس مرحلے کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"انحطاط کا یہ مختصر وقفہ مغربی ڈرامے کی اصطلاح میں اینٹی کلائمکس (ANTI CLIMEX) کہلاتا ہے۔ کلائمکس میں جذبات ہیجان میں ہوتے ہیں اور اس ہیجان کی سطح پر نئے واقعات کی تعمیر ناممکن ہے۔ لہٰذا اینٹی کلائمکس کے عمل کے ذریعہ پہلے ایک نئی ہموار سطح پھر سے پیدا کی جاتی ہے۔ جہاں سے واقعات کی تعمیر نو شروع ہو سکے۔" [1]

پچھلے مرحلوں میں پلاٹ غیر متعین صورت حال میں ہوتا ہے جبکہ اس مرحلے میں اس کا رخ متعین ہو جاتا ہے۔ یعنی یہاں نتائج کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ نقطۂ عروج پر

---

[1] صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی ۱۹۶۲ء۔ ص ۱۶۹

پہنچ کر پلاٹ انجام کی طرف بڑھتا ہے لیکن وہاں یہ اندازہ نہیں ہو پاتا کہ انجام کیا ہوگا یہاں یہ بھی اندازہ ہو جاتا ہے لہٰذا اسی سے یہ مسئلہ اٹھ کھڑا ہوتا ہے کہ اب دل چسپی کیونکر قائم رکھی جائے۔ اس کے لئے پلاٹ میں چند واقعات داخل کر کے انجام میں تاخیر کی جاتی ہے یہ واقعات عمل کے زوال میں تھوڑی رکاوٹ پیدا کرتے ہیں جس سے حالات میں غیر یقینی پن اور تشویش پیدا ہوتی ہے۔ اور دل چسپی کسی حد تک برقرار رہتی ہے۔

۶۔ انجام

اس مرحلے پر ڈرامائی تصادم کے ایسے پہلو ظاہر ہوتے ہیں جن سے تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔ انجام المیہ ہو یا طربیہ اس میں اسباب و علل کے منطقی اصول عموماً نظر انداز نہیں کئے جاتے۔ تاکہ انجام گذرے ہوئے حالات و واقعات کا فطری نتیجہ ہی ہو۔ ایسا انجام جو کرداروں کے اوصاف اور پلاٹ کے عمل سے براہِ راست رونما نہ ہو بلکہ ناگہانی طور پر خارجی دنیا سے نازل ہو جائے ناقص و پست ہو سکتا ہے۔

۷۔ تصادم

ممکن ہے پلاٹ کی یہ میکانکی تقسیم قصہ کی فطری تقسیم پر کہیں کہیں بار گذرے لیکن ڈرامے میں پلاٹ کے ارتقاء و زوال کو سمجھنے کے لئے یہ کارآمد بھی ہوتی ہے۔

گو کہ تصادم کا شمار پلاٹ کے اجزائے ترکیبی میں نہیں ہوتا پھر بھی یہ ڈرامے کا اتنا اہم جز ہے کہ ڈرامہ خواہ المیہ ہو یا طربیہ اس کے بغیر اس کا وجود میں آنا مشکل ہے۔

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

ہیگل کا قول ہے۔

"اشیاء کا تضاد ہی وہ طاقت ہے جس سے اشیاء میں حرکت پیدا ہوتی ہے

. . . . . لہذا کانفلکٹ ہی ڈرامے میں حرکت پیدا کرنے والی طاقت ہے اور اسی حرکت کا نام ڈرامیٹک ایکشن ہے ۔" [1]

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

تصادم کی مختلف صورتیں ہو سکتی ہیں یہ کبھی دو قوتوں ، ارادوں یا مقصدوں کے درمیان ہوتا ہے۔ کبھی کردار سے کردار میں ہوتا ہے۔ کبھی کردار اور ماحول میں ہوتا ہے۔ کبھی کردار اور تقدیر میں ہوتا ہے کبھی ایک سوسائٹی کا دوسری سوسائٹی سے ہوتا ہے۔ کبھی نیکی اور بدی میں کبھی موت اور زندگی میں کبھی فرض اور محبت میں کبھی عقائد کا عقائد سے کبھی اصول کا اور کبھی کردار کے اندر کے متضاد رجحانات کا بھی ہوتا ہے۔

تصادم کی ایک شکل ظاہری ہوتی ہے جس میں دو کرداروں یا دو ذہنوں کے درمیان تصادم ہوتا ہے یہ دو گروہوں کے مابین بھی ہو سکتا ہے۔ کبھی کردار اور ماحول میں ہوتا ہے۔ کبھی کسی فرد اور تقدیر میں ہوتا ہے۔ کبھی کسی شخص اور اس کی پہنچ سے باہر کسی قوت میں ہوتا ہے۔ تصادم کی یہ صورت ابتداء سے آج تک ہر دور میں مقبول رہی ہے۔

تصادم کی دوسری صورت داخلی ہوتی ہے۔ اس میں کرداروں کے ذہنوں میں ایک طرح کی کش مکش ہوتی ہے۔ کسی فرد کے ذہن میں ایک جذبے کا دوسرے جذبے سے ایک خیال کا دوسرے خیال سے تصادم رونما ہوتا ہے۔

داخلی تصادم نفسیاتی صورت حال کے اظہار کی قوت کی وجہ سے المیہ کے لئے بہت مستحسن مانا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ بعض ناقدین اسے فن ڈراما کا بہترین پہلو قرار دیتے ہیں۔

ارسطو کے یہاں تصادم کا کوئی واضح نظریہ نہیں ملتا۔ تصادم کا نظریہ

---

[1] بحوالہ ۔ صفدر آہ ۔ ہندوستانی ڈراما ۔ دہلی ۔ ۱۹۶۲ء ص ۲۳۷

باقاعدہ طور پر انیسویں صدی میں ہیگل نے وضع کیا۔ اگر اس کے پہلے تصادم ہوتا بھی تھا تو اس کا کوئی نام نہیں تھا۔ [1]

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

کردار لفظ کردار عموماً دو معنی میں استعمال ہوتا ہے ایک یہ کہ اس سے اشخاص کی اچھائی یا برائی کا احاطہ کیا جاتا ہے اور یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ یہ اچھے کردار کا انسان ہے اور یہ برے۔ اسی طرح قوموں کے کردار کی بات بھی کی جاتی ہے۔

لیکن ای ایم۔ فارسٹر اس سے دوسرے معنی مراد لیتا ہے وہ ناول کے سلسلے میں لکھتا ہے۔

> "ناول نگار بڑی تعداد میں لفظی پیکر تراشتا ہے۔ جو کم و بیش اسی کا آئینہ ہوتے ہیں (فنی باریکیوں کا ذکر بعد میں آئے گا) انھیں نام اور جنس سے موسوم کرتا ہے۔ ان کے لئے قابل فہم حرکات و سکنات متعین کرتا ہے۔ ان سے واوین کے اندر کلمات ادا کراتا ہے۔ اور شاید ٹھوس طرز عمل اختیار کرواتا ہے۔ یہ لفظی صورتیں اس کا کردار ہوتے ہیں۔" [2]

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

ڈرامے میں کردار تخلیق کرنے کا یہ مطلب نہیں کہ کسی کو داڑھی لگا دی گئی کسی کو مونچھیں کوئی امیر عورت کے لباس میں ہے تو کوئی نوکرانی کے، اصل چیز تو کرداروں کی نفسیات

---

[1] صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی ۱۹۶۲ء۔ ص ۲۳۷۔

[2] ای۔ ایم۔ فارسٹر۔ آسپیکٹس آف ناول۔ ترجمہ ابوالکلام قاسمی۔ ناول کا فن۔ علی گڑھ۔ ۱۹۷۸ء ص ۱۸۔

ہے۔ میک اپ اور پوشاکیں تو نفسیات کو اجاگر کرنے کے لئے ہوتی ہیں۔ لہذا ہر کردار میں اس کی فطرت کے لحاظ سے نفسیات ظاہر ہونا چاہیئے۔ مثلاً

کسی مصنف کو فرقہ پرستی سے نفرت ہے لیکن کسی سین میں اسے فرقہ پرست کا کردار لکھنا پڑ رہا ہے تو اس کردار میں فرقہ پرستی سے مخالفت کا شائبہ بھی نہیں آنا چاہیئے ورنہ وہ کردار جھوٹا اور نقلی ہو جائے گا۔

اس بات کو محمد حسن صاحب کے اس قول سے بھی تقویت پہنچتی ہے کہ

" اسی طرح واقعہ اور کرداروں پر مصنف کی ذات کی مہر یا اس کے اپنے داخلی جذبات و احساسات کی رنگ آمیزی جتنی کم ہوگی۔ (یا جتنی معروضی ہوگی) ڈراما اتنا ہی موثر ہوگا۔ اور کردار اتنے ہی جیتے جاگتے نظر آئیں گے۔" [1]

محمد حسن صاحب کردار نگاری کے سلسلے میں ایک اور جگہ رقم طراز ہیں۔

" ڈراما آپ محض اپنے لئے نہیں لکھتے قلم اٹھاتے ہی آپ کو مختلف کرداروں کو ڈھالنا پڑتا ہے۔ اور ان میں سے اکثر کردار آپ کی تخلیق ہونے کے باوجود آپ کی ذات سے الگ اپنا ایک وجود رکھتے ہیں۔" [2]

اس سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ہر ڈرامے میں ایک کہانی ہوتی ہے۔ لیکن اس کہانی کے پلاٹ کا تانا بانا بننے والے لفظی پیکر ہی ہوتے ہیں جن سے ہماری گہری وابستگی اسی وقت ممکن ہے کہ جب انھیں تراشنے میں خلوص و صداقت اور نفسیاتی تحلیل سے کام لیا گیا ہو اور وہ کردار جیتے جاگتے زندہ سانس لیتے ہوئے ہوں۔ ایسے کردار نہ صرف یہ کہ خود زندہ رہتے ہیں بلکہ اپنے خالق کو بھی زندگی جاوید عطا کر دیتے ہیں۔

ناول نگار اپنے کرداروں کے اعمال و افعال احساسات و جذبات کی وضاحت و صراحت کر سکتا ہے، لیکن اسٹیج پر کرداروں کو اپنے پیروں پر کھڑا ہونا پڑتا ہے۔ وہ

---

[1] محمد حسن۔ ادبیات شناسی۔ نئی دہلی۔ ۱۹۸۹ء۔ ص ۱۴۸۔

[2] محمد حسن۔ مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے۔ لکھنؤ۔ ۱۹۷۵ء۔ ص ۳۰۔

اپنی ذات کی نمائندگی خود کرتے ہیں۔ اپنے افعال و مکالمات سے اپنی شخصیت خود اجاگر کرتے ہیں ڈرامہ نگار اسٹیج پر اپنے کرداروں کے اعمال میں کسی قسم کی مداخلت نہیں کر سکتا۔

کسی فن پارے کے ایسے کردار جن کی گفتگو، افعال، حرکات و سکنات اور جذباتی حالت کے اظہار میں زندگی کی حقیقی عکاسی پائی جاتی ہو۔ یا جن میں ایسی ہمہ گیری ہو جو زمانے اور وقت گذر جانے کے باوجود انھیں زندہ رکھ سکے معیاری کردار کہے جا سکتے ہیں ایسے کرداروں کے ماضی و مستقبل سے لاتعلقی کے باوجود ان کی شخصیت کو ہم پہچان لیتے ہیں اور ان سے قریبی دوستوں کی طرح مانوس ہو جاتے ہیں۔ خواہ وہ تھوڑی دیر کے لئے ہی سامنے آئیں پھر بھی ہمارے ذہنوں پر ایک نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جاتے ہیں۔ ان کے بارے میں ہم اتنے اعتماد سے باتیں کرتے ہیں۔ گویا انھیں مدتوں سے جانتے ہیں۔ ان میں انفرادیت کے باوجود ایک ایسی عمومیت ہوتی ہے کہ وہ اپنے سماج کے کسی طبقے کی روایات و نظریات کے ترجمان بن جاتے ہیں۔ ان کا مزاج اپنے عہد اور معاشرے کے مزاج سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔

معیاری کردار یہ نہیں بتاتے کہ زندگی کیسی ہے وہ زندگی کے صرف شارح نہیں ہوتے بلکہ زندگی کی توصیف بھی کرتے ہیں۔ اس طرح یہ ہمارے محبوب کردار بن جاتے ہیں۔ اور ہمیں ایسی دنیا میں لے جاتے ہیں جہاں ہم جانا چاہتے ہیں۔ وہ دنیا اس دنیا سے مشابہت رکھتے ہوئے بھی مختلف ہے اور بعید از امکان ہوتے ہوئے بھی پر کشش ہے۔

اطہر پرویز ایک جگہ لکھتے ہیں۔

"بچے اپنے بڑوں کی حرکات و سکنات کا بڑے غور سے مطالعہ کرتے ہیں۔ اور پھر موقعہ بے موقعہ چھپ کر اس کو نقل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی اس بات کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ وہ اپنے بڑوں کی نقل کرتے ہوئے۔ ان کی شخصیت کے نمایاں اور بعض اوقات مضحک اور منفی پہلوؤں کا انتخاب کرتے ہیں۔ اور یہی ان کا کردار نگاری کا تصور ہے۔" [1] (حاشیہ اگلے صفحہ پر ملاحظہ ہو)

اس سے اتنی بات بہر حال واضح ہو جاتی ہے کہ کسی کردار کی فطرت کے اہم اور نمایاں پہلو کو ہی اجاگر کرنا چاہیئے۔

زمانے کے تغیر ماحول کی تبدیلی کسی واقعے حادثے یا انقلاب سے متاثر و متبدل ہونے والے کردار ارتقائی کردار کہلاتے ہیں۔ جو شروع سے آخر تک ایک ہی ڈھرے پر رہیں جن کے اندر کسی اثر کو قبول کرنے اور تغیر پذیر ہونے کی صلاحیت نہ ہو وہ جامد ہوتے ہیں۔ کسی بھی فن پارے کے لئے ارتقائی کردار کا وجود ہی مستحسن مانا جاتا ہے۔

کرداروں کی نفسیات و جذبات کو نمایاں کر کے ان کی شخصیت کو موثر بنانے میں مندرجہ ذیل تین صورتیں معاون ہوتی ہیں۔

اول ۔ کسی کردار کی دوسرے کردار سے گفتگو۔

دوم ۔ کسی کردار کے بارے میں دو کرداروں کا اظہار خیال۔

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

پہلی صورت میں جب کوئی کردار کسی کردار سے گفتگو کرتا ہے تو بہت سی باتیں اپنے متعلق بھی کرتا ہے خواہ کردار کا موضوع سخن براہ راست اپنی ذات کی طرف نہ بھی ہو۔ پھر بھی اس کی باتوں سے اس کے نقطہ نظر، طرز تخیل اور انداز فکر کا پتہ ضرور چل جاتا ہے، کیونکہ اس کی باتوں میں اس کی اپنی ذات کا عکس جھلکتا ہے۔ یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ کسی فرد کی گفتگو سے اس کی اپنی شبیہ سازی اور صورت گری کا کام لیا جا سکتا ہے۔ بقول شخصے مکالمے کے ذریعہ کردار نگاری کا یہ اولین اور موزوں ترین ذریعہ ہے۔

دوسری صورت کو براہ راست کرداروں کی تعمیر کے لئے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اس سے کسی کردار کے بیان کی تصدیق و وضاحت ہو سکتی ہے۔ کسی کردار کی شخصیت کی تعمیر ہو سکتی ہے۔ البتہ یہاں یہ دیکھنے کی ضرورت ہوگی کہ ان کرداروں کا آپس میں کیا تعلق ہے۔ اس اظہار رائے کا کوئی خاص مقصد و مدعا تو نہیں اور یہ گفتگو ذاتی محسوسات

حاشیہ پچھلے صفحہ کا۔ [1] اطہر پرویز۔ بچوں کا ڈراما۔ آج کل ڈراما نمبر۔ ۱۹۵۹ء صـ۶۳

وتعصبات سے کس حد تک پاک ہے۔

کردار نگاری کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ کرداروں کی زبانی ایسی گفتگو پیش کی جائے جو ان کی فطرت ماحول اور معاشرت کے مطابق ہو۔ جو شخص جس طبقے یا سماج سے تعلق رکھتا ہو زبان بھی اسی کے مطابق ہو۔ اور مختلف طبقوں اور گروہوں کے لوگوں کی گفتگو سے ان کا طبقاتی فرق بھی ظاہر ہو۔ کسی ماحول کی صحیح عکاسی کرداروں کے الفاظ و افعال ہی کے ذریعہ ممکن ہے۔ کیونکہ کسی شدید غمناک واقعہ کو اس کے کردار اپنی بھونڈی اور بے جوڑ گفتگو یا حرکات و سکنات سے مضحکہ خیز بنا سکتے ہیں۔ کردار موقعہ و محل کی موزونیت کے ساتھ ساتھ اپنے مرتبے اور ماحول کے مطابق گفتگو کریں اس کے لئے ضروری ہے کہ تمام کرداروں کی زبان و بیان کا اسلوب حقیقت کے قریب ہو مثلاً بادشاہ کی گفتگو کا انداز پر شکوہ و باوقار ہو۔

کردار نگاری کے لئے مکالمہ ایک اچھا ذریعہ ہے مکالموں سے جہاں پلاٹ کی وضاحت ہوتی ہے وہیں کرداروں کے عام اور انفرادی اوصاف کو اجاگر کر کے ان کی شخصیت کی تعمیر کرتے ہیں۔ اگر غیر ضروری اور طویل مکالمے پلاٹ کی چستی و دل کشی کو زائل کرتے ہیں تو ضرورت سے زیادہ مختصر مکالمے کرداروں کی سیرت کو پورے طور سے اجاگر نہیں کر پاتے۔

کبھی کبھی کردار نگاری کے لئے ایک اور طریقہ بھی استعمال کیا جاتا ہے کوئی کردار تنہائی میں اپنے خیالات ارادوں منصوبوں جذبات و احساسات کا اظہار کسی سے مخاطب ہوئے بغیر یا اپنے آپ سے مخاطب ہو کر کرتا ہے۔ اس اسلوب کو خود کلامی کا نام دیا جاتا ہے اس کی ایک شاخ یک طرف گفتگو (ASIDE) ہے۔ اس سے کرداروں کے متعلق بہت سے راز افشاں ہوتے ہیں جب کردار نگاری کے دیگر طریقوں سے کسی کردار کے باطن تک رسائی مشکل ہو جاتی ہے۔ تو اس مفاہمت کا سہارا لیا جاتا ہے۔ کسی کردار کے باطن کے تاریک گوشوں اور خلوت گاہوں سے سامعین کو متعارف کرانے کا ڈرامہ نگار کے پاس یہ آخری ذریعہ ہے۔ ڈرامہ نگار ناول نگار کی طرح براہ راست کرداروں کے متعلق کچھ کہنے پر قادر نہیں ہوتا اسی لئے کرداروں کو اپنی ذات کے بارے میں وضاحت و صراحت کی اجازت دے دیتا ہے وہ اپنے آپ ہی گویا بلند آواز میں سوچتے ہیں اور ہم ان کی آواز

اتفاقی طور پر سُن لیتے ہیں۔

کچھ لوگ اس طریقہ کار کو ڈرامے کے لئے بھونڈا اور غیر فطری بتاتے ہوئے اس سے پرہیز کی تلقین کرتے ہیں۔ ہو سکتا ہے اس بات میں ایک گونہ صداقت ہو۔ لیکن ڈرامہ نگار کو ہر بات کسی نہ کسی کردار سے ہی کہلوانی ہوتی ہے۔ اس لئے اسے بعض حالات میں مجبوراً خود کلامی کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ خصوصاً ایسے کردار کی پیش کش میں۔ جو کسی باطنی تصادم میں مبتلا ہو۔ یا جس کے قول و فعل کو ایک دوسرے کی روشنی میں سمجھنا مشکل ہو رہا ہو بعض دفعہ پلاٹ کے ظاہری واقعات سے کرداروں کے افعال کی جو وضاحت ہوتی ہے وہ باطنی ارادوں سے مختلف ہوتی ہے۔ مثلاً ایک کردار کے تعلقات بظاہر سب کے ساتھ اچھے ہیں ہر ایک اسے دوست سمجھتا ہے۔ وہ بھی ان کے سامنے اپنے کو ایسا ہی ثابت کرتا ہے۔ مگر بہ باطن کسی پرانی مخاصمت یا غلط فہمی کی بنا پر ان سب کا دشمن ہے۔ اور اندر ہی اندر ان کے خلاف سازش کرتا ہے۔ اپنے تخریبی منصوبوں کا اظہار بھی کسی اور کے سامنے نہیں کر سکتا۔ ایسے پیچیدہ قسم کے کرداروں کی پیش کش میں یہ طریقہ کار کارآمد ہوتا ہے۔

محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں۔

"زمانہ قدیم سے آج تک خود کلامی کے حسن و قبیح اور اس کے محاسن و معائب پر لے دے ہوتی رہی ہے۔ ان اصولی و نظریاتی مباحث سے قطع نظر ہمیں ڈرامے کا مطالعہ کرتے وقت خود کلامی کو بلا احتجاج و اعتراض ایک عام رواج یا مفاہمت کے طور پر قبول کر لینا چاہیئے۔ اور اس کے استعمال کی مقصدیت پر نظر رکھنی چاہیئے۔" [1]

ڈرامے کی ابتداء میں ہی تمام کرداروں کا تعارف ہو جانا احسن مانا جاتا ہے۔ اور تعارف واقعاتی صورت میں ہو تو زیادہ بہتر ہے۔ یعنی کسی واقعہ میں ہی کردار کی نفسیات اور ان کے آپسی تعلقات واضح ہو جائیں۔ بیانیہ تعارف جس سے واضح ہو جائے کہ مصنف کرداروں کا تعارف کرا رہا ہے اچھا نہیں مانا جاتا۔

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈراما نگاری کا فن۔ لاہور۔ ۱۹۶۳ء۔ صـ۱۶۵

ڈرامے میں تعارف اس ڈھنگ سے ہونا چاہیئے کہ ایک ہلکی سی جھلک سے ہی کرداروں کی نفسیات و مزاج کا اندازہ ہو جائے ۔ مثلاً ولن کے کردار کا تعارف کرانا ہے تو۔یوں دکھا سکتے ہیں کہ محفل جمی ہے ایک شخص گاؤ تکیے سے ٹیڑھا ہو کر ٹکا ہے ۔ ہاتھ میں جام ہے ۔سامنے طوائف ناز و انداز دکھا رہی ہے۔ اتنے میں ایک مکروہ شخص آکر پیچھے سے اس کے کان میں کچھ کہتا ہے جسے سن کر اس کی پیشانی پر بل آجاتا ہے ۔

یہاں ولن کے بارے میں کچھ نہیں کہا گیا مگر ایک ہلکی سی جھلک میں اس کی نفسیات واضح ہو گئی ۔

مزید یہ کہ اگر ایک کردار کا تعارف ہو چکا ہے تو دوسرے اہم کردار کا تعارف اس سے پہلے تعارف شدہ کردار کے ذریعہ ہو ان دو کے بعد تیسرے کردار کا تعارف ان ہی دو کرداروں میں سے کسی ایک کے توسط سے ہو۔ بقیہ اہم کرداروں کا تعارف ان ہی تعارف شدہ کرداروں میں سے کسی ایک کے ذریعہ ہو۔

کردار اور پلاٹ کا آپسی رشتہ بھی بہت اہم ہے دراصل یہ ایک دوسرے کے لئے معرض وجود میں آتے ہیں اور ان کا آپس میں گہرا ربط ہوتا ہے ۔ یعنی بعض جگہ کردار پلاٹ کے تار و پود تیار کرتے ہیں اور کہانی وہی نوعیت اختیار کرتی ہے جس نوعیت و خصلت کے کردار ہوتے ہیں۔ اور بعض جگہ کردار ان خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں جو خصائل و اوصاف پلاٹ ان کو بخشتا ہے مختصر یہ کہ پلاٹ اور کردار دونوں کہانی کے لئے اہم ہیں ۔ کہانی کے واقعات و حالات کا اور کرداروں کا آپس میں گہرا تعلق ہوتا ہے۔ کہیں پلاٹ کرداروں کے ارتقاء کا وسیلہ بنتا ہے تو کہیں کردار پلاٹ کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتے ہیں ۔

کردار اور پلاٹ کے تعلق سے یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ مصنف خام مواد کے طور پر اپنے ذہن میں پہلے پلاٹ کا خاکہ تیار کرتا ہے یا کردار کا۔ اس سلسلے میں تین صورتیں ممکن ہیں ۔

پہلی یہ کہ بعض دفعہ پہلے ہی سے مصنف کے ذہن میں پلاٹ کا نقشہ تیار رہتا ہے اور وہ اس کے آغاز و انجام اور ارتقاء بلکہ ہر موڑ سے بخوبی واقف ہوتا ہے اور اسی کے

مطابق کرداروں کو تراش خراش کر کہانی میں جگہ دے دیتا ہے۔

دوسرے یہ کہ کبھی ڈرامہ نگار کے پیش نظر کچھ کردار ہوتے ہیں۔ ان کے ذہنی رجحانات طور طریقے اور عادات واطوار اس کے ذہن میں واضح رہتے ہیں۔ ان سب کی نمائش کے لئے وہ پلاٹ کا خاکہ تیار کرتا ہے اور ان کی شخصیت کو بے نقاب کرنے کے لئے موقع ومحل اختراع کرتا ہے۔

تیسرے یہ کہ مصنف پلاٹ اور کردار دونوں کو کسی خاص فضا یا کسی خاص نقطہ نظر کے تحت تراشے اور اسی کے زیر اثر پیش کر دے۔

اولیت کی بحث سے قطع نظر اتنی بات تو بہر حال مسلم ہے کہ بہترین فن پارہ وہی ہوگا جس میں ان دو عناصر میں صحیح امتزاج پیدا کیا جائے اور دونوں ایک دوسرے کے لئے معرض وجود میں آئیں۔

کردار نگاری کے سلسلے میں وقار عظیم کا یہ قول بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ ان کا کہنا ہے۔

"کردار کی گفتگو اور اس کی حرکات وسکنات سے جہاں ایک طرف کردار کی شخصیت اور اس شخصیت کے انفرادی پہلو ابھرتے اور اجاگر ہوتے ہیں۔ دوسری طرف ان ہی دو چیزوں سے ڈرامہ نگار اور بہت سے کام لیتا ہے۔ کردار اپنی باتوں میں اور اپنی حرکتوں سے پلاٹ کے چھپے ہوئے حصوں کی تکمیل کرتے جاتے ہیں۔ وہ انھیں دونوں چیزوں سے کہانی کو برابر آگے بڑھاتے ہیں۔ یہی دونوں چیزیں ناظر کے اس انہماک کو (جو ڈراما دیکھنے کی بڑی ضروری شرط ہے) اور اس کے اس اشتیاق کو جس پر اچھی کہانی کا انحصار اور دار و مدار ہے، قائم رکھنے کا سب سے موثر وسیلہ ہیں۔ یہی دونوں چیزیں ارتقاء کی ساری منزلیں طے کرنے میں پلاٹ کی راہ نما بنتی ہیں۔ اور ان ہی کے سہارے سے اس کی ابتداء، اس کے نقطہ عروج اور اس کے خاتمے میں صحیح قسم کا ربط تسلسل اور ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے اور یہی دونوں چیزیں اس مجموعی تاثر کو برقرار رکھنے کی خدمت انجام دیتی ہیں جو اچھے

ڈرامے کا طرۂ امتیاز ہے۔" [1]

کرداروں کی صورت کو اجاگر کرنے کے لئے کبھی کبھی یہ طریقہ کار بھی استعمال کیا جاتا ہے کہ ایک کردار کے مقابل متضاد صفات کے کردار کو لایا جاتا ہے۔ جس طرح کسی خوبصورت شے کی خوبصورتی کو زیادہ اجاگر کرنے کے لئے اس کے سامنے کسی بدصورت شے کو لایا جاتا ہے۔ اسی طرح متضاد صفات کی وجہ سے دونوں کرداروں کی صفات زیادہ واضح اور نمایاں ہو جاتی ہیں۔

ہڈسن اپنی کتاب INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE میں ڈرامے کی کردار نگاری کے سلسلے میں 'ارتکاز، اختصار اور معروضیت پر زور دیتا ہے؛

محمد حسن صاحب کا کہنا ہے کہ

"یہ تینوں شرطیں محض کردار نگاری کے سلسلے ہی میں اہم نہیں بلکہ ڈرامے کی تنقید میں مرکزی اہمیت رکھتی ہیں پلاٹ ہو یا کردار نگاری۔ مکالمہ ہو یا واقعہ نگاری ہر صورت میں ڈرامے کو ارتکاز سے کام لینا ہوتا ہے ورنہ اس کے بہک جانے کا خطرہ ناول یا داستان کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے۔" [2]

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

مکالمہ

ارسطو مکالمے کو تاثر کہتا ہے وہ اس سلسلے میں لکھتا ہے کہ

"تیسرا درجہ تاثرات کو حاصل ہے اس عنصر کا تعلق ان تمام سچی اور مناسب باتوں کے بیان کرنے سے ہے جن کا دار و مدار مکالمے میں سیاست اور خطابت کے فنون پر ہے۔

---

[1] سید وقار عظیم۔ آج کل۔ ڈرامہ نمبر۔ ۱۹۵۹ء۔ دہلی۔ صـ۳۸۔

[2] محمد حسن۔ ادبیات شناسی۔ نئی دہلی۔ ۱۹۸۹ء۔ صـ۱۴۸۔

تاثرات ہیں۔ جو کچھ کہا جاتا ہے۔ سب شامل ہے۔ (بیان کیا جاتا ہے) خواہ وہ کسی امر کو مثبت طریقے پر ثابت کرے یا منفی طریقے پر یا محض کسی عام رائے کا اظہار کرے۔" [1]

مکالمے کی تمام تر ضرورت و اہمیت کے باوجود اسٹیج ڈرامے میں حرکت و عمل کے بمقابلہ اس کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ چونکہ ڈراما اسٹیج پر دکھائی دیتا ہے اس لئے اکثر اشیاء یا کرداروں کو پیش کر دینا کافی ہوتا ہے۔ انھیں بیان نہ بھی کیا جائے تو صورت حال مکمل ہو جاتی ہے۔

اس سلسلے میں ریوتی سرن شرما لکھتے ہیں۔

" اسٹیج کے ڈرامے میں بہت سے بے لکھے مکالمے ہوتے ہیں۔ جو زبان سے نہیں جسمانی موجودگی یا حرکات و سکنات سے ادا کئے جاتے ہیں۔ مثلاً کوئی بچہ چرا کر مٹھائی کھا رہا ہے۔ ماں چھپ کر بچے کی یہ حرکت دیکھتی ہے۔ وہ بچے کی شرارت اور بے خبری پر مسکراتی ہے اور پچھلی تمام چوریوں کا سبب جان کر " اچھا تو یہ حرکتیں تم کرتے رہے ہو۔" کے انداز میں گردن ہلاتی ہے۔ اور اطمینان کا گہرا سانس لے کر بنا کچھ کہے لوٹ جاتی ہے۔ صورت حال مکمل ہو گئی ڈراما آگے بڑھ گیا اور مزید پیچیدگیوں کے لئے زمین تیار ہو گئی مگر مکالمہ ایک بھی ادا نہیں ہوا۔" [2]

ڈرامائی مکالموں کے سلسلے میں صفدر آہ نے ایک بڑے مزے کی بات کہی ہے۔

" ڈراما پہلے نظری آرٹ ہے پھر سمعی۔ مکالمے صرف اتنے ہونے چاہئیں جتنے ایکشن کی وضاحت کے لئے ضروری ہیں۔ ڈرامے میں بڑے بڑے مکالموں کی بہتات اس کا ثبوت ہے کہ ڈراما نگار خود اپنے ڈرامے کے ایکشن کو نہیں پکڑ سکا

---

[1] عزیز احمد۔ فن شاعری۔ دہلی۔ ۱۹۷۷ء ص ۵۶

[2] ریوتی سرن شرما۔ ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک۔ آج کل ڈراما نمبر۔ ۱۹۵۹ء۔ دہلی۔ ص ۶۰

ہے اور وہ اپنی کمزوری کو لفاظی اور ادب کے پردے میں چھپانا چاہتا ہے۔ ادب ڈرامے کا زیور ہے اصل نہیں۔" [1]

صفدر آہ کی یہ بات بالکل درست ہے کہ ڈرامے میں مکالموں کی زیادتی مناسب نہیں کیونکہ ڈرامے میں "کیا کہا" سے زیادہ "کیا کیا" اہم ہوتا ہے۔ مکالمے حرکت و عمل کو قوت بخشنے اور قصے کو آگے بڑھانے کے لئے ہوتے ہیں۔ چونکہ ڈرامے میں وقت کی پابندی ہوتی ہے اس لئے ECONOMY OF WARDS ضروری ہے اس کے لئے الفاظ کا انتخاب بالکل اسی طرح کرنا چاہئے۔ جس طرح ٹیلیگرام کے لئے کیا جاتا ہے۔ تھوڑا کہہ کر بہت سمجھنے کا قول یہیں صادق آتا ہے۔ اگر کام ایک جملے سے چل جاتا ہے تو دوسرا جملہ ہرگز نہیں لکھنا چاہئے، خواہ وہ کتنا ہی خوبصورت۔ جملہ کیوں نہ ہو۔ کیونکہ ڈرامے میں خوبصورت۔ جملہ وہ ہے جس کی ضرورت ہو وہ نہیں جس میں خوبصورت الفاظ ہوں۔

مکالموں کا موقعہ و محل سے مناسبت رکھنا بھی بہت ضروری ہے انھیں کردار کی ذہنی سطح اور معاشرت کے بھی مطابق ہونا چاہئے۔ ایک ناخواندہ نوکر سے اگر آپ شستہ زبان میں فلسفے اور سیاست پر بحث کروادیں تو یہ بالکل غیر فطری معلوم ہوگا۔ محمد حسن صاحب کے ایک قول سے ہماری بات کی مزید وضاحت ہوتی ہے۔ ان کا کہنا ہے۔

"اتنی بات تو ہر شخص جانتا ہے کہ ہر مکالمہ ہر کردار کے منہ پر نہیں پھبتا بلکہ ذرا مبالغے سے کام لیا جائے تو یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ہر شخص کی ایک نجی زبان ہوتی ہے اور اس کے الفاظ مخصوص ہوتے ہیں۔ ڈرامہ نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ ہر کردار کی قدرتی زبان یا نجی الفاظ تک رسائی حاصل کرسکے۔ جس طرح ہر شخص کا طرز عمل مختلف ہوتا ہے اسی طرح اس کا لب و لہجہ الفاظ و محاورات پیشہ ورانہ اصطلاحیں اور جملے بھی الگ الگ ہوتے ہیں۔ ڈرامے میں ہر شخص اپنے الفاظ و اعمال سے پہچانا جاتا ہے۔" [2]

---

[1] صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی۔ ۱۹۶۲ء ۔ ص ۲۶۱۔

[2] محمد حسن۔ مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے۔ لکھنؤ۔ ۱۹۷۵ء ص ۲۰-۲۱

ڈراما نگار کا یہ بھی کام ہے کہ وہ ہر کردار کو اس کی گفتگو اور لہجے کی مدد سے بھی اُبھارے لیکن اس کوشش میں ایسا نہ ہو کہ مکالمے باہر سے لائی ہوئی چیز معلوم ہونے لگیں۔ اور یہ احساس ہونے لگے کہ یہ صرف بولے جانے کے لئے بولے جا رہے ہیں۔ انھیں اس طرح پیش کرنا چاہیئے کہ خود ڈرامے کا ماحول بولتا ہوا معلوم ہو۔ اور ہر دو انسان میں جو فرق ہوتا ہے وہی ان کے مکالموں میں بھی ہونا چاہیئے۔

دراصل ڈرامہ لکھتے وقت آپ یہ نہ سوچیں کہ مکالمہ لکھ رہے ہیں بلکہ یہ سوچنا چاہیئے کہ مکالمے بول رہے ہیں۔

مکالموں میں فطرت و معاشرت کی صحیح عکاسی کرنے کے لئے مختلف طبقوں کی زبان پر دسترس ہونی چاہیئے۔ اور نہ صرف زبان بلکہ زبان کے پیچھے جو تہذیبی عوامل کام کرتے ہیں ان سے بھی واقفیت ہونی چاہیئے۔ تب ہی وہ اپنے کرداروں کو ان کی معاشرت کے مطابق الفاظ دے سکے گا۔

یہ درست ہے کہ طویل مکالمے بہر صورت ڈرامے کے لئے مُضر ہیں مگر بعض حالات میں طویل مکالموں کے بغیر بھی مفر نہیں ہوتا۔ مثلاً کوئی کردار کسی موضوع پر اظہار خیال کر رہا ہے تو اسے اس موضوع کی ضروری چیزوں کو تو سمیٹنا ہی پڑے گا اور ایسی صورت میں اس کا مکالمہ طویل ہو سکتا ہے۔ لیکن ڈرامے میں چونکہ ایک ہی کردار کا زیادہ دیر تک بولنا اچھا نہیں ہوتا اس لئے سامنے کھڑے کرداروں کے چھوٹے چھوٹے مکالمے اس طویل مکالمے کے درمیان لا کر اس کے ٹکڑے کر دینا چاہیئے اس طرح یہ طوالت گوارہ ہو جائے گی۔

ڈرامے کے مکالموں میں موزونیت ہو، یہ بے ربطی تکرار اور ابہام سے پاک ہوں۔ صاف اور واضح ہوں ۔ ہر کردار بہترین الفاظ میں اپنا مافی الضمیر ادا کرے۔

محمد حسن صاحب کا کہنا ہے کہ

"مکالمے تین صورتوں سے خالی نہیں ہوتے اور اگر وہ ان تینوں میں سے کوئی شرط بھی پوری نہ کرتے ہوں تو ڈرامے میں ان کی گنجائش نہیں۔

یا تو مکالمہ کہانی کو آگے بڑھاتا ہو۔

یا کردار کے کسی پہلو کو واضح اور اس میں تبدیلی یا ارتقا ظاہر کرتا ہو یا فضا پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہو۔ یہ معیار ہر مکالمے کے ہر ٹکڑے کے لئے برتا جاسکتا ہے۔ لفاظی یا شاعرانہ تقریروں کی گنجائش اس طرح ختم ہو جاتی ہے۔" [1]

اسی سلسلے میں آگے لکھتے ہیں۔

"اس لحاظ سے غور کیجئے تو ہر مکالمے کا رشتہ چار جہتی ہے۔ ایک طرف اسے اس کردار کے مطابق ہونا چاہیئے جو اسے بول رہا ہے۔ دوسرے اس صورت حال کے مطابق ہونا چاہیئے جس میں اسے ادا کیا جارہا ہے تیسرے اس کا تعلق ڈرامے کے پیرائے سے ہونا چاہیئے جس کا تذکرہ پہلے آچکا ہے، چوتھے اپنے ڈرامے کے مکالموں کے مجموعی رنگ و آہنگ کی کڑی ہونا چاہیئے۔" [2]

مختصر طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ مکالمے مختصر ہوں موقع و محل کے لحاظ سے ہوں سادہ سلیس اور کتابی زبان کے بجائے بات چیت کی زبان میں ہوں ان سے عمل و حرکت میں مدد ملے ان میں کردار نگاری کا خیال رکھا گیا ہو اور ان سے کرداروں کی نفسیات و معاشرت کی ترجمانی ہو۔

زبان

ارسطو چوتھا درجہ زبان کو دیتا ہے۔ وہ الفاظ کے ذریعہ تاثرات کے ظاہر کرنے کو زبان کہتا ہے۔

ڈرامہ کرداروں کے عمل و گفتگو کے ذریعے وجود میں آتا ہے اور گفتگو کسی نہ کسی زبان میں ہوتی ہے۔ اس لئے ڈرامے کے سلسلے میں زبان کا مسئلہ بہت اہم ہے۔

زبان کے نقطہ نظر سے پہلے تو یہ دیکھنا ہوگا کہ ڈرامہ نظم میں ہے یا نثر میں کیونکہ نظم و نثر کی زبان مختلف ہوتی ہے شروع میں ڈرامے نظم میں لکھے جاتے تھے اور کافی دنوں تک لکھے جاتے رہے اردو کے بھی تمام ابتدائی ڈرامے منظوم ہیں۔ بیسویں صدی میں نثر کے فروغ

---

[1] محمد حسن۔ ادبیات شناسی۔ نئی دہلی۔ ۱۹۸۹ء۔ ص۱۴۰۔

[2] ایضاً " " " ص۱۴۱

سے منظوم ڈراموں کو زبردست دھچکہ پہنچا۔ مگر اس صدی میں ٹی ایس ایلیٹ کے منظوم ڈراموں سے اس صنف کو ایک بار پھر عروج حاصل ہوا۔

"نثری ڈرامے کے جواز میں کہا جاتا ہے کہ منظوم ڈراما ڈرامے کی بے ساختگی کو مجروح کرتا ہے۔ اور نثر میں زیادہ بے تکلف اور فطری انداز برقرار رہتا ہے۔ لیکن منظوم ڈرامے کے حامیوں کا خیال ہے کہ اگر شاعری بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب کا نام ہے تو ڈرامے کو اس بہترین ترتیب سے کیوں محروم رکھا جائے خصوصاً اس وقت جب اس کا دوسرے فنون لطیفہ سے گہرا تعلق ہے۔" [1]

غرض یہ کہ ہر دور میں ڈرامے کی زبان کے سلسلے میں اختلاف پایا جاتا رہا ہے۔

اسکائی لس اس نظریئے کا حامی تھا کہ شاعری کی زبان روزمرہ کی بول چال سے مختلف ہونی چاہیئے۔ کسی قدر ترمیم کے ساتھ ارسطو بھی یہی خیال ظاہر کرتا ہے، (واضح رہے کہ شاعری میں ڈراما بھی شامل ہے) اس کا کہنا ہے۔ LANGUAGES WITH PLEASURABLE ACCESSORIES. [2]

لیکن اسکائی لس ہی کی طرح دوسرے مشہور یونانی المیہ نگار یوریپیڈیز کا نقطہ نظر اس سے مختلف ہے اور وہ اصولاً اپنے ڈراموں میں روزمرہ کی زبان استعمال کرتا ہے۔

ارسٹوفینیز کے ڈرامے مینڈک (FROG) میں اسکائی لس اور یوریپیڈز کا ایک فرضی مکالمہ پیش کیا گیا ہے۔ اس مکالمے میں یوریپیڈز کہتا ہے۔

"میں اسٹیج پر وہ چیزیں پیش کرتا ہوں جو میں نے روزمرہ کی زندگی سے چنی ہیں۔ اور ہمیں کم از کم عام انسانوں کی زبان تو بولنے دو۔" [3]

یہ زمانہ قدیم کی مثالیں تھیں دور جدید کا مشہور شاعر WILLIAM WORDSWORTH.

---

[1] محمد حسن۔ ادبیات شناسی۔ نئی دہلی۔ ۱۹۸۹ء ص ۱۵۴

[2] ارسطو۔ بوطیقا۔ ترجمہ عزیز احمد۔ فن شاعری ۱۹۷۷ء۔ ص ۴۳۔

[3] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء۔ ص ۲۶

LYRICAL BALLADS کے دیباچے میں شاعری کے ساتھ ڈرامائی شاعری کی زبان پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتا ہے۔

" اب تک جو کچھ کہا گیا۔ مجموعی طور پر شاعری پر صادق آتا ہے، بالخصوص ادب کی اس صنف پر جس میں شاعر اپنے کرداروں کے منہ سے باتیں کرتے ہیں۔ اس ضمن میں یہ نتیجہ نکالنا حق بجانب ہوگا کہ فہم سلیم کا مالک کوئی شخص بھی ایسا نہیں جو یہ تسلیم نہ کرے کہ ڈرامائی تحریر اسی قدر ناقص اور خام ہوگی جس نسبت سے کہ اس میں حقیقی فطری زبان سے انحراف ملے گا۔" لے

جو لوگ ڈرامے میں حقیقت نگاری کے قائل ہیں وہ عام فہم سادہ اور روزمرہ بول چال کی زبان پر زور دیتے ہیں۔ مگر ایسے لوگ بھی ہیں۔ جن کا کہنا ہے کہ ڈرامہ فنون لطیفہ کی ایک قسم ہے جس میں حقیقت نگاری سے کام لینا ضروری نہیں ایسے لوگ ڈرامے میں روزمرہ اور سادہ زبان کے بھی حامی نہیں۔

کبھی کبھی ڈرامے کی زبان کا انحصار اس بات پر بھی ہوتا ہے کہ آپ کے ڈرامے کا موضوع کیا ہے۔ مثلاً ڈرامہ تاریخی نوعیت کا ہے تو زبان اسی کی رعایت سے استعمال ہوگی۔ اور اس میں تھوڑی مشکل زبان کے استعمال کی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے خواہ دربار کے حقیقی ماحول کو پیش کرنے کے لئے درباری القاب و آداب ہی کیوں نہ ہوں۔ لہذا ایک تاریخی ڈرامے کی زبان اور ایک ہلکے پھلکے سماجی ڈرامے کی زبان میں قدرتاً فرق ہو جائے گا۔

ڈرامے کے تماشائی ہر طبقے اور ہر اہلیت کے لوگ ہو سکتے ہیں۔ اس سے بھی ڈرامے میں روزمرہ۔ بول چال کی زبان کا نظریہ تقویت پاتا ہے۔

ڈرامے کی روایت پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسے اکثر تبلیغ کے لئے

لے SMITH DAVID NICOL. WORDS WORTH OXFORD. 1940 P.152,150, 159, 166.

استعمال کیا گیا ہے اور تبلیغ صرف پڑھے لکھے لوگوں تک محدود نہیں ہوتی۔ اس سے بھی عام بول چال کی زبان یا کم از کم سادہ سلیس اور عام فہم زبان کی وکالت ہوتی ہے۔

البتہ زبان کی سادگی برقرار رکھتے ہوئے اسے خوبصورت بنایا جا سکتا ہے۔ کہیں ہم وزن ہم آواز مترنم اور ہم قافیہ الفاظ کا استعمال کر کے اور کہیں ضرب الامثال مصرعے اور شعر کا استعمال کر کے اسے موثر بنایا جا سکتا ہے۔

محمد اسلم قریشی اس سلسلے میں لکھتے ہیں۔

"دوسرے یہ کہ تماشائی کہانی کی مکمل تفہیم چاہتے ہیں۔ ڈراما نگار ہمیشہ ایسی زبان استعمال کرتا ہے جو مصنف اور اس کے تماشائیوں میں مشترک ہو۔ جو زبان عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہو۔ اس لئے ضروری ہے کہ ایران میں یونانی المیہ پیش کرتے ہوئے فارسی زبان کو اختیار کیا جائے۔ یا سنسکرت کی کہانی ہمارے سامنے کھیلتے وقت اس کو اردو کا جامہ پہنایا جائے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ بہر نوع ڈرامے کی یہ ایک ضروری مفاہمت ہے کہ افسانہ اور کردار خواہ کسی خطۂ ارض سے تعلق رکھتے ہوں لیکن اس کی نمائش میں وہ بولی استعمال کی جائے جو کہ وہاں کے تماشائیوں کی زبان ہو۔"[1]

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

ارسطو پانچواں درجہ موسیقی کو دیتا ہے۔ اسے اس لئے پسند کرتا ہے کہ یہ ٹریجڈی کی تمام مسرت بخشنے والی چیزوں میں سب سے بڑھ کر ہے۔[2]

آرائش کو وہ چھٹا اور آخری درجہ دیتا ہے اس کے نزدیک یہ کوئی ضروری چیز نہیں۔ وہ اس کے اثر کا معترف ہوتے ہوئے بھی اسے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ اس کا خیال ہے کہ اسکا تعلق شاعر سے زیادہ کاریگر سے ہے۔[3]

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈراما نگاری کا فن۔ لاہور۔ ۱۹۶۳ء۔ صفحہ ۷۶۔

[2] [3] عزیز احمد۔ فن شاعری۔ دہلی۔ ۱۹۷۷ء۔ صفحہ ۵۰

ہندوستانی ڈرامے کے اجزا و عناصر

سنسکرت ڈرامائی فن کے عالموں کے مطابق سنسکرت ڈراما خارجی طور پر پانچ اجزا سے مل کر بنا ہے۔

۱۔ اھاریہ۔ (میک اپ اور پوشاکیں)

۲۔ بھارتی۔ (آواز اور مکالمے)

۳۔ انگک۔ (اعضاء جسم کی اداکاری)

۴۔ نرت۔ (رقص)

۵۔ سنگیت۔ (موسیقی)

ابراہیم یوسف کے مطابق سنسکرت ڈرامے کے اجزا، ترکیبی تین ہیں (شاید ان کی مراد داخلی اجزا سے ہے) اوّل "وستو" (مادّہ یا پلاٹ)۔ دوم "نیتو" (نیتا یا ہیرو)۔ سوم "رس" (جذبہ)۔ [1]

وستو یا پلاٹ پانچ عناصر پر مشتمل ہے۔

۱۔ "ویج"۔ (بیج، تخم) وہ واقعہ ہے جس پر قصے کی بنیاد ہو۔ اور جس سے تمام شاخیں پھوٹتی ہیں۔ ایک طرح سے یہ ہی نفس مضمون ہوتا ہے۔ یہ وہ بنیادی واقعہ ہوتا ہے جس پر قصے کی بنیاد قائم کی جاتی ہے۔

۲۔ "بندو"۔ قصے کا تسلسل ٹوٹ جائے یا اس میں جھول و خرابی پیدا ہو جائے تو اسے کام میں لاتے ہوئے کسی فروعی واقعہ کے ذریعہ قصے میں تسلسل پیدا کر دیا جاتا ہے۔

---

[1] ابراہیم یوسف۔ ہندی ڈرامے کا ارتقاء۔ بھوپال۔ ۱۹۸۵ء۔ ص ۳۱

۳۔ "پُتا کا"۔ یہ پلاٹ کا وہ اہم واقعہ ہوتا ہے۔ جو حُسن بیان کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے۔ اس سے قصے کی توضیح و توسیع بھی ہوتی ہے۔ اس سے الجھاؤ بھی پیدا کیا جاتا ہے۔ اور اس سے انکشاف کا بھی کام لیا جاتا ہے۔

۴۔ "پرکاری یا پرکری"۔ یہ ڈرامے کا وہ حصہ ہے جس کے واقعات میں اہم کردار حصّہ نہیں لیتے۔

۵۔ "کارئیے" (انجام) یہ ڈرامے کا آخری حصّہ ہے۔ اس میں ایسے واقعات پیش کئے جاتے ہیں۔ جن پر قصے کا اختتام ہوتا ہے۔

کارئیے کے مرحلے تک پہنچنے کے لئے حسب ذیل منازل کا طے کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔

ا۔ "آرمبھ" یعنی ابتداء یا آغاز۔

ب۔ "تین" یعنی انکشاف واقعات۔

ج۔ "پرلیاشا یا پراپتی آشا"۔ یعنی امید کامیابی۔

د۔ "نے ناشی یا تاپتی"۔ یعنی رکاوٹوں کا رفع ہونا۔

ہ۔ "پھلاگم"۔ یعنی تکمیل کار یا انجام۔

ان پانچ منزلوں سے پلاٹ مکمل ہوتا ہے۔ مگر انجام تک پہنچنے کے لئے پانچ اور شرطوں کو پورا کرنا پڑتا ہے۔ جنھیں "سدّھے" یا "سدّھی" کہتے ہیں۔

ا۔ "مکھ"۔ ابتدائی واقعات جو آنے والے واقعات کا پیش خیمہ ہوں اور جن سے واقعات پیدا ہوتے چلے جائیں۔

۲۔ "پرتی مکھ"۔ فروعی واقعات جو تکمیل کار میں معاون بھی ہوسکتے ہیں۔ اور اس میں رکاوٹ بھی پیدا کرسکتے ہیں۔

۳۔ "گربھ"۔ وہ واقعات یا وہ تدابیر جن سے بظاہر رکاوٹ پیدا ہوتی ہو۔ لیکن درحقیقت وہ حصول مقصد کا ذریعہ ہوں۔

۴۔ "اومرش"۔ اس مرحلے کے تحت ایسا واقعہ وقوع پذیر ہوتا ہے جس سے امید کے

برعکس نتیجہ نکلتا ہے۔

۵۔ "نروھن"۔ قصے کا وہ مقام ہے۔ جہاں ان تمام اجزاء سے مل کر تکمیل کار ہو یا نتیجہ نکلے۔ پھر ان پانچ مرحلوں کی اور کئی کئی قسمیں ہو جاتی ہیں۔ مثلاً مکھ کی بارہ۔ پرتی مکھ کی بارہ۔ گربھ اور اومرش کی تیرہ تیرہ۔ اور نروہن کی چودہ۔ یہی نہیں بلکہ ان کی قسم در قسم ہوتی چلی جاتی ہے جس کی تفصیل یہاں طوالت کا باعث ہوگی۔

کردار:۔ ہندوستانی ڈراما ہو یا مغربی اس میں جو چیز زندگی پیدا کرتی ہے وہ اس کے کردار ہیں۔ ڈرامے میں عمل و حرکت کرداروں ہی کے ذریعہ پیدا ہوتا ہے۔ ڈرامے کی ساری سجاوٹ بناوٹ اس لئے ہوتی ہے۔ کہ کردار جو کچھ کریں وہ بااثر ہو جائے۔

ناٹیہ شاشتر کے ۲۱-۲۲ ویں اشلوک میں بھرت منی کہتے ہیں۔ ناٹیہ کلا کو دیوتا نہ سمجھ سکتے ہیں اور نہ عملاً کر سکتے ہیں۔ یہ عظیم آرٹ صرف انسانوں کا حصہ ہے لہٰذا ان ہی کو دیا گیا۔ لے

شاید یہی وجہ ہے کہ سنسکرت اسٹیج کے اداکاروں نے اس اسٹیج کا زوال ہونے سے پہلے تک اداکاری کو کبھی پیشہ نہیں بنایا۔ وہ ہمیشہ اداکاری کو خدمت خلق بلکہ عبادت سمجھتے رہے۔ بڑے بڑے رشی منی عالم اور سماج کے باعزت لوگ اسٹیج پر اداکاری کرتے تھے۔

ہندوستانی کردار نگاری کی بابت صفدر آہ لکھتے ہیں کہ

"ناٹیہ شاستر نے کردارگی کا کوئی نظریہ مرتب نہیں کیا لیکن اداکار اور ڈرامہ نگار کی ذوقی تربیت کے لئے عورتوں اور مردوں کے اتنے اقسام بنائے ہیں۔ جن کی فہرست درج کرنا بھی مشکل ہے۔ میں اسے ناٹیہ شاستر کی اصولی نہیں کردارگی کی عملی تربیت کہتا ہوں۔" ۲ے

لے صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی ۱۹۶۲ء۔ ص ۳۱/۳۲

۲ے ایضاً " " " " ص ۲۵۳

اس اجمال کی تفصیل نیچے درج کی جارہی ہے۔

سنسکرت ڈراموں میں خاص کردار "نیتا یا نائک" (ہیرو) ہوتا ہے سارا پلاٹ اسی کے گرد گھومتا ہے۔ اسے ڈرامے میں جو اہمیت حاصل ہوتی ہے وہ کسی اور کردار کو حاصل نہیں۔ یہ ایک مثالی کردار ہوتا ہے۔

سنسکرت میں ڈرامے کی بہت سی قسمیں ہیں۔ اس لئے ہر طبقے کے افراد پلاٹ کے لحاظ سے کسی نہ کسی ڈرامے کے ہیرو ہوسکتے ہیں۔ لیکن اعلیٰ درجے کے ڈرامے یعنی ناٹک میں ہیرو عام طور سے کوئی دیوتا، اوتار کوئی نیم ملکوتی یا اساطیری شخصیت ہوتی ہے۔

اس کا اصول یہ ہے کہ ہیرو کی خصوصیات یا اوصاف اس کے حسب حال ہونا چاہیئے۔ مطلب یہ کہ ہیرو کی سیرت مستقل نوعیت کی ہوتی ہے۔ اس کے کردار میں ایسی چیزیں شامل نہیں کی جاتیں جو اس کی سیرت کی مکمل تنظیم کے خلاف ہوں۔ مثلاً راون کے لئے فیاضی، علم و فضل اور وسیع القلبی کا اظہار اور رام چندر کی نیک سیرت پر دھوکے سے بالی کو مروا دینے کا الزام یا بھیم کا یودھن کو کمر سے نیچے ضرب لگا کر ہلاک کرنے کا الزام ہیرو کی سیرت نگاری کے خلاف ہے۔ اگر اصل ماخذ کے پلاٹ میں یہ سب چیزیں ہوں بھی تو ڈرامہ نگار کو نظر انداز کر دینا چاہیئے۔ [1]

بنیادی طور پر ہیرو کی چار قسمیں بتائی گئی ہیں۔

۱۔ "للت"۔ یعنی خوش طبع۔ زندہ دل۔ خندہ جبیں۔ بے پرواہ اور خلیق ہو۔

۲۔ "شانت"۔ یعنی پروقار۔ نیکوکار۔ حلیم۔ اور نیک ہو۔

۳۔ "دھیرووات"۔ یعنی عالی حوصلہ مستقل مزاج اور اعتدال پسند ہو۔

۴۔ "یودات"۔ یعنی عالی حوصلہ بلند نظر پرجوش اور متکبر ہو۔

پھر ان کی تقسیم پر تقسیم ہوتی چلی گئی ہے۔ یہاں تک کہ یہ تعداد ایک سو پینتالیس تک پہنچ جاتی ہے۔ اس کے علاوہ ان کی الگ الگ خصوصیات بھی تفصیل سے بتلائی گئی ہیں مثال کے

---

[1] نورالٰہی و محمد عمر۔ ناٹک ساگر۔ لاہور۔ ۱۹۲۴ء صفحہ ۳۲۱-۳۲۲

طور پر "دھیرودات" کی آٹھ مردانہ خصوصیات ہیں۔ ۱۔ حسن۔ ۲۔ عیش پرستی۔ ۳۔ خوش طبعی۔ ۴۔ سلامت روی۔ ۵۔ شجاعت۔ ۶۔ روشن دماغی۔ ۷۔ فصاحت۔ ۸۔ فیاضی۔ اسی طرح ہر قسم کے ہیرو کی الگ الگ خصوصیات بتلائی گئی ہیں۔ جن کی تفصیل سے یہاں احتراز کیا جاتا ہے۔

سنسکرت ڈراموں میں ہیرو کے بعد سب سے زیادہ اہمیت ہیروئن کی ہوتی ہے۔ جسے نائیکہ کہا جاتا ہے اعلیٰ قسم کے ڈراموں میں نائیکہ اپسراؤں، دیویوں، سنتوں کی بیویوں، شہزادیوں، رانیوں اور بزرگ مذہبی عورتوں کو لیا جاتا تھا طبع زادہ کہانیوں میں بالعموم راجکماریوں اور طوائفوں کو لیا جاتا تھا۔ سازشی قسم اور بوالہوسی پر مبنی ڈراموں میں حرم سرا کی کوئی عورت بھی نائیکہ بنا دی جاتی تھی۔

نائیکہ کی تین اہم اقسام ہیں۔ ۱۔ "رویا" یعنی ہیرو کی بیوی۔ ۲۔ "پرکیا" یعنی دوسرے شخص کی بیوی یا بیٹی۔ ۳۔ "سامانیا" یعنی آزاد اور لاوارث عورت اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہا گیا ہے کہ ان تینوں قسموں میں یا تو "مگدھا" یعنی نوخیز ہوگی۔ یا "پراوڈھا" یعنی شباب سے پُر ہوگی۔ یا "گلبھا" یعنی پختہ کار ہوگی۔

نائیکہ کی بھی ویسی ہی قسمیں در قسمیں ہوتی چلی جاتی ہیں جس طرح نائک کی۔

نائیکہ کی خصوصیات میں شرم وحیا۔ خوش مزاجی، وفاداری، جذبات کا ہلکا اظہار شامل ہیں۔

سنسکرت ڈرامے کا ایک اور اصول بڑا اہم ہے کہ یہاں کسی دوسرے کی بیوی کو ڈرامائی شازشوں کا شکار نہیں بنایا جاتا۔

سنسکرت ڈراموں میں ایک کردار ہیرو کا رفیق اور رازدار بھی ہوتا ہے۔ جسے "پیت مرد" کہتے ہیں یہ کبھی کبھی تحتی پلاٹ کا ہیرو بھی ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ایک کردار "پرتی نائک" (ولن) ہوتا ہے۔ یہ لالچی ضدی۔ بدباطن اور مجرمانہ ذہنیت کا ہوتا ہے۔ "ویٹ" نام کا بھی ایک کردار سنسکرت ڈرامے میں پایا جاتا ہے۔ یہ فنون لطیفہ خاص طور پر شاعری موسیقی اور راگ میں ماہر ہوتا ہے۔ یہ اپنے لطائف وظرائف سے ہیرو کا دل بھی بہلاتا ہے، اور اسے مشورے بھی دیتا ہے۔

سنسکرت ڈرامے میں ایک اور بڑے مزے کا کردار ہوتا ہے جسے "ودوشک" کہتے ہیں۔ شیلے گل کا کہنا ہے کہ

"ہر تھیٹر میں ایک مسخرہ ہوتا ہے اور ہندو ڈرامے میں یہ پارٹ ودوشک ادا کرتا ہے۔"

اس کردار کے سلسلے میں خاص بات یہ ہے کہ اسے ہمیشہ کوئی برہمن ادا کرتا ہے۔ اس کے بارے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں۔

"سنسکرت ڈرامے کا یہ مسلمہ اصول تھا کہ ودوشک کا کردار ہمیشہ برہمن ادا کرتا تھا۔ ایسا شاید اس لئے تھا کہ اس وقت تعلیم و تنقید کا کام صرف برہمن ہی کرتا تھا۔ پھر یہ کہ سنسکرت ناٹک کا ہیرو عام طور سے کوئی راجا ہوتا تھا۔ اور برہمن کے سوا کس کی مجال ہو سکتی تھی کہ راجا سے ہنسی دل لگی کی باتیں کرے۔" [1]

صاحبان ناٹک ساگر لکھتے ہیں۔

"اصطلاحی تعریف کے مطابق ودوشک وہ شخص ہے جس کی مضحکہ خیز عمر۔ لباس اور بھدا جسم لوگوں کو ہنسائے اس کا پارٹ سہو و خطا کا مجموعہ ہوتا اور ایک شخص کے بجائے دوسرے کا نام لے لیتا ہے۔ اپنے فرض بھول جاتا ہے۔ اور ستون سے جو اس کے راستے میں آئے ٹکریں کھاتا ہے اسے ایک پیر نابالغ سمجھنا چاہیئے۔ وہ ہر وقت کھانے پینے کی چیزوں کی تلاش میں رہتا ہے۔ ہمیشہ الجھنوں میں پھنسا رہتا ہے۔ قیامت کا مغلوب الغضب مگر روتے روتے بچوں کی طرح ہنس دیتا ہے۔" [2]

مزید یہ کہ "ودوشک" کسی راجا یا راجکمار کا ملازم نہیں ہوتا مگر اس کا رازدار اور ساتھی ہوتا ہے۔ یہ بہت زندہ دل اور ظریف الطبع ہوتا ہے۔

سنسکرت ڈرامے میں سوتر دھار نام کا بھی ایک شخص پایا جاتا ہے وہ کوئی مکمل رول ادا نہیں کرتا بلکہ یہ ڈرامے کا منیجر یا مہتمم ہوتا ہے اس کا کام ناندی پڑھنا آشرواد دینا

---

[1] مسعود حسن رضوی ادیب۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج۔ لکھنؤ۔ ۱۹۶۸۔ ص ۱۱۲

[2] نور الٰہی و محمد عمر۔ ناٹک ساگر، لاہور۔ ۱۹۲۴ء ص ۲۲۴

مصنف کا تعارف کرانا گذرے ہوئے واقعات کو بتانا دو سینوں کے بیچ میں آکر پلاٹ کی ٹوٹتی ہوئی کڑیوں کو جوڑنا ہے۔ اس کی شخصیت معاون کی طرح کام کرنے کے باوجود اہم ہے۔ اسی لئے یہ ذمہ داری کسی اعلیٰ قابلیت کے برہمن کو دی جاتی ہے۔ جسے مختلف طبقوں کے رسم ورواج سے آگاہی ہو ان کی زبان پر قدرت ہو۔ مختلف علوم و فنون و جملہ اقسام ادب میں مہارت رکھتا ہو اور پیش کردہ ڈرامے کی چھوٹی سے چھوٹی جزئیات سے واقف ہو۔

اس کے علاوہ بھی سنسکرت ڈرامے میں بہت سے کردار ہوتے ہیں جن میں مصاحب، وزراء، ندیم اور ملازم شامل ہیں کچھ اعلیٰ سیرت معمر عورتیں ہوتی ہیں جو اپنے علم وفضل سے اعلیٰ عہدے داروں کی تربیت اور رفاقت کا کام انجام دیتی ہیں۔

محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں۔

"سنسکرت ڈراموں کے تحتی اور اضافی کردار سوسائٹی کے ہر طبقے سے حاصل کیے جاتے ہیں۔ طبع زاد طربیہ میں چنڈال بھی شامل ہوتے ہیں۔ محلات کی حرم سراؤں میں خواجہ سرا زنخے، گونگے، بونے وغیرہ قسم کے خدام موجود ہوتے ہیں۔ راجاؤں کی معیت میں ہر وقت حسین و جمیل دوشیزاؤں کا جھرمٹ یہاں کی قدیم روایت میں سے ہے۔ جس کی نمائش سنسکرت ڈرامے میں عام ہے۔" [1]

زبان

سنسکرت ڈراموں میں عام مکالمہ نثر میں ہوتا ہے لیکن ان ڈراموں میں نظم کا استعمال بھی کافی ہوا ہے۔ بلکہ یہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ جذبات کی عکاسی اور تخیل کی بلند پروازی کے اظہار کے لئے نظم کا ہی استعمال ہوتا ہے۔ نظم کا یہ حصہ عام طور سے غنائی شاعری کا نمونہ ہوتا ہے۔ اس کی مثال کالیداس کے "شکنتلا" سے دی جا سکتی ہے۔ جس کا آدھے سے زیادہ حصہ غنائی شاعری میں ہے۔

زبان کے سلسلے میں صفدر آہ لکھتے ہیں۔

"قدیم ہندوستانی ڈرامے کی تین خصوصیتیں ایسی ہیں جن کا جواب مسلم طور پر

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء ص ۲۵۱

تمام دنیا کے ڈرامے میں نہیں مل سکتا پہلی چیز اس کی مزین شاعرانہ زبان ہے۔ جو ذہن و دماغ کو محوِ حیرت کر دیتی ہے۔" لے

معلوم ہوتا ہے صفدر آہ نے یہ خیال بھرت منی سے اخذ کیا ہے کیونکہ ارسطو کی طرح بھرت منی بھی ڈرامے کے لئے مزین زبان کی حمایت کرتا ہے اس کا کہنا ہے کہ

"شاعر کو پیچیدہ اور ہم آہنگ الفاظ و تراکیب استعمال کرنی چاہیئے۔ اس کا اسلوب باعظمت اور نکھرا ہوا ہو اور صنائع بدائع اور بحر و آہنگ سے مزین و آراستہ ہو۔" ٢ے

بھرت منی کے مندرجہ بالا قول کی روشنی میں صاحبان ناٹک ساگر لکھتے ہیں کہ

"اس ارشاد کی تعمیل میں اس قدر موشگافیاں کی گئی ہیں کہ زمانہ قدیم کے ڈرامے انسانی فہمید سے بالاتر ہو گئے ہیں۔" ٣ے

اس بات کی مکمل صداقت مشتبہ ہے کیونکہ زمانہ قدیم کے سنسکرت ڈراموں میں کچھ ایسے بھی پائے جاتے ہیں جن کی زبان سادہ سلیس اور آسان ہے۔ مثال میں کم از کم ایک ڈراما "مٹی کا چھکڑا" پیش کیا جا سکتا ہے۔

دراصل سنسکرت ڈراموں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں زبان کی نشو و نما کا عمل فطری سے غیر فطری کی طرف ہوا ہے۔ کیونکہ ان میں ابتداء میں سادہ سلیس اور آسان زبان کا استعمال ہوا مثال "مٹی کے چھکڑے" سے دی جا چکی ہے۔ وسط یعنی کالیداس تک آتے آتے نہ صرف یہ کہ زبان پر تکلف و آراستہ ہو گئی بلکہ اس میں مشکل پسندی کا رجحان بھی داخل ہو گیا۔ کالیداس کے بعد بھوبھوتی نے اس رجحان کو آسمان پر پہنچا دیا۔ اس نے اپنے ڈراموں کے لئے ایسی مشکل و ادق زبان استعمال کی جس کا سمجھنا بڑے بڑے

لے صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی۔ ۱۹۶۲ء۔ ص۳۷

٢ے محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء۔ ص252

٣ے نورالٰہی و محمد عمر۔ ناٹک ساگر۔ لاہور۔ ۱۹۲۴ء۔ ص۲۳

عالموں کے لئے بھی مشکل ہوگیا۔

اس روایت سے قطع نظر سنسکرت ڈراموں کا اصول زبان کے معاملے میں یہ ہے کہ ان میں کرداروں کے معاشرتی مرتبے کے مطابق مختلف علاقائی زبانوں کو شامل کیا جاتا ہے اس کی مثال بھی ''مٹی کے چھکڑے'' ہی سے دی جاتی ہے۔ جس میں متعدد کردار سورسینی اونتی۔ ماگدھی۔ اوراپ بھرنش بولتے ہیں۔ یہ ایک ایسا اصول ہے جس سے کرداروں کی حقیقت پسندانہ پیش کش میں آسانی ہو جاتی ہے۔

قواعد کی رو سے ڈراموں میں پراکرتوں کی شمولیت اس طرح ہونی چاہیئے کہ ہیرو اور مشہور لوگ سنسکرت میں باتیں کریں۔ ہیروئن اور دوسرے نسوانی کردار سورسینی بولیں۔ راجہ کی خدمت میں رہنے والے کردار ماگدھی بولیں۔ راجپوت نوکر اور تجارتی لوگ دکنی بولیں۔ شمالی علاقے کے لوگ پھلک اور مغربی و مشرقی گھاٹ کے لوگ دراوڑی بولیں۔ گوالے خانہ بدوش اور جنگلی لوگ اپنی اپنی زبان بول سکتے ہیں۔ بچوں کے لئے شوخ اور توتلی زبان کا استعمال کیا جاسکتا ہے اور پشاچی لوگ پشاچی بول سکتے ہیں۔

گو کہ بیشتر ان اصولوں کی پابندی نہیں کی گئی پھر بھی سنسکرت ڈراموں میں کئی زبانوں کا استعمال ایک مستقل روایت رہی ہے۔[1]

رس اور بھاؤ

سنسکرت ڈرامے کو موٹے طور پر دو حصّوں میں بانٹا جاتا ہے۔ پہلا ''روپ'' اور دوسرا ''پرکاش''۔ ''روپ'' سے مراد ہے ڈرامے کی اداکاری۔ مکالمے اور پلاٹ۔ ''پرکاش'' کا مطلب ہے اسٹیج کی زیب و زینت اور آرائش۔

پھر ''روپ'' کے دو جز ہو جاتے ہیں۔ ''بھاؤ'' اور ''رس''

''بھاؤ وہ ایکشن ہے۔ جو رنگ منچ سے اداکاری پلاٹ مکالمے رقص و موسیقی

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء صہ ۲۵۵

وغیرہ کی صورت میں اداکار پیش کرتا ہے "رس" وہ کیفیت ہے جو اس بھاؤ سے ڈراما دیکھنے والوں میں پیدا ہوتی ہے۔" [1]

اسی بات کو مثال سے واضح کرتے ہوئے صفدر آہ آگے لکھتے ہیں۔

"ناٹیہ شاستر ایکشن کا مفہوم بھاؤ اور رَس کی اصطلاح سے ادا کرتا ہے۔ ڈرامے کے نظری و سمعی مواد میں بھاؤ ہوتا ہے۔ اور یہی بھاؤ اپنے ناظرین میں رس پیدا کرتا ہے گویا بھاؤ ایک نظری و سمعی صورت ہے اور رس اس کا تاثر۔

باغ کے ایک سین میں ایک دوشیزہ فوارے کے قریب بیٹھی ہوئی اپنے محبوب کی یاد میں ستار بجا رہی ہے۔ چاندنی چھٹکی ہے۔ کہیں دور سے تھوڑی تھوڑی دیر بعد پپیہے کی آواز آجاتی ہے۔ پی کہاں۔ پی کہاں۔

یہ باغ دوشیزہ یہ فوارہ یہ انتظار یہ ساز یہ چاندنی اور یہ پپیہے کی آواز الگ الگ اور مجموعی حیثیت میں بھاؤ ہیں اور اس بھاؤ کا جو اثر ناظرین پر پڑ رہا ہے وہ رَس ہے۔" [2]

صفدر آہ کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ ڈرامے کے نظری و سمعی مواد میں بھاؤ ہوتا ہے۔ لیکن ان کا یہ کہنا زیادہ درست نہیں معلوم ہوتا کہ اس بھاؤ کا جو اثر ناظرین پر پڑ رہا ہے وہ رَس ہے۔ بلکہ اس بھاؤ کا جو اثر ناظرین پر پڑتا ہے۔ اس کے نتیجے میں ان کے اندر جو مختلف قسم کی کیفیات پیدا ہوتی ہیں۔ وہی کیفیات و احساسات رس ہیں، جیسا کہ آگے کے بیانات سے واضح ہوگا۔

H.H. WILSON لکھتا ہے۔

"ڈرامائی تخلیق میں بھی وہی مقاصد پیش نظر رکھے جاتے ہیں جو بالعموم منظوم داستانوں کے ہیں۔ ان (فن کاروں) کا کام تفریح کے ذریعہ تعلیم و تربیت ہے۔

---

[1] صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی۔ ۱۹۶۲ء ص ۳۴

[2] " " " " " " " ص ۳۵

اس مقصد کے پیش نظر ان کے لیئے لازم ہے کہ اپنے ظاہر کردہ جذبے سے تماشائیوں کے ذہنوں کو متاثر کریں۔" لہ

یہاں ولسن جس جذبے کا اظہار کرتا ہے اسی کے متعلق محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں۔

"سنسکرت میں اس جذبے کو رس سے موسوم کرتے ہیں۔ اس کا اطلاق ڈرامے میں مضمر خلقی خصوصیات اور ان کے مشاہدے سے قاری یا ناظر کی اثر پذیری ہوتا ہے۔ لیکن اس کو سبب و علت کے بجائے نتیجہ قرار دیا جاتا ہے۔ ذہن اور جسم کی مخصوص کیفیت یعنی بھاؤ اس کی علت یا اس کے پیدا ہونے کا ذریعہ ہے یہ وہ کیفیت قلبی ہے جس سے مطلوبہ جذبہ بیدار کیا جا سکے۔ مختلف بھاؤں کے مطابق محسوس کرنے والوں میں اظہار ات رونما ہوتے ہیں۔ اور تماشائیوں پر اثرات مرتب ہوتے ہیں۔" ٢ لہ

قریشی کے اس بیان سے ہماری بات کی کسی حد تک تائید ہو جاتی ہے۔ لیکن وہ اس کی علت گو یا اس کے پیدا ہونے کے ذریعے کو ذہن اور جسم کی مخصوص کیفیات تک محدود کر دیتے ہیں۔ جبکہ یہ کسی بھی مظہر جمال مجرد یا مشخص کے دیکھنے پڑھنے یا سننے سے پیدا ہو سکتا ہے۔

ناٹیہ شاستر میں بھاؤ کا جز در جز بہت تفصیلی بیان موجود ہے۔ ابھی نو گپت نے اس سوال کا جواب دیتے ہوئے کہ بھرت نے بھاؤ کی چرچا اتنی تفصیل سے کیوں کی ہے بہت اچھی بات کہی ہے۔ وہ کہتا ہے۔

"ناٹک کا مقصد رس پیدا کرنا ہے۔ بغیر رس کے ناٹک کوئی معنی نہیں رکھتا اور رس چونکہ بھاؤ سے پیدا ہوتا ہے اس لئے بھاؤ کی تفصیل ضروری تھی۔" ٣ لہ

لہ WILSON H.H. SELECTED SPECIMINIS OF THE THEATER OF THE HINDUS. LONDON 1871, P. XIVIII

٢ لہ محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ١٩٧١ ص ٢٤١-٢٤٢

٣ لہ دیش تریمبک پانڈے۔ بھارتیہ ساہتیہ شاستر۔ ادھیائے دو۔ بمبئی ١٩٦٠ء ص ٣٩

اس سلسلے میں بھرت منی کی نظر خاص طور سے دو چیزوں پر ہے، پہلی: रस इतिक: یعنی رس کیا ہے اور دوسری कथमा स्वाधते रस یعنی رس سے لطف انبساط اور سرور کیونکر ملتا ہے، پہلے سوال کا جواب دیتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"तंत्र विभाव नुभाव यभीचारी रस निष्पति । "

مطلب یہ کہ جہاں وی بھاؤ۔ انو بھاؤ۔ اور وے بھی چاری بھاؤ ہوں گے، ان کے امتزاج سے رس پیدا ہوگا۔ یعنی جذبہ تاثر اور اظہار کی خوبصورت آمیزش سے رس کی پیدائش ممکن ہے۔

بھرت کا کہنا ہے کہ جس طرح مختلف مسالوں اوشدھیوں (دواؤں) اور پدارتھوں (MATERS) کے ملانے یا نچوڑنے سے رس پیدا ہوتا ہے یا جس طرح گڑ اور دوسری جڑی بوٹیوں سے چھ قسم کے رس پیدا ہوتے ہیں۔ اسی طرح استھائی بھاؤ اور مختلف بھاؤں کی شکل کے حاصل ہونے سے رس بنتا ہے۔

دوسرے سوال کا جواب دیتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ جس طرح مختلف مسالوں میں پکائے ہوئے کھانوں کو کھانے والے لوگ اس کھانے کا مزہ لیتے ہیں۔ اور اندرونی و روحانی خوشی محسوس کرتے ہیں۔ اسی طرح مختلف بھاؤں اور استھائی بھاؤں کے اصل کا باذوق لوگ مزہ لیتے ہیں۔ اور اس سے فطری و روحانی خوشی محسوس کرتے ہیں۔[1] یہی فطری و روحانی خوشی کا احساس رس ہے۔

یہاں کہا جا سکتا ہے کہ بھاؤ ڈرامے اور اداکار میں ہوتا ہے اور رس جو اس کا ماحصل ہے۔ تماشائی میں ہوتا ہے گویہ بحث کہ رس کہاں ہوتا ہے رس آچاریوں میں زمانہ قدیم سے آج تک جاری ہے، اور ایک لمبی بحث ہے۔

بقول بھرت رس آٹھ ہیں۔ لیکن بعض دیگر عالموں نے اس کی نو قسمیں متعین کی ہیں۔ یعنی بعد میں ایک کا اضافہ کیا گیا۔ رسوں میں بنیادی رس "شانت رس" ہے۔ پھر اس سے چار رس نکلتے ہیں۔ یعنی۔ ۱۔ شرنگار رس۔ ۲۔ رودر رس۔ ۳۔ ویر رس۔

---

[1] گریش تریمبک پانڈے۔ بھارتیہ ساہتیہ شاستر۔ ادھیائے دو۔ بمبئی ۱۹۶۰ء۔ صـ۳۶

۴۔ ویتبھس رس۔

پھر شرنگار رَس سے، ہاسیہ رَس۔

رودر رَس سے کرون رَس

ویر رَس سے اوبھت رس

ویتبھس رس سے بھینکر رس

نکلتے ہیں۔

بھاؤ بنیادی طور پر پانچ قسم کے ہوتے ہیں۔

۱۔ استھائی۔ (اثباتی) یہ مستقل اور دائمی قسم کے ہوتے ہیں۔ جو انسانی شخصیت میں فطری طور پر داخل ہوتے ہیں۔ اس کی آچاریوں نے متفقہ طور پر نو قسمیں بتائی ہیں۔ لیکن بعد میں کوی راج وشنو ناتھ نے اس میں ایک کا اور اضافہ کیا ہے۔ یہ ترتیب وار اس طرح ہیں۔

رتی۔ کسی چیز کی خواہش۔ جو دیکھنے سننے یا کرنے سے پیدا ہو عموماً یہ صنف نازک اور صنف قوی کے درمیان ایک خاص جذبے یا کشش کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ اس بھاؤ سے شرنگار رس کی پیدائش ہوتی ہے۔

ھاسیہ۔ یہ کسی کی آرائش یا آواز یا جسم سے متعلق چیزوں کو دیکھنے یا پڑھنے یا سننے سے وجود میں آتا ہے اور ہاسیہ رس کی تخلیق کر کے اس کو مسرت بہم پہنچاتا ہے۔

شوک۔ معشوق سے جدائی یا کسی محبوب چیز کے ختم ہونے یا کسی محرومی سے ظاہر ہوتا ہے اور کرونا رس کی تخلیق کا سبب بنتا ہے۔

کرودھ۔ یہ مجرم دشمن یا اپنے سے متضاد اور غیر انسانی فعل کو دیکھنے یا پڑھنے سے وجود میں آتا ہے۔ یہ کسی سختی کی مدافعت سے بھی پیدا ہوتا ہے اس سے رودر رَس کی پیدائش ہوتی ہے۔

اتساہ۔ بلند خیالی یا وہ حس جو شجاعت فیاضی اور رحم کی محرک ہو اس سے ویر رس پیدا ہوتا ہے۔

بھاؤ۔ یہ بھاؤ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب انسان کو کوئی ذہنی یا جسمانی یا کسی اور

قسم کا نقصان پہنچنے کا خطرہ لاحق ہو اس سے بھیانک رس پیدا ہوتا ہے۔

جوگپسا۔ نفرت و حقارت یا ملامت آمیز چیز جسے دیکھا یا سنا یا پڑھا جاسکے اور جو جھرجھری و متلی کی کیفیت پیدا کر دے یعنی وہ کیفیت قلبی جو کسی مکروہ شے کے دیکھنے چھونے یا اس کا ذکر سننے سے پیدا ہو۔ اس سے وتبھس رس پیدا ہوتا ہے۔

وسمے۔ حیرت و استعجاب یعنی وہ کیفیت قلبی۔ جو کسی غیر معمولی شے منظر یا کسی شخصیت کے دیکھنے سننے یا پڑھنے سے پیدا ہو۔ اس سے ادھبت رس پیدا ہوتا ہے۔

شانت۔ وہ کیفیت قلبی جو تمام دنیاوی و انسانی متعلقات کو فانی اور حقیر سمجھتی ہو۔ اس سے شانت رس پیدا ہوتا ہے۔

۲۔ **وے بھی چاری۔** (تغیراتی) اس سے مراد ایسے ذہنی یا جسمانی نقوش ہیں جو مختلف محسوسات کے درمیان بنتے اور مٹتے رہتے ہیں اور ہر لمحہ متغیر ہو کر استھائی بھاؤں کو غذا پہونچاتے ہیں بھرت کے مطابق ان کی تینتیس قسمیں ہیں۔ جن کی فہرست تحتی قسم بندی کی وجہ سے کافی طویل ہو جاتی ہے۔

۳۔ **ستیوک بھاؤ۔** یہ ایسا بھاؤ ہے جس سے جذبات کا بلا ارادہ فطری اظہار ہوتا ہے۔ جیسے بعض جذبے کے تحت بے حس و حرکت ہو جانا۔ پسینہ آنا۔ جسم پر رونگٹوں کا کھڑا ہو جانا۔ آواز کا متغیر ہونا لرزہ یا کپکپی آنا رنگ فق ہونا۔ آنسو بہنے لگنا سکتہ یا جمود کی حالت طاری ہو جانا۔ ان تمام حالتوں کے لئے سنسکرت میں الگ الگ اصطلاحیں بھی ہیں جو طوالت کے خیال سے نظرانداز کی جارہی ہیں۔

۴۔ **وی بھاؤ۔** یہ ایک ایسی کیفیت ہے جس سے ذہن و جسم میں کوئی خاص جذباتی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

۵۔ **انوبھاؤ۔** یہ جسم کی وہ ظاہری حالت ہے۔ جس سے کسی خاص بھاؤ کی موجودگی کا اظہار ہوتا ہے۔

یہ دونوں بھاؤ یعنی انوبھاؤ اور وی بھاؤ ایسے بھاؤ ہیں جو اثباتی اور تغیراتی دونوں بھاؤں میں پائے جاتے ہیں مثال کے لئے ان کی صورت یوں ہوتی ہے کہ جب

پسندیدہ امر کے واقع ہونے کا اندیشہ ہو یا پسندیدہ امر کے واقع ہونے میں شک کی حالت پیدا ہو تو شک کا عارضی بھاؤ پیدا ہو گا جسے "شنکا" کہتے ہیں۔ جس کے اندر یہ بھاؤ پیدا ہو گا اس کے دل میں دوسرے شخص سے نفرت یا ذاتی بداعمالی پیدا ہو گی۔ ذہن کی یہ کیفیت "وی بھاؤ" ہوئی۔ پھر جس شخص کے اندر یہ بھاؤ پیدا ہو گا۔ اس کی جسمانی حالت یوں ہو گی کہ وہ کانپنے لگے گا۔ نگاہ اور حرکات میں پریشانی خاطر کا اظہار ہو گا۔ اس میں خلوت پسندی آ جائے گی یہ انو بھاؤ ہوا۔ اس طرح ایک تغیراتی بھاؤ شنکا کے دو حصے ہوئے اسی طرح تمام بھاؤں کے دو حصے ہوتے ہیں۔

بھرت منی نے اصل جذبے ان کے محرکات اور ان کی اظہار کی کیفیت کو بڑی ژرف نگاہی سے متعین کیا ہے۔ یہی نہیں ان کی تحتی قسم بندی کر کے جز در جز بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔

صاحبان ناٹک ساگر اس سلسلے میں شاداں بلگرامی کا ایک اقتباس نوٹ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"ان اصولوں اور تقسیموں پر سرسری نظر ڈالنے سے بھی یہ امر واضح ہوتا ہے کہ ان موجدوں کو جذبات انسانی کے طوفانی سمندر کی تہہ میں پہنچنے میں کس قدر دسترس و تصور و رسائی ذہن حاصل تھی۔ مختلف جذبات کی تشریح ہی کیا کم تھی کہ پھر اس پر طرہ یہ کہ وجوہ تحریک کا پتہ لگانا اور اس کا تعین کرنا کہ جذبات اندرونی کا اعضاء خارجی پر کیا اثر پڑتا ہے کتاب فطرت کے عمیق مطالعے کی دلیل نہیں تو اور کیا ہے۔" [1]

---

[1] نورالٰہی و محمد عمر۔ ناٹک ساگر۔ لاہور۔ ۱۹۲۴ء۔ ص ۳۳۱

ڈرامے کے اقسام

زمانہ قدیم سے ہی ڈرامے کو عام طور سے دو اقسام میں بانٹا گیا ہے۔

۱ ۔ ٹریجڈی۔ (المیہ) ۔

۲ ۔ کامیڈی۔ (طربیہ) ۔

پھر ان عناصر یعنی الم و طرب کی شمولیت سے بھی ڈرامے ترتیب دیئے جانے لگے تو اسے "الم طربیہ" کا نام دیا گیا۔ اس کے علاوہ ڈرامے کی کچھ اور اقسام بھی ہیں۔ جیسے میلوڈراما فارس۔ ڈریم۔ اوپیرا۔

ٹریجڈی :۔ مغرب میں یہ ڈرامے کی سب سے اعلیٰ قسم تصور کی جاتی ہے۔ اور وہاں اس قدر مقبول ہوئی کہ ڈرامے کا دوسرا نام ہی ٹریجڈی ہوگیا۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ اے ڈبلیو سیلگل کے اس جملے سے ہوتا ہے کہ

"ٹریجڈی تخیل کی معراج ہے۔"

چند جملوں میں ٹریجڈی کی تعریف اس طرح کی جا سکتی ہے کہ اس کا پلاٹ غم واندوہ کے واقعات پر مبنی ہوتا ہے۔ اور اس میں باوقار و اعلیٰ طبقے کے کردار شامل کئے جاتے ہیں۔

لیکن ٹریجڈی کی اہمیت متقاضی ہے کہ اس اجمال کی تفصیل پیش کی جائے۔

ٹریجڈی و کامیڈی کا فرق واضح کرتے ہوئے ارسطو لکھتا ہے

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

جائے۔" [1]

کلاسیکی دور کے بہت سے نقاد اس کی تقسیم کرداروں کی پیش کش کی بنیاد پر کرتے رہے۔ یعنی المیہ میں اعلیٰ طبقے کے لوگوں کو پیش کیا جاتا ہے جیسے بادشاہ۔ وزیر، شہزادے مملکت کے سربراہ اور اعلیٰ افسر۔ طربیہ میں عام انسان پیش کئے جاتے ہیں۔

سترھویں صدی میں اس بات کا احساس ہوا کہ المیہ و طربیہ میں کرداروں کی بناء پر فرق کرنا مشکل ہے۔ یہ درست ہے کہ ٹریجڈی میں اعلیٰ طبقے کے کرداروں کی شمولیت کسی فنی نقطہ نظر سے مناسب ہو سکتی ہے مگر اسے کلیہ نہیں بنایا جا سکتا۔ کیونکہ یہ بھی ممکن ہے کہ کردار تو اعلیٰ طبقے کے ہوں مگر ان میں محبت کا صرف ہلکا سا الجھاؤ ہو۔ جس سے نہ انھیں کوئی نقصان پہنچنے کا امکان ہو نہ ان کی سلطنت کو۔ تو ہم اسے المیہ کیونکر کہیں گے۔ لہٰذا ٹریجڈی اعلیٰ طبقے کے کردار کے علاوہ کچھ اور مطالبہ بھی کرتی ہے۔

محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں۔

"اس میں شک نہیں کہ طربیہ کا انجام پر مسرت ہونا مستحسن بلکہ ضروری ہے۔ لیکن المیہ میں موت پر آخری منظر کا اختتام لازمی امر نہیں۔ المیہ اور طربیہ میں اصل فرق جیسا کہ جانسن نے خیال کیا ہے۔ اس تاثر کا ہے۔ جو ہر نوع سے ذہن پر پڑتا ہے ڈرامانگار تھیٹر میں جو تاثر تماشائیوں پر ڈالنا چاہتا ہے المیہ و طربیہ کی تعریف صرف اس تاثر کے لحاظ سے کی جا سکتی ہے چنانچہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ المیہ میں تاثر بھیانک اور طربیہ میں مسرت زا ہوتا ہے۔ المیہ میں غم واندوہ ہمدردی و دہشت کا ایک گہرا تاثر پیدا ہوتا ہے جس سے دردمندی و رحم کے جذبات ابھرتے ہیں۔ اس کے برعکس طربیہ میں تاثر اتنا گہرا نہیں ہوتا۔ اس لئے ہماری ہمدردیاں پوری طرح نہیں ابھرتیں۔" [2]

---

[1] ارسطو۔ بوطیقا۔ ترجمہ عزیز احمد۔ فن شاعری۔ ۱۹۷۷ء ص ۳۷۔

[2] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامانگاری کا فن۔ لاہور۔ ۱۹۶۳ء ص ۱۱۱۔

اس سلسلے میں ارسطو یوں رقم طراز ہے۔

"ٹریجڈی نقل ہے کسی ایسے عمل کی۔ جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب عظمت (طوالت) رکھتا ہو۔ جو مرصع زبان میں لکھی گئی ہو۔ جس سے حظ حاصل ہوتا ہو۔ لیکن مختلف ذریعوں سے۔ جو درد مندی اور دہشت کے ذریعے اثر کر کے ایسے ہیجان کی صحت و اصلاح کرے۔" [1]

وہ ایک اور جگہ لکھتا ہے۔

"وہ ایسے اعمال کی نقل کرتی ہو جس سے دہشت اور درد مندی کے جذبات پیدا ہوں۔ یہ تو حزنیہ نقل کی خاص صفت ہے۔" [2]

ان بیانات سے یہ پوری طرح واضح ہو جاتا ہے کہ المیہ کے لئے دہشت اور رحم کے جذبات پیدا کرنا ایک لازمی شرط ہے۔

سوال یہ اٹھتا ہے کہ دہشت و رحم کے جذبات پیدا کرنا لازمی شرط کیوں ہے؟۔

اس کا جواب چند جملوں میں نہیں دیا جا سکتا کیونکہ اس کے پیچھے ارسطو کے فلسفۂ اسہال (KATHARSIS) کا پورا فکری پس منظر ہے۔

دراصل افلاطون اور ارسطو دونوں کچھ ہلکے پھلکے اختلافات کے باوجود اس بات پر متفق نظر آتے ہیں۔ کہ فنون لطیفہ خصوصاً موسیقی اور المیہ سے انسانی ذہن پر اچھے یا بُرے بہت سے اثرات پڑتے ہیں۔ ان سے جذبات و احساسات میں ہیجان بھی پیدا ہوتا ہے۔ ان دونوں فلسفیوں کا عقیدہ ہے کہ جس چیز سے انسان حظ حاصل کرتا ہے۔ فطری طور پر اسی ڈھانچے اور نہج پر اس کی نشوونما ہوتی ہے۔ لہٰذا اگر شروع ہی سے ہم مردانہ مستقل مزاج اور باضابطہ و شائستہ چیزوں کی پیش کش سے لطف حاصل کرنے کے عادی ہو جائیں تو

---

[1] ارسطو۔ بوطیقا۔ ترجمہ عزیز احمد فن شاعری۔ ۱۹۷۷ء صـ۴۵۔

[2] " " " " " " صـ۵۸

یہ صفات رفتہ رفتہ ہماری فطرت میں داخل ہو جائیں گی۔ اس کے برخلاف اگر ہم عامیانہ۔ رذیل، پست، ادنیٰ، بے ضابطہ اور ناشائستہ چیزوں سے مسرت حاصل کریں تو ہماری روح میں ویسا ہی رنگ ابھر آئے گا۔

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

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

افلاطون کے برخلاف ارسطو المیہ کی اسہالی قدر و قیمت کی بناء پر شدید جذباتی اور جذبات کو برانگیختہ کرنے والی پیش کش میں بھی ایک افادی پہلو تلاش کر لیتا ہے۔ اس کے مطابق انسانی احساسات و جذبات کو مشتعل کرنے والے ہیجان انگیز فنون اگر روح کی روزانہ غذا کے طور پر قابل نفریں سہی مگر یہ کبھی کبھی دوا کی حیثیت سے بہت مفید ثابت ہوتے ہیں اسی اصول کے پیش نظر وہ دہشت و رحم پیدا کرنے والے ہیجان انگیز پلاٹ پر زور دیتا ہے۔ جس کے واقعات اور صورت حالات پر از حد تحیر و استعجاب پایا جائے اور انجام کے منظر میں جذباتی برانگیختگی اپنے پورے شباب پر ہو۔ جس کے دیکھنے سے تماشائی دل کھول کر آہ و زاری اور واویلا کر سکیں اور اس طرح ان کے فاضل مجتمع جذبات کا پورے طور پر اسہال یا اصلاح ہو جائے۔ [1]

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء۔ ص ۶۳

اور یہ دہشت و ترحم کے جذبات پلاٹ میں شدید قسم کی کشمکش تصادم اور ٹکراؤ کے ذریعہ پیدا کیا جاتا ہے، اور اس تصادم و ٹکراؤ سے مصیبت تباہی و بربادی رنج و محن کا تاثر بڑے پیمانے پر پیدا کیا جاتا ہے۔ یہ تباہی و بربادی جتنی بڑی جتنی شدید اور جتنی گہری ہوگی المیہ اتنا ہی معیاری اور اعلیٰ ہوگا یہاں ایک اور بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ اس تباہی و بربادی اور مصیبت کا پہاڑ ایسے شخص کے سر پر ٹوٹتا ہے۔ جو معصوم و بے گناہ ہو قطعی اس کا سزاوار نہ ہو۔ کسی شخص کو قتل کے جرم میں پھانسی دینا سبق آموز ہو سکتا ہے مگر یہ واقعہ ٹریجڈی کے مرتبے کو نہیں پہنچتا۔ ٹریجڈی میں جو مصیبت جس کے سر آئے وہ قطعاً اس کا مستحق نہ ہو تب ہی وہ ہمدردی و رحم کے جذبات پوری طرح ابھارنے میں کامیاب ہو سکے گی۔

اس سلسلے میں بریڈلے لکھتا ہے۔

"THE SUFFERING AND CLAMITY ARE OVER EXCEP TIONAL. THEY BEFALL A CONSPICUOUS PERSON. THEY ARE THEMSELVES OF SOME STRIKING KIND. THEY ARE ALSO, A RULE, INEXPECTED AND CONTRASTED WITH PREVIOUS HAPPINESS OR GLORY - A TALE FOR EXAMPLE OF A MAN SLOWLY WORN TO DELT BY DESEASE POVERTY. LITTLE CARE SORDIC VISES PITTY PERSECUTION HOWEVER PITEUS OR DREDFUL MIGHT BE WOULD NOT BE TRAGIC IN SHAKESPEAREN SENCE".

A TOTAL REVERSE OF FORTUNE COMING UNAWARES UPON A MAN WHOSTOOD IN HIGH DEGREE, HAPPY AND APPARENTLY SECURE SUCH WAS THE TRAGIC FACT TO THE MEDIEVAL MIND. IT

APPEALED STRONGLY TO COMMON HUMAN SYMPATHY AND PITY IT STARTLED ALSO AN OTHER FEEL ING THAT OF FEAR IT FRIGHTENED MEN AND OWED THEM. IT MADE THEM FEEL THAT MAN IS BLIND AND HELPLESS THE PLAY THING OF AN INSCRUTABLE POWER CALLED BY THE NAME OF FORTUNE OR SOME OTHER NAME A POWER WHICH APPEARS TO SMILEON HIM FOR A LITTLE AND THEN ON A SUDDEN STRIKES HIM DOWN IN HIS PRIDE.SHAKESPEAR IDEA OF THE TRAGIC FACT IS LARGER THAN THIS IDEA AND GOSEBEYOND IT, BUT IT, INCLUDE IT." [1]

بعض نقادوں کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ ٹریجڈی کا انجام موت پر ہونا ضروری نہیں۔ مگر اس اقتباس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ بہرحال اس کا انجام ناشاد ہونا چاہیے خواہ کرداروں کی موت کے بغیر ہی ہو۔ ورنہ یہ دہشت و رحم کے جذبات ابھارنے سے قاصر رہے گی۔ اوپر صرف انجام نہیں بلکہ مجموعی تاثر کے ناشاد ہونے کی بات کی گئی۔ لیکن مجموعی تاثر ناشاد کیسے ہوگا جب تک انجام بھی ناشاد نہ ہو۔

کامیڈی: (طربیہ)۔

اسے ہمیشہ دوسرے درجے کا ڈراما سمجھا گیا اور اس سے تفریح و تفنن طبع کا کام لیا گیا۔ یہ ڈرامے کی ایسی صنف ہے جس کے پلاٹ میں خوشی و مسرت پیدا کرنے والے واقعات لئے گئے ہوں اور اس کے کردار متوسط درجے کے عام انسان ہوں اس میں

---

1. A.C.BRADLEY. SHAKESPEAREN TRAGEDY, NEW YORK, 1955, P.17-18.

عموماً مثالی کردار پیش کئے جاتے ہیں اور یہ مبالغہ آمیز پر تفنن اور تفریحی سامان فراہم کرتی ہے۔

ٹریجڈی کامیڈی :۔ بعض ڈرامہ نگاروں نے سنجیدہ ڈراموں میں خوشی و مسرت کے عناصر بھی داخل کرنے کی کوشش کی۔ کچھ رومن ڈرامہ نگاروں نے بہادرانہ روایات اور دیوتاؤں کی کہانیوں کے المیہ اجزاء لے کر طربیہ کی بنیادوں پر انھیں آگے بڑھایا اس طربیہ اور المیہ خصوصیات کو ملا کر ڈرامے کی ایک نئی قسم وجود میں آئی جسے الم طربیہ کہا گیا۔

میلوڈراما :۔ ویسے تو یہ ایک سنجیدہ ڈراما ہے۔ مگر اس میں گانوں کا استعمال زیادہ ہوتا ہے گو کہ یہ حقیقی المیہ کی روح سے کافی دور ہوتا ہے پھر بھی اس میں شان و شکوہ کا اظہار ہوتا ہے۔ جذباتی انداز کی اس قدر بہتات ہوتی ہے کہ کسی جذبے کے اظہار میں نامناسب شدت بھی روا رکھی جاتی ہے۔

فارس :۔ یہ ڈرامے کی ایسی قسم ہے جس میں عوامی سطح کے مضحکہ خیز واقعات پیش کئے جاتے ہیں۔ اس کی طوالت کم ہوتی ہے اسی لئے اسے ایک مختصر مزاحیہ تمثیل کہا گیا ہے اس میں پلاٹ اور کردار نگاری پر زیادہ زور نہیں دیا جاتا۔ تمسخر انگیز واقعات پر زیادہ توجہ ہوتی ہے۔

ڈریم :۔ یہ مخلوط قسم کے ڈراموں کی ایک شاخ کہی جاسکتی ہے عام طور سے یہ نہ تو مبالغہ آمیز انداز میں تفریحی سامان مہیا کرتی ہے اور نہ ہی المیہ تاثر۔ اس کے کردار طربیہ کے مثالی کرداروں کے بجائے مشخص اور منفرد قسم کے ہوتے ہیں۔ اس کا انجام غم آگیں نہیں ہوتا اور نہ ہی اس کے پلاٹ سے عظمت و جلال پیدا ہوتا ہے۔

اوپیرا :۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ "جو ڈراما سر بسر رقص و سرود کے ذریعہ پیش کیا جائے وہ اوپیرا ہے۔" [1]

اس میں شبہ نہیں کہ اوپیرا میں رقص و سرود کے عناصر غالب ہوتے ہیں۔ لیکن اس کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کہانی کے موضوع کے مطابق ایسی موسیقی

---

[1] نورالٰہی و محمد عمر۔ ناٹک ساگر۔ لاہور۔ ۱۹۲۲ء صفحہ ۳

پیش کی جاتی ہے۔ جو مواقع کے مطابق متنوع بھی ہوتی ہے۔ اور کسی قسم کے وقفہ سے اس کا ربط و تسلسل بھی کہیں ٹوٹنے نہیں پاتا۔ یعنی اول سے آخر تک مواقع کے ساتھ ساتھ۔ بغیر تسلسل ٹوٹے موسیقی حسب ضرورت آپ سے آپ رنگ بدلتی چلی جاتی ہے۔

ان اقسام کے علاوہ بہت سے ایسے ڈرامے لکھے جاتے رہے ہیں جن کے بارے میں یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ انھیں کس قسم میں شمار کیا جائے۔ مثلاً بہت سے ایسے مسائلی ڈرامے لکھے گئے ہیں جن کا انجام طربیہ ہے۔ مگر ان میں وہ مبالغہ آمیز تفریحی عناصر نہیں پائے جاتے جو طربیہ کی پہچان ہیں۔ یا ایسے ڈرامے بھی ہیں جن میں شروع سے آخر تک تمام واقعات پر غم آگیں فضا چھائی رہتی ہے۔ مگر ان میں المیہ کا وہ ہمہ گیر تاثر موجود نہیں ہوتا جو اس کی بڑائی کا نشان ہے۔

اسی طرح کے اور بھی بہت سے ڈرامے ہیں جن کے لئے ابھی تک کوئی عنوان مقرر نہیں ہوا ہے۔

ہندوستانی ڈرامے کے اقسام

سنسکرت ڈرامے کی تمام اقسام دو عنوانات کے تحت آتی ہیں۔ پہلا "روپک" اور دوسرا "اُپ رُوپک"۔ روپک اعلیٰ قسم کے کھیلوں کو کہتے ہیں۔ اور بقول صاحبان ناٹک ساگر یہی اصل ڈراما ہے۔ اُپ روپک اس سے ادنیٰ اور پست ہے۔

روپک کی دس اقسام ہیں۔

۱۔ **ناٹک** :۔ یہ روپک کی سب سے زیادہ رائج قسم ہے۔ اور ڈرامے کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس میں ڈرامے کے تمام اجزاء پائے جاتے ہیں۔ اس کا بہترین نمونہ کالیداس کا "شکنتلا" ہے۔

۲۔ **پرکرن** :۔ یہ ناٹک سے بہت زیادہ مشابہ ہوتا ہے۔ لیکن اس کا پلاٹ عوام کی روزمرہ زندگی سے متعلق ہے۔ اس کا بہترین نمونہ سدرک کا "مُرچھ کٹکم" ہے۔

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

۴۔ **اھامرگ** :۔ دردانگیز ڈرامہ ہے جس میں دیوی دیوتاؤں کے ساتھ سازشوں والا پلاٹ ہوتا ہے۔

۵۔ **ڈم**:۔ یہ خوفناک واقعات پر مشتمل ڈراما ہے۔ اس کا نمونہ بھی اب دستیاب نہیں۔

۶۔ **ویایوگ** :۔ یہ جنگ و جدل پر مبنی ہوتا ہے یعنی رزمیہ ڈراما ہے اس میں ایک دن کے واقعات پیش کئے جاتے ہیں۔ اور یہ ایک ایکٹ و پلاٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ اس میں عشقیہ و مزاحیہ باتیں نہیں ہوتیں۔

۷۔ **انک** :۔ سنسکرت میں انک کے معنی ایکٹ کے بھی ہوتے ہیں۔ لیکن یہ وہ انک نہیں

بلکہ یہ ڈرامے کی ایک قسم ہے۔ جس میں تمام انسانی کردار ہوں۔ اور کسی عورت پر جنگ و خونریزی کے اثرات غم ناک انداز میں دکھائے جائیں لیکن آخر میں جنگ باز ظالموں کا زوال بھی دکھایا جائے۔

۸۔ **پرھسن** :۔ یہ تمسخرانہ یا ہجویہ نقل ہوتی ہے۔ جسے انگریزی میں FARCE کہتے ہیں یہ ایک ایکٹ کا ڈرامہ ہے اس کا منشا ہنسنا ہنسانا ہے۔

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

۱۰۔ **وی تھا** :۔ یہ ایک ایکٹ کا ایک کردار بھانٹر سے ملتا جلتا ڈرامہ ہوتا ہے اس کی کہانی عشقیہ قسم کی ظرافت، ایہام، ضلع جگت اور دو سخنوں سے پُر ہوتی ہے۔

اُپ روپک کی اٹھارہ اقسام بیان کی گئی ہیں۔

۱۔ **ناٹیہ ولاسک** :۔ رقص و سرود اور گانے کا رومانی ڈراما۔

۲۔ **کاویہ** :۔ ایک ایکٹ کا شعر و شاعری سے پُر نیم اوپیرا

۳۔ **ہلیش** :۔ یہ گانے بجانے کے جلسے کی صورت میں ہوتا ہے۔ جس میں ایک مرد دس عورتیں ہوتی ہیں۔ یہ ایک اوپیر نما ڈراما ہوتا ہے۔

۴۔ **پرستھانک**:۔ یہ چھوٹی ذات اور نوکروں کے کردار کا ڈراما ہوتا ہے۔

۵۔ **شری کرت**:۔ یہ ایک قسم کا نیم اوپیرا ہوتا ہے۔ جس میں قسم کی دیوی شری ہوتی ہے۔

۶۔ **ٹانکا** :۔ جو چھوٹے ہوں۔

۷۔ **گوشتھی** :۔ ایک ایکٹ کا رومانی ڈراما۔

۸۔ **سٹک** :۔ پراکرت زبان میں تحیّر پیدا کرنے والا ڈراما۔

۹۔ **پرمے کھن**:۔ ایک ایکٹ کا رزمیہ قسم کا ڈراما۔

۱۰۔ راسک :۔ پانچ ایکٹ کا رزمیہ قسم کا ڈراما۔

۱۱۔ شلیبک :۔ جس میں ہیرو ناستک ہو۔ اور دھرم پر بحث و جنگ ہو۔

۱۲۔ الابیہ :۔ دیوبانی اور روحانیت سے پر ڈراما۔

۱۳۔ سلایک :۔ مرگھٹ جادو اور طلسمات سے پُر ڈراما۔

۱۴۔ ولاسکا :۔ ایک ایکٹ کا ہنسی مذاق والا ڈراما۔

۱۵۔ درملکا :۔ چار ایکٹ کا ہنسی مذاق والا ڈراما۔

۱۶۔ پرکرنکا :۔ چھوٹا پرکرن۔

۱۷۔ ترونک :۔ دیوتاؤں اور انسانوں کا مخلوط ڈراما۔

۱۸۔ بھانٹرکا :۔ چھوٹا بھانڑ روپک۔

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

یہ سچ ہے کہ ہندوستان میں بھی بھینکر رس پر ڈرامے لکھے گئے۔ اور جیسا کہ اوپر بیان ہوا ڈم اور ایک آدھ اور قسمیں اس کے لئے مخصوص ہیں۔ جن میں شرنگار رس اور ہاسیہ رس لانا منع ہے۔ لیکن اس قسم کے ڈراموں کی یہاں کبھی ہمت افزائی نہیں کی گئی۔ یہ عہد قدیم میں بھی اسی قدر نامقبول تھے کہ ان کا آج کوئی نمونہ نہیں ملتا۔

وحدت ثلاثہ

وحدت عمل

وحدت عمل ہی ایک ایسی وحدت ہے جس پر ارسطو نے زور دیا ہے۔ اس وحدت کا تقاضا ہے کہ ڈرامے میں ایک ہی مکمل پلاٹ ہو۔ (اور پلاٹ مکمل اس وقت ہوتا ہے جب اس میں ابتداء، وسط اور اختتام ہو) ارسطو کا کہنا ہے کہ

"کوئی بھی روئیداد (پلاٹ) محض اس وجہ سے واحد نہیں ہو سکتی کہ اس کا ہیرو ایک ہے۔ ایک ہی شخص کو بہت سے واقعات پیش آسکتے ہیں۔ جس کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں روئیداد کو صرف ایک ہی ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیئے جو واحد اور مکمل ہو۔ . . . . . اسی باعث اکہری ترتیب کی روئیداد کو دہری ترتیب کی روئیداد پر فضیلت حاصل ہے۔" [1]

اس سے یہ مطلب نکالا جا سکتا ہے کہ ڈرامے کے پلاٹ میں ایسے ہی واقعات ہونے چاہئیں جس میں ایک ہی قسم کے جذبات کا اظہار ہو۔ ضمنی پلاٹ کے ذریعے ایسے واقعات نہ لائے جائیں جو بنیادی جذبے یا عمل سے مختلف ہوں۔

دراصل ارسطو روئیداد کو ایک ایسی اکائی مانتا ہے جو مکمل ہو۔ یعنی وہ روئیداد کو واحد واقعہ تسلیم کرتا ہے۔ جب کہ روئیداد مختلف واقعات سے مل کر بنتی ہے۔ ارسطو ان مختلف واقعات کو روئیداد کی کڑیاں تسلیم کرنے کے باوجود اسے مکمل اور واحد مانتا ہے۔

لہذا اس کا کہنا ہے کہ روئیداد کی ان مختلف کڑیوں میں ایک ہی قسم کے

---

[1] عزیز احمد۔ فن شاعری۔ دہلی۔ ۱۹۷۷ء ص ۲۵

جذبات کی رنگارنگی ہو، تاکہ اس سے ایک مکمل عمل یا مکمل واقعہ بن سکے۔

وحدت زمان وحدت زمان سے عموماً یہ مراد لی جاتی رہی ہے کہ ڈرامے کی پیش کش میں کتنا وقت صرف ہو اور بہت دنوں تک اس وحدت کو ارسطو سے منسوب کیا جاتا رہا جو درست نہیں ہے۔ دراصل ارسطو سے اس کی نسبت کی وجہ یہ ہے کہ اس نے رزمیہ شاعری اور ٹریجڈی کا موازنہ کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے کہ

"ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی ایک گردش کی حدود کا یا اس کے قریب قریب (وقت کا) پابند رہے۔ لیکن رزمیہ شاعری کے وقت کی کوئی حد (قید) نہیں۔" [1]

ارسطو کے اس قول کے بورو پ کے مختلف نقادوں نے مختلف معنی نکالے۔ کسی نے اس سے بارہ گھنٹے مراد لئے کسی نے چوبیس اور کسی نے تیس (CORNILLE) کارنے لئی نے وحدت زمان کی مدت چوبیس گھنٹے یا زیادہ سے زیادہ تیس گھنٹے قرار دی۔ اس کے لئے کم سے کم مدت تین گھنٹے ۱۵۵۰ء میں MAGGI نے مقرر کی۔

پہلی بات تو یہ کہ ارسطو کا یہ جملہ بہت ہی مبہم ہے اس سے بارہ گھنٹے بھی مراد لئے جا سکتے ہیں چوبیس گھنٹے بھی اور ایک سال بھی۔ دوسرے یہ کہ ارسطو نے اسے ٹریجڈی کے اصول کے طور پر پیش نہیں کیا۔ بلکہ وہ یونانی ڈرامے کی ایک روایت کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے یہ نہیں کہا کہ اسے اس کی کوشش کرنی چاہیئے۔ [2]

کارنے لئی نے ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے کہ اگر ڈرامائی تمثیل دو گھنٹے میں پوری ہو سکتی ہے تو ڈرامائی عمل کی مدت بھی دو گھنٹے ہونی چاہیئے۔ ایک اور پرانے شارح ڈاشئر DACIER کی رائے ہے کہ آفتاب کی ایک گردش سے صرف بارہ گھنٹے

---

[1] عزیز احمد۔ فن شاعری۔ دہلی۔ ۱۹۷۷ء ص ۲۱، ۲۲

[2] عزیز احمد۔ فن شاعری۔ دہلی۔ ۱۹۷۷ء ص ۲۱-۲۲

مراد ہیں۔ اور ڈرامے کا موضوع ایسا عمل ہونا چاہیئے جو بارہ گھنٹے کے اندر پیش آیا ہو۔ [1]

اس سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ ارسطو کے آفتاب کی ایک گردش والی بات کہنے کا یہ مطلب نہیں کہ ڈرامے کی پیش کش میں کتنا وقت صرف ہونا چاہیئے۔ بلکہ اس کا مدعا یہ ہے کہ ڈرامے کے اندر جو واقعات پیش آئیں وہ کتنے عرصے پر محیط ہوں۔ دراصل ڈرامے کی پیش کش کے وقت کا تعین کرنا اور ڈرامے کے واقعات کے وقت کا تعین کرنا یہ دونوں بالکل الگ الگ چیزیں ہیں۔ ان میں فرق ہر حال میں ملحوظ رکھنا چاہیئے۔

وحدت زمان کا تعلق پلاٹ کے اسی اندرونی وقت سے ہونا چاہیئے کیونکہ ڈرامائی تاثر کو قائم کرنے میں اگر کچھ فرق پڑتا ہے تو اسی سے۔ ڈرامے کی پیش کش کے وقت کی کمی بیشی سے تاثر کو پیش کرنے یا جذبے کو قائم کرنے میں کوئی فرق نہیں پڑتا اس سے فرق پڑتا ہے تو اداکاروں کی کارکردگی پر یا ناظرین کی قوت برداشت پر۔

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

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

وحدت مکان

وحدت مکان سے یہ مراد لی جاتی رہی ہے کہ پورے ڈرامے کا عمل ایک ہی مقام پر پیش کیا جائے۔ اس سلسلے میں عزیز احمد لکھتے ہیں

---

[1] عزیز احمد، فن شاعری، دہلی۔ ۱۹۷۷ء ص ۲۲

"دراصل "وحدت مکاں" بھی "وحدت زماں" اور "وحدت عمل" کا منطقی نتیجہ ہے۔ اگر ڈرامے کے واقعات چوبیس گھنٹے کے اندر پیش آئیں۔ اور اگر وہ مسلسل اور مکمل ہوں تو یہ بھی ضروری ہے کہ وہ سب واقعات ایک ہی جگہ پیش آئے ہوں۔"[1]

جن نقادوں نے اس وحدت کی ایجاد کی (کہ یہ وحدت ارسطو سے غلط منسوب کی جاتی ہے) شاید ان کا اعتراض یہ تھا کہ ایک منظر ایک مقام پر ہو۔ اور دوسرا اس سے کئی ہزار میل دور دوسرے مقام پر ہو تو ناظرین کا ذہن اسے پورے طور پر تسلیم نہیں کر سکتا۔ اس لئے انھوں نے وحدت مکاں کی شرط لگائی۔

لیکن عزیز احمد اس بات کو تسلیم نہیں کرتے۔ ان کا کہنا ہے کہ انسانی ذہن کے اندر ایسی صلاحیت موجود ہے۔ کہ وہ لحظہ بھر میں ایک مقام کے بعد دوسرے دور دراز مقام کا تصور تسلیم کر لے۔

عزیز احمد کی بات میں ایک گونہ صداقت ضرور ہے۔ خصوصاً اس لئے بھی کہ دراز یہ مقام کو تسلیم کرنا یا نہ کرنا بڑی حد تک پیش کش کے طریقہ کار پر بھی منحصر ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بہت سے عظیم ڈراما نگاروں نے بھی اس وحدت کو نہیں برتا۔

اس اصول کو وضع کرنے کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ چونکہ یونانی اسٹیج پر پروسینیم کا استعمال نہیں ہوتا تھا جو مناظر کی تبدیلی کے لئے ضروری ہے۔[2] لہذا مناظر کی تبدیلی میں دقت پیش آتی ہوگی۔ اسی لئے اس اصول کو وضع کیا گیا۔

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

---

[1] عزیز احمد۔ فن شاعری۔ دہلی۔ ۱۹۷۷ء صـ۲۶

[2] ایضاً صـ۲۵

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

ہندوستانی ڈرامے نے اس وقت پر اس طرح قابو پایا اور مغربی ڈرامے نے وحدت مکاں کا اصول بنا لیا۔

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

"۱۵۷۰ء میں ایک اطالوی نقاد لوڈووکو کاسٹل وترو (LODOVICO CASTELVETRO) نے غالباً کسی غلط فہمی کی بناء پر یہ نظریہ ارسطو کے نام سے پیش کیا جس پر کئی صدیوں تک بحث چلتی رہی۔" [1]

عالمی ڈرامے کی تاریخ میں کبھی ان وحدتوں کو برتنے پر کافی زور دیا گیا۔ اور کبھی نہ صرف یہ کہ انھیں برتا نہیں گیا بلکہ ان کی مخالفت کی گئی۔ اکثر یونانی المیہ نگاروں نے ان کو پیش نظر نہیں رکھا۔ یہاں تک کہ شیکسپیر نے وحدت شکنی کی۔ عزیز احمد لکھتے ہیں۔

"وحدت عمل بلکہ تینوں وحدتوں کو اگر ضروری سمجھا جائے تو دنیا بھر میں شیکسپیر کے برابر کوئی گناہ گار نہیں۔ جس نے ہر قدم اور ہر موقعہ پر وحدت شکنی کی ہے۔" [2]

اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ بڑے فن کار کے لئے کسی بندھے ٹکے اصول کی پابندی ضروری نہیں بلکہ بڑا فنکار اپنے اصول خود وضع کرتا ہے۔ لہذا ڈرامے خواہ اتحاد ثلاثہ کی پابندی کے ساتھ لکھے گئے ہوں یا انھیں برتے بغیر معیاری ڈرامے ہر صورت میں تخلیق ہوتے رہے ہیں ان وحدتوں کے برتنے یا نہ برتنے سے ڈرامے کے معیار پر کوئی خاص اثر

---

[1] صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی۔ ۱۹۶۲ء۔ ص ۶۰

[2] عزیز احمد۔ فن شاعری۔ (مقدمہ) دہلی۔ ۱۹۷۷ء۔ ص ۱۳

نہیں پڑا۔

وحدت تاثر

اتحاد ثلاثہ سے اس کا کوئی تعلق نہیں یہ ڈرامے کے عام فنی اصول سے متعلق ہے۔ دراصل ڈرامہ نگار کسی مرکزی خیال کو لے کر ڈرامے کے اندر ایک مخصوص فضا یا ماحول پیدا کرتا ہے اتحاد عمل اور کرداروں کی نوعیت کی تشکیل اسی کے زیر اثر ہوتی ہے۔ اور اسی سے بنیادی تاثر بنتا ہے۔ مغربی نقادوں کی رائے ہے کہ یہ خیال یا تاثر ڈرامے میں شروع سے آخر تک ایک ہونا چاہیئے یا اسے غالب رہنا چاہیئے۔ اور اس میں تسلسل ہونا چاہیئے۔ اگر تھوڑی دیر کے لئے دوسرے تاثر کو لانے کی ضرورت پڑ بھی جائے (جیسا کہ زندگی میں غم و مسرت شانہ بہ شانہ رہتے ہیں۔ اور ڈرامہ زندگی کا عکس ہے)۔ تو بھی بنیادی تاثر نہ ٹوٹے اور نہ ہی دوسرا تاثر اس پر غالب آسکے۔

SARCEY کا کہنا ہے کہ

"مضبوط اور مستقل ہونے کی حیثیت سے تاثر واحد ہونا چاہیئے ہر ڈرامہ نگار نے اسے جبلی طور پر محسوس کیا ہے، اسی وجہ سے الم و طرب میں جو دیرینہ اختلاف نظر آتا ہے وہ خود فن کی طرح قدیم ہے۔" [1]

وحدت تاثر میں خاص بات یہ ہے کہ ہندوستانی ڈرامے کے نظریہ رس سے کافی مشابہ ہے۔

ڈرامائی مفاہمتیں

ڈرامے میں مصنف اور ناظر کے درمیان کچھ سمجھوتے ہوتے ہیں۔ جس کے تحت کچھ باتیں فرض کر لی جاتی ہیں۔ یا مان لی جاتی ہیں۔ اس سمجھوتے کو ہم ڈرامائی مفاہمتیں کہتے ہیں ان کے ذریعے کسی فن پارے کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے ان ہی کے ذریعے مصنف کو واقعیت سے انحراف کا موقع مل جاتا ہے جس سے اسے اپنا مافی الضمیر ادا کرنے میں آسانی ہو جاتی ہے۔

ڈرامے کی ایک مشہور مفاہمت خود کلامی ہے۔ خود کلامی میں کوئی کردار کچھ سوچتا ہے اور اسے آواز سے ادا بھی کرتا جاتا ہے۔ یہاں یہ مان لیا جاتا ہے کہ گویا ہم نے

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامہ نگاری کا فن۔ لاہور۔ ۱۹۶۳ء صـ۱۰۵

اس کی آواز اتفاقیہ طور پر سن لی۔ لیکن اسٹیج پر موجود دوسرے اداکاروں نے نہیں سنا۔ اس کی ایک شاخ یکطرف گفتگو (ASIDE). بھی ہے۔

اسی طرح ایک مفاہمت زبان کے سلسلے میں ہے۔ ڈرامے کا یہ اصول ہے کہ اس میں وہی زبان استعمال کی جائے جسے ناظرین سمجھ سکیں اس طرح یہ لازم ہو جاتا ہے کہ اگر مرچنٹ آف وینس دہلی میں پیش کیا جا رہا ہے تو اس کی زبان اردو یا ہندی ہو۔

ڈرامے کی یہ ایک اہم مفاہمت ہے کہ اس کا قصہ یا کردار خواہ کسی خطہ ارض سے تعلق رکھتے ہوں مگر اس کی پیش کش میں زبان وہی استعمال ہوگی جو وہاں کے ناظرین کی زبان ہوگی یا جسے ناظرین سمجھ سکیں۔

تھیٹر میں ناظرین کی تفریح کی غرض سے گانے پیش کئے جاتے ہیں۔ لہذا ان میں اس وقت تک رکاوٹ پیدا نہیں ہونے دی جاتی جب تک وہ پورے نہ ہو لیں۔ کردار جنگل پہاڑ دریا کہیں بھی گانا گائے قصے کی صورت اس وقت اسے تنہا ہی دکھا رہی ہو پھر بھی وہاں موسیقی موجود ہوتی ہے۔ یہاں بھی ڈرامہ نگار اور ناظر کے بیچ کا وہی سمجھوتہ کام آتا ہے۔

اسی طرح اسٹیج پر جو کمرہ دکھایا جاتا ہے اس کی چوتھی دیوار نہیں ہوتی۔ حالانکہ عام زندگی میں ایسا نہیں ہوتا مگر ہم ڈرامہ نگار کو اس کی اجازت دے دیتے ہیں۔ تاکہ تماشائی کمرے کے اندر کا منظر دیکھ سکیں۔

مفاہمتوں کے بارے میں ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ ان کا جتنا استعمال مغربی ڈرامے میں ہوا ہے۔ اتنا ہی ہندوستانی ڈرامے میں بھی۔ خواہ سنسکرت ڈرامہ ہو یا اردو ڈرامہ مفاہمتیں ہر جگہ نظر آتی ہیں۔

ڈرامے کا مقصد

مغربی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ڈرامے خصوصاً المیہ کا ایک مقصد (KATHARSIS) اسہال ہے۔ جس کی تفصیل المیہ کی تعریف کے تحت بیان کی گئی۔ ڈرامے کا دوسرا مقصد لطف اندوزی اور تفریح ہے۔ تیسرا مقصد صفدر آہ اس طرح بیان کرتے ہیں۔

"ارسطو ڈرامے کو پر کرب نقطے پر اس لئے ختم کرنا چاہتا ہے کہ ڈرامے میں جو برائی اچھائی

کے مقابلے میں لائی گئی ہے ڈراما ختم ہونے پر لوگ اس سے متنفر ہو کر اٹھیں اور تھیٹر کے باہر آتے ہی اس بُرائی کے خلاف جہاد شروع کر دیں۔" [1]

اگر یہ صفدر آہ کا اپنا مفروضہ بھی ہو پھر بھی ارسطو یہ تو کہتا ہی ہے کہ ٹریجڈی کا مقصد بہت اعلیٰ ہے اس سے تماشائیوں کے اندر صفائی اور پاکیزگی کا احساس پیدا ہونا چاہیئے۔ اور ڈرامے کے انجام پر ذہن کو غور و فکر کے لئے تیار ہو جانا چاہیئے۔

بہت سے یونانی ڈراموں کے انجام پر تماشائی قلبی و ذہنی سکون محسوس کرتے ہیں۔ تماشائی جب یہ دیکھتے ہیں کہ انسان تقدیر کے ہاتھوں مجبور و بے بس ہونے کے باوجود شاندار جدوجہد کرتا ہے تو اسے فطری سکون محسوس ہوتا ہے۔

ہندوستانی نقطہ نظر سے اس پہلو پر نظر ڈالتے ہوئے صفدر آہ لکھتے ہیں۔

"ہندو فلسفے کے مطابق برائی سے جہاد کرنا بُرائی کا حل نہیں ان کے نقطہ نظر سے ہنگامے سے ہنگامہ اور جنگ سے جنگ ہی پیدا ہوگی بھرت کے نزدیک بُرائی کا حل بُرائی کا استفہام ہے۔ یہ استفہام ڈرامے کے اختتام پر وہ شانت رس کے ذریعہ روح میں تحلیل کر دینا چاہتے ہیں۔ جو شرافت نفس بن کر انسان کو ہمیشہ برائی سے بچاتا رہے۔" [2]

یہاں صفدر آہ کی بات سے مکمل اتفاق کیا جا سکتا ہے۔ ہندوستانی ڈرامے کا ایک مقصد تو یقیناً رس کی پیدائش ہے۔ اس کا دوسرا مقصد فلاح عامہ ہے۔

دراصل بھرت نے ڈرامے کے آرٹ کو بامقصد بنانے کے لئے شروع ہی سے کافی زور دیا اور بھرت کے بعد متبعین بھی اس نظریئے کے ہمیشہ پابند رہے۔ یہی وجہ ہے کہ سنسکرت ڈراموں میں لوک کلیان (فلاح عامہ) اور انسان دوستی کا بڑا گہرا جذبہ موجود ہے یہاں تک کہ سنسکرت ڈرامے کا مقصد ہی لوک کلیان بن گیا۔ اور ہندوستانی سماج

---

[1] صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی۔ ۱۹۶۲ء ص ۶۲

[2] ایضاً ص ۶۱-۶۲۔

میں یہ نظریہ گھر کر گیا کہ افادیت کے بغیر ڈرامے کے کوئی معنی نہیں ہیں۔ ڈرامہ نگار اگر اپنے ڈرامے کے ذریعہ عوام کو کوئی مفید پیغام نہ دے سکا۔ تو اس کا ڈرامہ صرف ایک تماشہ ہے۔

مزید یہ کہ سنسکرت ڈرامے کا مقصد صرف تفریح نہیں بلکہ تفریح کے ذریعے اصلاح اور تربیت بھی ہے۔ یہ کام وہ تماشائی کے ذہن کو اس جذبے سے متاثر کر کے کرتے ہیں۔ جو ڈرامے کے ذریعے ظاہر کیا جا رہا ہے۔ سنسکرت ڈرامے کے بارے میں سہیل بخاری لکھتے ہیں۔

"(اس کی) غرض صرف ایک ہوتی ہے اور وہ یہ کہ تماشائی افراد قصہ سے اس قدر قریب ہو جائیں کہ ان کے دکھ میں اپنا دکھ اور ان کے سکھ میں اپنا سکھ محسوس کرنے لگیں۔ . . . . . دوسرے لفظوں میں تماشائی اشخاص قصہ کے جذبات میں برابر کے شریک ہو جائیں اور ان پر وہی جذباتی کیفیت طاری ہو جائے جن سے وہ دوچار ہو رہے ہیں۔"[1]

---

[1] سہیل بخاری۔ سنسکرت ڈراما۔ فنڈ مروان ڈراما نمبر۔ ص ۹۱

ڈرامے کی اہم ضروریات اور تقاضے

ڈرامے کے اجزاء و عناصر کو سمجھ لینے کے بعد کہانی کے انتخاب کا مسئلہ آتا ہے کہ ڈرامے کے لئے کس قسم کی کہانی، قصے یا واقعات کا انتخاب کیا جائے۔ اس کے لئے ہمیں ایسے قصے یا واقعات کا انتخاب کرنا چاہیئے جس میں کرداروں یا اداکاروں کو حرکت و عمل کا زیادہ سے زیادہ موقع مل سکے۔ ریوتی شرن شرما لکھتے ہیں۔

"ڈراما نگاری کے فن کا سب سے پہلا اصول یہ ہے کہ کرداروں کو حرکت میں رکھو انھیں جامد ہرگز نہ ہونے دو۔ . . . . . وہ حرکت کرتے رہیں۔ خواہ یہ حرکت ہاتھ بڑھا کر میز سے اخبار اٹھانے تک محدود ہو یا قدم اٹھا کر کوئی زوردار حرکت کرنے تک۔ اس ضرورت کو پورا کرنے کے لئے ایک طرف تو وہ کردار کا اسٹیج کی پراپرٹی سے رشتہ جوڑتا ہے (مثال کے طور پر کوئی کردار اٹھ کر تصویر دیکھنے لگتا ہے۔ گھڑی رُکی پاکر چابی بھرنے لگتا ہے۔ بات کرتے کرتے اٹھ کر پانی کا گلاس پیتا ہے)۔ اور دوسری طرف کرداروں کو اسٹیج سے ہٹانے اور اسٹیج پر لانے کا بندوبست کرتا ہے۔ اس طرح اسٹیج کے ڈرامے میں مکالمے ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ عمل یا نقل و حرکت کی اولین اہمیت ہوتی ہے۔" [1]

ڈرامے کی کہانی کا انتخاب کرتے وقت اس بات کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیئے کہ

---

[1] ریوتی شرن شرما۔ ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک۔ آج کل ڈرامہ نمبر۔ ۱۹۵۹ء۔ صفحہ ۶۰

لفظ ڈراما یا ڈرامائی سے (اس کی فنی حیثیت سے الگ) عام طور سے یہ مطلب بھی لیا جاتا ہے کہ گویا یہ کوئی دھچکا پہنچانے والی یا غیر متوقع طور پر رونما ہو کر متحیر کر دینے والی چیز ہے۔ اکثر نقاد اس بات کو تسلیم کرتے آئے ہیں۔ لہٰذا ارسطو المیہ میں دہشت و رحم کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے۔

"یہ مقصد بہترین طور پر ایسے واقعات سے پیدا ہو سکتا ہے جو صرف غیر متوقع ہی نہیں بلکہ ایک دوسرے کے غیر متوقع نتیجے بھی ہوں۔"[1]

محمد اسلم قریشی کے ایک قول سے اس بات کو مزید تقویت پہنچتی ہے وہ لکھتے ہیں۔

"عمیق غور و فکر کے بعد ایسے واقعات و حالات پیدا کرنا ڈرامے کا لازمہ ہے۔ جو اپنے عجیب و غیر متوقع ہونے کی بناء پر متحیر و متعجب کر سکیں اس کے۔ بغیر ڈرامے کا وجود مستحسن قرار نہیں دیا جا سکتا۔"[2]

یہاں قریشی کا یہ کہنا کہ "اس کے بغیر ڈرامے کا وجود ہی مستحسن قرار نہیں دیا جا سکتا۔" زیادہ صحیح نہیں معلوم ہوتا۔ بغور دیکھا جائے تو بہت سے ایسے ڈرامے بھی مل جائیں گے۔ جو اس عنصر کے بغیر بھی فنی بلندیوں کے حامل ہیں۔ مثال میں شکنتلا کو ہی پیش کیا جا سکتا ہے۔ البتہ یہ کہنا مناسب ہو گا کہ اس عنصر کی شمولیت بھی کبھی کبھی ڈرامے کو فنی بلندیوں تک پہنچا دیتی ہے۔ ڈرامائی روایت میں بھی ایسی چیزوں کی مثال کافی ملتی ہے۔ اس کی ایک مثال ملاحظہ ہو۔

سیکسپیر کے ڈرامے اوتھیلو میں ایسے حالات پیدا ہوتے ہیں کہ ہیرو اپنی بیوی کو بے وفا سمجھ کر قتل کر دیتا ہے۔ قتل کے فوراً بعد ایسے ثبوت مل جاتے ہیں۔ جس سے بیوی کی بے وفائی غلط ثابت ہو جاتی ہے۔ یہ واقعہ نہ صرف تحیر پیدا کرتا ہے بلکہ

---

[1] ارسطو۔ بوطیقا۔ ترجمہ عزیز احمد۔ فن شاعری۔ ۱۹۷۷ء صـ۵۳

[2] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء۔ صـ۱۳

ڈرامے کو المیہ کی بلندی تک بھی پہنچاتا ہے۔

ڈراما لکھتے وقت ایک اور بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیئے۔ وہ یہ کہ جب ڈراما کسی قصے یا واقعے کو اداکاروں کے ذریعہ کسی مقام پر تماشائیوں کے رو برو پھر سے پیش کرنے کا نام ہے، تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ کسی قصے یا واقعے کو تماشائیوں کے رو برو بیان نہیں کیا جاتا۔ بلکہ پورا واقعہ ہو بہو عملاً کر کے دکھایا جاتا ہے اس میں تماشائیوں کی موجودگی اس لئے لازمی ہے کہ کسی چیز کی پیش کش یا نمائش کا مقصد ہی فوت ہو جائے اگر تماشائی نہ ہوں۔

بہر نوع یہاں واقعے یا قصے کو عملاً پیش کرنے والے بھی انسان ہوتے ہیں اور تماشائی بھی اور انسان گوشت پوست کا بنا ہوا ہے اس لئے تھکتا ہے۔ اس کی قوت برداشت محدود ہے۔ اس طرح ڈراما نگار کے پاس بھی اپنی پیش کش کو پیش کرنے کے لئے وقت محدود ہو جاتا ہے۔ (ڈرامے کے لئے وقت کے تعین کے مسئلے پر وحدت زماں کے عنوان کے تحت روشنی ڈالی جا چکی ہے) اس لئے ڈراما لکھتے وقت، وقت کی محدودیت کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔

تماشائی ڈرامے کا ایک ضروری عنصر ہیں۔ اس لئے ڈراما نگار کو تماشائیوں کی نفسیات کا سمجھنا بھی ضروری ہے۔

ڈرامے کے تماشائیوں میں ایک یا دو لوگ نہیں ہوتے بلکہ ایک گروہ یا انبوہ ہوتا ہے۔ فرد کی نفسیات اور انبوہ کی نفسیات میں فرق ہوتا ہے۔

اجتماع کی تعریف کرتے ہوئے محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں۔

"نفسیاتی حیثیت سے اجتماع کا مفہوم یہ لیا جاتا ہے کہ لوگوں کی ایسی تعداد جن کے خیالات و احساسات وقتی طور پر ایک خاص نہج کی طرف مرکوز ہو چکے ہوں۔ اس وجہ سے وہ ذاتی و انفرادی شعور سے قطع نظر اجتماعی شعور میں گھل مل گئے ہوں۔ مخصوص مطمح نظر اور اجتماعی شعور رکھنے والوں کی ایسی جماعت کو اجتماع یا انبوہ یا گروہ کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس لحاظ سے مذہبی سیاسی تفریحی وغیرہ ہر ایک اجتماع کی ایک

جداگانہ ذہنیت ہوتی ہے۔ جو اس گروہ میں شامل مختلف شخصیتوں کی انفرادی ذہنیت سے مختلف ہوتی ہے۔"[1]

یہاں یہ سوال پھر بھی باقی رہ جاتا ہے کہ اجتماع کی نفسیات کیا ہوتی ہے وہ یوں ہے۔

۱۔ فرد کی نسبت۔ انبوہ میں عقلیت کم اور جذباتیت زیادہ ہوتی ہے۔
۲۔ جماعت میں استدلال اور فیصلہ کی کمی اور جبلی و سطحی حسیت کی زیادتی ہوتی ہے۔
۳۔ عام انسانی اجتماع کی ذہنیت میں خیالات کا لاابالی پن طفلانہ جوش و خروش زود رنجی اور جلد خوش ہو جانے کی صفات پائی جاتی ہیں۔
۴۔ فرد کے بمقابلہ انبوہ میں زیادہ فرقہ پرستی اور طرف داری کا مادہ ہوتا ہے۔[2]

لہذا ڈراما نگار کو چاہیے کہ ڈراما لکھتے وقت انبوہ کی نفسیات کا خیال رکھے۔ اس بات کو اس مثال سے زیادہ اچھی طرح سمجھا جا سکتا ہے کہ مغربی عوام کا نظریہ حیات جہد للبقا کے اصول پر قائم ہے۔ لہذا وہاں کے تھیٹر کا تماشائی شدید کش مکش اور تصادم کو پسند کرتا ہے۔

ہندوستان کے عوام میں جیو اور جینے دو، سکھا شیم (سکھ دائی) اور راضی بہ رضائے یار ہو کر جینے کا تصور عام ہے۔ لہذا یہاں کے تھیٹر کا انبوہ المیے کو جس میں شدید کش مکش اور تصادم ہوتا ہے۔ ناپسند کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستان میں المیہ فروغ نہ پا سکی یہاں تک کہ جب شیکسپیر کے عظیم المیوں کو ہندوستانی کا جامہ پہنایا گیا۔ تو حزنیہ عناصر کو کم کر دیا گیا بلکہ اکثر ان کا انجام طربیہ کر دیا گیا۔ لہذا آغا حشر نے کنگ لیئر کو "سفید خون" کے نام سے پیش کیا تو اسے طربیہ میں بدل دیا۔ مہدی حسن احسن نے ہیملٹ کو "خون ناحق" کے نام سے پیش کیا تو اس میں کمی بیشی کر کے حزنیہ عناصر کو

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامہ نگاری کا فن۔ لاہور۔ ۱۹۶۳ء ص ۴۵
[2] " " " " " " " " ص ۴۶

خاصا کم کر دیا۔ اسی طرح کی اور بھی مثالیں ہیں۔

اگر ہندوستانی ڈرامہ نگار یہاں کے انبوہ کی نفسیات کو مدنظر رکھ کر یہ تبدیلی نہ کرتے تو ہو سکتا ہے انھیں وہ مقبولیت حاصل نہ ہوتی جو ان کا مقدر بنی۔

اور یہی نہیں بلکہ ڈراما نگار کو تو اپنے اداکاروں کو بھی نظر میں رکھنا پڑتا ہے، پہلے تھیٹر کمپنیوں میں اداکار مستقل ملازم ہوتے تھے۔ اس طرح ڈراما نگار کو پتہ ہوتا تھا کہ ان کے ڈرامے کو کون کون سے اداکار پیش کریں گے ان کا مزاج کیا ہے، اور کس قسم کا رول وہ اچھی طرح کر سکتے ہیں۔

محمد اسلم قریشی ایک جگہ لکھتے ہیں۔

"ہر کمپنی کے ڈرامہ نگاروں کے سامنے ہمیشہ ان مخصوص ایکٹروں کا تصور موجود رہا ہے جن کے ذریعہ ڈراما کھیلا جانے والا ہے۔ چنانچہ ایکٹروں اور ایکٹرسوں کی تعداد ان کی صلاحیتیں ڈرامے میں کرداروں کی تخلیق اور کردار نگاری کو بہت حد تک متاثر کرتی تھیں۔" [1]

شیکسپیر کے ڈرامے ہیملٹ میں ہیملٹ کا کردار رچرڈ برببگ RICHARD BURBAGE ادا کرتا تھا۔ جو خاصا موٹا تھا۔ لہذا اس ڈرامے میں ملکہ ہیملٹ کی سانس پھول جانے اور اس کے فربہ جسم کا ذکر کرتی ہے۔

لیکن جب اسی ڈرامے کو مہدی حسن احسن نے خون ناحق کے نام سے اردو میں لکھا تو ہیملٹ کی فربہی اور سانس پھولنے کا کوئی ذکر نہیں کیا کیوں کہ احسن کو یہ معلوم تھا کہ یہاں اس رول کو جو شخص ادا کرے گا یعنی کاؤس جی گھٹاؤ۔ وہ نہ فربہ ہے اور نہ فربہی سے اس کی سانس پھولتی ہے۔

شیکسپیر کے بہت سے زنانہ کردار مردوں کا بھیس بدلتے ہیں۔ مثال کے طور پر ROSALIND VIOLA PORTIA مردانہ بھیس میں ان

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامہ نگاری کا فن۔ لاہور۔ ۱۹۶۳ء - ص ۶۷

کی کامیابی اس وجہ سے تھی کہ شیکسپیر کے اسٹیج پر عورتوں کا پارٹ لڑکے ادا کرتے تھے۔ شیکسپیر کو اس کا پتہ تھا۔ اسی لئے اس نے ایسے سین رکھے۔ بعض لوگوں کا تو خیال ہے کہ اگر عورتوں کا رول عورتیں ہی کرتی ہوتیں تو شاید اس طرح بھیس بدلنے کا خیال ہی شیکسپیر کے دل میں نہ آتا۔ اور اگر آتا بھی تو اس میں اس کو اتنی کامیابی نہ ملتی [1]

آغا حشر کے یہاں بہت سے ایسے ڈرامے مل جاتے ہیں جو خاص اداکاروں کو نظر میں رکھ کر لکھے گئے ہیں۔ حشر کے بعض ڈراموں میں پکے گانے نمایاں طور پر اس لئے داخل کئے گئے ہیں۔ کہ اس دور کی مشہور مغنیہ مختار بیگم میڈن تھیٹر سے جڑی ہوئی تھیں۔ اور حشر اس کمپنی کے لئے ڈرامے لکھ رہے تھے۔

اسی طرح کی اور بھی بہت سی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں جہاں ڈرامے کی تخلیق پر اداکاروں کا مزاج اور ان کی صفات اثر انداز ہوئیں۔ مگر آج صورت حال بدل گئی ہے اکثر ڈرامہ نگار کو پتہ نہیں ہوتا کہ ان کے ڈرامے کون سے اداکار پیش کریں گے۔ ایک طرح سے یہ ڈرامے کے لئے اچھی بات ہے کہ ڈرامہ نگار اداکاروں کے مزاج کا پابند نہ رہے۔ وہ جس طرح کا ڈراما لکھنا چاہے لکھے۔ اب یہ پروڈیوسر اور ڈائریکٹر کا دردسر ہے کہ وہ ڈرامے کے مزاج سے مطابقت رکھنے والے اداکار تلاش کریں۔

ڈراما نگار کو جہاں اداکاروں اور تماشائیوں کا خیال رکھنا پڑتا ہے وہیں اسے اپنے عہد کے اس اسٹیج کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے جس پر اس کا ڈراما پیش ہونا ہے۔

اسٹیج کو نظر انداز کر کے کامیاب ڈرامہ لکھنا ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ اسٹیج ایک سانچہ ہے جس میں ڈرامہ نگار اپنے خیالات کو ڈھال کر پیش کرتا ہے اور اس کے خدوخال اس دور کی تھیٹر کی ضروریات متعین کرتی ہیں۔ ان ضروریات کو سمجھے بغیر کسی ڈرامائی تخلیق کو سمجھنا بھی مشکل ہے لہذا ڈرامے کا مطالعہ جب ہی مکمل ہوگا۔ جب اس عہد کے

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامہ نگاری کا فن۔ لاہور۔ ۱۹۶۳ء ص ۶۷

اسٹیج کا بھی مطالعہ کیا جائے۔ مزید وضاحت کے لئے ایک مثال ملاحظہ ہو۔

اندر سبھا امانت میں ایک سین ہے کہ جب سبز پری راجہ اندر کی سبھا میں ناچنے گانے آتی ہے تو راجہ اپنے تخت پر سو جاتا ہے، راجہ کو سویا ہوا پاکر سبز پری کہتی ہے ؎

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

اور اسی اسٹیج پر جہاں راجہ سو رہا ہے بغیر کسی تبدیلی کے سبز پری تھوڑا سا آگے بڑھ کر کالے دیو سے مکالمہ شروع کر دیتی ہے۔ تماشائی یہ تصور کر لیتے ہیں کہ اب یہ مکالمہ راجہ کی سبھا میں نہیں بلکہ باغ میں بولا جا رہا ہے یہ سین تبدیل کرنے کا ایک طریقہ تھا۔

اس طرح کہہ کر خیالی سین تبدیل کرنا اس وقت کے اسٹیج کی ایک ضرورت تھی۔ کیونکہ اس وقت کا اسٹیج غیر ترقی یافتہ تھا۔ اس وقت نہ تو آگے گرنے والا پردہ (پروسینیم) ہوتا تھا۔ نہ ہی سین سیزی بنے ہوئے پچھلے پردے۔

اگر ترقی یافتہ اسٹیج کے لئے یہ ڈراما لکھا جائے تو اس شعر کی ضرورت ہی نہیں ہوگی۔ راجہ کو سبز پری سویا ہوا دیکھتی وہیں فیڈ آؤٹ ہوتا۔ پھر لائٹ آن ہوتی تو سبز پری کالے دیو سے مصروف گفتگو ہوتی اور پیچھے راجہ کی سبھا کے سین کے بجائے باغ کا سین بنا ہوتا۔

اس سے نتیجہ نکلا کہ ہر دور کا اسٹیج اور اس کی ضروریات بدلتی رہتی ہیں جو ڈرامے کی پوری ساخت کو متاثر کرتی ہیں لہذا ڈراما نگار کو اور چیزوں کے ساتھ ساتھ اپنے دور کے اسٹیج اور اس کی ضروریات کو بھی مدنظر رکھنا چاہیئے۔

ہندوستانی اور مغربی ڈرامے کا فرق

کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ یونانیوں کی اعلیٰ جمالیاتی قدریں اور ڈرامائی روایتیں ہندوستانی ڈرامے پر اثرانداز ہوئیں۔ اور ان ہی کے زیر اثر یہ فن ہندوستان میں ترقی پذیر ہوا۔

مزے کی بات یہ ہے کہ ایسا خیال رکھنے والوں میں یورپین مستشرقین کے ساتھ ہندوستانی ادیب بھی شامل ہیں۔ یہاں صرف ایک جرمن مستشرق ویبر کو مثال کے طور پر پیش کیا جا رہا ہے اس کا کہنا ہے کہ

"سنسکرت ڈراما یونانی ڈرامے سے ماخوذ یا متاثر ہے۔ کیونکہ اہل ہند یونانیوں کو "یون" کہتے تھے۔ اور قدیم ہندوستانی اسٹیج پر جو پردہ استعمال ہوتا تھا اس کا نام ہے "یونیکا" لہذا جو ناٹک ہندوستانیوں نے یونان سے لیا اسے "یونیکا" کہنے لگے۔"[1]

یہ صحیح ہے کہ یونانی ہندوستان آئے اور ساحلی علاقوں میں تجارت شروع کی رفتہ رفتہ یہاں کے فرمارواؤں سے سفارتی تعلقات استوار کئے یہاں تک کہ اس سرزمین پر اپنی حکومت قائم کر لی جو ان کے اپنے افسروں کے ماتحت ہوتی تھی۔ گستیاؤلی بان اپنی کتاب "تمدن ہند" میں لکھتا ہے۔

"اگر فتوحات کے لحاظ سے دیکھا جائے تو اسکندر کی فوج کشی سے کچھ

---

[1] نورالٰہی و محمد عمر۔ ناٹک ساگر۔ مقدمہ۔ برج موہن دتاتریہ کیفی۔ لاہور۔ ۱۹۲۴ء صـ ۱۲

حاصل نہیں ہوا اور چند ہی روز کے بعد اس کی قائم کی ہوئی یونانی چھاؤنیوں کا نشان تک باقی نہ رہا لیکن چونکہ یہ پہلا موقعہ تھا جب کہ ہندوستان کو یورپ سے کام پڑا اس کے تمدنی نتائج البتہ پُر اثر ہوئے۔" [1]

یہ تمدنی اثرات کہاں کہاں پڑے فی الحال یہ خارج از بحث ہے البتہ اتنی بات پورے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ یونانی ڈرامے کا کوئی اثر ہندوستانی ڈرامے پر نہیں پڑا۔ اس بات کی صداقت کی پرکھ کے لئے مندرجہ ذیل نکتے قابل توجہ ہیں۔

مغربی ڈرامے کا باوا آدم ارسطو اپنے استاد افلاطون کے برعکس ڈرامے کا مقصد انسان دوستی یا انسانی بھلائی قرار دیتا ہے اور یہ بھلائی وہ "کیتھارسس" (اسہال) کے ذریعے کرنا چاہتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ المیے سے پیدا شدہ جذبات درحقیقت تماشائیوں کے ذہنوں پر بار نہیں ہوتے بلکہ المیے کے مشاہدے سے ان جذبات کا اسہال یا جدید اصطلاح میں اصلاح یا تزکیہ ہو جاتا ہے۔ اس جذباتی صفائی اور اصلاح کی بدولت المیہ کے اختتام پر تماشائیوں کے اذہان دہشت و رحم کے جذبات میں ڈوبے رہنے کے بجائے ان سے نجات حاصل کر لیتے ہیں۔ اس کا عقیدہ ہے کہ انسانی جذبات کو مشتعل کرنے والے ہیجان انگیز فنون اگرچہ روح کی روزانہ غذا کے طور پر قابل نفریں سہی لیکن یہ وقتاً فوقتاً دوا کی حیثیت سے بہت مفید ثابت ہوتے ہیں۔

چنانچہ اس نظریئے کو پیش نظر رکھتے ہوئے ارسطو نے ڈرامے میں اعصابی ہیجان انگیز پلاٹ پر زور دیا ہے۔ جس کے واقعات و صورت حال پر از حد تحیر چھایا ہوا ہو اور انجام کے منظر میں جذباتی برانگیختگی اپنے عروج پر ہو۔ جس کے مشاہدے سے تماشائی دل کھول کر آہ و زاری کر سکیں۔ اور ان کے مجتمع فاضل جذبات کا اسہال ہو سکے۔ اور اس قسم کا ناشاد انجام عموماً شدید قسم کے تصادم سے پیدا کیا جاتا ہے۔ اور شدید تصادم کے نتیجے میں عموماً دہشت۔ نفرت۔ خونریزی۔ بغاوت تباہی و بربادی ظاہر ہوتی ہے۔

---

[1] گستاولی بان۔ تمدن ہند۔ ترجمہ سید علی بلگرامی۔ دہلی۔ صفحہ ۱۵۰

دوسری طرف ناٹیہ شاستر کی رو سے اگر کوئی ڈراما ہنگامہ۔ دکھ۔ خوف یا نفرت کے تاثرات پر ختم ہوتا ہے تو وہ "اشلیل" (گھناونا) ہے۔ یہاں تک کہ بھرت نے غدر۔ بغاوت اور خونریزی کے واقعات کو ڈرامے کے درمیان میں بھی پیش کرنے کی اجازت نہیں دی۔ خواہ وہ سبق آموزی ہی کے لئے کیوں نہ ہو۔

بھرت منی بھی ناٹیہ کا بنیادی مقصد "سکھ دائی" قرار دیتا ہے اور اس نظریئے پر سنسکرت ڈرامے کی تمام فنی قدریں تیار کرتا ہے۔ مگر وہ یہ سکھ تصادم و ٹکراؤ سے نہیں بلکہ "شرنگار رس" کو روح میں تحلیل کر کے پیدا کرنا چاہتا ہے جو شرافت نفس بن کر انسان کو ہمیشہ برائی سے بچاتا رہے۔

یہی وجہ ہے کہ مغربی ڈرامے کی محبوب ترین صنف المیہ ہندوستان میں کبھی بار نہ پا سکی۔ یہ درست ہے کہ ہندوستان میں بھی "بھینکر رس" میں ڈرامے لکھے گئے ہیں۔ اور اس کے لئے روپک کی قسم "ڈم" اور ایک آدھ اور قسمیں مخصوص ہیں۔ جن میں "شرنگار رس" اور "ہاسیہ رس" لانا منع ہے۔ لیکن اس قسم کے ڈراموں کی یہاں کبھی ہمت افزائی نہیں کی گئی اور یہ عہد قدیم میں بھی اسی قدر نامقبول تھے کہ آج ان کا کوئی نمونہ نہیں ملتا۔

ہندوستانی اور مغربی ڈرامے کا ایک اور بنیادی فرق یہ ہے کہ مغربی ڈراما نگار المیہ کی بنیاد ایسی پریشانی و بدقسمتی پر رکھتے ہیں جو سزاوار نہ ہو یعنی پریشانی اور مصیبت ایسے شخص پر آئے جو اس کا مستحق نہ ہو۔ اگر کسی انسان کو قتل کے جرم میں پھانسی دی گئی تو یہ المیہ نہیں ہے۔ لیکن اگر کسی ایسے شخص کو غلط فہمی یا کسی چال کے تحت پھانسی دے دی گئی جو بے گناہ تھا تو یہ المیہ ہے اور ایسے ہی المیوں سے ڈرامہ عظمت حاصل کرتا ہے۔

ہندوستانی ڈراما سرے سے اس نظریئے کی نفی کرتا ہے۔ وہ اس انصاف کو پیش کرتا ہے جو سزاوار ہو۔ اس کی بنیاد "کرما" کے نظریئے پر ہوتی ہے۔ یہاں کے ڈراموں میں برے لوگ ہی مصیبت میں پھنستے ہیں۔ اچھے ہرگز نہیں اور اگر اتفاق سے

کوئی بے گناہ مصیبت میں پھنس جاتا ہے۔ تو یہ تصور کیا جاتا ہے کہ یہ اس کے پچھلے جنم کے برے کرموں کا پھل ہے ۔۔ یہاں مصیبتیں غلطیوں کے اثرات کو مٹا دیتی ہیں۔ اور اچھے کاموں کے انعام کے راستے کو ہموار کر دیتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم ہندوستانی ڈراموں کا ہیرو کبھی گہرے المیے کا شکار نہیں بنتا۔ فیصلے کی غلطی مغربی ڈرامے میں المیے کا ایک ذریعہ ہے۔ سنسکرت ڈرامے کے آخر میں یہ غلطی درست کر لی جاتی ہے۔

مغربی ڈراما نہ صرف یہ کہ پلاٹ کو ڈرامے کے بنیادی اجزا میں شمار کرتا ہے بلکہ اسے اوّلیت کا درجہ دیتے ہوئے اس کی ساخت اور چستی پر پوری توجہ صرف کرتا ہے۔ وہاں پلاٹ میں تصادم اور کشمکش کے بغیر ڈرامے کا وجود ہی ممکن نہیں۔

ہندوستانی ڈراما پلاٹ کی ساخت اور چستی پر زور نہیں دیتا۔ یہاں تک کہ بھرت منی اسے ڈرامے کے بنیادی اجزا میں بھی شمار نہیں کرتے۔ یہاں تصادم برائے نام ہوتا ہے۔ سنسکرت ڈراما نگار تصادم کے ذریعے نکتۂ عروج بھی پیدا نہیں کرتے بس ہلکے پھلکے تصادم سے صرف واقعہ پیدا کرنے کا کام لیتے ہیں بعدہٗ اسے رَس اور بھاؤ سے سجاتے ہیں۔ کیونکہ قدیم ہندوستانی ڈرامے میں جو چیز بھی ڈرامائی فن میں ڈھالی جاتی وہ جمالیاتی حظ کے اس لطف آگیں تجربے کے تحت ہوتی جسے ''رس'' کہتے ہیں۔ یہاں پورا ڈراما اس طرح ترتیب دیا جاتا کہ اس کا پہلا حرف شروع اسی سے ہوتا اور ختم اسی پر ہوتا۔ ہندوستانی شعریات جذبات کو محظوظیت کی ایک فنی سطح تک لے جانے میں اعتقاد رکھتی ہے۔ ایسا نہیں کہ ہندوستانی ڈرامے میں زندگی کے نقائص کی شناخت نہیں ہوتی۔ مغربی ڈراما ان نقائص کو واضح کر کے پیش کرتا ہے۔ جبکہ ہندوستانی ڈراما اسے علیٰحدہ کر دیتا ہے۔

مغربی نظریہ حیات جہد للبقا کے اصول کو مانتا ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ انسان اپنی کوشش اور جہد و جہد سے اپنی تقدیر خود بناتا ہے۔ لہٰذا جو چیز بھی انسانی زندگی کی ترقی میں حائل ہو خواہ وہ قدرت ہی کیوں نہ ہو اس سے متصادم رہنا چاہیے۔ اس کی جھلک وہاں کے ڈراموں میں بھی ملتی ہے۔

ہندوستانی عقیدہ یہ ہے کہ انسان مجبورِ محض ہے۔ اس کی تقدیر کا فیصلہ قدرت کی طرف سے ہوتا ہے۔ پھر یہ کہ انسان اور قدرت الگ الگ نہیں بلکہ یہ اسی کل کا ایک جز ہے اور یہ جز کُل سے متصادم ہونے کی سکت نہیں رکھتا اس لئے اسے راضی بہ رضائے یار ہو کر سکھ اور سکون سے زندگی گذارنا چاہیئے۔ لہذا ہندوستانی ڈراما تناؤ اور کشمکش کو ڈرامے سے خارج کر کے اعتماد کی صورت حاصل کرتا ہے۔

مندرجہ بالا گفتگو سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ ہندوستانی ڈرامے میں المیہ کی کوئی گنجائش نہیں یہاں صرف طربیئے نے فروغ حاصل کیا اور مغرب میں بھی طربیئے کا وجود بہر حال ہے۔ لیکن مغربی اور ہندوستانی طربیئے میں بھی فرق ہے۔ مغربی طربیئے میں ہنسی ٹھٹھا مسخرہ پن پورے زور و شور کے ساتھ ہوتا ہے۔ جبکہ سنسکرت ڈراموں میں کوئی بھی چیز زوردار آواز کے ساتھ نہیں ہوتی۔ یہاں مزاح ضرور ہوتا ہے مگر خوبصورت و پر وقار طریقے سے یہ اکثر سنجیدگی کے ساتھ مدغم ہوتا ہے یہاں مزاح کے نام پر ہُوہا اور پھکڑ بازی نہیں ہوتی۔ اسے یوں بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ مغربی طربیہ ایک بے لاگ اور بھرپور قہقہہ ہے تو ہندوستانی طربیہ ایک پر وقار اور متین مسکراہٹ۔

سنسکرت ڈراموں میں کہیں کہیں طنز بھی ہوتا ہے۔ مگر اتنا واضح نہیں کہ مغربی طربیہ کی طرح اپنی الگ پہچان بنا سکے۔

مزید یہ کہ مغربی ڈراما حقیقت نگاری پر کافی زور دیتا ہے۔ ارسطو کا کہنا ہے کہ

> "یہ انسانی افعال کی نقل ہو۔ جس میں ان کو بہتر یا بدتر یا ہو بہو ویسا ہی پیش کیا جا سکتا ہو۔
>
> ایسی چیزوں کا بیان شاعر کے حلقہ اختیار میں شامل نہیں جو واقعتاً پیش آچکی ہیں۔ بلکہ اسے ایسی چیزیں بیان کرنی چاہئیں جو پیش آسکتی ہیں۔ . . . . . ایسی چیزیں جو قرین قیاس یا ضروری نتیجہ کے طور پر ممکن ہیں۔"[1]

---

[1] ارسطو۔ بوطیقا۔ ترجمہ عزیز احمد۔ فن شاعری۔ دہلی۔ ۱۹۷۷ء۔ ص ۳۶-۳۷۔

سسرو کا کہنا ہے کہ ڈراما۔

"زندگی کی نقل رسم و رواج کا آئینہ اور سچائی کا عکس ہو۔"

سیرت نگاری کا سلسلے میں بھی ارسطو ایسی ہی باتیں لکھتا ہے۔

"روئیداد کی طرح اطوار میں بھی شاعر کا مقصد یہ ہونا چاہئے کہ وہ جو بیان کرے ویسا ہونا یا تو لازم ہو یا اغلب۔"[1]

ان بیانات سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ڈراما زندگی کی نقل ہے زندگی کے حقائق کو پیش کرتا ہے لہذا اسے حقیقت سے قریب تر ہونا چاہئے اگر یہ بالکل حقیقی نہ بھی ہو تو حقیقت جیسا ضرور ہو۔

ہندوستانی ڈرامے کی روایات اس کے بالکل برعکس ہیں۔ یہاں حقیقت پیش کرنے کا کوئی تصور ہی نہیں ہے۔ زمانہ قدیم سے ہی یہاں کے ڈراموں میں فوق فطری و تخیلی کردار و واقعات کارفرما رہے ہیں۔ اس کی وجہ ایک خاص ایشیائی مزاج اور ایک مخصوص طرز فکر ہے۔ اور اس مخصوص طرز فکر نے حقیقی زندگی کی گھٹن کو دور کرنے کے لئے اپنے گرد تصوراتی زندگی کا ایک جال بنا رکھا ہے۔ جس سے وہ غمگین لمحات میں روشنی اور مسرت حاصل کرتا ہے۔ اور یہ ہندوستانی زندگی سے اس طرح وابستہ ہے کہ اس کا ایک حصہ بن گئی ہے عرف عام میں اسے صنمیاتی زندگی کہتے ہیں[2] غرض یہ کہ جس چیز کی بنیاد صرف تصور و تخیل پر ہو وہاں حقیقت کا کیا دخل۔

مغربی ڈراما وحدت ثلاثہ کی پابندی پر زور دیتا ہے۔ ہو سکتا ہے انفرادی طور پر ایک آدھ ڈراما نگاروں نے اس سے انحراف کیا ہو جیسے شیکسپیر۔ لیکن مجموعی طور پر اس کی پابندی کی جاتی رہی ہے۔

وحدت ثلاثہ میں سے (وحدت عمل جو کسی بھی ڈرامے کے منطقی ارتقاء کے لئے ضروری ہے) ہندوستانی ڈراما وحدت زماں و مکاں کو یکسر نظر انداز کر جاتا ہے اور جہاں پلاٹ میں تصوراتی ماحول اور فوق فطری عناصر کارفرما ہوں وہاں ان وحدتوں کو برتنا ممکن بھی نہیں ہے۔

---

[1] ارسطو۔ بوطیقا۔ ترجمہ عزیز احمد فن شاعری۔ دہلی۔ ۱۹۴۱ء۔ صـ۶۵۔

[2] ابراہیم یوسف۔ اندر سبھا اور اندر سبھائیں۔ لکھنؤ۔ ۱۹۸۰ء۔ صـ۱۵

اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں۔

"سنسکرت ڈراما نگار وحدت زماں و مکاں کے زیادہ قائل نظر نہیں آتے . . . .

. . . مختلف مناظر اور ایکٹوں کے درمیان وقت کے وسیع وقفے حائل نظر آتے ہیں۔ مزید برآں ڈرامے کے پلاٹ میں مشمولہ واقعات دور دراز مقامات پر پیش ہوتے ہیں۔ مقام کی ایک جگہ سے دوسری جگہ تبدیلی کو بالعموم تماشائیوں کی فہم و فراست پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ اور تماشائی اپنے طور پر دور پیے مقامات اور درازی سفر کو متعین کر لیتے ہیں۔" لے

کورس جو یونانی ڈرامے کا اٹوٹ انگ ہے سنسکرت ڈرامے میں سرے سے ناپید ہے وہاں کورس سے جو کام لیا جاتا تھا وہ یہاں مختلف تھیٹریکل تراکیب سے لیا جاتا ہے۔

ہندوستانی اور مغربی ڈرامے کا ایک اور فرق زبان کے استعمال میں پوشیدہ ہے۔ یوں تو ارسطو اور بھرت منی دونوں ہی ڈرامے کے لئے مزین زبان کی سفارش کرتے ہیں۔ مگر بھرت اس سے آگے بڑھ کر ڈرامے میں کرداروں کے معاشرتی مرتبے کے مطابق مختلف علاقائی زبانوں کو بھی اس میں شامل کرتا ہے فن ڈراما کی قواعد کی رو سے ڈراموں میں پراکرتوں کی شمولیت اس ترتیب سے ہونی چاہئے کہ ہیرو اور مشہور لوگ سنسکرت میں باتیں کریں۔ ہیروئن اور دوسرے نسوانی کردار سورشینی بولیں۔ راجہ کی خدمت میں رہنے والے دوسرے کردار ماگدھی بولیں۔ راجپوت نوکر اور تجارتی لوگ دراوڑی بولیں۔ گوالے خانہ بدوش اور جنگلی لوگ اپنی اپنی زبان بول سکتے ہیں۔ بچوں کے لئے شوخ اور توتلی زبان کا استعمال کیا جا سکتا ہے۔ پشاچی لوگ پشاچی بول سکتے ہیں۔ گو کہ سختی سے اس اصول کی پابندی نہیں کی گئی پھر بھی سنسکرت ڈراموں میں کئی زبانوں کا استعمال ایک مستقل روایت رہی ہے۔ مثال کے طور پر "مٹی کے چھکڑے" کو پیش کیا جا سکتا ہے، سنسکرت ڈرامے کی یہ ایک ایسی روایت ہے، جس سے کرداروں کی حقیقت پسندانہ پیش کش میں مدد ملتی ہے، مغربی ڈرامے میں نہ تو ایسا کوئی اصول ہے اور نہ ہی ایسی کوئی روایت۔

لے محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء ص ۲۹۱۔

محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں۔

"حقیقت یہ ہے کہ سنسکرت کے بلند پایہ نمونوں میں مختلف زبانوں کا استعمال اور امتزاج کی مثال دنیا کے کسی ڈرامے میں نہیں ملتی۔" [۱]

ہندوستانی ڈراموں میں قدیم مغربی ڈراموں کے برعکس اعلیٰ خاندان کی بن بیاہی لڑکیوں کو بھی شامل کیا جاتا ہے۔ مزید یہ کہ یہاں کسی دوسرے کی بیوی کو ڈرامائی سازشوں کا شکار نہیں بنایا جاتا۔ جبکہ مغربی ڈرامے میں ایسی کوئی پابندی نہیں۔

سنسکرت ڈرامے کے اصول اس قدر باریک بینی اور تفصیل سے مرتب کئے گئے ہیں کہ مغربی ڈرامے میں فن پر اس قدر تفصیل ملنا مشکل ہے۔ یہاں صفدر آہ کا ایک قول ملاحظہ ہو۔

"قدیم زمانے میں ہندوستانی ڈراموں میں کردار کی تشکیل دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ کرداروں کی نفسیات اور معاشرتی خصوصیات کے اعتبار سے ان کی زبان اور مکالمے لکھنا قدیم سے قدیم عہد کے ہندوستانی ڈراموں میں موجود ہے۔ مغربی ڈراموں کے مکالموں میں نشاۃ الثانیہ تک کردار نگاری کا تصور نہیں ابھرتا مکالموں میں کردار نگاری غالباً ورڈس ورتھ نے شروع کی۔" [۲]

ہیئت کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو سنسکرت ڈراما ہمیشہ ایک پیش لفظ یا تمہید سے شروع ہوتا ہے۔ اس تمہید میں ایک ایسا مقام بھی آتا ہے۔ جہاں تماشائیوں کو ڈرامے کے مصنف کردار اور اس میں پیش ہوئے واقعات سے قبل کے واقعات (جن کا جاننا تماشائیوں کے لئے ضروری ہوتا ہے) سے متعارف کرایا جاتا ہے۔ اس تمہید کا موازنہ مغربی ڈراموں سے کرتے ہوئے محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں۔

"تماشائیوں کی آگاہی کے لئے گزشتہ واقعات کا بیان قدیم و جدید ادوار کے

۱۔ محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء صفحہ ۲۵۶۔

۲۔ صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی۔ ۱۹۶۲ء۔ صفحہ ۳۸۔

..یورپی ڈراموں میں افتتاحیہ سے کسی قدر مشابہت رکھتا ہے۔ کرداروں کی زبانی اس کا مکالماتی انداز وہی ہے جو یورپ میں ''یوری پڈیز'' اور ''پلوٹس'' کی افتتاحیہ کا رہا ہے لیکن اس کی ترتیب و ساخت جداگانہ نوعیت کی ہے۔ ناندی کے بعد ڈرامے کے مصنف کا جو ذکر کیا جاتا ہے اس کا اندازہ یورپی ڈرامانگاروں کے اظہار ہیچ مدانی کے برعکس شاعرانہ تعلی اور خودستائی کا سا ہوتا ہے۔'' [1]

مزید یہ کہ اگر ہم تھیٹر کی اصطلاح میں بات کریں تو ہندوستانی ڈرامانگار مغربی ڈرامانگاروں کے برعکس بولے جانے والے الفاظ کا زیادہ استعمال کرتے ہیں۔ وہ کرداروں کو بیان کرتے ہیں۔ ان کے بارے میں بتاتے ہیں۔ اسٹیج کی سیٹنگ اور ترتیب کے بارے میں بتاتے ہیں۔ سارے کے سارے سین مکالموں میں بیان ہوتے ہیں۔ ان کا دکھایا جانا ضروری نہیں ہوتا۔ لہذا سنسکرت ڈراموں کے بارے میں اکثر کہا جاتا ہے کہ وہ ایک بیانیہ شاعری ہے لیکن اگر اس کے رس کے اصول کو اچھی طرح سمجھ لیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ اس میں ہر چیز اپنی جگہ پر کتنی اچھی طرح فٹ ہے اور مشکل سے کوئی چیز بے ضرورت ملے گی۔ کیونکہ سنسکرت ڈرامے کا اندرونی ڈھانچہ بہت ہی مربوط اور گٹھا ہوا ہوتا ہے۔ گو کہ بھرت پلاٹ کو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں شامل نہیں کرتا پھر بھی علیحدہ سے پلاٹ کے اجزاء کی تفصیل کا مکمل نقشہ پیش کرتا ہے۔

ڈرامے کے اندرونی ڈھانچے کا ایک دلچسپ اور منفرد پہلو یہ ہے کہ ڈرامائی پلاٹ کا ارتقا بغیر کسی متحیر کن اجزاء یا دھچکا پہنچانے والی چیز کے اور بغیر کسی تحریری سین کے ہوتا ہے۔ ڈرامانگار کی فن کاری یہی مانی جاتی ہے کہ وہ پورے پلاٹ کو خوشی کا مجموعہ اور خوش آہنگی کا تجربہ بنا دے۔

مغربی اقوام نے ڈرامے کو آرٹ یا زیادہ سے زیادہ اصلاحی آرٹ و مفید آرٹ کی طرح دیکھا ہے۔ لیکن قدیم ہندوستان میں ڈرامے کو جزوِ عبادت یہاں تک کہ ''موکش'' یعنی نجات کا ذریعہ مانا اور اس فن پر لکھی گئی کتاب ''بھرت ناٹیہ شاستر'' کو الہامی کتاب کے زمرے میں شمار کرتے ہوئے وید مقدس کا درجہ دیا گیا۔ اس فن کے لئے یہی وہ احترام و عقیدت تھی جس نے اسے ہندوستان میں معراج کمال تک پہنچایا نہ کہ مغربی یا یونانی ڈرامے کے اثرات نے۔

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء۔ ص ۲۴۱-۲۴۲۔

ڈرامے کی روایت

ڈرامے کی روایت اسی قدر قدیم ہے جتنا کہ خود انسان۔ کیونکہ اظہار ذات اور نقالی کی جبلتیں ابتدائے آفرینش سے ہی انسان میں پائی جاتی ہیں اور وہ اسی وقت سے ان کا مظاہرہ بھی کرتا رہا ہے اور انسان کی ذہنی نشو و نما بچوں کی معصوم حرکتوں سے لے کر خلاؤں میں انسانی پرواز۔ یہاں تک کہ تہذیب و تمدن کا تمام تر ارتقاء انھیں جبلتوں کا منت کش ہے۔

فی زمانہ اظہار ذات کے مختلف ذرائع ہمیں میسر ہیں۔ لیکن جب انسان فن و ادب کے ان جدید وسائل اظہار سے نا آشنا تھا اس وقت بھی اس کا نقالی کا جذبہ وفور کرتا تھا اس وقت بھی وہ سوچتا محسوس کرتا اور مختلف قسم کے تجربات سے گذرتا تھا۔ اس وقت بھی اس کے اندر ابلاغ کی ہیجانی لہریں ابھرتی تھیں۔ اس وقت اس کے پاس اظہار ذات کے صرف دو ذرائع تھے۔ ایک آواز اور دوسرا اشارات و حرکات۔ اور یہی قدیم ترین وسائل اظہار ڈرامے کی بنیاد ہیں۔

قیاس کہتا ہے کہ جب انسان غاروں اور جنگلوں میں رہتا تھا اور جانوروں کا شکار کر کے اپنا پیٹ پالتا تھا تو اسے درندوں سے بھی واسطہ پڑتا ہوگا کبھی یہ ان پر فتح پاتا ہوگا اور کبھی خود جان سے ہاتھ دھوتا ہوگا۔ یہی وحشی انسان جب کسی کوہ کنج یا الاؤ کے گرد اپنے ساتھیوں کے ساتھ بیٹھتا ہوگا تو نقالی کی جبلت اور اظہار ذات کی خواہش کے تحت شکار حاصل کر لینے کی خوشی میں اچھلنے کودنے اور ناچنے گانے کے ساتھ ساتھ اپنی بے ہنگم آواز اور اعضاء کی حرکات سے ان تجربات اور جذبات کا بھی اظہار کرتا ہوگا جو شکار کرتے ہوئے جنگلوں میں گھومتے ہوئے یا اپنے دوسرے ہم جنسوں سے ملتے ہوئے اسے پیش آئے

ہوں گے۔

اس کے جذبات و تجربات کے یہ اظہار ہی ڈرامے کے وہ دھندلے دھندلے نقش اولین ہیں جو تہذیب و تمدن کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ نکھرتے اور واضح ہوتے چلے گئے۔

انسانی عقل و شعور کی ترقی کے ساتھ ساتھ شکار کی ان بے جوڑ اور بے ہنگم اچھل کود اور دھما چوکڑی میں ہم آہنگی پیدا ہوئی ان میں توازن و تناسب آیا جسموں کے متوازن پیچ و خم اور آوازوں کے ساتھ ہم آہنگ حرکات کا مظاہرہ ہونے لگا۔ اور یہیں سے ناچ کی بنیاد پڑی لہذا ناچ کو ڈرامے بلکہ تمام فنون کی بنیاد قرار دیا جاتا ہے۔

شلڈن چینی لکھتا ہے۔

"انسان کی مادی ضروریات خوراک اور پناہ گاہ کے بعد انسانی مشاغل میں ناچ کو اولیت حاصل ہے اور ناچ تمام فنون کی ماں ہے۔" [1]

جون ڈرنک واٹر کا قول ہے۔

"ادب کی تاریخ انسان کے لکھنا سیکھنے سے بہت قبل شروع ہو جاتی ہے۔ ناچ کو تمام فنون پر اولیت حاصل ہے انسان ابتدائی مسکن میں الاؤ کے گرد جمع ہو کر اپنے دشمن کی فتح اور شکست پر خوشی سے ناچتا تھا۔" [2]

انسانی عقل و شعور نے جب کچھ اور ترقی کی اور صرف شکار کے گوشت پر گذر اوقات کرنے کے بجائے خوراک حاصل کرنے کے دوسرے ذرائع (غلہ وغیرہ پیدا کرنا) بھی اس کے ہاتھ آگئے۔ تو انسانی ذہن مظاہر فطرت کی طرف متوجہ ہوا۔ کیونکہ ایسی صورت میں ہر وقت اس کا سابقہ مظاہر فطرت سے رہتا۔ کبھی بارش کی زیادتی سے فصلیں خراب ہوتیں کبھی سورج کی تمازت بڑھ جانے اور بارش کم ہونے سے قحط سالی ہوتی کبھی وبائی بیماری

---

1. SHELDONCHENEY, THE THEATER, TUDORE EDI. NEW YORK 1947.P.11-12

2. DRINK WATER, JOHN; THE OUTLINE OF LITERATURE, LONDON 1957.

سے ان کا جانی نقصان ہوتا۔ لہذا رفتہ رفتہ انسان نے اپنی پہنچ سے باہر ہر قوت، و نقصان و فائدہ پہنچانے والے ہر مظاہر فطرت کو دیوی دیوتا مان کر ان کی پرستش شروع کر دی قحط سالی ہوتی تو بارش کے دیوتا کو خوش کرنے کے لئے ناچ ہوتا۔ وبائی بیماری سے نجات حاصل کرنے کے لئے کسی اور دیوتا کی پرستش ہوتی پھر دھیرے دھیرے ان دیوتاؤں کو نام دیئے گئے۔ اور ان کی شبیہیں بنائی گئیں۔ دیوتاؤں کی ان شبیہوں کے سامنے ناچ گا کر ان کی پرستش کی جانے لگی کچھ اور وقت گذر جانے کے بعد لوگ اس قسم کے مذہبی ناچوں میں شریک ہونے کے لئے خود مختلف شبیہیں بنانے لگے۔ یہاں تک کہ اس طریقہ عبادت کا رواج خاصا ترقی کر گیا (اس میں وقت اور حالات کی ضرورت کے تحت تخفیف و اضافہ ہوتا رہا)۔ بالآخر یہی طریقہ عبادت موجودہ ڈرامے کی بنیاد بن گیا۔

اس سے آگے کی روایت کے لئے تفصیلی جائزے کی ضرورت ہے لہذا اسے دو حصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یعنی یونانی ڈراما اور ہندوستانی ڈراما۔ کیونکہ ڈراما پہلے پہل جہاں ترقی پذیر ہوا وہ یونان اور ہندوستان ہی ہیں۔

یونانی ڈرامہ

ایک زمانہ تھا جب یونانی باشندے چرواہوں کی زندگی بسر کرتے تھے۔ بھیڑیں پالنا ان کا خاص مشغلہ تھا۔ اس وقت وہ فوق فطری عناصر کی پرستش کرتے اور اپنا نفع نقصان انھیں سے منسوب کرتے تھے۔ انھوں نے بہت سے دیوی دیوتا بنا رکھے تھے جو ان کے عقائد کے مطابق اکثر و بیشتر اپنی قوتوں کا مظاہرہ موسموں کے تفاوت اور حالات کے تغیر کی شکل میں کرتے رہتے تھے۔ یونانیوں کا عقیدہ تھا کہ انسانوں کی تقدیر کا فیصلہ دیوتا کرتے ہیں۔ لہذا ان کے سامنے ناچ گا کر ان کا جشن منا کر انھیں خوش رکھنا چاہیے۔

یونان میں ایک جنگ جو قوم ڈورین آباد تھی۔ یہ باکس دیوتا کی پوجا کا تیوہار موسم بہار کے آغاز پر بہت تزک و احتشام کے ساتھ منایا کرتی تھی، اس جشن میں گائے جانے والے گیت بالکل وحشیانہ ہوتے تھے۔ اور ان کے رقص و سرود پر سپاہیانہ انداز غالب ہوتا تھا۔ کچھ دنوں بعد ایک اور قوم اونین آئی یہ ڈورین کے ساتھ آباد ہوگی۔ ان لوگوں نے بھی اپنے گیت باکس کی پوجا میں شامل کر دیئے۔ ان کے گیتوں میں بھی سر اور تال کا کہیں پتہ نہیں ہوتا تھا۔

باکس پوجا میں ناچنے گاتے والوں کو کورس کہا جاتا تھا[1] "ایری این" نامی ایک شخص نے ان گیتوں کی اصلاح کر کے ٹریجک کورس ایجاد کیا۔ جس میں کچھ لوگ بکرے کی کھال اوڑھ کر ناچتے گاتے ہوئے قربان گاہ کا طواف کرتے تھے بعد میں ایک بکرے کی قربانی

---

[1] کورس کے لغوی معنی رقص یا گروہ رقاصاں ہے۔

کرتے تھے۔ بکرے کی قربانی اور کھالوں کی نسبت سے ان گیتوں کو ٹریجڈی کہنے لگے۔ کیونکہ یونانی زبان میں TROGUS بمعنی بکرا اور ODS بمعنی گیت استعمال ہوتا ہے اس طرح باکس پوجا سے ٹریجڈی نے جنم لیا۔ [1]

یونان میں ۵۳۵ ق۔م تک DIONYSUS دیوتا کی پرستش کا عام رواج ہو گیا تھا۔ یوں تو ہر تیوہار پر اس دیوتا کے سامنے رقص ہوتا تھا لیکن مارچ کے مہینے میں سالانہ جشن پر خاص طور سے بہت شان و شوکت کے ساتھ عوامی ناچ اس کے سامنے پیش کیا جاتا تھا۔ یہ پوجا نما جشن ایک ہفتہ تک چلتا تھا۔ اس میں دیوتا کی تعظیم میں لکھے گئے گانوں کا مقابلہ بھی ہوتا تھا، گانوں کے ان ہی مقابلوں میں تھس پس THESPUS نامی شاعر بھی شریک ہوتا تھا۔ وہ شاعر کے ساتھ ساتھ مغنی بھی تھا۔ اور اپنی مغنی پارٹی کا رہنما اور رہبر بھی۔ اس عظیم شاعر نے اپنے کلام کے موضوع کے لئے دیوتاؤں کے سفر کی داستان کا انتخاب کیا۔ اس کی مغنی پارٹی کے لوگ اور یہ خود بھی جشن میں شریک ہونے کے لئے آدھے جسم پر بکرے کی کھال اوڑھ کر نقلی چہرے لگاتے تھے جس میں چپٹی ناک اور نوکیلے کان ہوتے تھے۔ لیکن ایک جشن میں تھس پس نے دیوتا ہرمس HERMIS کی پوشاک پہن رکھی تھی۔ اور اسی کی طرح کا نقلی چہرہ لگا رکھا تھا۔ اس بھیس میں جب اس نے اپنا کلام ترنم سے سنایا۔ تو ایسا لگا کہ دیوتا ہرمس خود بول رہا ہے۔ اس منظر نے لوگوں کو بہت متاثر کیا ان کے دلوں میں خوشی اور حیرت و استعجاب کے جذبے پیدا ہوئے۔ یونان کے لئے یہ پہلا موقع تھا جب کسی شخص نے کسی کی شبیہہ پیش کی۔ یہیں سے ایکٹنگ کی ابتدا ہوئی۔ اور تھس پس پہلا ایکٹر پیدا ہو گیا۔

تھس پس مصنوعی شبیہوں MASKS کے استعمال سے مختلف کرداروں کی نمائش کرنے لگا۔ پھر تھس پس کے ساتھ دوسرے لوگ بھی اس میدان میں آگئے۔ اور دیوتا ہیرو اور عورت کا رول ادا کرنے کے لئے یہ ضروری سمجھا کہ انسان مخصوص

---

[1] نورالٰہی و محمد عمر۔ ناٹک ساگر۔ لاہور۔ ۱۹۲۴ء ص ۴

قسم کی وضع قطع اختیار کرے۔ لہذا اس ضرورت کے تحت ان لوگوں نے بڑے بڑے نقلی چہرے بڑے لباس اور اونچی ایڑی کے سینڈل ایجاد کئے۔

۵۰۰ ق۔م میں CHOIRILOS نے تھس پس کی ایجاد کی ہوئی مصنوعی شبیہوں کو کافی فروغ دیا۔ اس کے بعد فرینکس PHRYNICHOS نے عورتوں کی شبیہیں بھی ایجاد کیں اور انھیں کورس میں شامل ہونے کی اجازت دے دی جو ابھی تک ممنوع تھی۔ ان ڈرامہ نگاروں کا کوئی ڈرامہ دستیاب نہیں۔

یونان کا پہلا عظیم ڈراما نگار اسکائیلس AESCHYLUS ۵۲۵ ق۔م میں پیدا ہوا۔ اسے یونانی ٹریجڈی کا موجد بھی کہا جاتا ہے۔ اس نے ڈرامے میں بہت سے رد و بدل کئے کورس کے عنصر کو کم کر کے مکالمے کی اہمیت کو بڑھایا۔ ابھی تک اسٹیج پر صرف ایک ایکٹر رہتا تھا اس نے بیک وقت دو ایکٹروں کا اسٹیج پر ہونا ضروری قرار دیا اس نے اس پر بھی زور دیا کہ ہر کردار کا لباس اس کے شایان شان ہونا چاہیئے۔ پردوں پر تصویریں اور سین سیزیاں بنا کر پس منظر کے طور پر استعمال کرنے کا طریقہ بھی اس نے ایجاد کیا اس کے لکھے ہوئے ستر ڈراموں میں سے اب صرف سات دستیاب ہیں۔ جن میں سے

THE ORISTIA SEVEN AGONIST THEBES SUPLIMENT

کافی مشہور ہیں۔

اسکائیلس اتھینز کا رہنے والا تھا وہ ایک مشہور مصنف ہونے کے ساتھ ساتھ بہترین ایکٹر اور باکمال سپاہی بھی تھا۔

یونانی ڈرامے کی تاریخ میں اسکائیلس کے بعد اہم نام SOPHOCLES سفوکلیز کا آتا ہے۔ اس نے سولہ سال کی عمر سے ڈرامہ لکھنا شروع کر دیا تھا اور کل ایک سو تیس ڈرامے لکھے۔ اس کے ڈراموں میں "اجائس"۔ "اینٹگونی" اور "اوڈے پس" یونانی ڈرامے میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔

سفوکلیز نے یونانی اسٹیج کو کافی ترقی دی اس وقت تک اسٹیج پر صرف دو کردار ہوا کرتے تھے۔ اس نے ایک اور کردار کا اضافہ کر کے اسٹیج پر بیک وقت تین کرداروں کی موجودگی

لازمی قرار دی۔

سفوکلیز نے اپنے ڈراموں کے پلاٹ زیادہ تر یونانی دیومالاؤں سے لیے ہیں پھر بھی اس کے ڈراموں میں عوام کے دل کی آواز کہیں کہیں سنائی دے جاتی ہے۔

سفوکلیز سے پہلے یعنی اسکائیلس تک ڈراموں میں حرکت و عمل مفقود ہوتا تھا۔ اس نے اس میں حرکت و عمل پیدا کیا اور کرداروں کے تصادم سے شدت و عروج پیدا کرنے کی کوشش کی غرض کہ سفوکلیز نے یونانی ڈرامے کو بام عروج تک پہنچا دیا۔

یونانی ڈرامے کی تاریخ نامکمل رہ جائے گی اگر یوری پڈیز EURIPIDES کا ذکر نہ کیا گیا۔ اس کی پیدائش ۴۸۵ ق۔ م۔ اور وفات ۴۰۶ ق۔ م۔ بتائی جاتی ہے۔ اس نے اُنیس ڈرامے لکھے جس میں المیہ طربیہ اور طنزیہ شامل ہیں۔

اس کے ڈراموں کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی کیونکہ اس نے ڈرامے کو پہلی بار آسمانی بلندیوں سے نیچے اتار کر زمینی حقیقتوں سے روشناس کرایا۔ اس کے یہاں انسان دوستی دیوتاؤں سے بغاوت اور حقیقت پسندی پائی جاتی ہے۔

یوری پیڈیز کے زمانے تک لوگوں کا خیال تھا کہ تمام آفات اور بلایات دیوتاؤں کی ناراضگی کی وجہ سے آتی ہیں۔ لہذا ان کی پوجا کرتے رہنا چاہیئے۔ یوری پیڈیز نے اس خیال سے بغاوت کی۔ اس کا کہنا تھا کہ ہمیں ایسے دیوتاؤں کی پوجا نہیں کرنی چاہیئے جو انسانوں کو اپنے ظلم و ستم کا شکار بنائیں اور جن کی وجہ سے لوگ مصیبتیں جھیلیں وہ انسانوں کی قدر کرتا ہے۔ اس نے اپنے ڈراموں میں انسانی عظمت کو بہت اہمیت دی ہے وہ انسانی معاملات سے بے حد دلچسپی رکھتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے ڈراموں میں دیوتاؤں کے بجائے انسانی کرداروں کے جذبات اور ان کی عادات و اطوار کا تجزیہ کرتا ہے۔ اسے جنگ و جدل اور فتنہ و فساد سے نفرت تھی۔ اس نے جنگ کی بہت مذمت کی ہے۔ اسے تباہ کن اور افسوس ناک بتایا ہے۔ اس کی تصنیفات ان تخیلات کی آئینہ دار ہیں۔ اس نے اپنے ڈرامے " دی ٹروجن اومن " میں تین شاہی خاندان کی عورتوں کا ذکر کر کے تمام ماؤں بیویوں اور معصوم لڑکیوں پر ظلم و مظالم کی داستان سنا دی ہے۔

ان تین ڈرامہ نگاروں نے یونانی ڈرامے کو رہتی دنیا تک کے لئے امر بنا دیا۔
ان تینوں نے "ڈیونی سس" کے تیوہار پر انعامی مقابلے میں اپنے ڈرامے پیش کر کے اول انعام بھی حاصل کئے۔

یونان میں ہر سال "ڈیونی سس" کے تیوہار کے موقعہ پر جشن منایا جاتا تھا۔ اس کے انعامی مقابلہ میں ہر ڈرامہ نگار چار ڈرامے پیش کرتا تھا۔ جن میں سے تین ٹریجڈی (المیہ) ہوتے تھے اور ایک کامیڈی (طربیہ)۔ یہ تین ڈرامے ایک ہی کہانی کے تین حصے ہوتے تھے۔ بالکل اسی طرح جس طرح آج ہم ایک ڈرامے کو تین ایکٹوں میں بانٹ دیں۔ البتہ وقت اور مقامات بدل جاتے تھے۔

یونان میں المیہ کی طرح طربیہ کو بھی "ڈیونی سس" کے جشن سے ہی رواج ملا۔ یوں تو ہر المیہ نگار ایک طربیہ ضرور لکھتا تھا۔ لیکن ارسٹوفینز ARISTOPHANES (۴۴۸ ق۔م) نے جسے یونانی طربیہ کا موجد بھی کہا جاتا ہے بہت سے اچھے طربیہ ڈرامے لکھے۔ ویسے تو طربیہ کا رواج یوری پیڈیز کے زمانے سے شروع ہو گیا تھا۔ لیکن اسے ترقی ارسٹوفینز نے دی۔ دراصل ارسٹوفینز نے یہ محسوس کر کے کہ لوگ یوری پڈیز کے طنزوں اور تلخیوں سے اکتا چکے ہیں۔ طربیہ کی طرف توجہ دی اور کامیاب رہا۔ اور کافی مشہور ہوا۔
یہ ڈرامہ نگار ایک اچھا تنقید نگار بھی تھا اور خاص طور سے سماجی تنقید کرتا تھا اس نے سماجی عیوب پر سختی سے نکتہ چینی کی ہے۔ اور اپنے طربیہ ڈراموں میں طنز وظرافت کے نشتر کو اسی کام کے لئے استعمال کیا ہے۔
ارسٹوفینز کے علاوہ یونانی طربیہ میں سوسیرین۔ یو پولیس اور کریٹس قابل ذکر ہیں۔ ۳۴۳ ق۔م۔ میں ایک مشہور طربیہ نگار مینانڈر گذرا ہے۔ جس نے طربیہ کی ایسی مثال پیش کی کہ آنے والوں نے اس کی پیروی باعث فخر سمجھی۔ اور اسی کی تعمیر کردہ بنیادوں پر اعلیٰ طربیہ کے محل تعمیر ہوئے۔
یونانی ڈرامے کی بات ہو اور ارسطو کا ذکر نہ آئے یہ ممکن نہیں۔
ارسطو کو پہلا ادبی تنقید نگار کہا جاتا ہے۔ اس نے صنف ڈرامہ پر پہلی بار توجہ

دی اور اس صنف کا تفصیلی جائزہ لے کر اس کے اصول وضوابط مقرر کیے۔ اس نے اپنی معرکتہ الآراء کتاب ۔بوطیقا میں ڈرامے کے فن سے بحث کرنے کے ساتھ ساتھ اس کے عناصر اور خصوصیات کا بھی تفصیلی ذکر کیا ہے۔

..یونان کے بعد سب سے پہلے ڈرامے کی بنیاد اٹلی میں پڑی اور رفتہ رفتہ اٹلی نے اس فن میں اتنی ترقی کر لی کہ..یونان کو پیچھے چھوڑ دیا۔ اٹلی کے اثر سے جرمنی نے بھی اس صنف کو اپنے یہاں پھلنے پھولنے کا موقع دیا۔ لہٰذا دسویں صدی عیسوی کے بعد جرمنی میں اس صنف نے کافی ترقی کی۔

اسپین اور فرانس نے بھی اس پر اپنا دست شفقت رکھا۔ بارہویں صدی عیسوی میں یہاں مذہبی ڈرامے کی ابتداء ہوئی۔ محققین کا خیال ہے کہ اس صنف کو انگلستان تک پہنچتے پہنچتے بارہویں صدی عیسوی شروع ہو گئی۔ اور یہاں پہلا مذہبی ڈراما ۱۱۱۰ء میں اور پہلا غیر مذہبی ڈراما ۱۸۶۸ء میں معرض وجود میں آیا۔

ہندوستانی ڈرامہ

ادبی تحقیق کے تمام تر ارتقاء کے باوجود قدیم سنسکرت ڈراموں کے بارے میں اب بھی بہت سی باتیں پورے وثوق سے نہیں کہی جا سکتیں۔ پھر بھی بعض ملکی و غیر ملکی محققین کی کچھ ایسی چیزیں مل جاتی ہیں جن کی بنیاد پر گفتگو کا سلسلہ جاری رکھا جا سکتا ہے۔

تاریخی ترتیب سے آگے بڑھا جائے تو ہندوستان میں ڈرامائی عناصر کی پہلی جھلک "رگ وید" میں ملتی ہے جس کا زمانہ تصنیف ڈھائی ہزار سال قبل مسیح بتایا جاتا ہے۔ [1]

رگ وید سے پتہ چلتا ہے کہ اس وقت تک وحشیانہ ناچ کافی ترقی کر گئے تھے۔ رگ وید کی پہلی کتاب اور اتھر وید کی بارہویں کتاب میں ہے کہ جب دیوتاؤں کی مورتیوں کو آرائش کر کے جلوس کی شکل میں لے کر چلتے تھے۔ تو لڑکیاں رقص کرتی ہوئی اور ان دیوتاؤں کے کارناموں کے گیت گاتی ہوئی آگے آگے چلتی تھیں۔ ان کا نپے تلے انداز میں قدم اٹھانا۔ سروں کے اوپر بازوؤں کا۔ حلقہ بنانا۔ گانے کے سُر اور تال سے ہم آہنگ نقل و حرکت کرنا ظاہر کرتا ہے کہ یہاں ویدک دور سے ہی ڈرامائی عناصر کی جھلک نظر آنے لگتی ہے۔

اس بات کو میکڈانل بھی تسلیم کرتا ہے۔ وہ لکھتا ہے۔

"ہندوستانی ڈرامے کی ابتداء ویدوں کی مذہبی رسومات کے عام انداز اور تاریخی عناصر سے ہوتی ہے۔ ہمیں ویدوں کی رسوماتی عبارات سے پتہ چلتا ہے کہ مذہبی تیوہاروں اور

---

[1] RADHA KUMUD MOOKERJI. HINDUSIVILISATION, BOMBAY 1970, P.69.

قربانیوں کے موقعہ پر ناچ راگ اور سازوں کو استعمال کیا جاتا تھا۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان تقریبات پر اداکار گانوں میں ان رسومات کی پیش کش کرتے اور بعض اوقات وہ ان میں الفاظ بھی شامل کرتے تھے۔ جو بسا اوقات خوش طبعی کا موجب ہوتے ان سے خاموش اداکاری کے حقیقی وجود کا پتہ چلتا ہے۔ ۱؎

یہی محقق ایک اور جگہ لکھتا ہے۔

" رقص کی خاموش اداکاری کے ساتھ جب الفاظ شامل ہو جاتے ہیں تو وہ ڈراما بن جاتا ہے۔" ۲؎

مختصر یہ کہ ہندوستان میں ڈرامے کی تاریخ کو مختلف ادوار میں بانٹا جائے تو اس عہد کو جو رگ وید کی تصنیف سے بدھ مت کی ترویج یعنی چھ سو ق۔م۔ تک پھیلا ہوا ہے ہندوستان میں ڈرامے کی ترویج کا پہلا دور قرار دیا جا سکتا ہے اس وقت راگ ناچ نمائش اور خاموش و مکالماتی اداکاری کے واضح نشانات ملنے لگتے ہیں۔

چھٹی صدی قبل مسیح سے بدھ مت اور جین مت کی ترویج کا دور شروع ہو جاتا ہے۔ ان کی مذہبی دستاویزات سے اس دور میں قبائلی اجتماعات کے موقعوں پر رقص اور موسیقی کے ساتھ ڈرامائی نوعیت کے کھیل تماشوں کا بھی سراغ ملتا ہے بدھ مت کی ایک قدیم تحریر "ڈیگھ نکائے" کے پہلے حصے " برہما جل سوتر" میں گوتم بدھ کے متعلق مذکور ہے کہ

" وہ ساز راگ اور ناچ کے ہمراہ پیش ہونے والی نمائشوں کا تماشائی بننے سے گریز کرتا ہے۔ جب کہ تیاگی اور برہمن جو اپنے معتقدین کی مہیا کردہ خوراک پر بسر اوقات کرتے ہیں تفریحی نمائش دیکھنے کے عادی ہیں۔ تارک الدنیا گوتم ایسے کھیلوں کو دیکھنے سے احتراز کرتا ہے۔" ۳؎

آگے چل کر ان نمائشوں کی مزید تفصیلات میں سولہ قسم کے کھیل تماشوں کی

۱؎۲ MACDONELL. A.A., INDIA'S PAST. OXFORD. p.98-99.

۳؎ A. DAVID. T.W.RHYS. DIALOGUES OF THE BUDDHA. LONDON. 1899, P.5, P.5, 7-9.

فہرست دی گئی ہے۔ جن میں گیت سازوں کے ساتھ گانے۔ سنگت ناچ منظوم قصے نثری داستانیں۔ بھانڈوں کے اشعار۔ پریوں کے گانے۔ بانس پر چڑھ کر چنڈالوں کی بازی گری۔ گتکا بمکا بازی کشتیاں۔ ہاتھیوں گھوڑوں بیلوں بکروں مینڈھوں اور مرغوں کی پالیوں کا خاص طور سے ذکر ہے۔

بدھ کے زمانے میں لفظ سماج کا اکثر استعمال ہوا ہے۔ محققین اس لفظ سے ایسی تفریحی چیزیں مراد لیتے ہیں۔ جن میں ڈرامائی عناصر پائے جاتے ہیں۔ اس لفظ کے مفہوم و معانی سے ایک لمبی بحث کے بعد محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں۔

"اس کے بعد اشوک کے عہد (۲۷۴ - ۲۳۲ ق۔م) میں بھی ہمیں ان تفریحات (سماج) کا عام رواج ملتا ہے۔ اشوک نے جب بدھ مت اختیار کیا (۲۶۵ ق۔م) تو راجاؤں کی قدیم تفریحات سے دست کش ہو گیا۔ صرف یہی نہیں بلکہ اس نے اپنے مختلف فرامین میں عوام کو ایسی تفریحات سے باز رہنے کی تلقین کی۔ اس سلسلے میں اشوک کا شہباز گاہی کا پہاڑی کتبہ خاص طور پر قابل ذکر ہے۔" [1]

اشوک کے بعد ہم ایسے دور میں داخل ہوتے ہیں۔ جب پراکرتوں میں لکھے گئے۔ فنی حیثیت سے مکمل ڈراموں کی کچھ شہادتیں ملنے لگتی ہیں۔

لہذا ۱۸۴ تا ۷۲ ق۔م میں سینگا خاندان کے عہد حکومت میں پاتنجلی نام کا قواعد نویس اپنی تصنیف "مہا بھاسیہ" میں دو ڈراموں "کنس بدھ" اور "بلی بندھ" کا ذکر کرتا ہے۔ اس نے شوبھکاؤں یا شوبھنکاؤں کی ڈرامائی نمائشوں کے بارے میں بھی لکھا ہے۔ جو ناظرین کے سامنے ڈراموں میں مذکور واقعات کی حقیقی نمائش کرتے تھے۔ اس کی اس مشہور تصنیف میں اصول اداکاری کا بھی ذکر ہے۔ [2]

اس عہد کے ڈرامے کی زبان کے بارے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں۔

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء ص ۲۲۳۔

[2] انسائیکلوپیڈیا برٹینکا۔ ص ۱۰۳۲۔

"جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے۔ ماہرین لسانیات اس عہد کو درمیانی ہند آریائی دور میں شمار کیا ہے۔ جو پراکرت بھاشا کا عہد ہے۔ اس زمانے میں برعظیم پاکستان و ہند کے شمال مغرب میں "گندھارا" حکومت کے پایہ تخت ٹیکسلا سے مشرق میں "انگا" راجدھانی کے صدر مقام چمپا تک پالی یا اس سے ملی جلی پراکرت بولی جاتی تھی۔۔۔۔ نیز تحریریں بھی پراکرت ہی کو اولیت کا شرف حاصل تھا۔ بنا بریں اس میں شک و شبہ کی گنجائش باقی نہیں رہ جاتی کہ اس عہد کا ڈراما پالی یا کسی نوع کی پراکرت میں تھا۔ اور اگر اس کے تحریر میں آنے کا کوئی امکان ہو سکتا ہے تو وہ بھی بدھ مت کی تحریروں کی طرح پالی زبان میں ہی ممکن ہے۔" لے

اگر ان باتوں کو قریشی صاحب کا مفروضہ بھی مان لیا جائے تو بھی اتنی بات تسلیم شدہ ہے کہ اس طویل عہد میں (جو چھٹی صدی قبل مسیح سے عیسوی دور کے آغاز تک پھیلا ہوا ہے اور جسے ہندوستانی ڈرامے کا دوسرا دور شمار کیا جا سکتا ہے) پراکرت ڈراموں کا اتنا رواج ہو گیا تھا کہ اسے عوامی و نیشنل ڈرامے کی حیثیت حاصل ہو گئی تھی۔ لیکن ان ڈراموں کی نایابی کی وجہ سے نہ تو ان کا جائزہ لیا جا سکتا ہے نہ ہی ان پر تفصیلی بحث کی جا سکتی ہے۔

اس کے بعد ہندوستانی ڈرامے کی تاریخ کا تیسرا دور شروع ہوتا ہے۔ اس دور میں پراکرت ڈراموں کے شانہ بشانہ سنسکرت ڈرامے بھی معرض وجود میں آنا شروع ہوئے۔

یہ پورے وثوق سے تو نہیں کہا جا سکتا کہ سنسکرت ڈراموں کی ابتداء کب ہوئی۔ مگر پہلی دستیاب ڈرامائی تصنیف "سارپتر پرکرن" ہے۔ جس کا مصنف اشوگھوش ہے اس میں نو ابواب ہیں۔ اور یہ بدھ مت کے دو پیروؤں "سارپتر" اور مودگلیان کے مکالموں پر مشتمل ہے، اشوگھوش کے دو اور ڈراموں کے کچھ حصے مخطوطے کی شکل میں منگولیا میں "ترفان" کے مقام سے حاصل ہوئے ہیں۔

لے محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء۔ ص ۲۲۴۔

ایک روایت سے پتہ چلتا ہے کہ اشوگھوش راجہ کنشک کا استاد تھا۔ اس طرح اس کے ڈراموں کا سنہ تصنیف پہلی صدی عیسوی قرار دیا جا سکتا ہے۔

لیکن سنسکرت ڈرامے کی روشن تاریخ گپت دور حکومت یعنی ۳۲۰ تا ۹۵ ۴ء سے شروع ہوتی ہے۔ اس عہد میں برہمنوں کو اتنا اقتدار حاصل ہوا کہ ان کی زبان و ادب کا احیا کیا گیا۔ گپت خاندان کے کچھ راجاؤں نے بدھ نظریات سے بھی دلچسپی دکھائی مگر مجموعی طور پر انھوں نے برہمنوں اور ان کی زبان و ادب کی ہی سرپرستی کی۔ ان کی نظر التفات ڈرامے پر بھی پڑی اور اس عہد میں ڈرامے نے اتنی ترقی کر لی کہ اس عہد کو ڈرامے کا عہد زریں کہا جانے لگا۔

سنسکرت کے اب تک دستیاب مطبوعہ ڈراموں میں پہلا مکمل ڈرامہ "مرچھ کٹکم" (مٹی کی گاڑی) کو مانا جاتا ہے۔ اس کے سنہ تصنیف کے بارے میں محققین میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ ان مختلف آرار سے پھر بھی یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ یہ پہلی صدی عیسوی کے آخر اور دوسری صدی عیسوی کے آخر کے درمیان کی تصنیف ہے کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ یہ راجہ سودرک کی تصنیف ہے۔ اور اس راجہ کا دور حکومت ۱۹۲ء سے شروع ہوتا ہے۔

مصنفین ناٹک ساگر پروفیسر ہوٹر کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ اسے کسی نامعلوم مصنف نے راجہ سودرک کی خوشنودی کے لئے لکھا تھا۔

اس دس ایکٹ کے ڈرامے میں ایک برہمن ساہوکار اور ایک باعصمت رقاصہ کے عشق کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ یہ ایک معاشرتی ڈرامہ ہے جس میں اس عہد کے لوگوں کے رسم و رواج جوئے کے برے نتائج راجہ وغیرہ کی ستم آرائیاں دکھائی گئی ہیں۔ یہ اپنے عہد کے معاشرے کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔

اس ڈرامے کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں سنسکرت کے ساتھ ساتھ پراکرتوں کو بھی شامل کیا گیا ہے لہذا اس میں گیارہ کردار شورسینی۔ دو کردار اونتی ایک پراسیہ اور چھ کردار مگدھی بولتے ہیں۔ چنڈال اور غلام اپ بھرنش میں باتیں کرتے ہیں۔

فنی نقطہ نظر سے اس کے پلاٹ میں تسلسل اور عمل و حرکت ہے اور سیرت نگاری اتنی اچھی ہے کہ اس کی مثال سنسکرت ڈرامے میں مشکل سے ملے گی۔

اس کے علاوہ سنسکرت ڈراما نگاری کے ابتدائی دور میں تین اور ڈرامہ نگاروں کا ذکر بھی ملتا ہے۔ ان کا تذکرہ کالی داس نے اپنے پہلے ڈرامے " مالوہ اگنی مترا " میں بھاس سیّومل اور کوی پتر کے نام سے کیا ہے۔

کالی داس انھیں متعدد ڈراموں کا مصنف قرار دیتا ہے۔ موخرالذکر دو ڈرامہ نگاروں کا کوئی ڈرامہ دستیاب نہیں۔ البتہ کچھ ایسے ڈرامے ملے ہیں جنھیں بھاس کی تصنیف کہا جاتا ہے۔ لیکن اس پر تمام محققین متفق نہیں ہیں۔

بھاس کے بعد سنسکرت ڈراما نگاری میں شہرۂ آفاق ڈراما نگار کالی داس کا نام آتا ہے۔ جن کے کمال فن کے گوئٹے شیلے گل اور مغرب کے تمام بڑے ڈرامہ نگار و نقاد معترف ہیں۔ کالی داس کا سنہ پیدائش تو سنہ پیدائش ہے ان کے زمانہ حیات کے بارے میں بھی اختلاف پایا جاتا ہے۔ کچھ مورخین و محققین اس کا زمانہ حیات پہلی صدی قدم بتاتے ہیں لیکن زیادہ تر اس خیال سے متفق ہیں کہ وہ چندر گپت دوم بکراجیت (۳۸۰ تا ۴۱۳ء) کے دور کا شاعر ہے۔

کالی داس کے صرف تین ڈرامے پائے جاتے ہیں۔ " مالوبک اگنی مترا "، " شکنتلا " اور " وکرم اروشی "۔

اس کے ڈرامے " وکرم اروشی " اور " شکنتلا " میں عشق و محبت کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ " مالوبک اگنی مترا " ایک تاریخی ڈرامہ ہے۔ اس میں رانیوں کی راجہ سے محبت آپس میں سوتیہ ڈاہ اور شوہر پرستی دکھائی گئی ہے۔ اس میں ظرافت و بذلہ سنجی بڑے اچھے ڈھنگ سے شامل ہے۔

کالی داس کے بعد سنسکرت ڈراما نگاری میں سری ہرش دیو کا نام آتا ہے۔ یہ قنوج کا راجہ تھا۔ اس سے تین ڈرامے، " رتناولی "، " پریادرسکا " اور " ناگ نند "، منسوب کیے جاتے ہیں۔ بعض محققین نے ان ڈراموں کو بان اور دھاوک کی تصنیف قرار دیا ہے۔ لیکن راجہ ہرش دیو خود ایک جیدعالم تھا لہٰذا بغیر کسی ٹھوس ثبوت کے اسے ان ڈراموں کی تحریر سے عاجز نہیں خیال کیا جا سکتا۔

ہرش دیو کے ساتھ ساتھ بھت نرائن اور وشاکھ دت کے نام بھی کافی مشہور ہیں۔ لیکن کالیداس کے بعد جس ڈرامہ نگار نے سب سے زیادہ شہرت حاصل کی وہ بھوبھوتی ہے۔ صاحبان ناٹک ساگر اس کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"بھوبھوتی برار کے ایک برہمن کے گھر پیدا ہوا اور جودہ سال کی عمر میں دربار قنوج میں ملازم ہوگیا۔ قریباً ساتویں صدی عیسوی میں کشمیر کے ایک لشکر نے قنوج پر حملہ کر کے اسے تسخیر کر لیا اور اہل کشمیر واپس جاتے وقت بہت سے اسیرانِ جنگ ساتھ لے گئے جن میں سے ایک بھوبھوتی بھی تھا۔ سالہا سال نہایت عزت واکرام کے ساتھ زندگی بسر کرنے کے بعد بھوبھوتی کشمیر میں فوت ہوا۔ خوش گلو ہونے کے باعث اسے سری کنٹھ کہتے تھے۔" [1]

بھوبھوتی اپنے ڈراموں سے تبلیغ کا کام لے کر سماج کی اصلاح کر کے اسے ایک مثالی سماج بنانا چاہتا تھا۔ لیکن مشکل زبان کے استعمال کی وجہ سے وہ انھیں خواص بلکہ اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقہ تک محدود کر دیتا ہے۔ اس کے دقیق انداز بیان اور لفظی صنعت گری کی وجہ سے ڈرامہ غیر حقیقی ہو کر عوامی دل چسپی کھو دیتا ہے اور تدریسی حیثیت اختیار کر لیتا ہے یہ ٹھیک ہے کہ بھوبھوتی نے ڈرامے کی مدتوں سے چلی آرہی فرسودہ روایات سے انحراف کیا لیکن یہ انحراف اس قسم کا تھا کہ اس کی وجہ سے اس کے ڈراموں سے تفریحی عناصر عنقا ہوگئے یہاں تک کہ اس کے یہاں سنسکرت ڈرامے کے مزاحیہ کردار وِدوشک کا بھی کہیں اتہ پتہ نہیں۔

بھوبھوتی کے تین ڈرامے "مالتی مہادیو" "مہاویر چرتر" "اتر رام چرتر" دستیاب ہیں۔

۱۔ مالتی مہادیو۔ یہ دس ایکٹ کا ڈراما روزمرہ کے واقعات پر مبنی ہے۔ اس میں انھوں نے مالتی اور مہادیو کے عشق کی داستان بیان کرتے ہوئے ہندوستان کی معاشرہ

---

[1] نورالٰہی و محمد عمر۔ ناٹک ساگر۔ لاہور۔ ۱۹۶۴ء۔ ص ۳۲۱۔

کو پیش کیا ہے۔ اس کا پلاٹ پراکرت کہانیوں کی مشہور کتاب "بھرت کتھا" سے ماخوذ ہے۔

۲۔ اتر رام چرتر۔ اس ڈرامے کو بھوبھوتی کی بہترین تصنیف کہا جاتا ہے۔ یہ سات ایکٹ پر مشتمل ہے۔ اس میں رام چندر جی کی زندگی کے حالات (لنکا فتح کرنے کے بعد کے) دکھائے گئے ہیں۔

۳۔ "مہاویر چرتر" کے بارے میں زیادہ معلومات دستیاب نہیں ہیں۔

بھوبھوتی کے بعد دمودر مسرا و مدھوسدن کے ہنومان نامی ناٹک کافی مشہور ہوئے۔ اسی زمانے میں نرائن بھٹ اور رام بھدر دکنی نے بھی اچھے ڈرامے لکھے اور کافی شہرت حاصل کی۔

اس کے بعد راج سکھر کا نام کافی اہمیت رکھتا ہے انھیں "بال رامائن" اور "بال مہابھارت" کا مصنف بتایا جاتا ہے۔ اس ڈرامہ نگار کی اہمیت کا اندازہ نورالٰہی و محمد عمر کے اس قول سے بھی ہوتا ہے۔

"رامائن جیسی متین کتاب سے کومیڈی کا مواد پیدا کرنا بڑی بات ہے جس میں یہ شاعر بڑی خوبصورتی سے کامیاب ہوا ہے۔"[1]

یوں تو راج شکھر کے دو تین ڈراموں کا ہی ذکر ہوتا ہے لیکن اس نے بہت سے ڈرامے لکھے۔ اسے زبردست انشا پرداز اور فن اسٹیج کا ماہر بتایا جاتا ہے۔

راج سکھر کے علاوہ اس دور میں مراری اور وشکادت نے بھی اچھے ڈرامے لکھے۔ لیکن سنسکرت ڈرامے کے اس آخری عہد میں کرشن مسرا کا نام نظر انداز نہیں کیا جا سکتا انھوں نے ۱۱۰۰ء میں ایک تمثیلی ڈراما پربودھ چندر رودیہ" لکھا جسے کافی اہمیت دی گئی۔

اس کے علاوہ بھی کچھ ڈرامے اس دور میں لکھے گئے لیکن وہ چنداں قابل ذکر نہیں۔ سچی بات تو یہ ہے کہ اس کے بعد اچھے ڈرامے دیکھنے میں نہیں آئے۔

---

[1] نورالٰہی و محمد عمر۔ ناٹک ساگر۔ لاہور۔ ۱۹۲۱ء ص ۳۴۳۔

مجموعی طور پر سنسکرت ڈرامے کے اس آخری دور پر، جو ۸۰۰ء سے ۱۱۰۰ء تک پھیلا ہوا ہے۔ نظر کی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کے ڈرامے اسٹیج پر پیش کش کے لحاظ سے مناسب نہیں۔ محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں۔

"بھوبھوتی سے کرشن مسرا تک سنسکرت ڈرامے نے بالعموم حماسہ اور ڈرامائی نظم کی ملی جلی شکل اختیار کر لی تھی۔ بھوبھوتی کے ڈرامے "مہاویر چرتر۔ اور (اترام) چرتر" راج سکھر کے "بال رامائن" اور "بال مہابھارت" دمودمسرا یا مدھوسدن کا "ہنومان ناٹک" سب اسی نوعیت کے ہیں۔ یہ صرف نام کے ہی ڈرامے ہیں ان کو اسٹیج پر اداکاری کی حیثیت حاصل نہیں۔ اور صرف مطالعے کی چیز بن کر رہ گئے ہیں۔" لہ

سنسکرت ڈرامے پر لکھی گئی سب سے قدیم کتاب بھرت منی کا ناٹیہ شاستر ہے۔ ناٹیہ شاستر میں بھرت منی کچھ مصنفین کا ذکر کرتے ہیں۔ لیکن ان کی کوئی تصنیف دستیاب نہیں۔ ناٹیہ شاستر کے بعد بھی اس فن پر کچھ کتابیں لکھی گئیں جیسے دھنجے کا "وش روپک" ساگر نندنی کا "لکش کوش"۔ وشوناتھ کا۔ "ساہتیہ درپن" لیکن ان تمام تصانیف میں بھرت ناٹیہ شاستر کا ہی سہارا لیا گیا ہے۔ لہذا کہا جاسکتا ہے کہ بھرت ناٹیہ شاستر ہی سنسکرت ڈرامائی فن کی بنیاد ہے۔

ناٹیہ شاستر کی شان نزول کی مختلف روایات سے قطع نظر اتنی بات مسلم ہے کہ بھرت ناٹیہ شاستر سنسکرت اشلوکوں کی صورت میں۔ ہندوستانی ڈرامے کا ایسا صحیفہ قانون ہے۔ جس میں اسٹیج اداکاری۔ رقص، ڈرامانگاری اور ڈرامانگاری کی تمام جزئیات کے لئے واضح اصول و قانون موجود ہیں۔ انسانی حرکات اور بھاوؤں (تاثرات) کا جتنا جز در جز جائزہ ناٹیہ شاستر میں ہے اس کی مثال تمام دنیا کے ڈرامے کی تکنیک میں مشکل سے ملے گی۔ خاص طور سے اس کا رسوں کا نظریہ تو تعریف سے بالاتر ہے۔

ناٹیہ شاستر کی "ابھی نے" یعنی رقصی اداکاری "بھرتناٹیم" کے نام سے آج بھی

لہ محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء۔ صہ ۲۳۳۔

رائج ہے اور اپنی فنی خوبیوں کی وجہ سے دنیا کا عظیم ترین رقص مانا جاتا ہے اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ بھرت کے فن میں کتنی قوت ہوگی کہ اتنی مدت گذر جانے کے بعد آج بھی اسی آب وتاب کے ساتھ زندہ ہے۔

ناٹیہ شاستر میں سینتیس باب ہیں ان ابواب کے عنوانات نیچے درج کیے جارہے ہیں۔ اس سے اندازہ ہوجائے گا کہ اس میں فن ڈراما سے کتنی تفصیلی بحث کی گئی ہے۔

نمبر ابواب۔	عنوانات
۱۔	ناٹیہ شاستر کی شان نزول، پہلا روپک اور رنگ شالا۔
۲۔	اسٹیج کے اقسام اور ان کے بنانے کے طریقے۔
۳۔	اسٹیج کے دیوتاؤں کی پوجا۔
۴۔	رقص اور ان کے اقسام۔
۵۔	ناٹیہ کلا کی ابتدائی ضروریات۔
۶۔	نورس اور ان کا باہمی تعلق۔
۷۔	بھاؤ اور ان کے بیالیس اقسام۔
۸۔	اداکاری اور اس کے اقسام۔
۹۔	ہاتھ کی اداکاری اور اس کے اقسام۔
۱۰۔	مختلف اعضاء کے اسلوب۔
۱۱۔	چاری (پاؤں کی حرکتیں اور اس کے اسلوب)۔
۱۲۔	منڈلا یعنی ایک قسم کی پاؤں کی حرکتیں۔
۱۳۔	اسٹیج پر کرداروں کا داخلہ۔
۱۴۔	اسٹیج کی مختلف قسمیں اور ان کا مصرف۔
۱۵۔	بحریں اور ان کا مصرف۔
۱۶۔	ناٹیہ میں انداز کلام کے اقسام۔
۱۷۔	ناٹیہ کی کامیابی کے چھتیس نکتے اور لہجے کے قواعد۔

۱۸۔ ناٹیہ میں مستقل زبان کے قواعد۔

۱۹۔ مخاطبت کے لہجے اور ان کے انداز اور آواز۔

۲۰۔ روپک کے اقسام۔

۲۱۔ پلاٹ کے اقسام۔

۲۲۔ اداکاری کے طریقے اور اقسام۔

۲۳۔ میک اپ اور گیٹ اپ کے اقسام۔

۲۴۔ اداکاری کے نفسیاتی تجزیئے اور ان کی تفصیلیں۔

۲۵۔ دربار داری اور آدمیوں کے اقسام۔

۲۶۔ اوقات موسم اور ماحول کے اعتبار سے اداکاری۔

۲۷۔ ناٹیہ کی کامیابی کے اسباب۔

۲۸۔ جاتی (ایک قسم کے سنگیت کی خصوصیات)۔

۲۹۔ جاتی (ایک قسم کے سنگیت کا قانون)۔

۳۰۔ منہ کے باجے اور دیگر اقسام موسیقی۔

۳۱۔ تال کا قانون۔

۳۲۔ گیت کا بیان۔

۳۳۔ گنوں کا بیان۔

۳۴۔ ڈھول کا بیان۔

۳۵۔ پارٹ یا رول۔

۳۶۔ ڈرامے والوں کو شراپ یا بدعا۔

۳۷۔ رموز۔

سنسکرت اسٹیج

اس سلسلے میں صاحبان ناٹک ساگر ڈاکٹر ولسن کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ

"قدیم ہند میں کبھی کوئی عمارت اس غرض سے تعمیر نہیں کی گئی۔ کہ اس میں عوام الناس کی تفریح طبع کے لئے کھیل تماشا کیا جاتا۔" [1]

محمد اسلم قریشی بھی اسی خیال سے اتفاق کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"ایسی کسی ایک جگہ یا عمارت کا ذکر نہیں ملتا جو کرایہ پر یا بلا معاوضہ ڈرامائی تماشوں کے لئے استعمال کی جاتی ہو۔ اور جہاں عام لوگ جمع ہو کر اس کو دیکھ سکتے ہوں۔" [2]

لیکن صفدر آہ ان دونوں کے برخلاف ایسے عوامی منڈوے کا ذکر کرتے ہیں جہاں کبھی کبھی عوام کو ڈرامے دکھائے جاتے تھے۔ وہ لکھتے ہیں۔

"راجہ لوگ جو منڈوے اپنے لئے بنواتے تھے۔ وہ رنگ شالے کہلاتے تھے۔ اور عام لوگوں کے منڈوے ناٹیہ مندر کے نام سے مشہور تھے۔ ناٹیہ مندر مندروں کے قریب تعمیر کرائے جاتے تھے جہاں خاص خاص موقعوں پر ڈرامے ہوتے تھے۔ زیادہ بڑے منڈوے بنوانے کی ناٹیہ شاستر میں ممانعت ہے معیاری ناٹیہ مندر وہ ہوتا تھا جس میں چار سو پچاس آدمی بفراغت بیٹھ سکیں۔" [3]

---

[1] نورالٰہی و محمد عمر۔ ناٹک ساگر۔ لاہور۔ ۱۹۲۴ء۔ ص ۲۲۴۔

[2] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء۔ ص ۲۵۶۔

[3] صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی۔ ۱۹۶۲ء ص ۲۹۔

صفدر آہ اپنی اس بات کے لئے کوئی ثبوت پیش نہیں کرتے۔ بہر حال اس بات پر سبھی متفق ہیں کہ راجاؤں کے محلات میں ایک رنگ شالا ہوتی تھی جہاں راگ ناچ کی تربیت کے ساتھ ساتھ رقص و راگ کی نمائش بھی ہوا کرتی تھی اور وہیں ناٹک بھی پیش کئے جاتے تھے۔

ناٹیہ شاستر میں تین قسم کے منڈوں کا ذکر ہے۔

۱۔ وکرسرا ۔ بیضاوی

۲۔ ترسرا ۔ تکونا

۳۔ چترسرا ۔ چوکور

پھر ہر ایک کی تین سائز مقرر کی گئی ہے۔ یعنی بڑا، متوسط اور چھوٹا۔ ناٹیہ شاستر میں زیادہ بڑے منڈوے بنوانے کی ممانعت ہے ایسا اس لئے ہے تاکہ آخر میں بیٹھا ہوا تماشائی بھی اداکار کے لطیف سے لطیف بھاؤ کو دیکھ سکے اور ہلکی سے ہلکی آواز واضح طور پر سن سکے۔ رنگ شالا یا ناٹیہ مندر کے تین حصے ہوتے تھے۔

۱۔ رنگ منڈل، جہاں تماشائی بیٹھتے تھے۔

۲۔ رنگ منچ، جہاں ڈراما ہوتا تھا (یعنی اداکار آکر عمل کرتے تھے)

۳۔ پنتھ۔ یعنی میک اپ کی جگہ جو اسٹیج سے ملحق ہوتی تھی۔ ڈرامے میں دیو بانی اور دوسرے صوتی اثرات اداکار وہیں سے دیتے تھے۔[۱]

اس سلسلے میں صفدر آہ کا یہ بھی کہنا ہے کہ قدیم ہندوستانی اسٹیج میں پوشاک میک اپ اور سین سیریوں کا خاصا اہتمام کیا جاتا تھا۔ مناظر کے علاوہ ضرورت کے وقت کپڑے کے بنے ہوئے ہاتھی گھوڑے بھی اسٹیج پر لائے جاتے تھے۔ جو اپنی اعلیٰ صناعی کی وجہ سے اصل ہاتھی گھوڑے معلوم ہوتے تھے۔[۲]

سنسکرت ڈرامے کے اصول و قواعد مرتب کرنے والوں نے اسٹیج کے متعلق بہت کم

---

[۱] [۲] صفدر آہ: ہندوستانی ڈراما۔ دہلی۔ ۱۹۶۲ء ص ۳۰۔

لکھا ہے۔ بس کہیں کہیں کچھ اشارہ مل جاتا ہے۔ لہذا "سنگیت رتناگر" کے مصنف کے وہاں اسی طرح کا اشارہ ہے وہ بھی اس جگہ کے متعلق جہاں راگ اور ناچ پیش کئے جاتے تھے۔ لیکن اس وقت ایسی ہی جگہوں پر ڈرامے کی بھی پیش کش ہوتی تھی لہذا اس کا ذکر بے محل نہ ہوگا۔ وہ لکھتا ہے

"جہاں ناچوں کی نمائش کی جائے وہ جگہ بہت فراخ اور خوبصورت ہونی چاہئے۔ یہ جگہ سایہ دار ہو۔ اس کی چھت خوبصورتی سے مزین کئے ہوئے ستونوں پر قائم ہو۔ اسے پھولوں کے ہاروں سے سجایا جائے۔ گھر کا مالک ایک تخت پر بیٹھے۔ اس کے دائیں جانب امراء و روسا کو جگہ دی جائے۔ ان سب کے عقب میں درمیانی جگہ پر حکومت کے افسران بالا یا محل سرا کے اعلیٰ عہدیداروں شاعروں نجومیوں طبیبوں اور دیگر علماء و فضلاء کی نشستیں مخصوص کی جائیں۔ منتخب شدہ حسین و جمیل پیش خدمت دوشیزائیں اپنے آقا کے گرد پنکھے اور چادریاں لئے ہوئے موجود ہوں مختلف اطراف میں انتظام کرنے والے دربانوں اور نگرانی کے لئے مسلح سپاہیوں کو متعین کیا جائے۔ جب یہ سب لوگ اپنی اپنی جگہ پر بیٹھ جائیں تو سازندے سازوں پر مختلف دھنیں بجاتے ہوئے داخل ہوں پھر عقب کے پردے سے سرکردہ رقاصہ آگے بڑھے تماشائیوں کے لئے مجرا بجالائے اور ان پر پھول برسائے۔ پھر اپنے فن کا مظاہرہ کرے"[1]

مزید یہ کہ سنسکرت ڈراموں میں بھی کہیں کہیں اس وقت کے اسٹیج کی جھلک نظر آجاتی ہے مثلاً یہ کہ جب کوئی کردار عجلت میں اسٹیج پر آتا تو اسے نیچے سے اٹھا کر یا ایک کنارے سے داخل ہوتا۔ اس سے اسٹیج پر پردے کی موجودگی کا اندازہ ہوتا ہے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ وہ کس قسم کا تھا یا مٹی کے چھکڑے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ پردے اس حساب سے لگائے جاتے تھے کہ اسٹیج دو حصوں میں بٹ جاتا تھا جس کے ذریعہ گھر کا بیرونی اور اندرونی حصہ ظاہر ہوتا تھا۔ ان دونوں حصوں کے کردار ایک دوسرے کو نہیں دیکھ سکتے۔ مگر

---

1. WILSON, H.H. SELECTED SPECIMINS OF THE THEATER OF THE HINDUS. LONDON, 1871, PP1x1

تماشائی سب کو دیکھ سکتے تھے۔

اسٹیج کے اور دوسرے ساز و سامان میں متعدد نشستیں تخت ہتھیار اور رتھ استعمال کئے جاتے تھے۔ اور اکثر رتھوں میں زندہ بیل جوتے جاتے تھے۔ سنسکرت اسٹیج پر ایک جگہ سازندوں کے لئے بھی ہوتی تھی۔ جہاں سے ناچ اور گانوں کے ساتھ یا ڈرامے کے ساکت موقعوں پر ساز بجائے جاتے تھے۔ پھر بھی یہ بات مسلم ہے کہ سنسکرت اسٹیج کے لوازمات یعنی پردے سیزیاں اور دیگر آرائشی سامان بہت سادہ ہوتے تھے۔ اور اسی سادگی کی بناء پر ڈرامے کی بہت سی تفصیلات کی پیش کش ممکن نہ تھی۔ انھیں تماشائیوں کے رحم وکرم پر چھوڑ دیا جاتا تھا وہ اپنی فہم سے اس تک رسائی حاصل کر لیتے تھے۔ ہاں الفاظ میں ان تفصیلات کو بیان کر دیا جاتا تھا۔

بعض ڈراموں کی ہدایات سے معلوم ہوتا ہے کہ فرانسیسی تھیٹر کی طرح یہاں بھی اداکار ہمہ وقت تماشائیوں کے سامنے رہتے تھے۔ [1]

لیکن بعض ڈراموں کی پیش کش سے اندازہ ہوتا ہے کہ اداکار اسٹیج پر تماشائیوں کے سامنے موجود نہیں رہتے تھے بلکہ موقع پر ہی سامنے آتے تھے اور اپنا پارٹ کر کے واپس چلے جاتے تھے۔ اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ان ڈراموں کی پیش کش میں موقع بے موقع یا حسب ضرورت تصرف کیا جاتا تھا۔

سنسکرت ڈراموں میں پوشاک اور میک اپ کا خاص اہتمام ہوتا تھا۔ اکثر حوالوں سے واضح ہوتا ہے کہ اداکار مختلف کرداروں کی پیش کش میں طرح طرح کے لباس زیب تن کرتے تھے۔ اور یہ بات یوں بھی قرین قیاس ہے کہ سنسکرت ڈراموں کو اس حد تک راجاؤں کی سرپرستی حاصل رہی ہے کہ وہ خود بھی ڈراموں میں اداکاری کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں لباس کی زیب و زینت اور کرداروں کی زیبائش میں شاہانہ ٹھاٹھ برتے جاتے ہوں گے۔

سنسکرت ڈراموں کی پیش کش :-

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء۔ صفحہ ۲۶۔

سنسکرت ڈراما ایک پیش لفظ یا تمہید سے شروع ہوتا تھا۔ اور اس کی پیش کش کا طریق کار یہ تھا کہ سب سے پہلے اسٹیج پر پوجا ہوتی تھی اور اندر کی تعریف میں گیت گائے جاتے تھے۔ تمہید کے اس ابتدائی حصے کو پوروانگ کہتے ہیں۔ چونکہ سنسکرت ڈرامے زیادہ تر کسی مذہبی تقریب پر پیش کئے جاتے تھے، لہذا پوروانگ کے بعد اس مذہبی تقریب کا بیان ہوتا تھا اس تقریب سے منسوب دیوتا کی انسانوں پر کرم وعنایات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ پھر پرارتھنا ہوتی ہے۔ اس حصے کو ناندی کہتے ہیں۔ اس کے بعد سوتر دھار (پروڈیوسر) اس کی بیوی نٹی یا کوئی اور مرد یا نسوانی کردار پردے سے باہر آتے اور آپس کے دلچسپ مکالموں کے ذریعہ ڈرامے کے مصنف اس کی تصنیف اس کے کردار ، ڈرامے میں پیش ہونے واقعات اور قبل کے واقعات سے (جن کا جاننا تماشائیوں کے لئے ضروری ہو) تماشائیوں کو متعارف کراتے ہیں۔ تعارف کے بعد تماشائیوں سے براہ راست خطاب کرتے ہوئے ان کی توصیف وتعریف کی جاتی ہے۔ (تمہید کے اس آخری حصے کو پرستاونا کہتے ہیں) اس پورے عمل میں دو یا دو سے زیادہ کردار نہیں ہوتے۔ اس افتتاحیہ کا مقصد کیا تھا اس سوال کے جواب میں صفدر آہ لکھتے ہیں۔

"ظاہر ہے ڈراما دیکھنے والے مختلف پراگندہ خیال اور الجھنیں لئے ہوئے منڈوے میں آتے ہیں۔ پوجا اور استھاپنا ان کے جذبات اور خیالات میں یک آہنگی اور دلوں میں شانت رس پیدا کرنے کا کام کرتی تھی۔ اور اس کے بعد ڈراما شروع ہوتا تھا۔"[1]

اس طرح تماشائیوں کے دلوں میں شانت رس پیدا کرنے کے بعد اور ڈرامے کے مصنف اور کہانی سے روشناس کرانے کے بعد اصل ڈراما شروع ہوتا تھا اس کی صورت یہ ہوتی تھی کہ سوتر دھار اور اس کے ساتھی کی گفتگو کے آخر میں اس سین کی طرف اشارہ ہوتا تھا۔ جو ڈرامے کا پہلا سین ہوتا تھا۔ یا سوتر دھار آئندہ آنے والے کردار کا نام لے کر پکار دیتا جیسا کہ شکنتلا میں کہا گیا ہے کہ :۔

---

[1] صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی۔ ۱۹۶۲ء۔ ص ۳۰

"اب مہاراجہ دشینت براجمان ہوتے ہیں"۔ یا ایک اور طریقہ یہ تھا کہ ڈرامے کا کوئی کردار سوتر دھار کے مکالمے میں کسی بات کا جواب دینے کے لئے آگے بڑھتا اور اسٹیج پر آکر اصل ڈرامے کے مکالمے میں شامل ہو جاتا۔ "مرچھ کٹکم" اور "مدرا راکشش" میں اصل ڈرامے کی ابتدا اسی صورت سے ہوتی ہے۔

سنسکرت ڈراما کئی ایکٹوں میں بٹا ہوتا ہے۔ اور ہر ایکٹ میں کئی سین ہوتے ہیں۔ اسٹیج پر کسی کردار کی آمد اور پہلے سے موجود کردار کی روانگی سے نیا سین شروع ہو جاتا تھا۔

"یہی صورت ہمیں قدیم یورپی ڈراموں بالخصوص فرانسیسی ڈرامے میں بھی دیکھنے میں آتی ہے"۔[1]

کرداروں کی آمد و رفت یا مناظر کی اس آسان ترین تبدیلی میں اسٹیج کو کبھی خالی نہیں چھوڑا جاتا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا تھا کہ ایک ایکٹ کے شروع سے آخر تک اس کے مقام میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی تھی۔ تمام افراد ڈرامہ کی اسٹیج سے روانگی ایکٹ کا اختتام ظاہر کرتی۔ اس سلسلے میں صفدر آہ لکھتے ہیں کہ

"قدیم ہندوستانی ڈراما کم سے کم پانچ انک (ایکٹ) یا زیادہ سے زیادہ دس انک کا ہوتا تھا۔ ایک انک ایک ہی سیٹ یا پس منظر پر دکھایا جاتا تھا۔ ایک انک گویا ایک بہت بڑا سین ہوتا تھا۔ جس میں چھوٹے چھوٹے سین اس طرح بنتے تھے کہ کچھ کرداروں نے آکے ایک سین کیا اور چلے گئے۔ پردہ اسی وقت گرتا تھا جب انک ختم ہوتا تھا۔ ہر سین پر پردہ گرنے کا مروجہ طریقہ مغربی ڈرامے سے آیا ہے"۔[2]

مناظر کی تبدیلی یا ایک ایکٹ کے ختم ہونے اور دوسرے ایکٹ کے شروع ہونے میں جو وقفہ آتا تھا۔ اسے پر کرنے کے لئے پرویشک (راوی) اسٹیج پر آتا۔ اور اپنی ظرافت و مزاح سے تماشائیوں کا دل بہلاتا تھا۔

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء۔ ص ۲۴۷۔

[2] صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی۔ ۱۹۶۲ء۔ ص ۳۶۔

دو ایکٹوں کے واقعات میں ربط پیدا کرنے کے لئے ڈرامے کا کوئی اہم کردار اگلے ایکٹ کی طرف اشارہ کر دیتا تھا۔ اور اگر مزید وضاحت کی ضرورت ہوتی تو کبھی پرویشک کے بیان اور کبھی دیوبانی کے ذریعہ پچھلے اور نئے ایکٹ کے واقعات کے درمیان ربط پیدا کر دیا جاتا۔

سنسکرت ڈراموں کو پورا کرنے کے لئے کوئی وقت متعین نہ تھا۔ لیکن کم از کم پانچ گھڑی (چار گھنٹے) اور زیادہ سے زیادہ تیس گھڑی (بارہ گھنٹے) کے اندر ختم کر دیئے جاتے تھے بارہ گھنٹے والے ڈراموں میں ایکٹ کے اختتام پر پوجا پاٹ اور حوائج ضروری سے فارغ ہونے کے لئے انٹرول ہوتے تھے۔ ۱؎

سنسکرت ڈراموں میں آغاز کی طرح انجام بھی آشیرواد اور پرارتھنا پر ہوتا تھا۔ جسے بھرت کا ویہ کہتے ہیں۔ اس میں ڈرامے کے اہم کردار حصہ لیتے ہیں۔

سنسکرت ڈراموں میں وحدت زماں و مکاں کا کوئی خیال نہیں رکھا جاتا۔ اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں۔

"سنسکرت ڈرامہ نگار وحدت زماں و مکاں کے قائل نظر نہیں آتے۔ ان کے ڈراموں میں اکثر واقعات کے تسلسل کو ملحوظ نہیں رکھا جاتا۔ اور مختلف مناظر اور ایکٹوں کے درمیان وقت کے وسیع وقفے حائل نظر آتے ہیں۔ مزید برآں ڈرامے کے پلاٹ میں مشمولہ واقعات دور دراز مقامات پر پیش ہوتے ہیں مقام کی ایک جگہ سے دوسری جگہ تبدیلی کو بالعموم تماشائیوں کی فہم و فراست پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ اور تماشائی اپنے طور پر دوری مقامات اور درازی سفر کو متعین کر لیتے ہیں"۔ ۲؎

سنسکرت ڈرامے نے شروع میں عوامی زندگی سے اپنا رشتہ قائم رکھا لہذا مرچھ کٹکم (جو اولین نمونوں میں سے ہے) پورے طور سے عوامی نوعیت کا حامل ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ یہ بات

۱؎ صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈراما۔ دہلی۔ ۱۹۶۲ء ص ۳۷۔

۲؎ محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ ۱۹۷۱ء۔ ص ۲۹۱۔

کم ہوتی گئی۔ گو کہ کالی داس کے یہاں بھی بلند پایہ ادبی زبان اور اعلیٰ معیار کی شاعری صرف بلند ادبی سطح رکھنے والوں کو ہی تفریح کا سامان مہیا کرتی ہے۔ پھر بھی کسی حد تک عوامی تفریحات سے اس کا رشتہ قائم رہا۔

مگر بھوبھوتی تک آتے آتے تفریحی عناصر کا بالکل فقدان ہو گیا۔ اس نے جذبات کی گہرائی اور شدت اظہار میں سارا زور صرف کر دیا۔ اس کے پلاٹ بھی عوامی زندگی سے بہت دور ہیں۔ اور اس نے زبان بھی خاصی ادق اور عالمانہ استعمال کی ہے۔ بھوبھوتی خود اس بات کا اعتراف کرتا ہے کہ اس کے مخاطب فاضل پنڈت اور اعلیٰ تعلیم یافتہ لوگ ہی ہیں۔[1]

مزید یہ کہ سنسکرت زبان کبھی عوام کی زبان نہ بن سکی اور خاص طور سے جب سنسکرت ڈرامے وجود میں آ رہے تھے ہر طرف پراکرتوں کا دور دورہ تھا لہذا پہلی صدی عیسوی سے لے کر دسویں صدی عیسوی تک پراکرتوں کو اتنا فروغ حاصل ہوا کہ بول چال سے آگے بڑھ کر تصنیف و تالیف کا کام بھی اس میں ہونے لگا۔ دوسری صدی عیسوی سے بارہویں صدی عیسوی کے طویل عرصے میں سنسکرت ڈرامے کے جو چند نمونے نظر آتے ہیں وہ گپت خاندان جیسے راجوں کی سرپرستی یا سنسکرت زبان و ڈرامے سے مذہبی لگاؤ کا نتیجہ ہیں۔

سنسکرت ڈرامے کو عوامی سرپرستی حاصل نہ ہونے کی وجہ سے اس کے عہد زریں میں بھی مایہ ناز ڈرامہ نگاروں کے صرف چند ڈرامے ملتے ہیں اگر اسے عوام کی سرپرستی حاصل ہوتی تو یونان کی طرح یہاں بھی بڑے ڈرامہ نگاروں کے ڈراموں کا شمار سینکڑوں میں ہوتا۔

اسے عوامی سرپرستی حاصل نہ ہونے کی بنیادی طور پر دو وجہیں تھیں ایک تو یہ کہ عوام سنسکرت سے ناآشنا تھے اس پر طرہ یہ کہ سنسکرت ڈراموں میں مشکل اور ادق زبان استعمال ہونے لگی لہذا جو تھوڑی بہت سنسکرت جانتے تھے وہ بھی اسے سمجھنے سے قاصر رہے۔ دوسرے یہ کہ سنسکرت ڈراموں کو پیش کرنے کے لئے کسی منڈوے یا ناٹیہ مندر کا سراغ نہیں ملتا (گو کہ ان کا ذکر ناٹیہ شاستر اور کئی دوسری جگہوں پر ہے) جہاں عوام کے لئے ڈرامے پیش کئے جاتے ہوں۔

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء۔ صـ ۲۶۵۔

سنسکرت ڈرامے عموماً راجاؤں راجکماروں وزراء و امراء کے رنگ شالاؤں درباروں کھلے دالانوں اور سائبانوں میں ہی پیش کئے جاتے تھے۔ اور ظاہر ہے کہ ان جگہوں تک عوام کی رسائی کم ہی ہو پاتی تھی۔ کیونکہ امراء کا طبقہ عوام سے ہمیشہ ایک دوری بنائے رکھتا تھا بلکہ آج بھی بنائے رکھتا ہے۔

اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی کا خیال ہے۔

"راجاؤں وزراء و امراء کے فراخ اور کھلے درباروں کو سنسکرت ڈراموں کی پیش کش کے لئے استعمال کیا جاتا تھا ظاہر ہے کہ ایسی جگہوں میں عامۃ الناس کی رسائی کہاں تک ممکن ہو سکتی تھی چنانچہ اس برعظیم میں ڈرامائی نمائشوں کے سلسلے میں یہ امر خاص طور پر اہمیت رکھتا ہے کہ سنسکرت ڈراموں کی نمائش کوئی عوامی حیثیت کی حامل نہ تھی۔ اور عوام ان تفریحات میں شریک نہ ہو سکتے تھے۔" ؎۱

لہذا سنسکرت ڈرامے کی تحریری شکل ہو یا عملی پیش کش عوام دونوں سے دور رہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ عوام کی نقالی کی جبلت ہی مردہ ہو گئی۔ یہ ایک ایسی انسانی جبلت ہے جو ابتدائے آفرینش سے آج تک فعال ہے لہذا اسی جبلت کے تحت سنسکرت ڈرامے سے قبل بدھ مت کے ڈرامے وجود میں آئے اور اسی کی وجہ سے سنسکرت ڈراموں کے دوش بدوش ملکی اور عوامی ڈرامے کی ایک رو چلتی دکھائی دیتی ہے۔ جس کی مثال ہمیں بھنڈیتی۔ نقالی۔ کٹھ پتلی۔ جاترا، راس اور اسی طرح کی دوسری عوامی روایتوں سے مل جاتی ہے۔

ان ہی شواہد کی بنا پر H.H. WILSON لکھتا ہے کہ اس زمانے میں یعنی سنسکرت ڈراموں کے دور میں۔

"ملکی زبانوں کے ڈرامے زیادہ تعداد میں اور زیادہ مقبول ہوں گے اور یقیناً وہ زیادہ قومی حیثیت کے حامل تھے۔" ؎۲

پھر ہندوستان کا وہ دور شروع ہوتا ہے جس میں سنسکرت زبان و ادب مشمولہ

؎۱ محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ ۱۹۷۱ء۔ ص۲۶۸۔

؎۲ WILSON H.H. SELECTED SPECIMINS OF THE THEATER OF THE HINDUS. LONDON 1871, P.XV.

ڈرامے کے خواص کی سرپرستی سے بھی محروم ہو جاتے ہیں۔ ملک میں سیاسی انتشار اور معاشی انحطاط کی وجہ سے اس کی دفتری و سرکاری حیثیت بھی ختم ہو گئی۔ ایسی صورت میں یا تو وہ زبان ترقی کرنے لگی جو سنسکرت کی جگہ سرکاری زبان بنی یا پھر علاقائی زبانیں اور ان کا ادب۔

اس دور میں عوامی ڈرامائی روایتوں نے کچھ زیادہ ہی ترقی کی کیونکہ اب یہی تفریح کا اہم ذریعہ رہ گئی تھیں۔

لہذا اس بات میں قطعی شبہے کی گنجائش نہیں کہ اردو ڈرامے کی داغ بیل پڑنے سے پہلے پورے ملک میں سنسکرت ڈرامے کے فنی تکنیکی اور تخلیقی کمالات کی جگہ ہر طرف شعر و شاعری، راگ و رقص۔ بہروپ، نقل، بھنڈ بتی، بھگت بازی، رام لیلا، راس لیلا، داستان گوئی، مرثیہ خوانی، کٹھ پتلی کا ناچ اور سانگ سنگیت جیسی عوامی روایات کا دور دورہ تھا۔ لہذا یہ روایتیں اور ان کی پیش کش کا طریقہ کار ہی اردو ڈرامے کے موثرات میں شمار ہوتے ہیں۔ لیکن ان پر تفصیلی گفتگو سے پہلے اردو ڈرامے کی ابتدا کا زمانہ متعین کر لیا جائے تو اس کے موثرات کی نشان دہی قدرے آسان ہو جائے گی۔

اُردو ڈرامے کی ابتداء

اردو ڈرامے کی ابتداء کب ہوئی اس موضوع پر بہت سے محققین و ناقدین خامہ فرسائی کر چکے ہیں پھر بھی ابھی تک کوئی ایک نظریہ ایسا سامنے نہیں آیا جس پر سب متفق ہوں لہذا اس سلسلے کے اہم نظریات کو یہاں اختصار کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔

عہد فرخ سیر (۱۷۱۳ء تا ۱۷۱۹ء) میں نواز نامی شاعر نے جو ہندی تلفظ کے مطابق نواج کہلاتا تھا، ایک کتاب برج بھاشا میں شکنتلا ناٹک کے نام سے لکھی۔ یہ مزمل پریس الہ آباد سے ۱۹۵۹ء میں بھی شایع ہوئی۔

فورٹ ولیم کالج میں کاظم علی جوان نے ۱۸۰۱ء میں اسی نام کی ایک کتاب تصنیف کی کہا جاتا ہے کہ یہ نواز کی شکنتلا ناٹک کا ترجمہ ہے۔

اردو کے بہت سے ناقدین و محققین ایک لمبے عرصے تک نواز یا جوان کو اردو کا پہلا ڈرامہ نگار مانتے رہے۔ کیونکہ ان حضرات کا خیال تھا کہ نواز کی یہ تخلیق کالی داس کی "شکنتلا ناٹک" کا ترجمہ ہے۔ ایسا خیال رکھنے والے ادبا کی فہرست کے چند اہم نام یہ ہیں۔ پنڈت برج موہن وتاتریہ کیفی۔ رام بابو سکسینہ۔ مولوی سید محمد، سید بادشاہ حسین۔ ڈاکٹر عبدالسلام خورشید۔ سید علی حیدر۔ ڈاکٹر سید اعجاز حسین۔ حامد حسین قادری اور عبدالعلیم نامی۔ [1] طوالت کے خوف سے اقتباسات نظر انداز کئے جا رہے ہیں۔

درحقیقت نواز کی "شکنتلا ناٹک" نہ ہی کالی داس کے "شکنتلا ناٹک" کا ترجمہ ہے

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء۔ ص ۲۸۰ تا ۲۸۳

اور نہ ہی ڈرامے کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ یہ برج بھاشا میں ایک منظوم قصہ ہے۔ جو ہندی کی مختلف بحروں میں بیان کیا گیا ہے۔ [1] کاظم علی جوان کی شکنتلا کا بھی ڈرامے سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ متعدد بار شائع ہو چکی ہے۔ ابھی اس کے دو جدید ایڈیشن ایک مجلس ترقی ادب لاہور سے ۱۹۶۳ء میں اور دوسرا اردو دنیا کراچی سے ۱۹۶۴ء میں شائع ہوئے ہیں یہ کوئی نایاب کتاب نہیں ہے۔ محمد اسلم قریشی ان دو جدید ایڈیشنوں کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"ان مطبوعہ نسخوں سے یہ بات مسلم ہو جاتی ہے کہ کاظم علی جوان کی شکنتلا ناٹک ڈراما نہیں ہے۔ بلکہ ایک نثری داستان ہے، اس میں جوان نے معہ دیباچہ اپنی طرف سے چار قطعات تین رباعیاں ۵۳ اشعار اور چار مصرعے بھی شامل کئے ہیں۔ یہ نواز کے برج بھاشا کے منظوم قصے یا کالی داس کے سنسکرت ڈرامے شکنتلا کا ترجمہ ہرگز نہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

برعظیم پاکستان و ہند میں اردو تھیٹر کی ابتداء یا ابتدائی اردو ڈراموں کے ضمن میں نواز اور جوان کا نام شامل کرنا غلط ہے۔ نواز یا جوان کی شکنتلا ناٹک کو بعض غلط فہمیوں کی بناء پر ڈراما قرار دیا جاتا رہا ہے۔ حالانکہ یہ ڈرامے نہیں ہیں۔" [2]

کاظم علی جوان کی شکنتلا ناٹک کے ڈرامہ نہ ہونے کی تصدیق مسعود حسن رضوی ادیب بھی "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج" میں کرتے ہیں۔

۲۔ ایک معروف نظریہ یہ ہے کہ واجد علی شاہ کا لکھا ہوا "رادھا کنھیا کا قصہ" اردو کا پہلا ڈرامہ ہے اور واجد علی شاہ اردو کے پہلے ڈرامہ نگار۔

واجد علی شاہ کی تصنیف پری خانہ کا حوالہ دیتے ہوئے مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں۔

"یہ شاہی رہس کے سب سے پہلے جلسے کا بیان ہے۔ شاہی رہس کے اس پہلے جلسے میں جو ناٹک کھیلا گیا۔ اس کے بارے میں واجد علی شاہ کے منقولہ بالا بیان سے معلوم ہوا کہ وہ

---

[1] مسعود حسن رضوی ادیب۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ لکھنؤ۔ ۱۹۶۷ء۔ ص ۱۱

[2] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور۔ ۱۹۷۱ء ص ۲۹۲

رادھا کنہیا کی داستان محبت پر مبنی تھا۔ اس کے کرداروں میں رادھا اور کنہیا کے علاوہ چار گوالنیں بھی تھیں۔ رادھا اور کنہیا کا مباحثہ دوہروں میں ہوتا تھا جن میں یہ دو دوہرے بھی تھے۔

مور مکٹ کٹ کا چھنی کر مورلی اُر مال
یہ مانک موہ من بسے سدا بہاری لال
آؤ پیارے موہنا پلک ڈھانپ تو ہے لیوں
نا ہیں دیکھوں اور کا نا تو ہے دیکھن دیوں

واجد علی شاہ کا تصنیف کیا ہوا رادھا کنھیا کا ایک قصہ اب تک موجود ہے جس میں یہ تمام چیزیں پائی جاتی ہیں۔ قیاس کہتا ہے کہ یہی وہ قصہ یا ناٹک تھا۔ جو لکھنؤ کے شاہی محل میں پہلے پہل کھیلا گیا۔"[1]

اس اقتباس کا آخری جملہ "قیاس کہتا ہے" قابل غور ہے۔ بہر حال پری خانہ میں یا اور کہیں اس رہس کے کھیلے جانے کی کوئی تاریخ درج نہیں مسعود حسن رضوی ادیب اس کے کھیلے جانے کی تاریخ اس طرح مقرر کرتے ہیں کہ اس رہس میں کام کرنے والی جن پریوں کے نام پری خانہ میں آتے ہیں ان میں سے عزت پری اور معشوق پری اس وقت واجد علی شاہ کی سرکار میں ملازم ہوئی تھیں جب ان کی عمر بائیس سال تھی اور وہ ولی عہد تھے۔ واجد علی شاہ کے یہاں جو بھی عورت ملازم ہوتی تھی وہ اس سے متع کر لیتے تھے۔ لہذا کچھ عرصہ بعد یہ دونوں پریاں حاملہ ہو گئیں تو انھیں محلات میں داخل کر لیا گیا ناچ گانا ترک کرا کے پردے میں بٹھا دیا گیا۔ حمل کی مدت گذر جانے کے بعد معشوق محل کے یہاں فریدوں قدر مرزا ہنر برلی پیدا ہوئے۔ یہ بڑے ہو کر شاعر ہوئے۔ ان کے دیوان کی ایک تقریظ سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی ولادت ۱۲۶۱ھ (مطابق ۱۸۴۴ء) کے آغاز میں ہوئی۔ اس سے رضوی صاحب یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ مرزا ہنر برلی کی ولادت سے نو مہینہ پہلے ان کی والدہ ربیع الثانی ۱۲۶۰ھ میں ناچ گانا ترک کر کے پردہ نشین ہو چکی ہوں گی۔ عزت پری جو حاملہ ہونے کے بعد عزت محل

---

[1] مسعود حسن رضوی ادیب۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج۔ لکھنو۔ ۱۹۶۸ء۔ ص ۱۰۸ تا ۱۱۱۔

ہوگئی تھیں ۱۲۵۹ھ میں ولی عہد بہادر کے یہاں نوکر ہوئیں۔ اور ۱۲۶۰ھ میں پردہ نشین ہوگئیں اور انھوں نے ولی عہدی والے پہلے رہس ناٹک میں کام بھی کیا۔ لہذا انھوں نے یہ کام ۱۲۵۹ھ اور ۱۲۶۰ھ کے درمیان کیا۔ اور اس طرح اس رہس کے کھیلے جانے کی تاریخ ۱۲۵۹ھ کا آخر یا ۱۲۶۰ھ کی ابتدا مقرر ہوتی ہے اس وقت عیسوی سنہ ۱۸۴۳ء تھا۔ [1]

اگر مسعود حسن رضوی ادیب کی اس قیاسی تاریخ کو درست مان بھی لیا جائے تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا صرف دو دو ہروں کی مماثلت، رادھا کنھیا اور چار گوالینوں کی موجودگی کی بنا پر یہ تسلیم کرلیا جائے کہ اب جو "رادھا کنھیا کا قصہ" موجود ہے یہ وہی رادھا کنھیا کا قصہ ہے جو ولی عہدی کے دور میں پہلے پہل پیش کیا گیا۔ اور جس کا ذکر واجد علی شاہ نے پری خانہ میں کیا ہے۔

ہمیں ایسا مان لینے میں تھوڑا سا تامل ہے۔ کیونکہ واجد علی شاہ نے اپنی کتاب ــــ بنی (۱۲۹۲ھ/۱۸۷۷ء) میں بھی رادھا کنھیا کے دو قصوں کا ذکر کیا ہے۔ جو بصورت رہس ناٹک مٹیا برج میں بہ زمانہ معزولی پیش کئے جاتے تھے۔ ڈاکٹر ابو للیث صدیقی نے اپنے مضمون "واجد علی شاہ کی ایک نایاب تصنیف" میں اس پر بحث کی ہے۔ [2]

مسعود حسن رضوی ادیب اس سلسلے میں لکھتے ہیں۔

"واجد علی شاہ نے اپنی کتاب بنی میں لکھا ہے کہ انھوں نے کلکتے میں رہس کا پہلا جلسہ جو تیار کیا وہ رادھا منزل والیاں کے نام سے موسوم ہے اس جلسے کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ اس رہس کو تیرھواں، چودھواں برس شروع ہے۔ (بنی ص ۲۱۰) "بنی" کی تصنیف کا سال ۱۲۹۲ھ ہے اس سے بھی یہ نتیجہ نکلتا ہے کلکتے میں پہلی رہس منڈلی ۱۲۹۲ھ سے تیرہ چودہ سال پہلے یعنی ۱۲۷۸ھ یا ۱۲۷۹ھ میں قائم کی گئی۔" [3]

---

[1] مسعود حسن رضوی ادیب۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج۔ لکھنؤ۔ ۱۹۶۸ء۔ ص ۱۱۹-۱۲۰۔

[2] ڈاکٹر ابو للیث صدیقی۔ واجد علی شاہ کی ایک نایاب تصنیف۔ نقوش۔ فروری مارچ ۱۹۵۳ء۔

[3] مسعود حسن رضوی ادیب لکھنؤ کا شاہی اسٹیج۔ لکھنؤ۔ ۱۹۶۸ء۔ ص ۲۱۳۔

یہ درست ہے کہ ولی عہدی والے پہلے رہس کے دو دوہرے رادھا کنھیا اور چار گوالنیں مٹیا برج والے رہس میں بھی پائے جاتے ہیں۔

پری خانہ کی عبارت سے کہیں یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ ولی عہدی والا رہس رادھا کنھیا کی داستان محبت پر مبنی تھا۔ اس باب میں انھوں نے پری خانہ میں صاف صاف لکھ دیا ہے کہ "رہس دھاری ناچ کا ایک سوانگ ہے"، اسی بیان میں آگے کہتے ہیں کہ "ناچ گانے کی یہ محفل اس قدر عمدہ تھی کہ ہر شخص کی زبان پر سوائے واہ وا کے کچھ اور نہ تھا۔"

"رادھا کنھیا کا قصہ" جو "نبی" میں موجود ہے۔ اگر یہی ولی عہدی کے زمانے سے کھیلا جا رہا ہے۔ (جیسا کہ رضوی صاحب کا قیاس ہے) تو اس کے بارے میں واجد علی شاہ "نبی" میں یہ کیوں لکھتے کہ یہ تیرہ چودہ سال سے کھیلا جا رہا ہے۔ یہ لکھتے کہ یہ ولی عہدی کے زمانے سے کھیلا جا رہا ہے واجد علی شاہ ۱۸۴۲ء میں ولی عہد ہوئے تھے۔

پھر یہ کہ ولی عہدی والے رادھا کنھیا کے قصے میں پرستش کے لوازم اور رقص و موسیقی کو خاص اہمیت حاصل ہے، جبکہ مٹیا برج والے رادھا کنھیا کے قصہ میں یہ بالکل موجود نہیں۔ اور خاص بات یہ کہ ولی عہدی والے رادھا کنھیا کے قصہ میں صرف رادھا کنھیا اور چار گوالنوں کا ذکر ہوا ہے، جبکہ مٹیا برج والے رادھا کنھیا کے قصہ میں اس کے علاوہ بھی اور بہت سے کردار ہیں، جیسے غم زدہ عورت۔ صحرا۔ جوگن غربت۔ رام چیرا۔ مسافر۔ چار پنھارنیں چار مکھن والیاں، اور ان سب کرداروں کی مدد سے ایک قصہ پیش کیا گیا ہے جبکہ ولی عہدی والے رادھا کنھیا کے قصہ میں صرف چھ کردار ہیں اور اس میں کوئی قصہ پیش نہیں کیا گیا۔ اس میں صرف رادھا کنھیا کی پرستش کی رسم ادا کی جاتی ہے۔

ان بنیادی اختلافات کی بنا پر یہ کہنا مناسب نہیں معلوم ہوتا کہ ولی عہدی والا رادھا کنھیا کا قصہ وہی رہس ناٹک ہے جس کا تفصیلی ذکر اب "نبی" میں پایا جاتا ہے، اور جس کا نمونہ آج بھی دستیاب ہے۔

دراصل دو دوہروں اور چھ کرداروں کی مماثلت کی وجہ سے مسعود حسن رضوی ادیب مٹیا برج والے "رادھا کنھیا کا قصہ" کے پلاٹ کو ولی عہدی والے "رادھا کنھیا کا قصہ" کا

پلاٹ مان کر اسے اردو کا پہلا ڈرامہ قرار دیتے ہیں۔ ورنہ واقعہ یوں ہے کہ واجد علی شاہ کے یہاں ڈرامائی شعور کا فطری ارتقار پایا جاتا ہے۔ اور پہلے پہل اس کی جھلک ہمیں ابتدائی ایجادی رہسوں کی پہلی طرز میں ملتی ہے۔ جہاں ان ایجادی رہسوں کے شروع میں ایک مسخرہ آتا ہے اور رہسوں کے ناموں کی مضحکہ خیز نقل اتار کر واپس چلا جاتا ہے۔ باقی پورے رہس میں ناچ گانا ہوتا رہتا ہے۔ جس کا تفصیلی ذکر، واجد علی شاہ کی ہی تصنیف، "صوت المبارک" میں ہے۔

کچھ عرصہ بعد واجد علی شاہ کا ڈرامائی احساس مزید ترقی پذیر ہوا لہذا رہس کے ناچ گانے کے ساتھ رادھا کنھیا اور چار گوالنوں کے کردار شامل کر کے دو دو ہروں میں رادھا کنھیا کے مکالمے لائے گئے اور پرستش کی رسم ادا کی گئی۔ پھر واجد شاہ بادشاہ اودھ ہو گئے سہولتیں ملیں تو ان کا ڈرامائی شعور کافی ترقی کر گیا۔ جس کا ثبوت تین مثنویوں کی ڈرامائی پیش کش سے ملتا ہے۔

جب وہ معزول ہو کر کلکتہ گئے تو آمدنی محدود ہو گئی مثنویوں جیسی مہنگی پیش کش ممکن نہ رہی۔ لہذا یہاں انھوں نے پھر سے رہسوں کی طرف اپنی توجہ مبذول کی اور ولی عہدی والے رادھا کنھیا کے قصہ میں چھ کرداروں کے علاوہ اور کردار شامل کر کے ایک ایسا قصہ ترتیب دیا جس میں ڈرامائی عناصر پوری طرح جلوہ گر ہو گئے، پہلی طرز والے ایجادی رہس کا مسخرہ اب یہاں رام چیرا بن گیا لہذا ولی عہدی کی ابتدا میں ان کے یہاں راس لیلا سے متاثر جس ڈرامائی احساس نے جنم لیا تھا وہ کلکتہ آ کر اپنی انتہا کو پہنچ گیا۔

۳۔ ایک اور نظریہ یہ ہے کہ آیا اندر سبھا مداری لال پہلے لکھی اور پیش کی گئی یا اندر سبھا امانت۔

صاحبان ناٹک ساگر۔ رام بابو سکسینہ۔ بادشاہ حسین اور کئی محققین۔ اندر سبھا امانت کا سنہ تصنیف ۱۲۷۰ھ بتاتے ہیں۔

امانت کے محب خاص مرزا عابد علی عبادت نے اندر سبھا امانت کی تاریخ تصنیف نکالنے کے لئے جو شعر لیا ہے۔ وہ یوں ہے۔

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

اس شعر سے تاریخ تصنیف ۱۲۷۰ھ نکلتی ہے۔

امانت کے صاحبزادے مرزا لطافت حسین فصاحت نے اندر سبھا کے لیے یہ مصرعہ تاریخ کہا۔

پری رو ہیں صدقے اس اندر سبھا پر۔

اس مصرعے سے بھی اس کا سنہ تصنیف ۱۲۷۰ھ ہی نکلتا ہے۔

زروئے وجد بول اٹھے پری زاد　　خلائق میں ہے دھوم اندر سبھا کی

امانت کے اس شعر کے دوسرے مصرعے سے بھی اندر سبھا کا سنہ تصنیف ۱۲۷۰ھ ہی نکلتا ہے اور اسی شعر کی وجہ سے مندرجہ بالا تمام مصنفین نے اندر سبھا امانت کا سنہ تصنیف ۱۲۷۰ھ نکالا ہے۔ لیکن یہ کوئی اکیلا شعر نہیں ہے امانت کے کہے ہوئے ایک قطعے کا یہ آخری شعر ہے۔ (یہ قطعہ اندر سبھا کے مطبوعہ نسخوں میں عام طور سے پایا جاتا ہے) اس سے پہلے پانچ شعر اور موجود ہیں۔ پورے قطعے کو نظر میں رکھنے سے بات کسی حد تک واضح ہو جاتی ہے قطعہ یوں ہے۔

ہوئی اندر سبھا جس دم مرتب　　جہاں نے سن کے توصیف و ثنا کی
بتوں نے دی صدائے اللہ اللہ　　ہر اک مصرعہ ہے یا قدرت خدا کی
ہوا جو یاد جس کو لے اڑا وہ　　زباں کس کس نے گانے پر نہ وا کی
کسی نے یاد کی لکھی کسی نے　　کسی نے جستجو لا انتہا کی
اڑی شہرت جب اس کی لکھنؤ میں　　امانت سب نے خواہش جا بجا کی
زروئے وجد بول اٹھے پری زاد　　خلائق میں ہے دھوم اندر سبھا کی

اس قطعے سے ظاہر ہو رہا ہے کہ یہ اس وقت لکھا گیا۔ جب اندر سبھا منظر عام پر آ چکی تھی۔ اور اس کی تصنیف کو کچھ مدت گذر چکی تھی۔ اس کا شہرہ دور دور تک پھیل چکا تھا۔ لکھنؤ کے علاوہ دوسرے مقامات کے لوگ بھی اسے حاصل کرنے کے خواہش مند ہو چکے تھے۔

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ قطعہ اندر سبھا کے تصنیف ہو جانے کے کافی بعد لکھا گیا ہے۔

مزید یہ کہ امانت نے اندر سبھا مکمل کر لینے کے بعد "شرح اندر سبھا" نثر میں لکھی تھی۔ لہذا اندر سبھا امانت کے پہلے ایڈیشن میں ایک قطعہ تاریخ شامل ہے جس کا عنوان ہے "تاریخ شرح اندر سبھا طبع زاد مصنف" اس قطعے کا آخری شعر ہے ؎

کہنے لگے زروئے طرب خوش گہر تمام　　موتی بھرے ہیں کوٹ کے کیا واہ واہ واہ

اس شعر سے "شرح اندر سبھا" کا سنہ تصنیف ۱۲۷۰ھ نکلتا ہے۔

اس کا مطلب ہوا کہ ۱۲۷۰ھ میں اندر سبھا تو اندر سبھا شرح اندر سبھا بھی مکمل ہو چکی تھی۔ اس شرح میں امانت لکھتے ہیں۔

"چونکہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا۔ مگر اپنے نزدیک معیوب تھا۔ اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل کر اس میں استاد تخلص کیا لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب سے بندہ کا کلام دریافت کر لیا۔ غرضیکہ چودھویں تاریخ شوال کی ۱۲۶۸ھ میں اندر سبھا اس جلسے کا نام رکھ کر بجائے چہار باب چار پریاں قرار دے کر شروع کیا۔ شہرت گھر گھر ہوئی، اہل محلہ کو خبر ہوئی، دو شخص اس جلسے کی تیاری پر آمادہ ہوئے۔ ہجوم حد سے زیادہ ہوئے۔ رفتہ رفتہ بعد ہزاران ہزار شور و فساد اور حجت و تکرار کے ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔ [1]

اس اقتباس میں لفظ شروع کیا سے یہ غلط فہمی بھی پیدا ہوئی کہ امانت نے چودہ شوال ۱۲۶۸ھ سے اندر سبھا کی تصنیف شروع کی لیکن لفظ شروع کیا کے بعد ان کا یہ کہنا کہ "شہرت گھر گھر ہوئی، اہل محلہ کو خبر ہوئی" سے ظاہر ہوتا ہے کہ تصنیف نہیں شروع ہوئی کیونکہ تصنیف شروع ہونے کا یہ اثر ہرگز نہیں ہو سکتا کہ محلہ والوں کو خبر ہو جائے وہ ہجوم کر دیں اور شر و فساد کی نوبت آجائے۔ مسعود حسن رضوی ادیب کا کہنا ہے کہ اندر سبھا کو مجمع میں پڑھنا شروع کیا جس سے اس کی شہرت ہوئی اور سننے کے لئے لوگ کثیر تعداد میں جمع ہونے لگے۔ [2]

اس دور میں اور جگہوں کی طرح لکھنؤ میں بھی داستان گوئی کا بڑا رواج تھا۔

---

[1] امانت لکھنوی۔ شرح اندر سبھا۔ مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب مشمولہ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج لکھنؤ ۱۹۶۸ء۔ ص ۱۸۰

[2] مسعود حسن رضوی ادیب لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ لکھنؤ ۱۹۶۸ء ۔ ص ۵۷

لوگ داستان سننے سنانے کے عادی تھے اندر سبھا کے قصہ میں بھی پوری طرح داستانی فضا موجود ہے لہذا لوگ اسے بھی داستانوں کی طرح سنتے۔ صرف سننے سنانے میں شور و فساد اور رجت و تکرار کی نوبت کیوں آتی۔

امانت کے مندرجہ بالا بیان میں ہے کہ " بعد ہزاراں ہزار شور و فساد اور رجت و تکرار کے ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔" لہذا لفظ شروع کیا سے جلسے کی تیاری شروع ہونے کی طرف خیال جاتا ہے۔

اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ چودہ شوال ۱۲۶۸ھ سے پہلے اندر سبھا کی تصنیف مکمل ہوئی اسے مجمع میں پڑھ کر سنایا گیا۔ شہرت ہر طرف پھیلی۔ اور چودہ شوال سے اس کے جلسے کی تیاری شروع ہوئی تو اسی شہرت کے زیر اثر بہت سے لوگ اس میں رول کرنے اور حصہ لینے کے خواہاں ہوئے اور سب کو موقع نہ ملنے پر شور و فساد اور رجت و تکرار کی نوبت آئی۔ لہذا امانت نے شرح میں اندر سبھا کے جلسے کی تیاری شروع کرنے کی تاریخ چودہ شوال ۱۲۶۸ھ درج کی اور ڈیڑھ سال بعد جب جلسے کا اہتمام مکمل ہو گیا اور اندر سبھا اسٹیج کی گئی تو انھوں نے ۱۲۷۰ھ والا قطعہ تاریخ کہا۔

اب رہی بات اندر سبھا مداری لال کی۔ اس کی کوئی تاریخ تصنیف تحریری طور پر نہیں ملتی۔ لیکن مسعود حسن رضوی ادیب کا بیان ہے کہ ان کی ملاقات منے نواب سے ہوئی جو مداری لال کے خلیفہ تھے۔ منے نواب نے انھیں بتایا کہ مداری لال کی اندر سبھا امانت کی اندر سبھا سے پہلے پیش ہوئی۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ واجد علی شاہ کی شادی میں دریائے گومتی کے کنارے بڑا جشن منایا جا رہا تھا اس میں مداری لال کی اندر سبھا بھی کھیلی جا رہی تھی۔ واجد علی شاہ کو اس کی خبر ہو گئی انھوں نے مداری لال کو بلوا کر ان کی اندر سبھا دیکھنے کی خواہش ظاہر کی مداری لال نے عذر پیش کیا کہ اس کھیل میں بادشاہ تاج پہن کر سامنے آتا ہے اور حضور کے سامنے تاج پہننا گستاخی ہے۔ لہذا یہ کھیل حضور کے سامنے نہیں کھیلا جا سکتا واجد علی شاہ نے اجازت دے دی اور پوشاک وغیرہ کا بھی انتظام کروا دیا۔ لہذا یہ کروفر کے ساتھ واجد علی شاہ کے سامنے پیش کی گئی۔ [1]

---

[1] مسعود حسن رضوی: ادیب۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ لکھنؤ۔ ۱۹۶۸ء۔ ص ۱۵۱۔

مسعود حسن رضوی ادیب کی ملاقات باد اللہ اور نظیرن سے بھی ہوئی۔ انھوں نے منے نواب کے بیان کی تصدیق کی۔ باد اللہ نوعمری میں مداری لال کی اندر سبھا میں کام کرتا تھا۔ اور اس کی بیوی نظیرن پری بنتی تھی۔

واجد علی شاہ کی پہلی شادی زمانہ ولی عہدی یعنی ۱۲۵۳ھ (مطابق ۱۸۳۷ء) میں ہوئی۔ دوسری تخت نشین ہوجانے کے بعد چار شعبان ۱۲۶۷ھ (مطابق جون ۱۸۵۱ء) کو ہوئی اسی بناء پر ادیب صاحب یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ اگر اس بیان کو درست مان لیا جائے تو اس میں مداری لال کا یہ کہنا کہ "اس کھیل میں بادشاہ تاج پہن کر آتا ہے اور حضور کے سامنے تاج سر پر رکھنا گستاخی ہے۔" اس بات کو واضح کرتا ہے کہ یہ واجد علی شاہ کی دوسری شادی کا ذکر ہے۔ اور اس سے مداری لال کی اندر سبھا کے کھیلے جانے کا سنہ ۱۲۶۷ھ (مطابق ۱۸۵۱ء) متعین ہوتا ہے۔ جو اندر سبھا امانت سے تقریباً تین سال پہلے ہے۔

لیکن اسی کے ساتھ وہ منے نواب باد اللہ اور نظیرن کے بیان سے متفق نہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ

۱۔ مداری لال کی اندر سبھا میں راجا اندر کی نمایاں حیثیت نہیں۔ اور اس کی سبھا کا کہیں نام نہیں آتا۔ اس لئے اس ناٹک کا نام اندر سبھا نہیں ہو سکتا۔

۲۔ یہ کہ مطبوعہ نسخوں میں اس کا اصل نام ماہ منیر معروف بہ اندر سبھا ہے اس سے واضح ہوتا ہے کہ اس کا نام ماہ منیر تھا بعد کو لوگ اندر سبھا کہنے لگے۔ اگر امانت کی اندر سبھا پہلے سے موجود نہ ہوتی تو اسے اندر سبھا نہیں کہا جاتا۔

۳۔ یہ کہ امانت کی اندر سبھا کے شروع کے مطبوعہ نسخوں میں صرف اندر سبھا لکھا ہوا ہے۔ لیکن بعد کے نسخوں میں مصنف کا نام بھی کتاب کے نام کے ساتھ جوڑ دیا گیا۔ وجہ یہ ہے کہ بعد کو جب مداری لال کی اندر سبھا بھی منظر عام پر آگئی تو دونوں میں فرق کرنے کے لئے ایک کو اندر سبھا امانت اور دوسری کو اندر سبھا مداری لال کہا جانے لگا۔

۴۔ یہ کہ منے نواب وغیرہ نے جس شاہی جشن کا ذکر کیا وہ واجد علی شاہ کی شادی کے بجائے بعد کا کوئی اور جشن ہوگا کیونکہ واجد علی شاہ کی دوسری شادی تک تو امانت کی

اندر سبھا بھی منظر عام پر نہیں آئی تھی۔

۵۔ یہ کہ مداری لال اور اس کی سبھا میں کام کرنے والے جاہل اور نچلے طبقے کے معمولی لوگ تھے۔ واجد علی شاہ بہت نفیس مزاج اور فنون لطیفہ کے ماہر تھے۔ ان کے دربار میں ایسے لوگوں کی پہنچ کہاں ہو سکتی تھی۔ [1]

مسعود حسن رضوی ادیب کے پہلے اعتراض کے بارے میں یہ کہا جا سکتا کہ لفظ "اندر سبھا" ہندوستان میں زمانہ قدیم سے آج تک اتنا معروف و مشہور رہا ہے کہ اگر کسی قصے میں اندر کی سبھا سے متعلق کچھ بھی نہ ہو اور اندر کا کردار نمایاں نہ بھی ہو صرف اس کا نام آگیا ہو تو بھی اس قصے کا نام اندر سبھا ہونا ممکن ہے۔

دوسرے اعتراض کے بارے میں مسعود حسن رضوی ادیب کے برعکس یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اندر سبھا مداری لال ماہ منیر کے نام سے پہلے سے موجود تھی اور کھیلی جا رہی تھی۔ جب اندر سبھا امانت سامنے آئی اور زیادہ مشہور ہوئی تو اس کی شہرت کے زیر اثر "ماہ منیر" میں "معروف بہ اندر سبھا بھی جوڑ دیا گیا۔ مزید یہ کہ نام کچھ بھی رہا ہو اس سے کیا فرق پڑتا ہے مسئلہ یہ ہے کہ اس چیز کا وجود پہلے تھا یا نہیں۔

البتہ تیسرا اعتراض باوزن اور قابل غور ہے۔ چوتھے اعتراض کا پہلا حصہ بھی درست ہے۔ کیونکہ جب ادیب صاحب کی ملاقات منے نواب بادالله اور نظیرن سے ہوئی تو ان تینوں کی عمر خاصی زیادہ ہو چکی تھی یہ ممکن ہے کہ انھیں سہو ہو گیا ہو اور انھوں نے بعد کے کسی جشن کو واجد علی شاہ کی شادی کہہ دیا ہو۔ لیکن اس اعتراض کا دوسرا حصہ کچھ عجیب سا لگتا ہے کیونکہ کسی اور ناٹک کے وجود میں آنے کے لئے اندر سبھا امانت کا پہلے سے موجود ہونا کوئی لازمی شرط تو نہیں۔ لہذا صرف ان کمزور مفروضات کی بنا پر ان اہم گواہوں کے بیانات کو غلط نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ جو بقول ان ہی کے اس ناٹک کی تمثیل کاری میں حصہ لے چکے تھے۔ اور نہ ہی ان کے افلاس غریبی جہالت اور نچلے طبقے سے تعلق رکھنے کی وجہ سے ان کے بیانات کو باطل قرار دیا جا سکتا ہے

---

[1] مسعود حسن رضوی ادیب۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ لکھنو۔ ۱۹۶۸ء۔ ص ۵۱ تا ۵۵۔

اس کے واضح ثبوت موجود ہیں کہ رقص و موسیقی کے سلسلے میں بہت سے نچلے طبقے کے جاہل لوگوں کی پہنچ بھی واجد علی شاہ تک تھی۔

محمد اسلم قریشی کا کہنا ہے کہ اندر سبھا امانت چونکہ ادبی حیثیت سے اندر سبھا مداری لال سے بہتر ہے اس لئے اسے اندر سبھا مداری لال کے بعد کی ترقی یافتہ شکل سمجھنا چاہیئے۔ کیونکہ نقش ثانی ہمیشہ نقش اول سے بہتر ہوتا ہے۔ [1]

نہ یہ کلیہ ہے اور نہ بنایا جا سکتا ہے کہ نقش ثانی ہمیشہ نقش اول سے بہتر ہوگا۔ اس کی بے شمار مثالیں موجود ہیں کہ اندر سبھا امانت کے بعد متعدد سبھائیں وجود میں آئیں لیکن وہ اندر سبھا امانت سے بہتر نہیں۔

یہاں اہم اور بنیادی سوال یہ ہے کہ ہم منے نواب باد اللہ اور نظیرن کے بیانات کو تسلیم کریں یا نہ کریں کیونکہ اسی پر اندر سبھا مداری لال کا سنہ تصنیف منحصر ہے۔

منے نواب باد اللہ اور نظیرن کے اپنے بیانات کے علاوہ اور کوئی ایسا ثبوت موجود نہیں، جس سے اندر سبھا مداری لال کی پیش کش میں ان کا حصہ لینا ثابت ہو سکے۔ یوں کہنے کو تو لکھنؤ کا کوئی بھی معمر شخص، جسے رقص و موسیقی سے ذرا بھی تعلق ہو، کہہ سکتا ہے کہ اس نے اندر سبھا مداری لال میں کام کیا ہے۔ اور اگر یہ مان لیا جائے کہ انھوں نے اندر سبھا مداری لال کی پیش کش میں براہ راست حصہ لیا ہے تو ان کا یہ بیان کہ "یہ اندر سبھا واجد علی شاہ کی شادی کے موقع پر ان کے سامنے پیش کی گئی، اور زیادہ مشکوک ہو جاتا ہے۔ کہ اس طرح وہ اپنے اس ناٹک کو بادشاہ وقت کے سامنے اس کی فرمائش پر پیش کیا ہوا بتا کر نہ صرف یہ کہ اپنی اہمیت بڑھا رہے ہیں بلکہ اس طرح تاریخ میں امر ہو جانے کے بھی خواہاں ہیں۔ لہذا جب تک اس بیان کی تصدیق کسی اور ذریعے سے بھی نہ ہو جائے ہم اسے ایک کمزور ثبوت سے زیادہ اہمیت نہیں دے سکتے۔ اور اس بیان کو تسلیم کر کے کوئی بات بطور حرف آخر نہیں کہہ سکتے۔

۴۔ عبدالعلیم نامی نے ایک یہ نظریہ پیش کیا کہ اندر سبھا امانت نہیں بلکہ "گوپی چند جلندھر"

---

[1] محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ لاہور، ۱۹۷۱ء۔ ص ۳۱۴ تا ۳۱۵۔

اردو کا پہلا ڈرامہ ہے۔ جو ۲۶ / نومبر ۱۸۵۳ء کو بمبئی کے گرانڈ روڈ تھیٹر میں کھیلا گیا۔ [1]

اپنے اس قول کے ثبوت میں انھوں نے اس کھیل کی پیش کش کے اشتہار کی عبارت نقل کی ہے۔ یہ اشتہار ۲۵ / اور ۲۶ / نومبر کو "ٹیلی گراف" میں شایع ہوا تھا۔ اس کی عبارت درج ذیل ہے۔

"ہندو ڈرامیٹک کور باشندگان بمبئی اہل شہر اور یورپین حضرات کی خدمت میں انتہائی مسرت کے ساتھ یہ اعلان کرتا ہے کہ ۲۶ / نومبر ۱۸۵۳ء کو شنبہ کو وہ اپنا دل چسپ ڈراما "راجہ گوپی چند جلندھر" بمقام گرانڈ روڈ تھیٹر بہ زبان ہندوستانی پیش کرے گا۔" [2]

اندر سبھا امانت کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ

"امانت نے یکشنبہ یکم اگست ۱۸۵۲ء مطابق چودہ شوال المکرم ۱۲۶۸ھ کو اندر سبھا لکھنا شروع کی اور ڈیڑھ سال میں اختتام کو پہنچائی۔" [3]

مزید یہ کہ نامی صاحب نے گوپی چند جلندھر کے کھیلے جانے کا اشتہار تو پیش کر دیا لیکن آج تک وہ ڈراما سامنے نہیں آسکا۔ (خواہ مطبوعہ خواہ مخطوط)۔

اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ گوپی چند جلندھر ۲۶ / نومبر ۱۸۵۳ء کو اسٹیج ہوا۔ تو اندر سبھا امانت کی تصنیف یکم اگست ۱۸۵۲ء تک پوری ہو چکی تھی۔

اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اندر سبھا امانت کی تصنیف پہلے ہوئی۔ اگر پیش کش کے حساب سے دیکھا جائے تو "گوپی چند جلندھر" کی پیش کش اندر سبھا امانت سے اڑتالیس دن پہلے ہوئی۔

یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ ڈرامے کے میدان میں تاریخ تصنیف سے زیادہ تاریخ پیش کش اہم ہوتی ہے۔ لیکن جب تک "گوپی چند جلندھر" دستیاب نہ ہو جائے بات نہیں

---

[1] ڈاکٹر عبدالعلیم نامی۔ اردو تھیٹر۔ جلد اول۔ کراچی۔ ۱۹۶۲ء ص ۲۶۲ تا ۲۶۵۔

[2] ایضاً ص ۲۳۱۔

[3] ایضاً ص ۲۳۱۔

بنتی۔ ہوسکتا ہے تاریخ نمائش کے اعلان کے باوجود ڈرامہ پیش نہ ہوا ہو اور عین موقعہ پر کسی مجبوری کی وجہ سے دوسرا ڈرامہ پیش کرنا پڑا ہو۔

۵۔ خواجہ احمد فاروقی نے اردوئے معلی کے قدیم اردو نمبر شمارہ ۹ میں ایک ڈرامے کا ڈیڑھ سین پیش کرتے ہوئے اسے اردو کا پہلا ڈراما بتایا۔ وہ اس سلسلے میں تحریر فرماتے ہیں۔

"جہاں تک میرا علم ہے۔ اردو کا کوئی ڈراما ان تاریخوں سے پہلے کا نہیں ملتا۔ اگر یہ اولین ڈراما نہیں تو اردو کے قدیم ترین ڈراموں میں ضرور شامل ہے۔ اس مخطوطے پر سنہ کتابت درج ہے نہ سنہ تصنیف لیکن اس بناء پر کہ یہ مخطوطہ رچرڈ اسٹریچی کی ملکیت رہ چکا ہے۔ اور اس کی عبارت موجود ہے۔ اور وہ ۱۸۱۶ء سے ۱۸۱۸ء لکھنؤ میں رزیڈنٹ رہا تھا۔ اس لئے یہ ان سنین سے قبل کی تصنیف ہے۔ [1]

اس اہم مخطوطے پر ـــــ خواجہ صاحب کے مذکورہ بالا مضمون کو شائع ہوئے خاصا لمبا عرصہ گذر چکا ہے۔ اس سے اردو ڈرامے کی تاریخ بتیس، چونتیس سال آگے بڑھ جاتی ہے۔ لہذا اب تک اسے منظر عام پر آجانا چاہیئے تھا۔ لیکن وہ اب تک منظر عام تو منظر عام منظر خاص پر بھی نہیں آیا ہے۔ اب تو شبہ ہو چلا ہے کہ کہیں اس کی کل جمع پونجی یہ ڈیڑھ سین ہی نہ ہوں۔

یہ تسلیم کر لینے میں کوئی چیز مانع نہیں کہ یہ مخطوطہ رچرڈ اسٹریچی کی ملکیت رہ چکا ہے۔ لیکن جب اس پر مندرج تحریر کے ساتھ کوئی تاریخ درج نہیں ہے تو یہ کیسے مان لیا جائے کہ یہ مخطوطہ اسٹریچی کو قیام لکھنؤ ہی کے دوران ملا۔ ہوسکتا ہے لکھنؤ سے جانے کے کافی بعد میں ملا ہو اور انھوں نے اس پر کچھ لکھ دیا ہو۔

لہذا اگر پورا ڈرامہ دستیاب بھی ہو جائے تو اس کا سنہ تصنیف متعین کرنے میں دشواری ہوگی۔ اور جس طرح خواجہ احمد فاروقی نے سنہ تصنیف متعین کیا ہے وہ بہت سے لوگوں کے لئے قابل قبول نہ ہوگا۔

چنانچہ ابھی تک جو حقائق سامنے آئے ہیں۔ ان کی بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ

---

[1] خواجہ احمد فاروقی۔ اردو کا قدیم ترین ڈراما۔ اردوئے معلی۔ قدیم اردو نمبر۔ ص ۲۵۶۔

فی الحال اندر سبھا امانت ہی ابتدائی اردو ڈراموں میں وہ واحد ڈراما ہے۔ جو مکمل صورت میں موجود ہے۔ اور جس کے سنہ تصنیف کا معتبر تحریری ثبوت بھی موجود ہے۔ ورنہ کوئی ڈراما موجود ہے تو سنہ تصنیف ضعیف دلائل کے ساتھ قیاسی تاریخوں پر مبنی ہے۔ یا کسی کا سنہ تصنیف پورے ثبوت کے ساتھ دستیاب ہے تو ڈراما ہی دستیاب نہیں۔

ہو سکتا ہے مستقبل میں ایسے حقائق و دلائل سامنے آئیں جس کی بناء پر نظریات میں تبدیلی کرنی پڑے۔ لیکن اب تک کے حقائق و دلائل کی روشنی میں تو اولیت کا شرف اندر سبھا امانت ہی کو حاصل ہے۔

اردو ڈرامے

جیسا کہ پہلے کہا گیا ، ہندوستان میں ڈرامے کی روایت بہت قدیم ہے بلکہ بعض محققین کا تو یہاں تک کہنا ہے کہ دنیا میں ڈرامے کی ابتدا ، سب سے پہلے ہندوستان میں ہوئی۔ ناٹیہ شاستر جیسی فنی کتاب اور شکنتلم جیسے ناٹک کی موجودگی سے اس کے ماضی کی تابناکی کا بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

لیکن اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی درست ہے کہ دسویں صدی عیسوی آتے آتے اس عظیم روایت کو گہن لگ گیا اور سنسکرت ڈرامے کتابوں کی زینت بن کر صرف درس وتدریس کا حصہ رہ گئے۔

اس کے بعد ہندوستان میں خصوصاً شمالی ہند میں لگ بھگ آٹھ سو سال تک کلاسیکی تھیٹر کی روایت کہیں نظر نہیں آتی۔ اسی بناء پر کچھ لوگ اس دور کو تاریک دور قرار دیتے ہیں۔ لیکن ایسا سوچنا صحیح نہیں کیونکہ کلاسیکی ڈرامے کی روایت نہ سہی ، عوامی ڈرامے کی روایت تو تھی جو ہمارے تہذیبی ورثے کا بیش قیمت حصہ ہے۔

نئے ہندوستانی ڈرامے نے انہی عوامی روایات سے جنم لیا۔ گو کہ عبدالعلیم نامی اس کی ابتداء پرتگالیوں کے ہندوستان آنے کے بعد انھیں کی مرہون منت بتاتے ہیں۔ لیکن ان میں سے اب تک کوئی بھی ڈراما دستیاب نہیں ہوا ہے۔ اس لئے ان کے بارے میں وثوق سے کچھ کہنا مشکل ہے۔ اور ان سے قطع نظر کی جائے تو اودھ میں نصیر الدین حیدر کے عہد میں (۱۸۲۷ تا ۱۸۳۷ء) کچھ ایسے آثار نظر آتے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ڈراما پھر سے شاہی محل کی

طرف جا رہا ہے لہذا نصیر الدین حیدر کے درباری کھیل تماشوں میں کم از کم دو ایسی چیزیں پائی جاتی تھیں جن میں ڈرامائی کیفیت تھی۔ ایک تو راگ راگنیوں کا جلسہ دوسرے کٹھ پتلیوں کا تماشا۔

نصیر الدین حیدر کے بعد جس شخص نے صحیح معنوں میں ڈرامے کو شاہی محل میں جگہ دیکر عزت کے سنگھاسن پر بٹھایا وہ واجد علی شاہ تھے۔

واجد علی شاہ کے جلسوں میں دو طرح کی چیزیں پائی جاتی ہیں ایک وہ جن میں صرف ڈرامائی عناصر ہیں جیسے "چھتیس ایجادی رہس" "رادھا کنھیا کا قصہ" (اول) اور "جوگیا میلے"۔ دوسری وہ جو مکمل ڈراما ہیں۔ جیسے "تین اسٹیج مثنویاں" اور "رادھا کنھیا کا قصہ" (دوم)۔

قسم اول میں ڈرامائی نقل و حرکت تو ہے لیکن مکمل واقعہ یا پلاٹ نہیں ہے لہذا ہم اسے ڈراما نہیں کہہ سکتے۔ دوسری قسم کی چیزوں میں ڈراما بھی ہے اور ڈرامائیت بھی کیوں کہ ان میں مکمل قصے ہیں ان قصوں میں ابتداء وسط اور اختتام واضح طور پر موجود ہے۔ لہذا ہم انھیں مکمل ڈراما کہہ سکتے ہیں۔ البتہ ان کی تین اسٹیج مثنویوں کا اسٹیج کھلے میدان میں لامحدود ہوتا تھا اور ناظرین کے بیٹھنے کی جگہ محدود۔ پھر یہ کہ انھیں قسطوں میں پیش کیا جاتا تھا۔ مگر اس سے ان کی ڈرامائی حیثیت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔

واجد علی شاہ کے ان تمام کھیل تماشوں میں ایک طرف تو ہندو دیومالائی عناصر پائے جاتے ہیں، دوسری طرف اردو داستانوں اور مثنویوں کی عام فضا، پریستان و طلسمات۔ ان کے ساز اور رقص و موسیقی کا انداز ہندوستانی کلاسیکی رقص و موسیقی کا ہے۔ لیکن ان کی تہذیبی فضا اور کرداروں کے جذبات و مزاج میں لکھنوی ثقافت کا پرتو ہے۔

اس میں شک نہیں کہ شاہی اسٹیج کے یہ تمام ہنگامے کسی حد تک عوام کی دسترس سے باہر تھے مگر اس کے بھی ثبوت موجود ہیں۔ کہ واجد علی شاہ کی مثنوی "افسانہ عشق" اسٹیج ہوئی تو اس سے لطف اندوز ہونے کے لئے شاہی خاندان کے افراد کے علاوہ اراکینِ دربار و امراء اور عمائدین شہر بھی مدعو کئے گئے۔ پھر "جوگیا میلے" میں تو صلائے عام ہی ہوتی تھی جس میں رہس بھی پیش کئے جاتے تھے۔

اندر سبھا امانت

عرض یہ کہ اودھ میں حسن و جمال کی فراوانی ، رقص و موسیقی کی عمومیت اور واجد علی شاہ کی غنائی اور تمثیلی کاوشوں کی شہرت سے متاثر ہو کر عوام کے دل میں بھی ایسے ہی جلسے منعقد کرنے کا شوق پیدا ہوا۔ لہذا چند دوستوں نے بالعموم اور حاجی مرزا عابد علی عبادت نے بالخصوص سید آغا حسن امانت سے فرمائش کی کہ وہ بھی رہس کے طور پر ایک جلسہ لکھ دیں جسے عوام کے سامنے پیش کیا جا سکے۔ وہ رضامند بھی ہو گئے۔ ویسے امانت اس کام کے لئے موزوں ترین انسان تھے۔ کیونکہ عام عشقیہ شاعری۔ حسن پرستی اور مروجہ موسیقی سے انھیں گہری وابستگی تھی۔ مزید یہ کہ وہ اس قسم کا ایک نادر جلسہ اپنی واسوخت خوانی کا منعقد کروا چکے تھے۔ جس کی مقبولیت نے زیادہ وسیع پیمانے پر ایک نیا جلسہ منعقد کروانے کا ان میں حوصلہ پیدا کر دیا تھا۔

لہذا انھوں نے " اندر سبھا " کی تصنیف یکم اگست ۱۸۵۲ء کو مکمل کی اور جسے ۴، جنوری ۱۸۵۴ء کو اپنی دیکھ ریکھ میں پہلی بار اسٹیج کروایا۔

امانت نے اس کے قصہ و کردار کا کچھ حصہ ہندو دیومالا اور ہندوستانی لوک کتھاؤں سے لیا اور کچھ مثنوی سحر البیان و گلزار نسیم سے۔ اس کے مقام میں سنگل دیپ کے ساتھ ساتھ اختر نگر کو بھی ملائے رکھا۔ اس میں غزل اور مثنوی کے ساتھ ساتھ ٹھمری بسنت ہوری اور دوہے کو بھی شامل کیا۔

انھوں نے اس کی پیش کش کے طریقہ کار میں بھی ان ہی عوامی روایتوں کو پیش نظر رکھا۔ جو برج اور اودھ میں بھانڈوں اور بھگت بازوں بہروپیوں اور رام لیلا و کرشن لیلا کے ذریعہ زندہ تھیں۔ اور ان ہی شہری روایتوں سے اثر لیا جو مثنوی خوانی اور داستان گوئی کی نشستوں نیز مجرے کی محفلوں سے عوامی تفریحی زندگی کا جز بنی ہوئی تھیں۔

یہ ایک مکمل منظوم ڈراما ہے۔ جس میں مکالمے بھی منظوم ہیں اور اس تمام نظم کو اس دور کی مقبول عام راگ راگنیوں میں ادا کیا گیا ہے۔ ان راگ راگنیوں کے ساتھ رقص و موسیقی کے امتزاج نے اسے ایک نئے قسم کی محفل رقص و سرود بنا دیا ہے۔

ہمارے کچھ مستند ادیبوں کی غلط فہمیوں کی بنا پر، جن میں نور الٰہی و محمد عمر صاحبان

اور امتیاز علی تاج شامل ہیں، یہ باتیں مشہور ہوگئیں تھیں کہ اندر سبھا امانت۔

(۱) اوپیرا کی نقل ہے۔ یا اس کی طرز پر لکھی گئی ہے۔

(۲) یہ سب سے پہلے قیصر باغ میں کھیلی گئی۔

(۳) واجد علی شاہ کے دربار میں کوئی فرانسیسی مصاحب بھی تھا جس سے اوپیرا کی تعریف سن کر انھوں نے ہندوستانی مذاق کا اوپیرا تیار کرنے کا حکم دیا۔

(۴) امانت واجد علی شاہ کے درباری شاعر تھے اور واجد علی شاہ کی ہی فرمائش پر اندر سبھا تصنیف کی۔

ان تمام باتوں کو مسعود حسن رضوی ادیب بہت پہلے اپنی کتاب "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج" میں مدلل طور پر غلط ثابت کر چکے ہیں۔ یعنی کہ اندر سبھا امانت نہ تو کبھی قیصر باغ میں کھیلا گیا۔ نہ ہی واجد علی شاہ کے دربار میں کوئی فرانسیسی درباری تھا جس کے بجھاؤ پر واجد علی شاہ کے حکم سے یہ لکھی گئی۔ نہ ہی امانت واجد علی شاہ کے درباری شاعر تھے یا انھیں واجد علی شاہ کے دربار تک رسائی حاصل تھی۔

اوپیرا سے تو اس کا موازنہ کرنا ہی بے سود ہے۔ کیونکہ اوپیرا میں کہانی کے موضوع کے مطابق ایسی موسیقی پیش کی جاتی ہے۔ جو مواقع کے مطابق متنوع بھی ہوتی ہے اور کسی قسم کے وقفہ سے کہیں اس کا ربط و تسلسل بھی ٹوٹنے نہیں پاتا یعنی شروع سے آخر تک مواقع کے ساتھ ساتھ بغیر تسلسل ٹوٹے موسیقی حسب ضرورت آپ سے آپ رنگ بدلتی چلی جاتی ہے۔ اندر سبھا کی موسیقی اس قدر مسلسل اور مربوط نہیں ہے۔ اس میں موسیقی کا طرز بالکل الگ ہے۔ جن ڈراموں میں موسیقی اور گانوں کا یہ طور ہوا انھیں مغرب میں اوپیرا کے بجائے میوزیکل کامیڈی کہا جاتا ہے۔ [1]

اندر سبھا کا قصہ

اندر سبھا کا قصہ یوں بیان کیا جاتا ہے کہ راجہ اندر اپنی سبھا میں آنے کے بعد پریوں کو مجرا کرنے کا حکم دیتا ہے۔ لہذا پکھراج پری نیلم پری اور لال پری باری باری آکر مختلف چیزیں گانے اور ناچنے کے بعد راجہ کی بغل میں کرسی پر بیٹھ جاتی ہیں۔ آخر میں سبز پری سبھا میں آکر گانا شروع ہی کرتی ہے کہ اس وقت راجہ کو نیند آجاتی ہے

---

[1] مزید تفصیل کے لئے راقم کی کتاب "اندر سبھا کی روایت" دیکھی جا سکتی ہے۔

اور وہ اپنے تخت پر سو جاتا ہے۔ اب سبز پری باغ میں جا کر کالے دیو کو بتاتی ہے کہ وہ اس سبھا میں آتے وقت راستے میں اختر نگر کے لال محل کی چھت پر ایک شہزادے کو سوتا ہوا دیکھ کر اس پر عاشق ہو گئی ہے اور اس کے کوٹھے پر اتر کر اسے پیار کرنے کے بعد سبز نگوں کی انگوٹھی اسے پہنا آئی ہے لہذا وہ جا کر اسے یہاں لے آئے۔ کالا دیو جاتا ہے اور دم بھر میں سوتے ہوئے شہزادے کو لئے ہوئے سبز پری کی خدمت میں حاضر ہوتا ہے۔ سبز پری شہزادے کو دیکھ کر بہت خوشی ہوتی ہے اور اسے نیند سے جگاتی ہے۔ شہزادے کی آنکھ کھلتی ہے تو وہ اجنبی لوگ اور اجنبی مقام کو دیکھ کر بہت گھبراتا ہے۔ سبز پری اسے تسلی دیتی ہے۔ گفتگو کے دوران ایک دوسرے کا تعارف ہوتا ہے وہ اسے بتاتی ہے کہ راجہ اندر کی سبھا میں ناچنا گانا اس کا کام ہے پھر سبز پری اظہار عشق کرتے ہوئے دعوت وصل دیتی ہے، لیکن شہزادہ برہمی سے انکار کر دیتا ہے آخر میں اس شرط پر اس کے عشق کو قبول کرنے کے لئے تیار ہوتا ہے کہ وہ اسے اندر کی سبھا دکھا لائے جس کا اس نے دنیا میں بڑا نام سنا ہے۔

سبز پری وہاں کے خطرات سے آگاہ کرتے ہوئے وہاں جانے سے منع کرتی ہے لیکن شہزادہ اس کی ایک نہیں سنتا وہ جتنا ہی سمجھاتی ہے یہ اتنا ہی ضد کرتا ہے۔ یہاں تک کہ گلا کاٹ کر مر جانے کی دھمکی دیتا ہے۔ بالآخر سبز پری مجبور ہو کر اسے اندر کی سبھا میں لے جاتی ہے۔

گلفام سبز پری کے تخت کا پایہ پکڑ کر اندر کی سبھا میں پہونچتا ہے وہاں سبز پری سب کی آنکھ بچا کر اسے پیڑوں کے جھرمٹ میں چھپا دیتی ہے اور خود ناچنے گانے میں لگ جاتی ہے۔ اتفاقاً لال دیو گلفام کو پیڑوں کی آڑ میں چھپا ہوا دیکھ لیتا ہے۔ لہذا فوراً راجہ اندر کو پرستان میں آدم زاد کی موجودگی کی اطلاع دیتا ہے۔ راجہ بہت غضبناک ہوتا ہے اور ساری حقیقت معلوم کر لینے کے بعد گلفام کو قاف کے اندھے کنویں میں قید کرنے اور سبز پری کا بال و پر نوچ کر سبھا سے نکال دینے کا حکم دیتا ہے۔ لال دیو فوراً حکم کی تعمیل کرتا ہے۔

سبھا سے نکالے جانے کے بعد سبز پری جوگن کا بھیس بنا کر گلفام کی تلاش میں اِدھر اُدھر درد بھرے گیت گاتی ہوئی بھٹکتی پھرتی ہے۔ کالا دیو راجہ اندر کو مطلع کرتا ہے کہ پرستان میں ایک جوگن آئی ہے جو حسن و جمال میں یکتا ہونے کے ساتھ ساتھ گانے میں

بھی بے مثال ہے۔ گانوں کا رسیا راجا اندر اسے فوراً سبھا میں پیش کئے جانے کا حکم دیتا ہے۔ جوگن پہلے تو راجہ کی سبھا میں جانے سے انکار کرتی ہے پھر تیار ہو جاتی ہے۔ اور وہاں راجہ کی فرمائش پر گانا سناتی ہے۔ راجہ خوش ہو کر اسے گلوریاں دیتا ہے جسے لینے سے انکار کر کے وہ دوسرا گانا گانے لگتی ہے۔ راجہ پھر ہار دیتا ہے۔ جوگن اسے بھی ٹال کر ایک اور راگ چھیڑتی ہے۔ اب کے راجہ شالی رومال دیتا ہے۔ جوگن اسے بھی نہیں لیتی اور اپنا منہ مانگا انعام چاہتی ہے۔ راجہ منہ مانگا انعام دینے کا وعدہ کرتا ہے تب جوگن گلفام کو مانگ لیتی ہے۔

اب راجہ پہچانتا ہے کہ یہ جوگن تو سنہر پری ہے۔ اپنی غلطی پر پچھتاتا ہے لیکن وعدہ کر لینے کی وجہ سے گلفام کو سنہر پری کے حوالے کرنے کا حکم دیتا ہے۔ کالا دیو گلفام کو کنویں سے نکال کر سبز پری کے حوالے کرتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے ایام جدائی کے حالات دریافت کرتے ہیں۔ پھر سنہر پری گلفام کے گلے میں باہیں ڈال کر اور تمام پریوں کو ساتھ لے کر مبارکباد گاتی ہے اور یہیں ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔

اندر سبھا کا پلاٹ

اس میں دو رائے نہیں کہ یہ قصہ امانت کا اپنا تخلیق کردہ نہیں ہے اس کا ابتدائی حصہ یعنی راجہ اندر کی سبھا کا تصور جو اس ڈرامے کا بنیادی پس منظر ہے، ہندو دیومالا یا عوامی قصے کہانیوں سے لیا گیا ہے جو اس وقت زبان زد خاص و عام تھے۔ لیکن اندر کی سبھا میں ناچنے گانے والی اپسرائیں اور گندھرو ہوتے تھے۔ امانت نے پریوں اور دیوؤں کو رکھا ہے۔ اندر کی سبھا میں اپسرا کی جگہ پری کا رقص اردو شاعری میں امانت کے بہت پہلے سے مستعمل تھا۔ سبز پری کی آمد کے بعد سے جتنے بھی واقعات رونما ہوتے ہیں۔ (سوائے جوگن والے قصے کے جو عوامی قصوں سے آیا ہے) زیادہ تر مثنوی سحر البیان اور گلزار نسیم میں مل جاتے ہیں۔ یہ دونوں امانت سے پہلے شائع ہو کر قبولیت حاصل کر چکی تھیں۔

لہذا یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ امانت نے اپنی اندر سبھا کا قصہ مثنویوں داستانوں اور اس وقت کے مروجہ عوامی قصے کہانیوں سے لیا۔ فن ڈرامہ نگاری میں یہ کوئی عیب کی بات بھی نہیں۔ دنیا کے بہت سے مشہور ڈرامے اپنے وقت کے قصے کہانیوں سے ماخوذ ہیں۔

امانت کا کارنامہ یہ ہے کہ قصے کے بکھرے ہوئے اجزا کو ایک لڑی میں پرو کر

ڈرامائی صورت حال پیدا کی۔ پھر قصے کو شعر کے پیکر میں ڈھال کر زبان و بیان کا حسن پیدا کر کے شاعرانہ فنکاری سے سجایا اس کی غزلیں گیت اور منظوم مکالمے سب امانت کے اپنے ہیں۔ اس طرح ہم اسے امانت کا تخلیقی کارنامہ بھی کہیں تو غلط نہ ہوگا۔

اندر سبھا امانت کے قصے کو پلاٹ کے فن پر پرکھا جائے تو اس کا پلاٹ اکہرا اور سادہ ہے۔ اس میں ایک سیدھے سادھے قصے کو اس طرح بیان کیا گیا ہے۔ جس میں ایک کے بعد ایک واقعات فطری انداز میں رونما ہوتے ہیں اور ان میں بڑی حد تک ربط و تسلسل بھی پایا جاتا ہے۔ پھر بھی بعض نقادوں نے کہیں کہیں کچھ خلا محسوس کیا۔ جیسے یہ کہ جب راجہ اندر نے دیوؤں کو محفل سجانے اور پریوں کو بلانے کا حکم دیا تو دیو کیا کرتے ہیں۔ کہاں جاتے ہیں کدھر سے جاتے ہیں۔ جب سبز پری سبھا میں آتی ہے تو راجہ اندر کو سویا ہوا دیکھ کر کہتی ہے۔

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

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

جا تو سنگلدیپ سے اختر نگر میں ہاں — سوتا ہے اک ماہرو لال محل پر وہاں
چھلا میں دے آئی ہوں اپنا اسے نشان — سبز نگوں کی آب سے تو اس کو پہچان

سبز پری جیسے ہی یہ شعر ختم کرتی ہے کالا دیو فوراً کہتا ہے۔

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

یہاں یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ پڑھنے والا کسی طرح بھی یقین نہیں کر سکتا کہ کالا دیو سبز پری کے منہ سے آخری لفظ سنتے ہی پرستان سے اختر نگر پہنچ جاتا ہے۔ اور شہزادے کو تلاش کر کے آن کی آن میں سبز پری کے پاس لے آتا ہے۔ کالے دیو کو شہزادے تک پہنچنے اسے تلاش کرنے اور اٹھا کر لانے میں کچھ وقت ضرور لگا ہوگا۔

راجہ اندر جب ایک دیو کو کسی پری کے بلانے کے لئے بھیجتا ہے تو دوسرا دیو،

جو موجود ہے وہ کیا کرتا ہے۔ پری کے آنے تک کے وقفے میں راجہ اندر کیا کرتا ہے۔ راجہ اندر کے سو جانے پر دوسری پریاں کیا کرتی ہیں۔

دراصل امانت کو بھی ان کمیوں کا احساس تھا لہذا جب اندر سبھا کو اسٹیج کرنے کی بات آئی تو انھوں نے اس کی شرح لکھ کر ان کمیوں کا ازالہ کر دیا۔ یہ شرح آج بھی دستیاب ہے۔

امانت اندر سبھا میں بعض فنی مجبوریوں کی بنا پر یا قصے کے فوق فطری ہونے کی بنا پر یا اس کے منظوم ہونے کی بعض پابندیوں کے زیر اثر جو مقامات نظر انداز کر گئے ہیں۔ شرح میں ان کی وضاحت یوں ہوتی ہے مثلاً جب راجہ اندر محفل میں آتا ہے اور پکھراج پری کو یاد فرماتا ہے۔ اس کے بارے میں شرح میں یوں مذکور ہے۔

" دو دیو راس و چپ . . . . . ہمراہ محفل میں لے کر آتا ہے . . . . . پکھراج پری کو یاد فرماتا ہے۔ ایک دیو پیچھے کھڑا رہتا ہے۔ دوسرا پری کے لینے کو جاتا ہے۔"[1]

لال پری کے ناچ گا لینے کے بعد جب دیو سبز پری کو بلانے جاتا ہے اس موقع پر امانت شرح میں لکھتے ہیں۔

" پھر سبز پری کو یاد کر کے آپ تخت پر سو جاتا ہے۔ دیو پاؤں دباتا ہے۔"[2]

سبز پری محفل میں آتی ہے۔ ایک غزل گا کے جو دیکھتی ہے تو راجہ اندر کو سویا ہوا پاتی ہے اس موقع کے لئے امانت شرح میں لکھتے ہیں۔

" غزل گا کے جو دیکھتی ہے تو راجہ اندر کو سوتا پاتی ہے۔ ایک چوبولا از راہ طعن زبان پر لاتی ہے پھر اپنے باغ میں جاتی ہے۔ کالے دیو کو سامنے بلاتی ہے۔ اپنے عشق کا حال سناتی ہے شہزادے کو طلب فرماتی ہے۔ دیو اٹھا لانے کا اقرار کرتا ہے۔ پتہ دریافت آخر کار کرتا ہے۔ سبز پری اختر نگر کا نام لیتی ہے۔ سبز باغوں کے چھلے کا نشان دیتی ہے۔ باغ کو گلشن جنت کی روش تیار کرتی ہے مسند پر بیٹھ کر شہزادے کا انتظار کرتی ہے۔"[3]

---

[1] آغا حسن امانت۔ شرح اندر سبھا مشمولہ۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ مسعود حسن رضوی ادیب۔ ۱۹۶۹ء۔ ص ۱۸۲۔

[2] ایضاً ص ۱۸۵۔ [3] ایضاً ص ۱۸۹۔

کالا دیو کس طرح شہزادے کو اُن کی اُن میں سبز پری کے سامنے پیش کر دیتا ہے اس کے لئے ایک فوق فطری، داستانی اور طلسماتی قصے کا ناٹک دیکھنے والوں کو کوئی حیرت نہیں ہونی چاہیئے۔ جب ناظر اندر کی سبھا کو زمین پر دیکھ کر متحیر نہیں ہوتے۔ جب دیو اور پریوں کو آنکھوں سے دیکھ کر تسلیم کر لیتے ہیں۔ تو اس قصے کے ہر بعید از عقل حصے کو تسلیم کرنا پڑے گا کہ فوق فطری قوت کی بنا پر سبھی کچھ ممکن ہے۔

شرح میں کالے دیو کا شہزادے کی تلاش میں جانے کا بیان یوں درج ہے۔

"دیو پتا پا کر ہندوستان کی طرف اُڑا ہوا جاتا ہے۔ شہزادے کا سراغ لگاتا ہے۔ مثل ہے کہ جو یندہ یابندہ آخر کار بعد جستجو کے اس چاند کے ٹکڑے کو لال محل کے کوٹھے پر مست خواب پاتا ہے۔ خوشی سے کیا بغلیں بجاتا ہے۔ پھر سبز پری کے نشان کا چھلا شہزادے کے ہاتھ میں پا کر گود میں اٹھا کر سوتا ہوا اڑا لاتا ہے۔ باغ میں لا کر سبز پری کے زانو پر لٹاتا ہے۔" [1]

لہذا اندر سبھا امانت کو شرح سے الگ کر کے دیکھنے سے جو الجھنیں محسوس ہوتی ہیں۔ وہ شرح کی موجودگی میں باقی نہیں رہتیں۔ لہذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہندوستانی ڈرامائی فن کے نقطہ نظر سے اندر سبھا امانت کے پلاٹ میں کوئی خاص کمی نہیں۔

---

[1] آغا حسن امانت بشرح اندر سبھا۔ مشمولہ۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ مسعود حسن رضوی ادیب۔ لکھنؤ۔ ۱۹۶۹ء صہ ۱۸۹۔

اندر سبھا امانت میں کردار نگاری :۔

اندر سبھا امانت میں سازندے ہر کردار کے (سوائے گلفام کے) داخلے سے پہلے اس کی آمد گاتے ہیں۔ پھر ہر آنے والا کردار اسٹیج پر داخلے کے بعد سب سے پہلے اپنے حسب حال شعر خوانی بھی کرتا ہے۔ اس سے نہ صرف یہ کہ کرداروں کا تعارف ہوتا ہے بلکہ اس سے ہمیں ان کے بارے میں بہت سی دوسری معلومات بھی حاصل ہو جاتی ہیں۔ مثلاً ان کے مزاج اور ذہنی کیفیات کا اندازہ ہو جاتا ہے۔

اندر سبھا میں کل آٹھ کردار ہیں۔ راجہ اندر۔ گلفام۔ کالا دیو۔ لال دیو۔ پکھراج پری نیلم پری۔ لال پری اور سبز پری۔

اس میں جس کردار سے ہم سب سے پہلے متعارف ہوتے ہیں وہ راجہ اندر ہے۔ راجہ اندر کا نام سنتے ہی سب سے پہلے ہمارا ذہن دیو مالائی اندر کی طرف جاتا ہے جو تمام انسانی خصائل سے بالاتر تکلیف و پریشانی سے مبرا اور دیگر ملکوتی صفات سے متصف ہے۔ امانت کے راجہ اندر میں دیو مالائی اندر کی بہت ہلکی سی جھلک نظر آتی ہے۔ البتہ اس کی افتاد طبع اور طرز زندگی میں اس دور کی معاشرت کی جھلکیاں خصوصاً لکھنوی انداز کافی نمایاں ہے۔ وہ شالی رومال اوڑھتا ہے۔ سنگھاسن کے بجائے مغلیہ قسم کے تخت پر بیٹھتا ہے۔ جوگن کے گانے سے خوش ہوتا ہے تو اسے لکھنوی انداز میں گلوریاں پیش کرتا ہے۔ کالے دیو سے جوگن کی تعریف سن کر اسے ان الفاظ میں لانے کے لئے کہتا ہے۔

نہ کر دیر اے دیو بہر خدا　　اکھاڑے میں میرے اسے جلد لا

لفظ "بہرے خدا" سے صاف صاف لکھنوی لب ولہجے کی عکاسی ہوتی ہے۔ جہاں غیر مسلم بھی اس لفظ کو عقیدتاً نہیں تو محاورتاً بولتے تھے۔

امانت کے راجہ اندر اور واجد علی شاہ کے مزاج میں بہت زیادہ مماثلت پائی جاتی ہے۔ بلکہ یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ امانت نے واجد علی شاہ ہی کو ذہن میں رکھ کر اپنے راجہ اندر کی تخلیق کی ہے۔ کیونکہ واجد علی شاہ ہی کی طرح راجہ اندر بھی ایک بہت بڑی قلمرو کا فرمارواہے۔ جس طرح واجد علی شاہ پری خانہ قائم کرکے اپنے گرد پری تمثالوں کا مجمع رکھتے تھے اور انھیں جس طرح ناچ گانے سے دل چسپی تھی ٹھیک اسی طرح امانت کا راجہ اندر بھی دن رات ناچ گانے میں مست رہتا ہے اور پریوں کی دید کے بنا اسے آرام نہیں آتا۔ جس طرح راجہ اندر عیش پرست ہونے کے ساتھ ساتھ مذہبی جذبہ رکھتا ہے۔ ٹھیک اسی طرح واجد علی شاہ میں بھی عیش پرست ہونے کے ساتھ ساتھ روایتی مذہب پرستی اور ضعیف الاعتقادی پائی جاتی تھی۔

لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ امانت نے راجہ اندر کے کردار کے پس منظر میں واجد علی شاہ ہی کی زندگی کے نقوش کو ابھارا ہے۔

اس ڈرامے کا دوسرا کردار شہزادہ گلفام ہے۔ جو نہایت وجیہہ اور حسین ہے لیکن اس کے حسن میں مردانہ وجاہت کے بجائے کچھ نسوانیت سی پائی جاتی ہے۔ لہذا جب سبز پری اظہار عشق کرتی اور دعوت وصل دیتی ہے تو بڑے نسوانی انداز میں کہتا ہے۔

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

اس وقت شہزادوں اور امیرزادوں کو سوائے عیش پرستی کے کوئی کام نہ تھا وہ دن رات نازنینوں اور مہ جبینوں کی صحبت میں رہتے رہتے خود بھی پیکر جمال بن جاتے تھے۔ ان کے اندر نہ تو عملی جدوجہد کا جذبہ ہوتا تھا نہ ہی فراست و برد باری و مردانگی۔

گلفام بھی لکھنؤ کے ایسے ہی ماحول کی پیداوار ہے، اس میں نہ تو عملی جدوجہد کا جذبہ ہے نہ حسن تدبیر۔ اس میں سوجھ بوجھ اور سمجھداری تو نام کو بھی نہیں سبز پری لاکھ سمجھاتی ہے کہ اندر کی سبھا میں کسی انسان کا جانا خطرے سے خالی نہیں پھر بھی وہ بچوں

کی طرح ضد کرتا ہے اور گلا کاٹ کر مر جانے کی دھمکی دیتا ہے اپنی اس نا عاقبت اندیشی کی وجہ سے خود بھی قید کی صعوبتیں جھیلتا ہے اور سبز پری کو بھی آفت میں پھنساتا ہے۔ گلفام کا کردار خاصا اہم ہے بہت سے مواقع آتے ہیں جہاں وہ کچھ کر سکتا تھا لیکن وہ شروع سے آخر تک بے جان نظر آتا ہے۔ شاید یہ اس لئے ہے کہ اس وقت کے معاشرے میں ایسے ہی امیر زادے اور شہزادے پیدا ہو رہے تھے۔

ادیب اپنے ماحول سے متاثر ہوتا ہے لہذا امانت بھی ہوئے اور دوسرے ادیب بھی۔ لہذا اس وقت کی تمام مثنویوں اور داستانوں میں ایسے ہی شہزادے پائے جاتے ہیں مثال میں سحر البیان کے شہزادے، بے نظیر کو پیش کیا جا سکتا ہے۔

بلکہ امانت نے گلفام کا پورا کردار بے نظیر سے ہی لیا ہے۔ گلفام کی طرح بے نظیر بھی بے حد حسین ہے۔ اسے بھی چاندنی رات میں محل کی چھت پر سوتا ہوا دیکھ کر پری اس پر عاشق ہوئی تھی۔ اور پرستان میں اسے اٹھوا منگوایا تھا گلفام کی طرح وہ بھی قید ہو جانے کے بعد اپنی رہائی کی قطعی کوئی کوشش نہیں کرتا۔ وہ بھی گلفام ہی کی طرح بے عمل بے جان اور فہم و فراست سے عاری ہے۔ اسے بھی جوگن ہی رہائی دلاتی ہے تو محبوب سے وصل حاصل ہوتا ہے۔

اس ڈرامے کا تیسرا کردار سبز پری ہے۔ یہ امانت کی بہترین تخلیق ہے اور پوری کہانی پر چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ سبز پری شہزادہ گلفام پر عاشق ہوتی ہے تو سچے عاشقوں کی طرح خود ہی اس سے ملنے کی تدبیر کرتی ہے۔ گلفام اندر کی سبھا میں جانے کی ضد کرتا ہے تو بڑی دور اندیشی سے اسے سمجھاتی ہے۔ گلفام قید ہو جاتا ہے تو تڑپ جاتی ہے اور پوری خود اعتمادی سے اسے تلاش کرنے نکلتی ہے راجہ اندر کے دربار سے بال و پر نوچ کر نکالے جانے اور جوگن بن کر در در کی ٹھوکریں کھانے اور مصیبتیں اٹھانے کے بعد بھی نہ تو اس کے عزم و حوصلہ میں فرق آتا ہے اور نہ ہی وفاداری میں۔ آخر کار اپنی دانش مندی اور کمال فن کے ذریعے اپنے محبوب کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

یہ درست ہے کہ اس کے کردار میں بنیادی جذبہ عشق کا ہے لیکن وہ اپنے دل میں عشق کی گرمی رکھتی ہے تو اسے برتنا اور مصائب جھیلنا بھی آتا ہے۔ وہ گلفام کی طرح بے عملی

کا شکار نہیں اس کے اندر جرأت و ہمت کے ساتھ ساتھ حوصلہ و امنگ بھی ہے۔ گلفام پر عاشق ہوتی ہے تو وہ سب کچھ کرتی ہے جو ایک سچے عاشق کو کرنا چاہیے۔

اس ڈرامے میں حرکت و عمل سبز پری کے عمل کی ہی وجہ سے ہے۔ اس کے اسٹیج پر آنے کے بعد ہی واقعات تیزی سے رونما ہونے لگتے ہیں۔

یہ الگ بات ہے کہ وہ اپنی گفتگو میں "موئے" اور "جانی" جیسے الفاظ کے استعمال لہجے کے بے ساختہ پن اور پہلی ہی ملاقات میں بے باک ہو جانے اور دعوت وصل دے دینے کی خو بو سے پری کے بجائے لکھنؤ کی کوئی طرح دار طوائف معلوم ہوتی ہے، اس کی بول چال لب و لہجہ طور طریقہ اور خو بو انیسوی صدی کے اودھ کی بازاری عورتوں کی عکاسی کرتی ہے۔

اس ڈرامے میں باقی تین پریوں کا کردار اہم نہیں ہے۔ یہ صرف ناچ گانے میں تنوع پیدا کرنے کے لئے ہیں پلاٹ سے ان کا تعلق برائے نام ہے۔

دیو صرف معمولی خدمت گار ہیں۔ پھر بھی کالا دیو دو اہم کام کرتا ہے ایک یہ کہ گلفام کو پرستان میں لاکر عاشق و معشوق کو ملنے کا موقع فراہم کرتا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس کی وجہ سے جوگن کی رسائی راجہ اندر کی سبھا تک ہوتی ہے۔

اندر سبھا کی کردار نگاری بہت اعلیٰ درجے کی نہیں ہے۔ یہ اس بلندی تک نہیں پہنچ سکی جہاں کہانی صرف کچھ کرداروں کو پیش کرنے کے لئے لکھی جاتی ہے۔ لیکن اندر سبھا میں کردار نگاری کی یہ کمزوری ہر فوق فطری قصہ میں کمزور ہی رہتی ہے۔ کیونکہ ایسے قصوں میں تحیر کی طلسماتی فضا ہوتی ہے۔ جس میں کوئی واقعہ پہلے واقعہ کا منطقی نتیجہ نہیں ہوتا۔ لہذا ان میں کردار کی صفات بھی ایسی ہی ہوتی ہیں اور انھیں کردار نگاری کے کڑے اصولوں پر پرکھنا عبث ہے۔ پھر بھی امانت کا یہ کارنامہ ہے کہ ان فوق فطری کرداروں کی اندرونی کشمکش اور مختلف جذباتی تصادم کو بالکل انسانی فطرت کے مطابق دکھایا ہے۔ جس کی وجہ سے ناٹک کی اندرونی فضا غیر مانوس نہیں لگتی۔ یہ کردار طنز سے متاثر بھی ہوتے ہیں اور خود بھی طنز کرتے ہیں۔ یہ اپنی انا کا اظہار بھی کرتے ہیں اور انا کے مجروح ہونے پر بے چین بھی ہوتے ہیں۔ یہ اپنی فوق فطری قوت کے باوجود بے بس بھی دکھائی دیتے ہیں۔ خواہ یہ بے بسی گلفام کی ہو سبز پری یا راجہ اندر کی لہذا غم و غصہ پیار و محبت

خوف وطمع اور بغض وعداوت کی انسانی صفات ان میں پوری طرح پائی جاتی ہیں۔ اسی لئے یہ سب کردار اپنی بول چال اور عادت واطوار کے اعتبار سے فوق فطری مخلوق کے بجائے لکھنؤ کے باشندے معلوم ہوتے ہیں۔

جہاں تک اندر سبھا کے کرداروں میں ارتقاء کا سوال ہے تو راجہ اندر اور سبز پری دونوں ایسے کردار ہیں جن کے اندر فطری ارتقاء پایا جاتا ہے قصے کے ارتقا کے ساتھ ساتھ ان کی شخصیت کی تعمیر ہوتی ہے اور قصے کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے یہ شخصیتیں بھی بڑی حد تک مکمل ہو جاتی ہیں مگر گلفام کا کردار گڑھا گڑھایا ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس میں کوئی ارتقاء نہیں ہوتا وہ شروع سے آخر تک ایک سا ہی رہتا ہے۔ اور اندر سبھا امانت میں کہانی ان ہی تین کرداروں کے گرد گھومتی ہے۔

اندر سبھا کی زبان

اندر سبھا کی غزلوں، غزل نما نظموں اور منظوم مکالموں کی زبان لکھنؤ کی ٹکسالی اردو ہے۔ راجہ اندر، گلفام، پریاں، دیو سب کے سب فصیح اردو کا استعمال کرتے ہیں۔ دونوں جوگیوں کی زبان بھی اردو ہے صرف ان میں دو لفظ ایسے آگئے ہیں جو فصیح اردو کے دائرے سے خارج کہے جا سکتے ہیں۔ وہ یہ ہیں۔ "سن رے مورے دیورے۔" "تیر کلیجے کھائے۔"

اسی طرح چھندوں کی زبان بھی اردو ہے ان میں چار حروف ایسے آگئے ہیں جو اس زمانے میں متروک ہو گئے تھے وہ ہیں "چیری۔" "کرتار۔" "سبھا۔" "سروپ۔"

پندرہ گیتوں میں ایک بھاگ جسے شہزادہ گاتا ہے۔ اردو میں ہے۔ ایک ٹھمری جسے پکھراج پری گاتی ہے نصف اردو میں ہے۔ یعنی کچھ الفاظ اردو میں۔ اور کچھ اردو الفاظ کا دیہاتی تلفظ ہے۔ باقی تیرہ گیت اودھ کی دیہات کی بولی میں ہیں لیکن وہ کسی ایک خطہ کی بولی نہیں ہے بلکہ مختلف خطوں کی مختلف بولیوں کا مجموعہ ہے۔ جن میں جگہ جگہ اردو الفاظ بھی نظر آتے ہیں۔ اودھ کے شہری مصنفوں کے گیت عام طور سے اسی ملی جلی زبان میں ہیں بلکہ لکھنؤ کے بعض ان پڑھ عوام بھی اس قسم کی زبان بولتے تھے۔ اس سلسلے میں اگر اس بات کو سامنے رکھا جائے کہ ان گیتوں میں برج بھاشا اور پوربی زبان کا اس طرح استعمال

ہوا ہے جس طرح ہندی گیتوں اور خصوصاً اودھ کے مضافاتی علاقوں میں رائج ہے۔ تو یہ بات آسانی سے واضح ہو جاتی ہے۔

اندر سبھا میں نظم کے مقابلے میں نثر برائے نام ہے۔ بہر حال جو بھی ہے اس میں تصنع بھی ہے اور قافیہ بندی کا شعوری التزام بھی۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ آسان اور سادہ فارسی الفاظ کو بڑی سلاست اور روانی سے استعمال کیا گیا ہے۔ تشبیہہ اور استعارے بھی برجستہ اور برمحل ہیں۔ اور اس کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ فصیح اردو ہے۔

لیکن امانت کی نثر نگاری کا صحیح اندازہ شرح اندر سبھا سے ہوتا ہے۔ اس کی عبارت میں تصنع، مبالغہ آرائی اور قافیہ پیمائی۔ یہاں تک کہ رعایت لفظی اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ سلیس اور سادہ الفاظ کا استعمال بھی جا بجا ملتا ہے۔ کہیں کہیں عربی اور ایک آدھ ہندی الفاظ سے بھی چاشنی پیدا کی گئی ہے۔

البتہ اندر سبھا کی سرخیوں کو فصیح کہنا ذرا مشکل ہوگا جو عموماً اس طرح ہیں۔

"آنا راجہ اندر کا" آمد سبز پری کی بیچ سبھا کے" "جواب کالے دیو کا طرف سبز پری کے"
"آنا سبز پری کا دوبارہ سبھا میں اور کہنا چھند کا"

اردو میں "مضاف الیہ" پہلے اور "مضاف" بعد میں آتا ہے۔ فارسی میں "مضاف" پہلے اور "مضاف الیہ" بعد میں آتا ہے۔ اندر سبھا کی سرخیوں میں فارسی ترتیب ملتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ پہلے اردو کے نثری یا منظوم قصوں میں سرخیاں عام طور سے فارسی میں لکھی جاتی تھیں۔ چونکہ شروع میں زیادہ تر قصے کہانیاں فارسی سے اردو میں ترجمہ ہوئیں۔ لیکن سرخیوں کا ترجمہ نہیں ہوتا اور انھیں جوں کا توں رہنے دیا جاتا پھر ایک ایسا دور آیا کہ سرخیاں بھی ترجمہ ہونے لگیں لیکن لفظی ترجمہ ہونے کی وجہ سے مصنوعی اردو ہو کر رہ گئیں۔

اس دور کے تمام منظوم و منثور قصوں کی سرخیاں اسی طرح لکھی جاتی تھیں۔ لہٰذا سحر البیان کی سرخیاں یوں ہیں۔

"داستان کنوئیں سے نکلنے میں بے نظیر کے"

"داستان پیغام بھیجنے میں فیروز شاہ کے ماہ رخ کو"

"خواب دیکھنے میں بدر منیر کے بے نظیر کو کنویں میں"

اور گلزار نسیم کی یوں۔

"آنا بکاولی کا روح افزا کی خبر کو جمیلہ کے ساتھ اور تاج الملوک سے مل کر جانا سات دن بعد"

"آنا تاج الملوک کا صحرا کے طلسم سے روح افزا پری کے ساتھ فردوس میں"

"آباد ہونا تاج الملوک کا گلشن نگار میں بنوا کر اور مشہور ہونا"

اسی طرح اندر سبھا کی سرخیاں بھی مصنوعی اردو میں ہیں۔ لیکن صرف سرخیوں کی بنا پر امانت کی نثر کو ناقص نہیں ٹھہرایا جا سکتا یہ تو اس وقت کا ایک رواج تھا جس کی انھوں نے پیروی کی۔

اندر سبھا کا اسٹیج اور پیش کش :۔

یہ بات کئی بار دہرائی جا چکی ہے کہ ڈرامہ صرف لکھ دینے سے مکمل نہیں ہوتا بلکہ اس کی تکمیل پیش کش کے ذریعے ہوتی ہے لہذا اندر سبھا امانت کی پیش کش کے سب سے معتبر حوالے ہمیں خود اندر سبھا اور شرح اندر سبھا سے ملتے ہیں۔

اندر سبھا میں ایک جگہ راجہ اندر کہتا ہے۔

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

ایک جگہ پکھراج پری کہتی ہے۔

سونے کا براجے سیس مکٹ
روپئے کے تخت پر بیٹھ نڈر

اندر سبھا میں صرف یہ دو شعر ہیں جس سے اس میں استعمال ہونے والے تخت کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی ہے۔ البتہ شرح میں امانت لکھتے ہیں۔

"جب ساری محفل لوگوں سے بھر جاتی ہے اور آدھی رات آتی ہے۔ ہر شخص پیچھے ہٹایا جاتا ہے۔ آگے کرسیاں رکھی جاتی ہیں۔ تخت بچھایا جاتا ہے۔ ہر شخص مین اشتیاق میں ہمہ تن چشم انتظار ہوتا ہے۔ سازندے اگر محفل میں کھڑے ہوتے ہیں۔ ساز ملا کر دور بینوں کے ہوش کھوتے ہیں سرخ پردہ زرتار مثل لکۂ شفق گلنار محفل میں تانا جاتا ہے۔" [1]

---

[1] آغا حسن امانت۔ شرح اندر سبھا۔ مشمولہ لکھنو کا عوامی اسٹیج۔ از مسعود حسن رضوی ادیب۔ لکھنؤ۔ ۱۹۶۸ء۔ صـ۱۸۱۔

اس سے واضح ہوتا ہے کہ امانت کی نگرانی میں اندر سبھا کی جو پہلی پیش کش ہوئی اس کے لئے کوئی عارضی اونچی سطح نہیں بنائی گئی بلکہ اندر کا تخت اور پریوں کی کرسیاں اسی فرش کے ایک حصے پر جس پر تماشائی بیٹھے ہوئے تھے انھیں تھوڑا تھوڑا پیچھے کھسکا کر رکھ دی گئی تھیں۔ اور اس اسٹیج کی تعمیر اس وقت ہوتی تھی جب ساری محفل لوگوں سے بھر جاتی تھی اور آدھی رات آتی تھی۔

شرح سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اندر سبھا کے اسٹیج پر روشنی کے اثرات مرتب کرنے کے لئے کرداروں کے داخلے کے وقت مہتابی روشن کی جاتی تھی۔ مہتابی کا رنگ پری کے رنگ سے مناسبت رکھتا تھا اس سلسلے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں۔

"کوئی پندرہ برس ہوئے کہ ایک پنچانوے سال کے معزز اور معتبر بزرگ نواب منصور علی خاں جو منجو صاحب رمال کے نام سے مشہور تھے انہوں نے بتایا کہ اندر سبھا کے کھیل میں ہر رنگ کی پری اسی رنگ کی مہتاب کی روشنی میں نمودار ہوتی تھی۔"[1]

مختصر یہ کہ شروع شروع میں اندر سبھا امانت جہاں پیش کی گئی وہ نام نہاد اسٹیج بہت سادہ تھا نہ کوئی ہال تھا نہ سنگیت شالہ۔ یہ کسی کھلی جگہ، صحن یا میدان میں پیش کی جاتی۔ زیبائش وآرائش کے سامان بس نام کے تھے نہ ہی اداکار کے لئے کوئی عارضی بلند جگہ بنائی جاتی اور نہ ہی اسٹیج وناظرین کے درمیان کوئی فاصلہ ہوتا بلکہ محفل میں جمع شدہ لوگوں کو پیچھے ہٹا کر اور قرینے سے بٹھا کر ایک طرف اندر کا تخت بچھا دیا جاتا تھا اور پریوں کی کرسیاں رکھ دی جاتی تھیں پردے کا استعمال بھی کسی فنی نقطہ نظر سے نہیں کیا گیا تھا بلکہ یہ سرخ پردہ کرسیوں اور تخت کے پیچھے ہر کردار کی آمد کے وقت تانا جاتا تھا اور داخلے کے بعد اسے ہٹا لیا جاتا تھا۔

اس کی پیش کش کی ایک اہم بات یہ ہے کہ بہت سے واقعات جیسے دیوؤں کا اڑ کر پریوں کو بلانے جانا پریوں کا اڑ کر سبھا میں آنا۔ گلفام کو کوٹھے پر سوتا ہوا دیکھ کر سبز پری کا اس کے کوٹھے پر اترنا اسے پیار کرنا اور اپنا چھلا پہنا کر واپس لوٹ آنا سبز پری کا

---

[1] مسعود حسن رضوی ادیب۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ لکھنؤ۔ ۱۹۶۸ء۔ صہ ۱۲۲۔

راجہ اندر کو سوتا ہوا پاکر اپنے باغ میں جانا۔ کالے دیو کا شہزادے کی تلاش میں اڑکر جانا اور اسے سوتا ہوا اٹھالانا۔ گلفام کو قاف کے کنویں میں قید کرنا پھر رہائی کا حکم ہونے پر اسے کنویں سے نکالنا۔ اسٹیج پر عملاً پیش کئے جانے کے بجائے صرف بیان کر دیئے جاتے تھے۔ اس طریقہ کار کا استعمال یونانی اسٹیج یہاں تک کہ شیکسپیرن اسٹیج پر بھی ملتا ہے۔

جب اندر سبھا پیش کی گئی اس وقت نہ پچھلے پردے پر بنی ہوئی سین سینریاں ہوتی تھیں اور نہ آگے گرنے والا پردہ پروسینیم اور نہ ہی اس ناٹک کو ایکٹوں اور سینوں میں بانٹا گیا تھا۔ اس میں سین کی تبدیلی کسی کردار کے بیان سے ہوتی تھی۔ مثلاً سبز پری جب یہ کہتی ہے۔

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

تو اندر کی یہ سبھا بغیر کسی تبدیلی کے سبز پری کا باغ تصور کر لی جاتی ہے، اس کے علاوہ ایک کردار کا اپنا رول پورا کر کے تھوڑا کنارے ہٹ جانا، دوسرے کردار کا سامنے آکر اپنا رول کرنا سین بدل جانے کے مترادف ہوتا تھا۔ لہذا جب گلفام کو قید کا حکم ہوتا ہے تو ایک دیو اسے پکڑ کر ایک کونے میں بٹھا دیتا ہے۔ وہ تماشائیوں کے سامنے موجود رہتا ہے۔ بیچ میں دوسرے واقعات ہوتے رہتے ہیں۔ جب راجہ اندر اس کی رہائی کا حکم دیتا ہے تو ایک دیو اس کا ہاتھ پکڑ کر دو تین قدم آگے بڑھا دیتا ہے اس طرح وہ قاف کے کنویں سے اندر کے دربار میں پہنچ جاتا ہے۔ اسی طرح جب جوگن پرستان میں آتی ہے تو ایک طرف راجہ اندر اپنے تخت پر اور پریاں اپنی کرسیوں پر بیٹھی ہوتی ہیں۔ جوگن اور ان کے درمیان کوئی پردہ نہیں ہوتا۔ پھر بھی کالا دیو راجہ اندر کے سامنے آکر جوگن کی آمد کی اطلاع دیتا ہے اور راجہ کے بلانے پر اسے دو تین قدم آگے بڑھا دیتا ہے۔

لیکن اندر سبھا کی پیش کش کے طور طریقے اسٹیج کی ترقی کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے۔ اور وہ مختلف ترقی یافتہ طریقوں سے بھی پیش کی گئی۔ یہاں تک کہ پارسی اسٹیج کے ابتدائی دور یعنی ۱۸۷۳ء میں الفسٹن ناٹک منڈلی نے اندر سبھا پیش کی تو اس کے لئے مصور پردے تیار کرائے اور

مشینوں کے ذریعے سوئے ہوئے گلفام کو اڑا کر لانا دکھایا گیا۔ گلفام کو قید کرنے کے لئے اسٹیج پر ایک تختہ کھسک کر کنواں بن جاتا پھر یہ طریقے دوسری کمپنیوں نے بھی اختیار کر لئے اور اندر سبھا کو اسی رنگ میں پیش کیا جانے لگا جو پارسی اسٹیج کا عام رنگ تھا۔

ڈرامے کی کامیابی و ناکامی کا فیصلہ اسٹیج پر ہوتا ہے اور وہی ڈرامے کامیاب سمجھے جاتے ہیں جو اسٹیج پر بھی کامیاب ہوں۔ اگر اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو اندر سبھا انیسویں صدی کے ڈراموں میں کافی بلند مقام پر نظر آتا ہے۔

اس سلسلے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں۔

"جہاں کہیں یہ کھیل ہوتا تھا۔ تماشائی ٹوٹ پڑتے تھے۔ بہت سی پیشہ ور منڈلیاں پہلے لکھنؤ میں پھر دوسرے مقامات پر قائم ہوگئیں۔ جو گھر گھر اور شہر شہر بلکہ قصبات اور دیہات میں اجرت پر اندر سبھا کا کھیل دکھاتی پھرتی تھیں"۔ [1]

مزید یہ کہ جنوری ۱۸۵۴ء میں اندر سبھا پہلی بار اسٹیج ہوئی تو اس کی اتنی مانگ ہوئی کہ اسی سال کئی مرتبہ چھپی اور بعد میں بھی سیکڑوں بار چھپتی رہی۔ ہندوستان بھر میں جہاں جہاں ہندوستانی سمجھی اور بولی جاتی تھی شاید ہی کوئی شہر ہو جہاں یہ نہ چھاپی گئی ہو۔ اس موضوع پر عبدالحلیم شرر کا یہ بیان بھی قابل توجہ ہے۔

"میاں امانت نے اپنی اندر سبھا تصنیف کی یہ اندر سبھا جیسے ہی شہر میں دکھائی گئی ہر شخص والا و شیدا ہوگیا۔ یکایک بیسیوں سبھائیں شہر میں قائم ہوگئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کا اس قدر رواج ہوا کہ گویوں کا اور ناچنے والی رنڈیوں کا بازار چند دنوں کے لئے سرد پڑ گیا۔ اب امانت کے سوا اور بھی بہت سے لوگوں نے نئی سبھائیں بنانا شروع کیں ..... اس مذاق نے ڈرامے اور تھیٹر کی مضبوط بنیاد ڈال دی تھی"۔ [2]

فریڈرچ روزن FRIEDRICHROSEN نامی جرمن مستشرق نے اندر سبھا امانت

---

[1] مسعود حسن رضوی ادیب۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ لکھنؤ۔ ۱۹۶۸ء۔ صـ ۱۲۸۔

[2] عبدالحلیم شرر۔ گذشتہ لکھنؤ۔ دہلی۔ ۱۹۷۱ء صـ ۲۴۹۔

کا ترجمہ جرمن زبان میں کیا اور اس پر ایک مقدمہ بھی لکھا۔ یہ ترجمہ معہ مقدمے کے جرمنی کے مشہور شہر لائپسنگ (LEIPZING) سے ۱۸۹۲ء میں شائع ہوا اس میں روزن نے مختلف شہروں میں چھپے ہوئے سولہ نسخوں کی فہرست دی ہے۔ جس میں چار ناگری خط میں پانچ گجراتی خط میں اور ایک گورمکھی خط میں ہے یہ ایڈیشن مختلف شہروں جیسے آگرہ۔ امرت سر۔ بمبئی۔ پٹنہ۔ دہلی۔ کانپور۔ کلکتہ۔ گورکھپور۔ لاہور۔ لکھنؤ۔ مدراس اور میرٹھ سے شائع ہوئے ہیں۔

انڈیا آفس لائبریری لندن میں اندر سبھا امانت کے اڑتالیس مختلف ایڈیشن موجود ہیں۔ ان میں گیارہ ناگری خط میں پانچ گجراتی خط میں اور ایک گورمکھی خط میں ہے۔"[1]

اندر سبھا امانت کی مقبولیت کے زیر اثر بہت سے ڈرامے وجود میں آئے ان میں اندر کا کردار یا اس کی سبھا کا ذکر ہو یا نہ ہو۔ ان کو اندر سبھا ہی کہا جاتا یا کم از کم سبھا کا لفظ تو ہر ایک میں جڑا ہوتا اور ان کی ہیئت اسلوب اور طرز اندر سبھا امانت کا ہی ہوتا۔

روزن کا بیان ہے کہ اندر سبھا امانت کے خاکے پر اتنے ہندوستانی ناٹک مرتب کئے گئے کہ ان سے ایک اچھا خاصا کتب خانہ مرتب کیا جا سکتا ہے۔ ان میں بعض ڈرامے ایسے ہیں جن میں اشخاص کے نام بھی وہی ہیں۔[2]

اندر سبھا امانت کے طرز پر جو سبھائیں لکھی گئیں ان میں سے چند کے نام یہ ہیں۔

۱۔ اندر سبھا مداری لال۔ ۲۔ بزم سلیمان۔ ۳۔ جشن پرستان۔ ۴۔ ناگر سبھا۔ ۵۔ فرخ سبھا۔ ۶۔ راحت سبھا۔ ۷۔ ہوائی مجلس جدید۔ ۸۔ ناٹک جہانگیر۔ ۹۔ بندر سبھا۔ ۱۰۔ تحفہ دل کشا۔ ۱۱۔ عاشق سبھا۔ ۱۲۔ نیچر سبھا۔ ۱۳۔ نشاط عشق۔ ۱۴۔ مثنوی اندر سبھا۔ ۱۵۔ کرزن سبھا۔

---

[1] مسعود حسن رضوی ادیب۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ لکھنؤ۔ ۱۹۶۸ء۔ ص ۱۳۷۔

[2] ایضاً۔ ص ۱۲۵۔

اردو ڈرامہ بنگال میں

جب اندر سبھاؤں کی شہرت بنگال پہنچی اس وقت تک بنگالی ڈرامہ خاصا ترقی کر چکا تھا۔ رقص و موسیقی سے شغف رکھنے والے رئیسوں اور تاجروں کے گھروں میں ایک اسٹیج نما کمرہ بزم موسیقی کے لئے مخصوص ہوتا۔ جسے کلا مندر یا ناچ گھر کہتے۔ اسی میں کبھی کبھی ناٹک بھی پیش کئے جاتے۔

بنگال میں اردو ڈرامے کی ابتدا کے سلسلے میں حکیم شفاء الملک حبیب الرحیم کا یہ بیان بڑا وقیع ہے کہ

"اسے (جاترا) دیکھ کر مسلمانوں نے اپنی زبان میں نقل اتاری اور نیلا کھیلنا شروع کیا۔ نیلا لیلا کی بگڑی ہوئی شکل ہے بہر حال مسلمانوں کے اس بڑے حصے نے جو اردو کے سوا بنگلہ نہیں سمجھتا ہے۔ اس نیلا یا لیلا کا پرتپاک خیر مقدم کیا سب سے پہلے اندر سبھا کھیلا گیا اور پھر مقامی شاعروں نے بہت سے کھیل تیار کئے اور ہر محلے میں تقریباً یہ آگ بھڑک اٹھی کچھ روز تک ان جاتراؤں اور نیلاؤں کا خوب زور شور رہا کہ اچانک تھیٹر کی طرف لوگ متوجہ ہو گئے۔"[1]

ان سب ڈراموں کے نام اور متن موجود نہیں جو نیلا کے طور پر لکھے اور کھیلے گئے۔ لیکن اس قسم کی سرگرمیوں کے بارے میں اطلاعات مختلف وسیلوں سے ہم تک پہونچتی رہی ہیں۔

ڈھاکہ کے مسلمانوں نے جاتراؤں اور نیلاؤں سے متاثر ہو کر ایک اور کھیل کی ایجاد

---

[1] کلیم سہسرامی مشرقی بنگال کا ایک قدیم اردو ڈرامہ۔ ہماری زبان۔ دہلی۔ ۸ نومبر ۱۹۸۸ء۔

کی۔ جسے گھاٹنوں خوانی کہا جاتا ہے۔ یہ صرف تفریح طبع کا ایک ذریعہ تھا۔ اس کا تعلق محض ناچ گانے اور بہروپ سے ہے۔ آغا صادق کے منشی اپنی کتاب ''مجموعۃ الانشار'' میں لکھتے ہیں۔

''گھاٹنوں خوانی میں نے نہیں دیکھی مگر اس کا چرچا ضرور سنا ہے ...... اس کی صورت کذائی یہ ہوتی تھی کہ کسی خوبصورت چھوکرے کو گانے بجانے کی تعلیم دیتے۔ ٹھمری اور غزلیں یاد کراتے گانے اساتذہ کے بھی ہوتے اور مقامی شاعروں کے بھی۔ اس شوق میں زیادہ تر مسلمان مبتلا تھے۔ اور اکثر محلہ والوں میں حریفانہ مقابلہ رہتا۔ پہلے کوئی تنومند شخص ایک چھوکرے کو اپنے کاندھے پر بٹھا لیتا ساتھ بڑا مجمع ہوتا جو جھانجھ بجاتا۔ دو ایک ڈھولکئے ہوتے چھوکرا جسے عورت کا لباس اور زیور پہنایا جاتا گاتا اور ساتھ ساتھ (بھاؤ) بتاتا جاتا۔ یہ ابتدا تھی پھر مقابل والا چھوکرا اس کا جواب دیتا۔ پھر دونوں چھوکرے زمین پر اتار دیئے جاتے اور ان کے ناچ ہوتے۔ تماشائی چوگرد جمع ہوتے اور تعریف کے پل باندھتے۔'' ؎

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ گھاٹنوں خوانی بہروپ، شعر خوانی، اور رقص و موسیقی کے امتزاج سے پیدا ہوئی اور اس کی ڈرامائی حیثیت بھی وہی ہے جو ان چیزوں کی ہے۔

مزید یہ کہ اندر سبھا کی شہرت ڈھاکہ پہنچی تو وہاں کے کچھ لوگوں کو بھی اردو ڈرامے اسٹیج کرنے کا شوق ہوا۔ مرشدآباد اور ڈھاکہ میں پہلے سے ہی اردو شعر و ادب اور رقص و نغمہ کا ذوق عام تھا۔ لہذا اس سلسلے میں حکیم حبیب الرحیم صاحب لکھتے ہیں۔

''اس بنگلہ ناٹک نوازی میں محلہ فراش گنج کے مشہور سوداگران ضامن اکمل و یوسف خاں بھی جان و مال سے شریک تھے۔ اس زمانے میں کانپور کے رہنے والے شیخ فیض بخش نے جو یہاں بس گئے تھے اور یہیں پیوند زمین بھی ہوئے عجیب و غریب جدت سے کام لیا یعنی فرحت افزا کمپنی کے نام سے تھیٹر کمپنی قائم کی اسی زمانے میں ہندوستانی طوائفیں زیادہ تر اور مقامی کم تر بہت کثرت سے یہاں موجود تھیں۔ شیخ جی نے صرف ان طوائفوں کی ایک منڈلی بنائی یعنی عورت کے پارٹ کے علاوہ مردانہ پارٹ بھی یہ طوائفیں کرتی تھیں۔ اس لئے کانپور سے

؎ عشرت رحمانی۔ اردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید۔ علی گڑھ۔ ۱۹۷۵ء۔ ص۶۲۔

نواب علی نفیس مرحوم بلائے گئے۔ انھوں نے متعدد ناٹک لکھے اور تقریباً چالیس کھیل تیار کئے اور تیس کے قریب اسٹیج ہوئے اور دو کھیل کتابی شکل میں چھاپے گئے۔ کانپور کے شیخ پیر بخش بھی آئے اور ان کا ناگر سبھا کھیلا گیا۔ شہر اور اطراف کے روٴسا اس کمپنی کے سرگرم سرپرست تھے۔ اور آخر یہ سرپرستی رشک و رقابت بن کر رنگ لائی اور چار برس کے اندر یہ کمپنی ٹوٹ گئی لیکن سارے شہر میں اپنا دیرپا اثر چھوڑ گئی۔ چنانچہ اس کمپنی کی موجودگی ہی میں محلہ امام گنج والوں نے حسن افروز کے نام سے ایک کھیل اسٹیج کیا۔ اس میں بھی وقت کے مناسب گانے رکھے گئے تھے۔ یہ کھیل بہت ہی مقبول ہوا۔ چنانچہ آج تک یہ غزل جو بھاگ میں گائی جاتی تھی۔ لوگوں کی زبان پر ہے۔ یعنی

بیتابی کہہ رہی ہے کہ چلو کوئے یار میں

سیماب کی تڑپ ہے دل بے قرار میں

اس کے بعد پھول پیڑ یہ والوں، بوتو بابو اور دوتو بابو دو ہندو رئیسوں کی سرپرستی میں گلشن جانفزا اسٹیج ہوا۔ اسے بھی حکیم حسن مرزا حرؔق تخلص ہی نے "حسن افروز" کی طرح لکھا تھا۔ اسی طرح محلہ محاوت ٹولی والوں نے ماسٹر احمد حسین وافر تخلص کا بلبل بیمار اسٹیج کیا۔ جو چھپ بھی گیا ہے اور اب نایاب ہے یہ یہاں کا پہلا ناٹک ہے۔ جس میں کسی قدر ڈراما کی شان ہے۔ ورنہ سب کے سب اوپیرا تھے پھر تو ناٹکوں کا ڈربہ کھل گیا۔ اور کم ایسے محلے ہیں جہاں یہ بیماری نمودار نہیں ہوئی۔ جن محلوں میں کوئی کھیل میسر نہیں ہوا وہاں اندر سبھا اسٹیج ہوا حتی کہ شہر سے تیس میل دور حبیب پور جہاں اردو کا رواج برائے نام ہے یعنی صرف خاندان ریاست میں لوگ ہندوستانی بولتے اور سمجھتے ہیں وہاں بھی اندر سبھا اسٹیج ہوا اور

جو گن آتی ہے پری بن کے پرستان کے بیچ

کی سریلی صدا گونجنے لگی نواب سر احسن اللہ مرحوم نے بھی چند مختصر ڈرامے لکھے اور ان کے خاندانی اسٹیج میں کھیلے گئے۔ مگر حضرت خواجگان میں مرزا والی جان قمر اردو کے سوا فارسی کے بھی اچھے شاعر تھے۔ انھوں نے بہت سے اچھے ڈرامے لکھے اور کھلوائے۔"[1] (حاشیہ اگلے صفحہ)

ان شواہد کی روشنی میں کلیم سہسرامی کا یہ بیان غلط نہیں کہ لکھنؤ میں اندر سبھا کے دور کے بعد اردو ڈرامے کی نشو و نما بمبئی سے کہیں پہلے بنگال میں ہوئی اور اس کا سلسلہ انیسویں صدی تک جاری رہا۔ ان کے اس بیان سے بھی انحراف نہیں کیا جا سکتا کہ بنگال میں ڈرامے کا نشو و نما پارسی تھیٹر کی طرح محض تجارتی نہ تھا اور یہاں ڈرامے کی سرپرستی کرنے والے اردو سے بھی واقف تھے۔ اور ڈرامے سے بھی۔ اس لحاظ سے ڈرامے کے سلسلے میں بنگال والوں کی خدمات بمبئی والوں سے زیادہ وقیع ہیں۔

بنگال کے اردو ڈراموں میں شیخ امام بخش کانپوری کا لکھا ہوا ڈراما "ناگر سبھا" کافی مشہور ہوا۔ اسے "فرحت افزا تھیٹریکل کمپنی" نے بڑے اہتمام سے اسٹیج کیا تھا۔

گو کہ فنی لحاظ سے یہ ڈراما ناقص ہے اس میں زبان غیر فصیح مکالمے بے تکے اور اشعار ناموزوں ہیں پھر بھی اسے غیر پڑھے لکھے عوام میں کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس کی عوامی مقبولیت کا راز یہ تھا کہ مروجہ ڈراموں کے برخلاف اس کے کردار انسان تھے۔ اس کے مقامات کسی طلسماتی دنیا کے بجائے ہمارے جانے پہچانے ہوتے تھے اور اس کا موضوع و مرکزی خیال عوام کے اعتقادات کے مطابق تھا۔

اسی طرح وہاں احمد حسین وافر کے ڈرامے "بلبل بیمار" نے کافی شہرت حاصل کی۔ اس پر لکھے ہوئے قطعات تاریخ اس طرح ہیں۔

لکھا تھا برگ گل کے حاشیے پر
مجرب نسخہ بیمار بلبل

ھ ۱۲۹۷ = ۲۰ + ۱۲۷۷

خوب تاریخ مسیحی کی رقم
شاہد شیریں ہے یہ مضمون دل

۱۸۸۰ء

حاشیہ پچھلے صفحہ کا

لہ کلیم سہسرامی۔ مشرقی بنگال کا ایک قدیم اردو ڈرامہ۔ ہماری زبان۔ دہلی۔ ۸ نومبر ۱۹۸۸ء۔

اس لحاظ سے "بلبل بیمار" ۱۸۸۰ء سے کچھ پہلے کی تصنیف قرار پاتا ہے۔

اس کے بارے میں کلیم سہسرامی لکھتے ہیں۔

"بلبل بیمار کے کردار ہماری اور آپ کی دنیا میں رہنے والے اشخاص ہیں۔ ان کی گفتگو اور ان کا سلوک ہمارے ہی جیسے انسانوں کی طرح ہے۔ ان کے کردار کا نفسیاتی پہلو بھی انسانی فطرت کی عکاسی کرتا ہے۔ لیکن "بلبل بیمار" اسی نوعیت سے "اندر سبھا" سے مختلف ہے کہ اس میں دیو پری اور فوق فطری عناصر نہیں پائے جاتے اور نہ کہیں مجلس رقص منعقد ہوتی ہے۔ اگر چہ پوری کتاب منظوم مکالموں سے بھری پڑی ہے۔ لیکن منثور مکالمے بھی اچھی خاصی تعداد میں ہیں۔ جن سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے۔ کہ اندر سبھائی دور کے ڈراموں میں شاید یہ پہلا ڈراما ہے جس میں نثری مکالمے سب سے زیادہ اور نمایاں طور پر پائے جاتے ہیں۔" [1]

نثری مکالموں کا ہنر مندانہ استعمال یقیناً واجد کی پہچان قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن اندر سبھائی روایت کے مطابق یہاں بھی موسیقی گانے اور مختلف قسم کے اشعار ہی وسیلۂ اظہار ہیں جس کی گنجائش کہانی میں نکالی گئی ہے۔

---

[1] کلیم سہسرامی۔ مشرقی بنگال کا ایک قدیم اردو ڈرامہ۔ ہماری زبان۔ دہلی۔ ۸ر نومبر ۱۹۸۸ء صـ ۲۔

پارسی اسٹیج

بمبئی میں ہوئے ڈراموں کو "پارسی تھیٹر" کا نام دیا گیا۔ وجہ تسمیہ اس کے علاوہ اور کیا ہو سکتی ہے کہ اس میں ابتدا میں پارسیوں نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ حالانکہ اسے تجارتی تھیٹر کے نام سے منسوب کرنے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں تھا کیونکہ یہ اپنی ابتدا سے انجام تک کبھی تجارتی مصلحتوں سے غافل نہیں رہا۔ رہس یا اندر سبھائیں کبھی ٹکٹ لگا کر نہیں دکھائی گئیں۔ ان کی حیثیت یا تو تفریح کی تھی یا جشن کی جس میں لوگ بغیر کسی مالی فائدے کے حصہ لیتے تھے لیکن بمبئی میں ڈراما ابتدا سے ہی تجارت کا وسیلہ بنا اور ٹکٹ لگا کر تماشے دکھائے جانے لگے۔

دراصل اٹھارہویں صدی کے وسط تک ہندوستان میں انگریزوں کی آبادی اور ان کا اثر کافی بڑھ گیا تھا۔ انگریز اپنے ساتھ تھیٹر کی ایک مستحکم روایت بھی لائے تھے (جو ہندوستانی ڈرامائی روایت سے بالکل مختلف تھی) لہٰذا انگریز آبادیوں میں ڈرامے اسٹیج کئے جاتے۔ شروع شروع میں یہ ڈرامے کھلے میدانوں۔ ملٹری اسٹورز۔ اور کوٹھیوں کی دالانوں میں پیش کئے جاتے۔ کچھ عرصہ بعد بمبئی میں مقیم انگریزوں کو باقاعدہ تھیٹر ہال تعمیر کرنے کا خیال آیا۔ لہٰذا وہاں ۱۷۵۰ء میں ایک تھیٹر قائم ہونے کے ثبوت ملتے ہیں۔ جس میں ۱۸۳۵ء تک وقفے وقفے سے ڈرامے پیش ہوتے رہے۔ ۱۸۳۵ء میں اس کے اخراجات پورے نہ ہو سکنے اور قرض کا بوجھ بڑھ جانے کی وجہ سے اسے نیلام کر دیا گیا۔ اس تھیٹر میں دکھائے گئے سب کے سب انگریزی ڈرامے تھے جن میں ہندوستانیوں کا داخلہ ممنوع تھا۔

یہ درست ہے کہ یہ تھیٹر مالی فائدے کے لئے نہیں چلایا جاتا تھا پھر بھی اس کی

ایک انتظامیہ کمیٹی ہوتی تھی جو اس کی آمد و خرچ کا حساب رکھتی تھی اس تھیٹر کی پشت پناہی کوئی رئیس جاگیردار یا سیٹھ نہیں کرتا تھا۔ بلکہ اس کے اخراجات کو پورا کرنے کے لئے ٹکٹ لگایا جاتا تھا۔

یہیں سے ہندوستانیوں کے دلوں میں ٹکٹ لگا کر ڈرامے دکھانے کا خیال آیا۔ ہوا یوں کہ مذکورہ بالا انگریزی تھیٹر کی نیلامی کے کچھ عرصہ بعد "بمبئی کورئیر" نے ایک تھیٹر کی ضرورت کی طرف توجہ دلائی تو لوگوں کا اشتیاق بڑھا اور باشندگان بمبئی کی درخواست پر جگناتھ شنکر سیٹھ اور فرام جی کاؤس جی کی سرکردگی میں ایک کمیٹی بنی جس کے ڈائریکٹران نے ایسٹ انڈیا کمپنی سے درخواست کی کہ بمبئی تھیٹر کا جو روپیہ بعد نیلامی ادائیگی قرض کے خزانہ عامرہ میں جمع ہے وہ ایک نئے تھیٹر کی تعمیر کے لئے کمیٹی کے حوالے کر دیا جائے۔

ایسٹ انڈیا کمپنی نے تعمیر کی اجازت کے ساتھ ساتھ جمع شدہ رقم بھی اس تھیٹر کمپنی کے حوالے کر دی۔ جگناتھ شنکر سیٹھ نے اپنی ایک قطعہ زمین بلا معاوضہ دی اور تھیٹر تعمیر ہو گیا۔ یہی بمبئی میں اردو تھیٹر کی ابتداء تھی۔

یہاں یہ بحث بے کار ہے کہ اس اردو تھیٹر کا پہلا ڈراما کون سا تھا البتہ یہ بات اہم ہے کہ اب اردو ڈراموں کی پیش کش پر مغربی اثرات نمایاں ہونے لگے مثلاً آگے گرنے والا پردہ (پروسینیم) استعمال کیا جانے لگا۔ پیچھے سین سیزی والے پردے لگائے جانے لگے۔ ہر ذیلی سین پر پردے اٹھنے اور گرنے لگے۔ مختلف قسم کی مشینوں اور کلوں کا استعمال کیا جانے لگا۔

مگر یہ ڈرامے مشرقی عوام کے لئے پیش کئے جا رہے تھے اور پیسہ کمانا ان کا اولین مقصد تھا اس لئے عوام کی پسند و ناپسند کا بھی خیال رکھنا پڑتا تھا نتیجہ یہ ہوا کہ مغربیت پیش کش کے طریقہ کار سے آگے نہ بڑھ سکی اور ڈرامے کی ساخت اجزاء و عناصر میں مشرقیت جوں کی توں بنی رہی۔ اور یہ مشرقیت نہ اندر سبھائی اسلوب سے الگ تھی نہ ہی عوامی روایات کے اثرات سے ماورا۔

عبدالعلیم نامی ۱۸۵۴ء سے ۱۸۷۱ء کے درمیان بمبئی میں درجنوں تھیٹر بکل

کمپنیوں کے قائم ہونے کا ذکر کرتے ہیں لیکن اس دور کا کوئی ڈرامہ دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے ان پر گفتگو کرنا ممکن نہیں۔

۱۸۷۰ء کے بعد جو ڈرامے پائے جاتے ہیں ان میں ایدل جی گھوری کے ڈرامے "خورشید" کو اولیت کا شرف حاصل ہے۔ عطیہ نشاط کے مطابق اسے ۱۸۷۱ء میں وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے لئے اردو میں ترجمہ کیا گیا۔

شروع شروع میں پارسی سیٹھوں اور کمپنی کے مالکوں نے جنھیں اردو کی تھوڑی بہت شد بد تھی گجراتی ڈراموں کو اردو میں ترجمہ کرکے پیش کرنا شروع کیا۔

پارسی اسٹیج کے ان ابتدائی ڈراما نگاروں میں نسروان جی مہروان جی آرام کا نام کافی اہم ہے۔ آرام پہلے ڈرامہ نگار ہیں جنھوں نے تھیٹر سے وابستہ ہو کر اس کام کو بطور پیشے کے اختیار کیا۔ ان کے نام سے چوبیس ڈرامے منسوب کئے جاتے ہیں۔

آرام کے ہم عصر ڈرامہ نگاروں میں باستثنائے اودے رام سب کے سب پارسی تھے۔ جیسے ایدل جی گھوری۔ ڈاکٹر پاریکھ۔ خورشید جی فرامروز۔ نادرشاہ کابراجی لیکن سوائے آرام کے کسی پارسی کے بارے میں ابھی تک یہ نہیں معلوم ہو سکا کہ اس نے براہ راست اردو میں ڈرامے لکھے ہوں۔ پارسی عموماً گجراتی میں ڈرامے لکھتے تھے اور کسی منشی کے ذریعے اس کا ترجمہ اردو میں کرا لیتے تھے۔

پارسی کمپنیوں کے مالکوں نے جب دیکھا کہ اردو ڈرامے اسٹیج پر مقبولیت حاصل کر رہے ہیں تو انھوں نے کچھ غیر پارسی اردو داں لوگوں کو ڈرامے لکھنے کے لئے نوکر رکھا۔ پارسی اسٹیج کے غیر پارسی ڈرامہ نگاروں میں محمود میاں رونق بنارسی کا نام سرفہرست ہے۔

عشرت رحمانی پارسی اسٹیج کا دور متقدمین ۱۸۵۳ء سے ۱۸۸۳ء تک اور دور متاخرین ۱۸۸۳ء سے ۱۹۳۵ء تک مقرر کرتے ہیں۔

دور متقدمین کے نمائندہ ڈرامہ نگار آرام۔ رونق بنارسی حباب۔ حافظ عبداللہ کریم الدین مراد۔ ظریف۔ اور نظیر بیگ ہیں۔ دور متاخرین کے نمائندہ ڈراما نگاروں میں

طالب بنارسی۔ احسن لکھنوی۔ نراتن پرشاد بیتاب اور آغا حشر کاشمیری کا نام آتا ہے۔

یہاں یہ واضح کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ متقدمین کے مقابلے میں متاخرین کے یہاں کئی واضح تبدیلیاں نظر آتی ہیں مثال کے طور پر متاخرین کے یہاں زبان و بیان میں زیادہ چستی آگئی۔ مکالموں میں چست مصرعوں کی وجہ سے زیادہ دل کشی پیدا ہوئی۔ نظموں میں وزن و بحر کا استعمال کیا جانے لگا جس سے ان کے ڈراموں کی ادبی قدر و قیمت میں اضافہ ہوا۔

اس دور کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بہت سے انگریزی ڈراموں کو اردو کا قالب عطا کیا گیا۔ لیکن اس سے یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہئے کہ انھیں اردو میں ترجمہ کیا گیا بلکہ ان سے مختلف واقعات لے کر انھیں ہندوستانی معاشرت و مزاج کے مطابق بنانے کی کوشش کی گئی۔

خصوصاً آغا حشر کے یہاں جو انقلابی تبدیلیاں آئیں وہ اس بات کی متقاضی ہیں کہ ان کا تفصیلی جائزہ لیا جائے۔

آغا حشر کاشمیری

احسن و بیتاب کے ہم عصروں میں ڈرامے کی دنیا کا ایک بہت ہی اہم اور معروف نام آغا حشر کا ہے ہمارے ڈرامے کی تقریباً سوا سو برس کی تاریخ میں عوام اور خواص دونوں میں امانت کے بعد جو مقبولیت آغا حشر کے حصہ میں آئی اس سے دوسرے ڈرامہ نگار محروم ہیں۔

آغا حشر احسن و بیتاب کے ہم عصر ضرور ہیں۔ مگر انھوں نے ڈرامہ نگاری اس وقت شروع کی جب احسن و بیتاب اپنا عروج حاصل کر چکے تھے اور ان کی عظمت و اہمیت تسلیم کی جا چکی تھی۔ مگر آغا حشر نے ڈرامہ نگاری اس شان سے شروع کی کہ اپنے ہم عصروں کو پیچھے چھوڑ دیا۔

حالات زندگی

ایک کاشمیری بزرگ سید احسن شاہ صاحب شالوں کی تجارت کے سلسلے میں بنارس آئے۔ صبح بنارس نے وہ جادو کیا کہ یہیں کے ہو رہے۔ ۱۸۶۸ء میں انھوں نے اپنے بھانجے محمد غنی شاہ کو بھی بنارس بلا کر اسی کاروبار میں لگا لیا۔ ۳۰/ جولائی ۱۸۶۸ء کو غنی شاہ کی شادی ہوئی اور اپریل ۱۸۷۶ء کو ان کے گھر بیٹا پیدا ہوا۔ جس کا نام محمد شاہ رکھا گیا بعد کو اسی نے دنیائے ڈراما میں حشر برپا کیا۔

اس زمانے کا میونسپل بورڈ کا ریکارڈ محفوظ نہیں ہے مگر ان کے خاندان میں ایک زائچہ ملا ہے جس سے اس تاریخ پیدائش کی تصدیق ہوتی ہے۔ مسلمانوں میں عام طور سے زائچہ بنوانے کا رواج نہیں یہ صرف بادشاہ وزراء یا امراء ہی کے

یہاں بنتا تھا مگر آغا جمیل صاحب آغا حشر کے سگے بھتیجے نے بتایا کہ چونکہ ان کا خاندان پیرزادوں کا خاندان تھا اس لئے ان کے خاندان میں زائچہ بننے کا رواج تھا۔ اور کشمیر میں عام مسلمانوں کے یہاں بھی زائچہ بنتا ہے۔

اس زائچے سے نہ صرف تاریخ پیدائش کی تصدیق ہوتی ہے بلکہ اس بات کی بھی تصدیق ہو جاتی ہے کہ آغا حشر کی جاتے پیدائش بنارس ہے۔

غنی شاہ ان لوگوں میں سے تھے۔ جو انگریزی تعلیم کو بُرا سمجھتے تھے اس لئے آغا حشر نے شروع میں عربی فارسی اور اردو کی روایتی تعلیم حاصل کی۔ بعد کو ان کا نام بنارس کے راج نرائن ہائی اسکول میں لکھایا گیا جہاں انھوں نے کچھ انگریزی تعلیم بھی حاصل کی۔ لیکن سچی بات یہ ہے کہ پڑھنے لکھنے سے زیادہ ان کا دل دوستوں کے ساتھ گپ شپ سیر تفریح اور شاعری میں لگتا تھا۔ بچپن میں ورزش کشتی اور تیراکی کا بہت شوق تھا شطرنج بھی بہت اچھا کھیلتے تھے۔ ان کی ایک بڑی خوبی یہ تھی کہ جو کچھ پڑھتے حرف بہ حرف یاد ہو جاتا۔ ڈرامے سے ان کی دلچسپی بچپن سے ہی تھی اسکول کے زمانے سے چند دوستوں کو ساتھ لے کر اسکول کے پیچھے والے قبرستان میں چادر تان کر اندر سبھا کھیلا کرتے آغا جوانی میں ہی فارسی میں غزلیں کہنے لگے اور ملا غنی شاہ کاشمیری کی غزلوں پر غزلیں کہتے۔

چونکہ ترنم اور تحت دونوں بہت اچھے انداز میں پڑھتے تھے اور شعر بھی اچھے کہتے تھے۔ لہذا جلد ہی دوستوں کی محفل سے نکل کر مقامی مشاعروں تک رسائی اور مقبولیت حاصل کر لی مگر اپنے والد سے چھپ کر۔

یہ وہ زمانہ تھا جب پارسی تھیٹریکل کمپنیاں شہر شہر گھوم کر ڈرامے دکھایا کرتی تھیں لہذا ۱۸۹۷ء میں "الفریڈ جوبلی کمپنی" بنارس آئی اور احسن کے ڈرامے "چندراولی" کا بڑا شہرہ ہوا۔ آغا حشر بھی اپنے دوستوں کے ساتھ ڈرامہ دیکھنے گئے اور رعایتی ٹکٹ چاہا جو عام طور پر کمپنیاں طالب علموں کو دیا کرتی تھیں۔ مگر اس کمپنی نے رعایتی ٹکٹ دینے سے انکار کر دیا۔ ان لوگوں نے پورا ٹکٹ لے کر ڈرامہ دیکھا۔ دوسرے روز رفیع الاخبار میں "احسن کے ڈرامے" کے نام سے ایک مضمون شائع کرا دیا۔ کمپنی کی طرف سے

جواب شائع ہوا پھر جواب الجواب کی نوبت آئی تو کمپنی نے صلح میں ہی عافیت سمجھی۔ صلح اس بات پر ہوئی کہ آغا حشر معہ احباب کے بغیر کسی ٹکٹ کے ڈرامہ دیکھیں گے۔

آغا حشر اکثر ڈرامہ دیکھنے جایا کرتے اور احسن سے بھی ملاقاتیں ہوتیں ایک روز کسی بات پر احسن سے الجھ گئے اور یہ کہہ کر چلے آئے کہ آپ جیسے ڈرامے ایک ہفتے میں لکھ سکتا ہوں۔

لہذا "آفتاب محبت" لکھا جو جواہر اکسیر پریس سے ۱۸۹۷ء میں شائع ہوا یہ آغا حشر کی ڈرامہ نگاری کی ابتدا تھی۔

اسی زمانے میں ایک روز آغا حشر کے والد انھیں میونسپل بورڈ میں نوکر رکھوانے کے لئے ساتھ لے گئے۔ والد کو کچھ کام تھا اس لئے آغا حشر کو زر ضمانت جمع کرنے کے لئے چھوڑ کر آگئے۔ اس روز روپیہ جمع نہیں ہوا۔ آغا حشر باہر نکلے تو دوست احباب مل گئے اور آدھے سے زیادہ روپیہ چائے پانی میں صرف ہو گیا۔ لہٰذا والد کی خفگی کے خیال سے گھر جانے کے بجائے اسٹیشن گئے۔ اور بمبئی کا ٹکٹ کٹا لیا۔

بمبئی میں ان کے بچپن کے دوست عبداللہ رہتے تھے یہ سیدھے ان ہی کے یہاں پہونچے۔ جس روز یہ بمبئی پہونچے اسی رات عبداللہ ایک مشاعرے میں شریک ہونے جا رہے تھے آغا حشر کو بھی ساتھ لے گئے۔ انھوں نے بھی غزل سنائی جو کافی پسند کی گئی۔

کچھ دنوں بعد بمبئی میں ان کی ملاقات امرت لال ڈائریکٹر الفریڈ جو بلی کمپنی سے ہوئی بنارس کی جان پہچان تھی امرت لال انھیں گھٹاؤ جی مالک کمپنی کے پاس لے گئے۔ گھٹاؤ جی نے آغا حشر پر سنجیدگی سے توجہ نہیں دی اور از راہ تفنن چائے کی پیالی پر شعر کہنے کو کہا جو اس وقت ان کے سامنے رکھی ہوئی تھی (کیونکہ اس وقت ڈرامہ نگار کی بنیادی خصوصیت اچھا شاعر ہونا مانی جاتی تھی) آغا حشر نے فوراً شعر کہہ کر سنا دیا۔ گھٹاؤ جی نے انھیں دوسرے روز آنے کو کہا لیکن انھیں کوئی امید نہیں تھی اس لئے دوسرے روز نہیں گئے اور بنارس واپس جانے کا ارادہ کیا واپسی کا ٹیلیگرام دینے جا رہے تھے کہ راستے میں امرت لال مل گئے۔ انھوں نے دوسرے روز نہ آنے کا سبب دریافت کیا آغا حشر نے ناامیدی سبب

بتایا۔ امرت لال نے کہا وہ تمہارا انتظار کر رہے ہیں۔ فوراً جا کر ملو لہذا آغا حشر گھٹاؤ جی سے ملے اور ان کا تقرر کمپنی میں ۳۵ روپیہ ماہوار پر ہو گیا۔ کچھ لوگوں نے پندرہ روپیہ ماہوار بھی بتایا ہے۔

احسن چونکہ اسی کمپنی کے ڈرامہ نگار تھے۔ اس لئے آغا حشر ایسا کچھ کر دکھانا چاہتے تھے جو احسن سے بہتر ہو۔ لہذا تھیٹر رنگ میں کسی ٹوٹی کرسی پر بیٹھ کر اور کسی بکس کو میز بنا کر دن رات ایک کر دیا۔

اس کمپنی میں ایک یوریشین میم بھی ملازم تھی جو انگریزی کے ساتھ ساتھ اردو بھی جانتی تھی۔ کسی ذریعے سے آغا حشر کا تعارف اس سے ہوا تو اس نے ان کے اندر چھپے ہوئے ڈرامہ نگار کو پہچان لیا اور اپنے شیکسپیر کے تراجم انھیں دکھائے۔ جس سے آغا حشر کو ایک نئی راہ ملی اور وہ اسی راہ پر چل نکلے۔ اپنی شہرت کی انتہائی بلندیوں پر پہنچ کر بھی آغا حشر اس میم کا ذکر بڑے احسان مندانہ طریقے سے کرتے تھے۔

اس وقت بمبئی میں ایک کہنہ مشق شاعر حکیم تجمل حسین تھے۔ آغا حشر سے ان کی شاعرانہ چشمک تھی۔ حکیم صاحب کے شاگردوں نے آغا حشر پر کچھ اعتراضات کئے۔ لہذا انھوں نے حکیم صاحب سے ٹکر لینے کے لئے عروض و قافیہ اور معنی و بیان کا بڑی محنت سے مطالعہ کیا۔

بمبئی میں آغا حشر کی ملاقات مولانا ابوالکلام آزاد سے ہوئی اور دونوں کافی عرصہ تک ساتھ ہی رہتے تھے۔ آغا حشر، آزاد، خواجہ حسن نظامی اور چند دوسرے دوست مل کر مذہبی مناظروں میں بھی بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے۔

آغا حشر نے کچھ دنوں البلاغ کی ادارت بھی کی۔ ان چیزوں نے ان کی علمی صلاحیتوں کو جلا بخشی۔ نثر میں نکھار آیا۔ ذہن میں پختگی پیدا ہوئی۔

الفریڈ کے لئے آغا حشر نے اپنا پہلا ڈرامہ "مرید شک" لکھا۔ جس کا پلاٹ۔ شیکسپیر کے ڈرامے "WINTER'S TALE" سے لیا ہے۔ اسے الفریڈ والوں نے ۱۸۹۹ء میں اسٹیج کیا۔ اس کی مقبولیت نے آغا حشر کو ابتداء میں ہی کامیابی کی ان بلندیوں تک پہنچا دیا جہاں لوگ مدتوں کی جانفشانی کے بعد پہنچتے ہیں۔ "مار آستین" اور "اسیر حرص"

بھی انھوں نے الفریڈ کے لئے ہی لکھا۔ ۱۹۰۵ء میں دربار دہلی کے موقعہ پر اس کمپنی نے "اسیر حرص" کھیلا جسے امید سے زیادہ کامیابی ملی اور آغا حشر کی شہرت پورے ایشیا میں پھیل گئی۔ پھر تو ہر کمپنی یہی چاہنے لگی کہ آغا حشر اسی کے لئے ڈرامہ لکھیں۔ ابھی تک جو لوگ آغا حشر سے بات کرنا وقت کی بربادی اور کسر شان سمجھتے تھے وہی اب ان کے قدم چومنے لگے۔

آغا حشر کبھی کسی ایک کمپنی سے بندھ کر نہیں رہے انھوں نے اپنی ڈرامائی زندگی میں درجنوں کمپنیاں بدلیں۔ کبھی بمبئی کی کسی کمپنی سے وابستہ رہے تو کبھی کلکتہ کی کبھی لاہور کی کسی کمپنی سے تال میل جوڑا تو کبھی جالندھر کی کبھی مدراس گئے تو کبھی حیدرآباد۔ کئی بار تو انھوں نے اپنی ذاتی کمپنی بنا کر مختلف شہروں کے دورے کر کے شو کئے جس میں انھیں کامیابی بھی ملی اور ناکامی بھی۔

۱۹۱۰ء میں آغا حشر حیدرآباد گئے اور راجہ راگھوندر راؤ تعلقہ دار کی شرکت میں "دی گریٹ الفریڈ تھیٹریکل کمپنی" کھولی۔ بعد میں آغا حشر ہی پوری کمپنی کے مالک ہوگئے۔ "سلور کنگ" کا پہلا شو اسی کمپنی کے لئے حیدرآباد میں ہوا۔

حیدرآباد کے قیام کے دوران آغا حشر کی دوستی پنڈت مراری دیو اور پنڈت جگت نرائن سے ہوئی۔ ان سے آغا حشر نے ہندو مذہب کی خوب جانکاری حاصل کی اور خوب کتابیں پڑھیں۔

جلد ہی انتظامی امور کے بکھیڑوں سے تنگ آکر آغا حشر نے دی گریٹ الفریڈ تھیٹریکل کمپنی بند کر دی اور خود لاہور کا رخ کیا۔ جہاں ۱۹۱۳ء میں ان کی شادی ہوئی۔ ۱۹۱۴ء میں بنارس میں ان کے یہاں لڑکا پیدا ہوا جس کا نام نادر شاہ رکھا گیا مگر تین ماہ بعد اس کا انتقال ہوگیا۔ یہ آغا حشر کی پہلی اور آخری اولاد تھی۔

۱۹۱۵ء میں کلکتہ کے سیالدہ اسٹیشن پر گاڑی کے انتظار میں ایک چبوترے پر ٹہل رہے تھے فکر شعر میں ایسے ڈوبے کہ چبوترے سے نیچے گر پڑے اور پیر کی ہڈی ٹوٹ گئی۔ پہلے تو ڈاکٹروں نے ٹانگ کاٹ دینے کی بات کی لیکن پھر علاج سے ہی ٹھیک ہوگئے۔ لیکن ٹانگ میں لنگ آخر تک باقی رہا۔

اس وقت آغا حشر اپنی شیکسپیر تھیٹریکل کمپنی چلا رہے تھے۔ پیر کی ہڈی ٹوٹ جانے کی وجہ سے کمپنی کے انتظامی امور میں خلل پڑا اور کمپنی برابر خسارے میں چلتی رہی لہذا ٹھیک ہو جانے کے بعد آغا حشر کمپنی لے کر کلکتہ سے امرتسر آگئے۔ وہاں بیتاب کے مہابھارت نے دھوم مچا رکھا تھا۔

بیتاب نے کسی سے کہا کہ "اردو تو آغا صاحب کی مادری زبان ہے ہندی میں لکھیں تو ہم بھی داد دیں۔"

یہ بات جوں کی توں آغا حشر تک پہنچ گئی۔ چونکہ وہ ایک جذباتی آدمی تھے لہذا فوراً ہندی میں ڈرامے لکھنے کی ٹھان لی اور جلد ہی بن دیوی کی تخلیق کی۔ جو بھارت رمنی کے نام سے اسٹیج ہو کر بے حد مقبول ہوا۔

۳ مئی ۱۹۱۸ء کو لاہور میں ان کی بیوی کا انتقال ہو گیا۔ آغا حشر اپنی بیوی سے بے حد محبت کرتے تھے۔ ان کی موت نے انھیں نیم پاگل کر دیا اور وہ کافی دنوں تک ڈرامے سے دل چسپی نہ لے سکے۔

آغا حشر نے لاہور کے قیام کے دوران ڈرامہ نگاری کے ساتھ ساتھ ادبی اور اصلاحی سرگرمیوں میں بھی بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ انجمن حمایتِ اسلام لاہور کے جلسوں میں ۱۹۱۲ء اور ۱۹۱۸ء میں اپنی مشہور نظمیں "شکریہ یورپ" اور "موج زمزم" سنا کر ہزاروں لوگوں کا دل جیت لیا۔

نظم شکریہ یورپ کا یوں تو ہر مصرع کوہ آتش فشاں ہے مگر آخر کی دعا انسان کے پیکر خاکی میں ہل چل مچا دینے والی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انگریز حکومت نے اس نظم کو ضبط کر لیا۔

جناب آغا محمد جمیل کاشمیری کے مطابق ۱۹۲۵ء میں آغا حشر نے بنارس میں پھر ایک تھیٹر کمپنی شروع کی اور مختلف شہروں کا دورہ کرنے لگے۔ الہ آباد میں مہاراجہ چرکھاری نے اس کمپنی میں آغا حشر کا ڈراما دیکھ کر بہت پسند کیا۔ بعد میں ان کی فرمائش پر آغا حشر نے سیتا بن باس لکھا جسے اسٹیج کرنے کے حقوق مہاراجہ چرکھاری نے

آٹھ ہزار روپے میں خرید لئے۔

کمپنی کو مہاراجہ نے چرکھاری آنے کی دعوت دی ۱۹۲۷ء میں آغا حشر چرکھاری گئے اور قریب ڈیڑھ سال وہاں رہے۔ مہاراجہ نے یہ کمپنی آغا حشر سے خرید بھی لی تھی اور بعد میں انھیں واپس بھی کر دی۔ بخشش کے طور پر۔ مزید یہ کہ آغا حشر جتنے دنوں چرکھاری میں رہے مہاراجہ انھیں پندرہ سو روپیہ ماہوار نذر کرتے رہے۔ اپنا ایک محل انھیں قیام کے لئے دیا۔ اور ایک تھیٹر ہال آغا حشر کی دیکھ ریکھ میں بنوایا۔ لیکن شاید ان کا دل کسی ایک جگہ نہیں لگتا تھا لہذا وہ ۱۹۲۸ء میں چرکھاری سے واپس آنے کے بعد کچھ دنوں بنارس میں قیام کر کے کلکتہ چلے گئے۔

۱۹۳۰ء میں متکلم فلموں کی شروعات سے اسٹیج کو جو دھچکا پہونچا اس کا اندازہ آغا حشر نے بخوبی کر لیا لہذا اس بار کلکتہ کے قیام میں انھوں نے میڈن تھیٹرس کے مالک فرام جی کی فلم کمپنی کے لئے فلمی کہانیاں بھی لکھیں اور دوسروں کی کئی فلموں کے مکالمے بھی لکھے۔ جن میں "شیریں فرہاد" "دل کی آگ" "قسمت کا شکار" "آتشی طوفان" بہت پسند کی گئیں۔

آغا حشر کو جو شہرت اسٹیج پر حاصل تھی بہت جلد فلم میں بھی مل گئی۔ لہذا ہر فلم کمپنی چاہنے لگی کہ آغا حشر اس کے لئے لکھیں۔

ترک مے نوشی کی وجہ سے آغا حشر کی صحت ۱۹۲۹ء میں اچانک گر گئی۔ ڈاکٹروں کی صلاح تھی کہ تھوڑی تھوڑی لیتے رہیں۔ لیکن انھوں نے توبہ توڑنا گوارا نہ کیا یہاں تک کہ ۱۹۳۴ء میں صحت حد درجہ خراب ہو گئی۔ حکیم فقیر محمد چشتی آغا حشر کے قریبی دوست تھے۔ ان سے علاج کرانے کی غرض سے وہ لاہور آئے۔ حکیم صاحب کے علاج سے کچھ طبیعت سنبھلی تو حشر پکچرس کے نام سے ایک فلم کمپنی قائم کی اور "بھیشم پرتگیہ" کی شوٹنگ میں مصروف ہو گئے۔ ابھی یہ فلم ابتدائی مراحل میں ہی تھی کہ آغا حشر ہزاروں پرستاروں کو روتا چھوڑ کر اس دنیا سے کوچ کر گئے۔

وہ ۲۸ اپریل ۱۹۳۵ء کی حشر برپا کر دینے والی شام تھی جب آغا حشر نے

اس دارفانی کو الوداع کہا۔ انھیں لاہور کے قبرستان میانی صاحب میں دفن کیا گیا۔

ملک کے مختلف اخبار و رسائل میں اس الم ناک حادثے کی خبر جلی حروف میں شائع ہوئی اور کئی مشہور شعرا نے منظوم نظرانہ عقیدت پیش کیا۔ ملک بھر میں ان کی یاد میں جلسے ہوئے۔ میموریل کمیٹیاں بنائی گئیں۔ مگر سب سے اہم کمیٹی لاہور میں بنی جس کے ارکان میں اس دور کے تمام اکابر علامہ اقبال سے لے کر چودھری سر شہاب الدین تک شامل تھے۔ یہ کمیٹی ان کے تمام ڈراموں کو شائع کرانا چاہتی تھی مگر بعض وجوہ کی بنا پر اپنے اس پروگرام میں کامیاب نہ ہو سکی۔ نتیجے کے طور پر ہم آج تک ان کے ڈراموں کے صحیح متن سے محروم ہیں۔

آغا حشر کو ڈرامہ نگاروں کی صف اول میں تو جگہ دی جاتی ہے مگر ان کی شاعرانہ عظمت کو نظرانداز کر دیا جاتا ہے۔ حالانکہ آل احمد سرور کے الفاظ میں

"شکریہ یورپ" اور "موج زمزم" کا لکھنے والا اول درجے کا شاعر نہ سہی اچھا شاعر ضرور ہے۔" [1]

آغا حشر کی غزلوں میں بھی تغزل کا بھرپور رنگ جلوہ گر ہے۔ ان میں لطف اثر اور بھرپور حسن ہے۔ آغا حشر کا اسلوب سادہ ہے لیکن تشبیہہ و استعارے کا فن کارانہ استعمال رنگین بندشیں اور چست ترکیبیں سادگی میں پرکاری کا حکم رکھتی ہیں، وہ شعر میں نازک خیالی پیدا کرنے کے بہت شائق ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

چوری کہیں کھلے نہ نسیم بہار کی
خوشبو اڑا کے لائی ہے گیسوئے یار کی

بعد میرے بے وفائی اپنی یاد آئی تو کیا
بندہ پرور آپ نے اب قدر فرمائی تو کیا

جانتا تھا کھا رہا ہے بے وفا جھوٹی قسم
سادگی دیکھو کہ پھر بھی اعتبار آ ہی گیا

---

[1] آل احمد سرور۔ تنقیدے اشارے۔ تیسرا ایڈیشن ص ۱۴۰

مہندی مرے لہو کی مبارک ہو آپ کو
رنگ حنا بھی اس میں ہے بوئے وفا بھی ہے

یاد میں تیری جہاں کو بھولتا جاتا ہوں میں
بھولنے والے کبھی تجھ کو بھی یاد آتا ہوں میں

یہ تو مئے انگور ہے کیا بات ہے اس کی
تو زہر بھی ہاتھوں سے پلائے تو مزہ دے

آغا حشر ڈرامانگاری اور شاعری کے علاوہ خطابت تقریر۔ مناظرہ اور بحث ومباحثہ کے میدان میں بھی دوسروں سے کافی آگے تھے۔ انداز خطابت کا یہ عالم تھا کہ جس مجمع میں تقریر کرتے سننے والوں پر وجد کا عالم طاری ہو جاتا۔ انداز بیان اور اثر آفرینی کی بدولت انھوں نے نہ صرف ڈرامے کے میدان میں اپنا سکہ جمایا بلکہ دنیا انھیں بہت بڑے خطیب مناظر اور مقرر کی حیثیت سے بھی تسلیم کر چکی ہے۔

قیام لاہور کے دوران انجمن حمایت اسلام لاہور کے جلسے میں انھیں تقریر کے لئے مدعو کیا گیا تو علم ومعارفت کا ایسا دریا بہایا کہ علماء کرام کی وہ جماعت جو ان کی تقریر سے قبل اراکین جلسہ سے اس لئے ناراض تھی کہ انھوں نے ایک ناٹک والے کو اس جلسے میں تقریر کے لئے کیوں بلایا۔ تقریر کے اختتام پر اٹھ اٹھ کر نہایت عقیدت سے ان کے ہاتھ چوم رہی تھی۔

حلیہ اور لباس :۔

"سر پر انگریزی فیشن کے بال ڈاڑھی منڈی ہوئی چھوٹی چھوٹی مونچھیں۔ دوہرا جسم سرخ وسفید رنگ۔ میانہ قد۔ ایک آنکھ میں نقص تھا محفل میں بیٹھا ہوا ہر شخص یہ سمجھتا تھا کہ میری ہی طرف دیکھ رہے ہیں"۔[1]

---

[1] چراغ حسن حسرت۔ مردم دیدہ۔ ص ۶۷۔

داہنے پاؤں میں تھوڑا سا لنگ تھا جو کلکتہ حادثے کے بعد پیدا ہو گیا تھا انھوں نے ہر قسم کے لباس زیب تن کئے۔ مغربی لباس بھی خوب پہنا مگر مشرقی چھاپ کے ساتھ مثلاً سوٹ کے ساتھ ترکی ٹوپی یا کالر دار کرتے کے ساتھ ٹائی۔ ویسے انھیں لنگی کرتا بہت پسند تھا۔ باہر کلی دار کرتہ اور چوڑی دار پیجامہ پہنتے تھے محفلوں میں اچکن (شیروانی) چوڑی دار پیجامہ اور ناگرہ جوتے پہنتے تھے کبھی کبھی صافہ بھی باندھ لیتے تھے۔ ترک موالات کے بعد سے کھدر دھاری ہو گئے تھے اور اکثر سر پر گاندھی ٹوپی ہوتی۔

مزاج

آغا حشر بہت ملنسار طبیعت کے تھے چھوٹے سے چھوٹا خوانچے والا ان کی دوستی کا دم بھرتا۔ اور حاکم وقت بھی اپنا رفیق جانتا۔ گھر پر ہوتے تو ہر آنے والے سے ملنا اپنا اولین فرض سمجھتے اور خوب خاطر کرتے مگر مطالعہ کے وقت کسی کی ہلکی سی آواز بھی برداشت نہ کر سکتے تھے۔

وہ بہت زندہ دل اور باغ و بہار شخصیت کے مالک تھے۔ انھیں بہت کم مغموم دیکھا گیا۔ حاضر جوابی۔ بدیہہ گوئی اور برمحل لطائف و ظرافت سے محفل کو زعفران زار بنا دیتے۔ پہلی ہی ملاقات میں آدمی گرویدہ ہو کر رہ جاتا۔ گویا زندہ دلی انھیں قدرت کا تحفہ تھی۔

غریبوں اور زبردستوں سے انھیں بڑی ہمدردی تھی۔ اور اکثر بیواؤں یتیموں اور نادار عزیزوں کی خفیہ طور پر مالی امداد کرتے۔

آغا حشر کو اپنی والدہ ماجدہ سے بے حد محبت تھی۔ ان کا حد سے زیادہ احترام کرتے ان کی ہر خواہش کو پہلی فرصت میں پورا کرتے۔

آغا حشر کی ڈرامہ نگاری

آغا حشر نے اپنا پہلا ڈرامہ "آفتاب محبت" ۱۸۹۷ء میں بنارس میں تصنیف کیا جو مطبوعہ شکل میں آج بھی دستیاب ہے۔ ان کی ڈرامہ نگاری کی ابتدا اسی سے ہوتی ہے آغا حشر کا انتقال ۱۹۳۵ء میں ہوا۔ وہ آخر تک کچھ نہ کچھ لکھتے رہے۔ لہذا ان کی ڈرامہ نگاری کا اختتام ۱۹۳۴ء قرار دیا جا سکتا ہے۔ انتقال سے ایک سال پہلے ان کی صحت زیادہ خراب ہو گئی تھی اور وہ فلم

"بھیشم پرتگیہ" کی شوٹنگ میں مصروف تھے اس لئے ممکن ہے کہ اس آخری سال میں کوئی نئی ڈرامائی تخلیق نہ کی ہو۔

جدید تحقیق کے مطابق ان کے ڈراموں کی مجموعی تعداد (مشمولہ فلمی کہانیوں کے) اڑتیس ہے۔

آغا حشر کی ڈرامہ نگاری کے بارے میں مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ ہر دور میں عوامی ذوق کی تسکین کرتے رہے۔ شاید یہ ان کی مجبوری بھی تھی۔ پارسی کمپنیوں کا نقطہ نظر تجارتی تھا اور وہ انھیں کے لئے ڈرامے لکھ رہے تھے۔ پھر یہ کہ ان سے پہلے کے ڈرامہ نگاروں نے جو روایت پارسی تھیٹر میں قائم کر دی تھی اور عوام کو جس کی چاٹ لگ گئی تھی ان سے بھی یکسر انحراف مشکل تھا۔ لیکن اس عوامی مذاق کو مدنظر رکھنے کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنی اپج اور جدت پسندی سے اردو ڈرامے کی روایت میں خوشگوار تبدیلیاں کرکے اپنی انفرادیت بھی قائم کی۔

انھوں نے اردو ڈرامے کو اس باعزت مقام تک پہونچا دیا جہاں سے وہ دوسری زبانوں کے ڈراموں سے آنکھ ملا کر بات کر سکے۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ ان کے فن کا تدریجی ارتقاء ہوا ہے۔ یہاں تک کہ ابتدائی اور آخری دور کے ڈراموں میں نمایاں فرق نظر آتا ہے۔ مثلاً گانوں کی تعداد گھٹ گئی۔ متفرق اشعار کا استعمال بھی کم ہوگیا۔ اور نہ صرف نثر کا استعمال بڑھا بلکہ آخری دور میں نثر مقفیٰ کے بجائے سادہ اور سلیس ہوگئی۔

آغا حشر کے پلاٹ

پلاٹ ڈرامے کے اجزاء میں پہلا درجہ رکھتا ہے۔ پلاٹ کے لحاظ سے آغا حشر کے ڈراموں کو تین حصوں میں بانٹا جاسکتا ہے۔ ایک تو وہ جو مغربی ڈراموں سے ماخوذ ہیں۔ جیسے

"مرید شک" "شہید ناز" "اسیر حرص"

"صید ہوس" "سفید خون" اور سلور کنگ

دوسرے وہ جو تاریخی یا نیم تاریخی واقعات یا

قصوں پر منحصر ہیں۔ جیسے "ہندوستان" (اس کے تین حصے ہیں "شرون کمار"۔ "اکبر" اور "آج"۔) "سیتا بن واس"۔ "بھیشم پرتگیہ"۔ اور "رستم سہراب"۔

تیسرے وہ جو سماجی اور اصلاحی موضوعات کو لے کر لکھے گئے۔ جیسے "آنکھ کا نشہ"۔ "یہودی کی لڑکی"۔ "دل کی پیاس"۔ "بھارتی بالک"۔ "شیر کی گرج عرف نعرہ توحید"۔ "سور داس عرف بلوا منگل"۔

آغا حشر کے پلاٹ کے بارے میں عشرت رحمانی لکھتے ہیں۔

"پلاٹ کے لحاظ سے حشر نے دامن تمثیل کو عام معاشرتی مسائل اور زندگی سے بھر کر نئے آج کا آغاز کیا۔"[1]

یہ بات ان کے سماجی و اصلاحی ڈراموں پر پوری طرح صادق آتی ہے مزید یہ کہ انھوں نے جو پلاٹ مغربی ڈراموں سے لئے وہ ان ڈراموں کا نہ تو لفظی ترجمہ ہیں۔ نہ ہی خیالی اور نہ ہی سارے واقعات جوں کے توں لے لئے ہیں۔ بلکہ کچھ واقعات لے کر انھیں ہندوستانی مزاج و معاشرت کے مطابق ڈھال کر پیش کیا ہے۔ مثلاً المیہ تاثر کو کم کر کے طربیہ تاثر کو بڑھایا اور اس کے لئے اکثر المیہ انجام کو طربیہ کر دیا۔ اور پورے ڈرامے میں ایسی مانوس فضا قائم کی جس میں اجنبیت کا احساس باقی نہ رہا۔

اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ آغا حشر کے ڈراموں میں کہیں کہیں نئی ترتیب کی ضرورت اور اختصار و ارتکاز کی کمی محسوس ہوتی ہے جس سے وحدت تاثر مجروح ہوتا ہے۔ پھر بھی انھوں نے فوق فطری عناصر کی جگہ معاشرتی مسائل اور زندگی کے حقائق کو اردو ڈرامے میں داخل کر کے جو انقلابی قدم اٹھایا وہ انھیں کے شایان شان تھا۔

تصادم اور کشمکش پلاٹ کا ایک اہم عنصر ہے۔ مغربی ڈراما اس پر بہت زور دیتا ہے آغا حشر نے خارجی اور داخلی دونوں طرح کے تصادم کو اپنے ڈراموں میں فنی چابکدستی سے برتنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی مثال ان کے ڈرامے "عشق اور فرض" اور "رستم و سہراب" میں مل جاتی ہے۔

---

[1] عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما کا ارتقاء۔ علی گڈھ۔ ۱۹۷۸ء۔ ص ۲۱۷۔

آغا حشر سے پہلے کے پارسی ڈرامہ نگاروں کے یہاں اصل قصے کے ساتھ ساتھ ایک مزاحیہ قصہ بھی چلتا رہتا تھا۔ جس کا اصل قصے سے کوئی تعلق نہیں ہوتا تھا اس کی بیجا طوالت سے وحدت تاثر اثر انداز ہوتی تھی۔ شروع شروع میں تو آغا حشر نے بھی اسے برقرار رکھا لیکن رفتہ رفتہ انھوں نے اسے اصل قصے کا جز بنانا شروع کر دیا۔ جس سے پلاٹ کا ڈھیلا پن دور ہو گیا۔ اس کی مثال "ترکی حور" میں مل جاتی ہے۔ لیکن آخری دور میں انھوں نے مزاحیہ کامک کو اپنے ڈراموں سے بالکل نکال دیا۔ لہذا "آنکھ کا نشہ"۔ "رستم و سہراب"۔ "عشق اور فرض" اور دوسرے کئی ڈراموں میں مزاحیہ کامک نہیں پائے جاتے۔

عوامی نقطہ نظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے آغا حشر نے اپنے پلاٹوں میں ایسی کوئی پیچیدگی کشمکش یا فکر انگیزی پیدا نہیں ہونے دی جو عوام کی سمجھ سے بالاتر ہو۔ البتہ وہ اپنے پلاٹ میں ایسی ڈرامائی صورت ضرور پیدا کرتے ہیں جو ڈرامائی فن کا تقاضا ہے۔

آغا حشر کے اصلاحی ڈراموں میں کہیں کہیں ڈرامائی انداز پر ناصحانہ انداز یا خطابت غالب آگئی ہے۔

آغا حشر کی کردار نگاری

ڈرامے کے لئے کردار بھی اتنے ہی اہم ہیں جتنا کہ پلاٹ۔ کبھی پلاٹ کی ارتقاء کے لئے کردار تخلیق کئے جاتے ہیں۔ اور کبھی کرداروں کو اجاگر کرنے کے لئے پلاٹ کا تانا بانا بُنا جاتا ہے۔ غرض ڈرامے میں پلاٹ اور کردار دونوں کی اہمیت مسلم ہے۔

آغا حشر کی کردار نگاری کے بارے میں بعض لوگوں کا خیال ہے کہ "وہ کسی ہیملٹ"، "اوتھیلو" یا "شائی لاک" کی تخلیق نہ کر سکے۔ لیکن آغا حشر کا موازنہ شیکسپیر سے کرتے ہوئے ہمیں یہ نہ بھولنا چاہئے کہ نہ صرف ہندوستانی ڈرامائی روایات و نظریات مغربی ڈرامائی روایات سے مختلف ہیں۔ بلکہ سماجی اقتصادی اور معاشرتی مسائل بھی جداگانہ ہیں۔ پھر یہ کہ آغا حشر بہت سی تجارتی اور روایتی پابندیوں میں جکڑے ہوئے تھے لہذا ان کا موازنہ کسی مغربی ڈرامہ نگار سے کرنے کے بجائے ہندوستانی ڈرامہ نگاروں سے کرنا چاہئے۔ اور جب ہم ایسا کرتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کردار نگاری میں

بھی کسی سے پیچھے نہیں۔

اس سلسلے میں انھوں نے ایک خوشگوار تبدیلی یہ کی کہ فوق فطری کرداروں کے بجائے انسانی کردار لئے۔ اور ان کے جذبات کو فطری انداز میں پیش کیا۔ جس طبقے کا کردار ہے اسی سطح سے سوچتا ہے۔ اور اپنے مرتبے کے لحاظ سے ہی باتیں کرتا ہے۔

آغا حشر کے ابتدائی کرداروں میں مثالیت زیادہ ہے اور وہ بڑی حد تک جامد کردار ہیں۔ جو گڑھے گڑھائے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ لیکن دھیرے دھیرے یہ صورت حال بدلتی ہے اور ان کے کردار ارتقائی ہو جاتے ہیں۔ وہ بری صحبتوں میں پڑ کر برائیاں کرتے ضرور ہیں لیکن ٹھوکر کھا کر سنبھل بھی جاتے ہیں۔ گویا ان میں وقت اور حالات کے ساتھ تبدیلی آتی ہے اس کی اچھی مثال ''سلور کنگ'' کے افضل اور 'ابو' ہیں۔ اس کے علاوہ بھی ان کے یہاں بہت سے ایسے کردار ہیں جنھیں ہم معیاری کردار کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً ''سفید خون'' کے بیرم اور ارسلان'۔ ''یہودی کی لڑکی'' کا عذرا۔ ''عشق اور فرض'' کے سہراب اور بہرام'۔ ''خواب ہستی'' کا 'صولت'۔ ''ترکی'' کا غانم' اور ''خوبصورت بلا'' کا 'توفیق'۔

آغا حشر نے اپنے ڈراموں میں زنانہ کرداروں کو زیادہ اہمیت دی ہے اور انھیں پوری توجہ سے تراشا ہے۔ لہٰذا ان کے زنانہ کرداروں میں عزم و حوصلہ۔ سمجھ بوجھ استقلال و فاداری کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ جس سے ڈراموں میں ان کی شخصیت دوسرے کرداروں کے مقابلے میں زیادہ نمایاں ہو گئی ہے۔ مثلاً ''خوبصورت بلا'' میں شمشہ بہادری اور دلیری میں مردوں پر بھی سبقت لے جاتی ہے۔

لیکن ان زنانہ کرداروں میں بہت سے ایسے ہیں جن میں وقت اور حالات کے ساتھ کوئی تبدیلی نہیں آتی وہ گڑھے گڑھائے ہوئے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ایسے کرداروں میں ''سلور کنگ'' کی 'پروین'۔ ''آنکھ کا نشہ'' کی 'سروجنی'۔ ''خوبصورت بلا'' کی 'طاہرہ' کا شمار کیا جا سکتا ہے۔

البتہ آغا حشر کے زنانہ کردار ہوں یا مردانہ۔ وہ ان کی چال ڈھال۔ بولی ٹھولی انداز و ادا اور آؤ بھاؤ کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ ان میں زندگی رواں دواں ہو جاتی

ہے اور وہ زیادہ جاندار و حقیقی بن جاتے ہیں۔

مجموعی طور پر آغا حشر کی کردار نگاری اوسط درجے کی ہے۔ لیکن جب ہم ان کا مقابلہ ان کے ہم عصروں یا پیش روؤں سے کرتے ہیں تو وہ کردار نگاری کے میدان میں بھی کافی آگے نظر آتے ہیں۔

آغا حشر کی مکالمہ نگاری

اسٹیج ڈرامے میں مکالموں کی ثانوی حیثیت کے باوجود ان کی اہمیت مسلم ہے۔ یہ قصے کو آگے بڑھاتے ہیں۔ صورت حال کی وضاحت کرتے ہیں کرداروں کے جذبات و احساسات کو واضح کر کے ان کی شخصیت کو استحکام بخشتے ہیں۔

جس وقت آغا حشر نے ڈرامہ نگاری شروع کی اس وقت تک منظوم مکالموں کا رواج تھا۔ نثر کا استعمال برائے نام تھا اگر نثر لکھی بھی جاتی تو مقفیٰ و مسجع شاعرانہ وسیلہ اظہار والی۔ اس وقت کے ناظرین ایسی ہی چیزیں پسند بھی کرتے تھے لہذا شروع شروع میں آغا حشر نے بھی اسی اسلوب کو اپنایا۔

ان کے ابتدائی ڈراموں میں گانوں اور متفرق اشعار کی تعداد زیادہ ہے اور نثر بھی مقفیٰ و مسجع ہے۔ البتہ ان میں جوش بلند آہنگی اور موزونیت کے ساتھ ساتھ الفاظ کی ترتیب اس طرح کی ہے کہ انھیں بڑے بڑے منڈوؤں میں با آواز بلند آسانی سے ادا کیا جا سکے۔

لیکن کہیں کہیں قافیہ پیمائی کے چکر میں اور مکالموں کو تک میں لانے کے لئے بے تکے ڈھنگ سے بھی الفاظ کا استعمال ہوا ہے۔ جس سے روانی اور شگفتگی کم ہو جاتی ہے۔

آغا حشر کی ڈرامہ نگاری کے درمیانی دور میں گانوں کی تعداد میں کمی ہوئی ہے۔ نثری مکالمے بڑھے ہیں۔ اس دور میں قافیوں کا استعمال کرتے وقت انھوں نے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ قافیے روانی اور شگفتگی میں خلل نہ ڈالیں بلکہ عبارت کے آہنگ، ترنم اور صوتی تاثر میں اضافہ کریں۔ لہذا اس دور میں آغا حشر نے قافیوں کا استعمال بڑے اعتدال اور توازن سے کیا ہے۔ البتہ جوش پیدا کرنے کے لئے نثر میں کہی گئی بات کو

شعر میں بھی دہراتے ہیں۔ یہ تکرار کہیں کہیں بار خاطر ہوتی ہے۔ خطیبانہ انداز یہاں بھی سر چڑھ کر بول رہا ہے۔

آخری دور میں نہ ہی منظوم مکالمے ہیں نہ ہی قافیے کی جھنکار اور نہ ہی شعر خوانی کی بھرمار۔ بلکہ موزوں مناسب اور فطری نثر میں کردار گفتگو کرتے نظر آتے ہیں۔ اس دور میں انھوں نے عام بول چال کی زبان استعمال کی ہے مگر ان میں ادبیت ہر جگہ جھلکتی ہے۔

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ آغا حشر نے اپنی رنگین بے تکلفانہ شگفتہ گفتگو۔ فقرہ بازی اور برجستہ گوئی کے برمحل و باسلیقہ استعمال سے اپنے مکالموں کو خاصے کی چیز بنا دیا ہے۔ جن کا زور اور تاثر ہر دور میں تسلیم کیا جاتا رہے گا۔ احتشام حسین نے ان کے مکالموں کے بارے میں صحیح کہا ہے کہ

> "حشر کے مکالمے خاص طور سے مطالعے کے مستحق ہیں۔ کیونکہ ان میں تنوع پایا جاتا ہے کبھی کبھی وہ بالکل مقفی عبارت لکھتے ہیں اور کردار نثر میں بات کرتے کرتے شاعری کرنے لگتے تھے۔ کبھی ان کی گفتگو بالکل فطری اور سادہ ہوتی ہے۔ جو ماحول سے مطابقت رکھتی تھی۔ کبھی وہ فارسی آمیز اردو بولتے تھے کبھی اچھی خاصی مشکل ہندی۔ شاید یہی وجہ تھی کہ مختلف مذاق کے لوگ ان کے ڈراموں سے لطف اندوز ہوتے تھے۔ اور ان کی قوت اظہار کا لوہا مانتے تھے۔"

سلور کنگ

آغا حشر نے سلور کنگ ۱۹۱۰ء میں "دی گریٹ الفریڈ تھیٹریکل کمپنی آف حیدرآباد" کے لئے لکھا تھا یہ کمپنی انھوں نے حیدرآباد کے راجہ راگھوندر راؤ تعلقہ دار کی شرکت میں کھولی تھی بعد میں آغا حشر ہی اس کے تنہا مالک ہوگئے تھے۔

آغا حشر نے اس کا پلاٹ بلکہ پلاٹ کے چنندہ واقعات HENERY ORTHER JONES AND H. HERMAN کے ڈرامے THE SILVER KING سے لے کر اسے ہندوستانی تہذیب و معاشرت کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی ہے کرداروں کا طور طریقہ رہن سہن۔ مجرموں کا طریقہ جرم۔ مظلوموں کے ساتھ ہمدردی کے جذبات سب میں ہمارے معاشرے کا پرتو ہے۔ ڈرامے کے شروع میں جب افضل جوئے خانے میں بیرے سے شراب

لانے کو کہتا ہے اور بیرا جس طرح سے جواب دیتا ہے اس میں تھوڑی سی مغربی تہذیب ضرور جھلکتی ہے۔ لیکن یہ وہ جھلک ہے جو انگریزی اثر کی وجہ سے ہندوستان میں پیدا ہوگئی تھی۔ ورنہ اس ڈرامے کی پوری فضا اس قدر ہندوستانی ہے کہ اس پر ماخوذ ہونے کا شبہہ ہی نہیں ہوتا۔

سلور کنگ کا پلاٹ

افضل، منیر اور اسد آپس میں دوست بھی ہیں اور رقیب بھی کیونکہ یہ تینوں پروین نام کی مالدار لڑکی سے شادی کے خواہشمند ہیں مگر اس میں کامیابی صرف افضل کو حاصل ہوتی ہے۔

افضل یوں تو ایک نیک سیرت انسان ہے لیکن شادی کے بعد بُری صحبتوں میں پڑکر ساری دولت جوئے اور شراب میں اڑا دیتا ہے۔ اس کا بوڑھا وفادار نوکر تحسین اور بیوی پروین اسے بُری عادتوں سے باز رکھنے اور گھر واپس لانے کے لئے قمارخانے تک پہنچ جاتے ہیں۔ لیکن وہ ندامت اور شرمندگی کی وجہ سے واپس نہیں آتا۔

پروین اور تحسین افضل سے ناامید ہوکر واپس آرہے تھے کہ ان کی ملاقات منیر سے ہوجاتی ہے۔ افضل سے شادی کے بعد منیر نے پروین کو بہن بنالیا ہے۔ ان لوگوں کی آپس میں بات ہوتی ہے۔ افضل کہیں سے انھیں بات کرتے دیکھ لیتا ہے نشے کی حالت میں بدگمانی اس کے دل میں سر اٹھاتی ہے وہ آکر منیر سے تو تو میں میں کرنے لگتا ہے۔ بات یہاں تک بڑھ جاتی ہے کہ افضل پستول نکال لیتا ہے۔ منیر بھاگ کر اپنے گھر پہنچتا ہے۔ وہاں پہلے ہی سے ابو نبو اور اسد اس کے منتظر ہیں جنھیں اس نے پارٹی کے لئے بلا رکھا تھا۔ حالانکہ وہ لوگ اس کی غیر موجودگی میں اسی کی تجوری صاف کرنے کا پروگرام بنا رہے تھے۔ منیر وہاں پہنچتا ہے تو یہ لوگ اس کی پریشانی کا سبب پوچھتے ہیں وہ بتاتا ہے تو یہ تینوں پروین اور اس کے رشتے کو لے کر چھینٹہ کشی کرنے لگتے ہیں۔ منیر کے منع کرنے پر بھی نہیں مانتے تو بات بڑھ جاتی ہے۔ اور نبو منیر کو ڈرانے کے لئے پستول نکال لیتا ہے۔ غلطی سے پستول کی لبلبی دب جاتی ہے اور منیر کا خون ہوجاتا ہے یہ لوگ اس کی لاش ٹھکانے لگانے کی ترکیبیں سوچ ہی رہے تھے کہ افضل منیر کو ڈھونڈھتا ہوا وہاں پہنچ جاتا ہے۔ یہ تینوں اسے پیچھے سے پکڑ

کر کے کلوروفارم سنگھا کر بے ہوش کر دیتے ہیں اور اس کے کپڑوں پر خون لگا کر و پستول ہاتھ میں تھما کر بھاگ جاتے ہیں۔

آدھی رات گئے افضل کو ہوش آتا ہے تو اپنے ہاتھ میں خالی پستول دیکھ کر سمجھتا ہے کہ شاید نشے کی حالت میں اسی سے منیر کا خون ہو گیا ہے۔ لہذا وہاں سے گھبرایا ہوا سیدھا گھر آتا ہے۔ پروین اور تحسین کو ساری بات بتا کر خود کسی نامعلوم جگہ کے لئے فرار ہو جاتا ہے۔

چھ ماہ بعد یہ خبر مشہور ہو جاتی ہے کہ افضل کا انتقال ہو گیا۔ پروین کپڑے وغیرہ سی کر اپنی بچی کی پرورش کرتی ہے۔ تحسین نہ صرف یہ کہ محنت مشقت کر کے ان ماں بیٹی کی کفالت کرتا ہے بلکہ پوری طرح ان کی حفاظت اور سرپرستی بھی کرتا رہتا ہے۔

اسد پروین کو اپنے قابو میں کرنے کے لئے طرح طرح کے جال بنتا ہے مگر کامیاب نہیں ہوتا۔ پروین اسد کی کرائے دار ہے۔ کرایہ نہ ادا ہو سکنے کی صورت میں وہ قرقی لاتا ہے اس درمیان تین سال کا عرصہ گذر جاتا ہے۔ جس وقت پروین کا سامان ضبط ہو رہا ہوتا ہے اسی وقت افضل فقیر کے بھیس میں تحسین سے مل کر اسے اشرفیاں دیتا ہے جس سے اسد کا کرایہ ادا ہو جاتا ہے اور قرقی رک جاتی ہے اور ان لوگوں کے حالات اچھے ہو جاتے ہیں۔

افضل تین سال تک افریقہ میں رہ کر جائز طریقے سے تجارت کے ذریعے کافی دولت کما کر واپس آیا ہے لیکن اسے شبہہ ہے کہ منیر کا خون اس نے نہیں کیا ہے لہذا وہ ابھی سامنے نہیں آتا اور روپوش رہ کر اصل قاتلوں کا پتہ لگانا چاہتا ہے۔ ابھی صرف تحسین کو اس نے ساری باتیں بتائی ہیں۔

اصل راز جاننے کے لئے افضل اسد کے یہاں گونگے کے بھیس میں نوکری کر لیتا ہے۔ اسد اپنے خفیہ تہہ خانے کی صفائی اور دیکھ بھال پر اسے تعینات کرتا ہے۔

اسد کا پروین پر جب کوئی بس نہیں چلتا تو اسے اغوا کرا کر اسی تہہ خانے میں لے آتا ہے۔ جس کی دیکھ بھال کے لئے افضل مقرر ہے۔ اور اس کی عصمت دری کرنا چاہتا ہے۔ پروین کے رضامند نہ ہونے کی صورت میں اس کی معصوم بچی کو اس کے سامنے قتل کا

درپے ہوتا ہے۔

اسد کا ایک ساتھی ابو پہلے ہی پروین پر ظلم کرنے کے خلاف تھا اور اس کام میں اسد کا شریک کار نہیں بنا تھا۔ اس موقع پر بھی وہ اسد کو اس ناپاک ارادے سے باز آجانے کی تلقین کرتا ہے مگر وہ نہیں مانتا تو ابو باہر چلا جاتا ہے۔ افضل یہ سب کچھ دیکھ رہا تھا لہذا وہ ابو سے مل کر اس کی مدد سے پروین اور اپنی بیٹی بانو کو بچاتا ہے۔ ابو ہی یہ راز فاش کرتا ہے کہ منیر کا قاتل اسد ہے۔ لہذا پولیس اسد نبو اور دوسرے ساتھیوں کو گرفتار کر لیتی ہے۔ افضل۔ پروین۔ بانو اور تحسین کے ساتھ نئی زندگی شروع کرتا ہے۔

افضل کی موت کی خبر اس طرح اڑ گئی تھی کہ وہ جس ٹرین سے فرار ہو رہا تھا اس کا ایکسیڈنٹ ہو جاتا ہے۔ لیکن ایکسیڈنٹ سے دو تین اسٹیشن پہلے اس نے ٹرین بدل لی تھی۔

پھر بھی یہاں پلاٹ میں تھوڑا سا خلا محسوس ہوتا ہے۔ کیونکہ کسی کو یہ معلوم نہیں تھا کہ افضل اسی ٹرین سے سفر کر رہا ہے پھر یہ خبر کیسے پھیلی۔

دوسرے یہ کہ تین سال کے مختصر عرصے میں ایمانداری سے اتنی دولت کما لینا کہ کروڑپتی بن جائے عموماً ممکن نہیں ہوتا۔

تیسرے یہ کہ مرزا چونگا کا مزاحیہ قصہ جو ساتھ ساتھ چلتا رہتا ہے اس کا اصل قصے سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ اس کی وجہ سے مجموعی تاثر ٹوٹتا ہے۔

اسی کے ساتھ ساتھ پلاٹ میں کچھ خوبیاں بھی ہیں۔ اس کا ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ معلوم ہوتا ہے اور مزاحیہ کا مک کو الگ کر دیا جائے تو پلاٹ کی کڑیاں آپس میں پوری طرح مربوط ہیں۔ انجام فطری ہے۔ واقعات کی ترتیب اور قصے کا فطری ارتقاء فن کاری کی دلیل ہے۔

یہ درست ہے کہ سلور کنگ میں کوئی ایسا کردار نہیں جو نمونے کے طور پر پیش کیا جا سکے۔ پھر بھی کئی ایسے کردار ہیں جنھیں ہم فنی اعتبار سے ارتقائی کہہ سکتے ہیں جیسے افضل۔ ابو اور منیر۔

افضل بری صحبتوں میں پڑ کر بری عادتوں کا شکار ہوتا ہے لیکن وقت اور

حالات کی تبدیلی کے ساتھ اپنے کو بدل کر ایک نیک اور شریف انسان بھی بن جاتا ہے۔ قتل کے جرم میں ملوث کئے جانے کے بعد حالات کے آگے سپر نہیں ڈالتا بلکہ پورے عزم اور حوصلے کے ساتھ فرار ہو کر دور دیش میں شریفانہ زندگی شروع کرتا ہے۔ تمام برائیوں سے توبہ کر کے ایمانداری سے دولت کماتا ہے اور دولت کما لینے کے بعد سب سے پہلے اپنی بیوی اور بچی کی خبر لیتا ہے۔ پھر بڑی ہوشیاری سے اپنے کو پوشیدہ رکھ کر اصل قاتلوں کا پتہ چلاتا ہے اور اپنے کو بے گناہ ثابت کر کے پھر سے عزت کی زندگی شروع کرتا ہے۔ اس کی زندگی کے تغیر و تبدل سے اس کی شخصیت کو استحکام ملتا ہے اور یہی کردار نگاری کا فن ہے۔

منیر گو بہت تھوڑی دیر کے لئے ہمارے سامنے آتا ہے پھر بھی اس کی صاف ستھری ذہنیت ہمیں متاثر کرتی ہے۔ شادی کے بعد پروین کے سلسلے میں اس کا بدلا ہوا رویہ انسانی فطرت کی صحیح عکاسی ہے۔

ابّو۔ یوں تو جرائم پیشہ ہے لیکن ایک بے کس عورت و معصوم بچی پر حد سے بڑھتا ہوا ظلم اس کے دل میں جو ہمدردی کے جذبات پیدا کرتا ہے وہ نہ صرف اس کردار کو حقیقی بناتا ہے بلکہ فنکارانہ چابکدستی کی بھی غمازی کرتا ہے۔

پروین اور تحسین نہایت نیک شریف وفادار اور صبر و تحمل کا نمونہ ہیں۔ تمام مصیبتیں جھیلنے کے باوجود ان کی وفاداری اور ایمانداری میں کوئی فرق نہیں آتا پھر بھی ہم انھیں ارتقائی کردار نہیں کہہ سکتے کیونکہ وہ نیک پیدا ہوئے اور نیک ہی مرے ان کے اندر کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوئی۔ اس سب کے باوجود یہ اس لئے ہمیں متاثر کرتے ہیں۔ کہ ہماری دنیا کے حقیقی کردار ہیں۔ تحسین جیسے وفادار نوکر آج نایاب ہوں تو ہوں اس زمانے تک اکثر پائے جاتے تھے اور پروین جیسی وفادار و شوہر پرست بیویوں کی کمی تو آج بھی نہیں۔

اسد اور نبو بھی ایک طرح سے جامد ہی کردار کہے جائیں گے۔ ان کے اندر بھی شروع سے آخر تک کوئی تبدیلی پیدا نہیں ہوتی۔ وہ شروع میں ایک سخت دل مجرم کی طرح ہمارے سامنے آتے ہیں اور آخر تک اسی طرح پتھر دل بنے رہتے ہیں۔ ان پر نہ کسی کی

بے بسی و بے کسی کا کوئی اثر ہوتا ہے نہ کسی کی آہ و زاری کا۔ لیکن انھیں اس شکل میں پیش کرنے کی وجہ بھی یہی ہے کہ ہمارے معاشرے میں اس قسم کے مجرم اس وقت بھی پائے جاتے تھے اور آج بھی پائے جاتے ہیں۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ سلور کنگ کی کردار نگاری اوسط درجے کی ہے اس میں ایسا کوئی کردار نہیں جو ہمارے دلوں پر نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جائے۔ پھر بھی اس کے کردار وقتی طور پر ہمیں متاثر ضرور کرتے ہیں۔

پچھلے اوراق میں آغا حشر کی مکالمہ نگاری پر روشنی ڈالی جا چکی ہے اس کا اطلاق "سلور کنگ" کے مکالموں پر بھی ہوتا ہے۔ ان کی مکالمہ نگاری کو وہاں تین ادوار میں بانٹا گیا ہے۔ سلور کنگ دور متوسط میں آئے گا۔

اسی دور میں ایک اور بہت اہم ڈراما لکھا گیا جسے اسٹیج کے ساتھ ساتھ ادب میں بھی بلند مقام حاصل ہوا۔ دنیا اسے "انار کلی" کے نام سے جانتی ہے۔ بعض نقادوں نے اسے آغا حشر کے بعد کے دور میں شمار کیا ہے۔ جو ایک طرح سے ہندوستان میں اسٹیج کے زوال کا دور ہے۔ یہ درست ہے کہ اسے پارسی اسٹیج پر پیش نہیں کیا گیا مگر اس کی تخلیق تو ۱۹۲۲ء میں مکمل ہو چکی تھی۔ لہذا اسے بعد کے دور میں شمار کرنا درست نہیں۔ کچھ لوگوں نے اسے ان ادبی ڈراموں کی فہرست میں رکھا ہے۔ جو اسٹیج پر کامیابی حاصل نہ کر سکے۔ جیسے محمد حسین آزاد کا "اکبر"، رسوا کا "مرقع لیلیٰ مجنوں"، عبدالماجد دریا آبادی کا "زود پشیماں"، ظفر علی خاں کا "معرکہ روس و جاپان" لیکن انارکلی کو ان ڈراموں کے ساتھ رکھنا بھی زیادتی ہے۔ کیونکہ اس میں پیش کش کے لحاظ سے وہ خامیاں نہیں ہیں۔ جو ان ڈراموں میں ہیں اور نہ ہی یہ اسٹیج پر ان کی طرح ناکام رہا۔

لہذا اسٹیج اور ادب دونوں جگہ اس کی مقبولیت اس بات کی متقاضی ہے کہ اس کا ذکر الگ سے ہی کیا جائے۔

انارکلی

"انارکلی" کے مصنف امتیاز علی تاج ۱۹۰۱ء میں لاہور میں پیدا ہوئے۔ اور ہوش سنبھالتے ہی اپنے اردگرد علم و ادب کا چرچا پایا۔

ان کے والد شمس العلماء مولوی ممتاز علی جید عالم، سرسید کے دوست، کئی رسالوں کے مدیر اور مشہور ناشر تھے۔

اس وقت لاہور ایک بڑا ادبی مرکز تھا۔ امتیاز علی تاج کی تعلیم شروع سے آخر تک لاہور ہی میں ہوئی اور شروع سے ہی ان کا تعلق ڈرامے سے بھی رہا۔ گورنمنٹ کالج لاہور میں بی۔ اے کے لئے داخلہ لیا تو وہاں تمثیل کاری کی بھی تربیت حاصل کی۔ یہی وہ زمانہ تھا جب آغا حشر اپنے عروج پر تھے، ان کا اکثر قیام لاہور میں رہتا۔ حکیم احمد شجاع بھی اسی زمانے میں لاہور میں ڈرامہ نگاری میں مصروف تھے۔ ان حضرات کی صحبت تاج کی ڈرامائی صلاحیتوں کو نکھارنے میں مددگار ہوئی۔

امتیاز علی تاج بچوں کے رسالے "پھول" کے مدیر کی حیثیت سے ادبی دنیا سے متعارف ہوئے۔ "تہذیب" اور ادبی ماہنامہ "کہکشاں" کی ادارت بھی کامیابی سے کی۔ وہ افسانہ نگار۔ مترجم۔ مزاح نگار۔ فلم نویس۔ ہدایت کار۔ ڈرامے کے ناقد اور نشری ڈراموں کے مصنف کی حیثیت سے بھی جانے جاتے ہیں۔ دارالاشاعت پنجاب کے کرتا دھرتا رہے۔ مجلس ترقی ادب لاہور کے ڈائریکٹر بھی ہوئے۔ لیکن انھیں جو شہرت "انارکلی" کے مصنف کی حیثیت سے نصیب ہوئی وہ کسی اور چیز سے نہیں مل سکی۔

انھوں نے اپنا یہ شاہکار ۱۹۲۲ء میں مکمل کیا۔ لیکن اس کی اشاعت پہلی بار دارالاشاعت پنجاب نے ۱۹۳۲ء میں کی۔ یہ اس وقت کے تجارتی اسٹیج پر پیش نہیں ہوا۔ کیونکہ مالکان کمپنی اس میں جو ترمیم چاہتے تھے تاج اس کے لئے تیار نہیں ہوئے۔

انارکلی میں تین ایکٹ اور تیرہ سین ہیں۔ یعنی پہلے اور دوسرے ایکٹ میں چار چار اور تیسرے ایکٹ میں پانچ سین ہیں۔ اس کا پلاٹ اس طرح ہے۔

پلاٹ

دربار اکبری کی کنیزوں میں دلا آرام کافی نمایاں ہے اسے ظل سبحانی تک رسائی حاصل ہے۔ ایک روز دلا آرام اپنی بہن کی بیماری کے سبب چھٹی لیکر کچھ دنوں کے لئے مگھر جاتی ہے۔ اس کی غیر حاضری میں دربار میں رقص کرنے کے لئے نادرہ نام کی دل کش کنیز آتی ہے۔ اکبر اعظم اس کے حسن رقص اور نغمے سے خوش ہوکر اسے انارکلی کا خطاب دیتا ہے۔ اور ولی عہد سلطنت شہزادہ سلیم اپنا دل اپنی جان و ایمان سبھی کچھ اس پر نچھاور کر بیٹھتا ہے۔

دلا آرام واپس آئی تو یہاں کا نقشہ ہی بدلا ہوا ہے۔ اب ہر ایک کی زبان پر اس کے بجائے انارکلی کا نام ہے۔ وہ انارکلی کی ہر دل عزیزی برداشت کر سکتی تھی لیکن شہزادے کو کسی قیمت پر کھونا نہیں چاہتی۔ کیونکہ اس کی نظر میں ہندوستان کی ملکہ کا تاج تھا۔ انارکلی سے پہلے شہزادہ سلیم کا کسی قدر التفات اس کی طرف بھی تھا۔ شاید اسی بنا پر وہ یہ خواب بن رہی تھی۔ بہر حال جب اسے یہ خواب ٹوٹتا دکھائی دیا تو وہ اپنی تمام تر عیاری و چالاکی کے ساتھ انارکلی کو راستے سے ہٹانے کے درپے ہوگئی۔

انارکلی کی چھوٹی بہن ثریا۔ انارکلی اور سلیم کی ہم راز ہے۔ ایک روز انارکلی خفیہ طور پر باغیں باغ میں سلیم سے ملنے جا رہی تھی۔ جاتے وقت ثریا انارکلی کو چھیڑتی ہے۔ دلا آرام کھمبے کی آڑ سے یہ باتیں سن لیتی ہے اور جب باغیں باغ کی تنہائی عاشق و معشوق کے درمیان سارے فاصلے مٹا دیتی ہے تو دلا آرام اپنی موجودگی وہاں ظاہر کر دیتی ہے۔

سلیم کسی بہانے سے دلا آرام کو اپنے ایوان میں بلواتا ہے۔ وہ موقعہ ہاتھ سے جاتا ہوا دیکھ کر اظہار عشق کر بیٹھتی ہے۔ پردے کے پیچھے سے سلیم کا دوست بختیار گواہ کے

طور پر باہر آتا ہے جسے سلیم نے پہلے سے وہاں چھپا رکھا تھا۔ اس طرح دلا آرام پر بھی وہی جرم عائد ہوتا ہے جس کی مرتکب انارکلی ہے اور اکبری دربار میں جس کی سزا موت ہے۔ اس وقت دلا آرام سلیم کے قدموں پر گر کر اسے یقین دلاتی ہے کہ وہ اس کی وفادار ہے۔ سلیم نہ صرف یہ کہ اس پر اعتبار کر کے اسے اپنا ہم راز بنا لیتا ہے۔ اکبر اسے اپنے اور انارکلی کے درمیان وسیلے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔

جشن نوروز کے موقعے پر سلیم اپنی بیتابی میں دلا آرام سے ملاقات کی کوئی صورت نکالنے کو کہتا ہے۔ دلا آرام اسے انارکلی سے ملوانے کا وعدہ کرتی ہے۔ مگر ملوانی اس طرح ہے کہ سلیم اور انارکلی کے بیٹھنے کا انتظام آمنے سامنے کرواتی ہے اور ایک قدآدم آئینہ اس زاویے سے نصب کرواتی ہے کہ اس میں بادشاہ دونوں کے اشارے کنائے دیکھ سکے۔ مزید یہ کہ انارکلی کو رقص کے پہلے دھوکے سے شراب پلا دیتی ہے۔ جس کی وجہ سے انارکلی قدرے بیباکانہ انداز میں اظہار عشق کر بیٹھتی ہے۔ اکبر سب کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھتا ہے۔

انارکلی قید کر لی جاتی ہے۔ انارکلی کے لئے بہت سے لوگ رحم کی درخواست کرتے ہیں۔ خصوصاً مہارانی سلیم کی پُرزور حمایت کرتے ہوئے انارکلی کو نہ صرف رہا کرنے بلکہ اسے سلیم کو دے دیئے جانے کی شفارش کرتی ہے۔ ہو سکتا ہے اکبر اعظم رحم کی یہ درخواستیں قبول کر لیتا۔ لیکن اس سے پہلے وہ دلا آرام سے کچھ باتیں کرتا ہے کیونکہ اسے شبہ ہے کہ دلا آرام اس سلسلے کے کچھ راز جانتی ہے لہذا اس سے تنہائی میں باز پرس کرتا ہے تو وہ کہتی ہے۔ کہ یہ لوگ پائین باغ میں چھپ چھپ کر ملا کرتے تھے اور آپ کے خلاف سازش کرتے تھے کیونکہ انارکلی ہندوستان کی ملکہ بننا چاہتی تھی۔ وہ یہ بھی کہتی ہے کہ صاحب عالم یعنی سلیم بے قصور ہیں۔ انارکلی انھیں بغاوت پر اکساتی تھی اس نے سلیم سے کہا کہ ایک طرف باپ ہے اور دوسری طرف محبوب۔ اس میں سے جو پسند ہو چن لو۔

اپنی بات جاری رکھتے ہوئے وہ مزید کہتی ہے کہ ایک روز چھپ کر میں یہ باتیں سن رہی تھی کہ صاحب عالم کی نظر مجھ پر پڑ گئی۔ لہذا انھوں نے مجھے دھمکی دی کہ انارکلی کا نام زبان سے نکالا تو پچھتانا پڑے گا۔ بادشاہ سلامت کے سامنے جھوٹی گواہی پیش

کی جائے گی۔ کہ تو خود ہم کو چاہتی ہے، اور جب ہم نے مایوس کر دیا تو تو نے اپنا انتقام لینے کا یہ ڈھنگ نکالا۔ لہذا میں سہم کر خاموش ہو گئی۔

یہ اسی رات کا واقعہ ہے جس روز انار کلی قید کی گئی تھی۔ ادھر سلیم اپنے دوست بختیار کے ذریعے داروغہ زندان کو رشوت دے کر انار کلی سے ایک ملاقات طے کر لیتا ہے اور جب ملاقات کے لئے زندان پہنچتا ہے۔ تو انار کلی سے کہتا ہے کہ میں تمہیں یہاں سے لے جانے کے لئے آیا ہوں۔ یہ بات داروغہ زنداں سن لیتا ہے چنانچہ بادشاہ سلامت کے اچانک زندان کے معائنے پر آجانے کا بہانہ کر کے اور بادشاہ سلامت کے واپس جانے کے بعد انار کلی کو جیل سے نکالنے میں مدد دینے کا وعدہ کر کے سلیم کو اپنی کوٹھری میں چھپا دیتا ہے اور باہر سے دروازہ بند کر کے خود بادشاہ سلامت کے پاس پہنچ کر سارا واقعہ اس اضافے کے ساتھ بیان کر دیتا ہے کہ صاحب عالم بزور شمشیر انار کلی کو بھگا لے جانا چاہتے تھے۔ اور انار کلی نے انھیں بغاوت پر اکسایا تھا۔

ابھی بادشاہ سلامت کی گفتگو دلا آرام سے ختم بھی نہ ہو پائی تھی کہ داروغہ زندان پہنچ کر یہ قصہ سناتا ہے جسے سن کر جلال اکبری مزید بھڑک اٹھتا ہے اور رحم کی سابقہ تمام درخواستیں رد کر دی جاتی ہیں۔ دلا آرام اپنے ارادوں میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ یعنی انار کلی کو زندہ دیوار میں چنوا دیا جاتا ہے۔ بعد کو راز کھلتا ہے تو اکبر اور سلیم دونوں دلا آرام کی چالوں سے واقف ہوتے ہیں۔ اکبر کو سلیم کی حالت زار پر بہت ترس آتا ہے وہ اپنے کئے پر نادم ہوتا ہے۔

گو کہ لاہور میں انار کلی کے مقبرے کے نام سے ایک عمارت موجود ہے اور انار کلی بازار و اسٹیشن بھی ہے۔ پھر بھی تاریخی حیثیت سے یہ قصہ بے بنیاد ہے تزک جہانگیری یا اس عہد کی کسی تاریخی کتاب سے اس واقعے کی تصدیق نہیں ہوتی اور نہ ہی کسی دوسرے ذریعے سے اس کا کوئی ثبوت ملتا ہے۔ لیکن ڈرامے کے لئے کسی قصے کا تاریخی استناد ضروری نہیں۔ یہ قصہ کب کیوں اور کیسے وجود میں آیا فی الحال یہ بتانا مشکل ہے۔ البتہ یہ بتانا قطعی مشکل نہیں کہ تاج نے یہ قصہ عوامی روایت سے ہی حاصل کیا ہے نا کہ کسی وقائع نگار کی نگارشات سے۔

فنی نقطہ نظر سے انارکلی کا پلاٹ ایک مکمل گٹھا ہوا پلاٹ ہے جس میں واقعے سے واقعہ تو پیدا ہی ہوتا ہے ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا فطری نتیجہ بھی معلوم ہوتا ہے۔ واقعات کی تمام کڑیاں آپس میں مربوط ہیں کہیں سے کوئی جھول نظر نہیں آتا۔ ڈرامائی عمل پورے شد و مد کے ساتھ موجود ہے۔ لیکن کہیں کہیں مکالموں کی طوالت اور زیادتی کی وجہ سے قصہ سست رفتاری سے آگے بڑھتا ہے پھر بھی محل کی اندرونی فضا اور ماحول اتنے دل چسپ اور حقیقت پسندانہ طریقے سے پیش کئے گئے ہیں کہ تمام تر سست رفتاری کے باوجود اکتاہٹ پیدا نہیں ہوتی۔

محل کی اندرونی فضا بندی اور مرقع نگاری، واقعات کی ترتیب و تسلسل اور جذبات نگاری اسے مغربی ڈرامے کی حقیقت پسندانہ پیش کش کے کافی قریب پہنچا دیتی ہے اور اس سراب پر حقیقت کا دھوکہ ہونے لگتا ہے۔

اگر انارکلی میں مغربی ڈرامے کے اثرات تلاش کئے جائیں تو واضح ہوگا کہ اس میں مغربیت پارسی اسٹیج کی طرح صرف۔ ایکٹ۔ سین۔ پروسینیم۔ پچھلے پردے، رنگ اور مشینوں کے ذریعے کرتب دکھانے تک محدود نہیں ہے۔ بلکہ مغربی ڈرامے کے اہم عناصر کشمکش۔ تصادم اور حقیقت نگاری بھی پائی جاتی ہے۔

اس میں تصادم کی کئی صورتیں ہیں۔ کہیں یہ داخلی شکل میں ہے۔ جیسے اکبر اعظم اور سلیم کے والد اکبر کے درمیان۔ یا جودھا بائی کے اندر سلیم کی ماں اور اکبر اعظم کی بیوی کے درمیاں۔ انارکلی کے اندر ایک کنیز اور عورت کے درمیان کہیں ظاہری شکل میں۔ جیسے اکبر اعظم اور سلیم کے درمیان انارکلی کو پالینے اور نہ پالینے کے لئے۔ کہیں یہ دلآرام کی عیارانہ چالوں سے ابھرتا ہے تو کہیں سلیم اور انارکلی کی معصوم نادانیوں سے۔ تو کہیں کنیز اور بادشاہ کی طبقاتی کشمکش کے ذریعے عروج حاصل کرتا ہے۔ ابتداء میں یہ تصادم اندر ہی اندر زیریں لہر کی طرح چلتا رہتا ہے۔ بظاہر صرف تناؤ کی کیفیت نظر آتی ہے۔ البتہ نقطہ عروج کے قریب پہنچ کر پوری طرح نمایاں ہو جاتا ہے۔

انارکلی کے سلسلے میں اس بات پر کافی بحث ہو چکی ہے کہ یہ المیہ کس کا ہے انارکلی

کا سلیم کا یا اکبر اعظم کا۔ مگر اس بات پر بہت کم بحث ہوئی ہے کہ یہ المیہ ہے بھی یا نہیں۔ اگر کرداروں کے تقابلی مطالعے کے لحاظ سے دیکھا جائے تو "المیہ کس کا" والی بات کسی حد تک مناسب معلوم ہوتی ہے۔ لیکن ڈرامے کو مجموعی حیثیت سے دیکھا جائے تو صورت حال مختلف بھی ہو سکتی ہے۔

دراصل انارکلی میں المیے کی کچھ خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ جیسے کہ اس میں تباہی و بربادی ایسے کردار پر آتی ہے۔ جو بے گناہ ہے یا جو اس کا سزاوار نہیں۔ پھر انارکلی کو زندہ دیوار میں چنوا دینے سے ہمدردی و ترحم کے جذبات بھی ابھرتے ہیں۔ جس سے اسہال ممکن ہے اور۔ جو المیے کا ایک مقصد ہے۔

مزید یہ کہ " ارسطو سے لے کر بریڈلے تک المیے کے سبھی نقاد اس بات پر زور دیتے آئے ہیں کہ المیے کا سبب بننے والا واقعہ خود المیے کا شکار بننے والے کردار کی شخصیت سے پیدا ہونا چاہیے اور اس کی اپنی کمزوری یا غلط فہمی یا عمل کا نتیجہ ہونا چاہیے۔ حادثہ یا اچانک واقعہ نہیں ہونا چاہیے جس پر کردار کا کوئی قابو ہی نہ ہو۔ کیونکہ ایسی صورت میں دیکھنے اور پڑھنے والوں کی ہمدردیاں کردار پر مرتکز نہ ہوں گی۔"[1]

یہ چیز بھی اس ڈرامے میں پائی جاتی ہے۔ انارکلی کی خواب ناکی تصور پرستی اور معصومیت نے اسے المیے کا شکار بنایا۔ سلیم حسن پرستی اور ہر ایک پر اعتبار کر لینے کی خلقی کمزوری کی وجہ سے المیے کا شکار بنا۔ اگر وہ عورت کی نفسیات سے تھوڑا سا بھی واقف ہوتا اور دلآرام کی باتوں پر اعتبار کر کے اسے اپنا ہمراز نہ بناتا تو شاید انارکلی دیوار میں نہ چنی جاتی اور اس قصے کا رخ ہی کچھ اور ہوتا۔

لیکن اسی کے ساتھ ساتھ المیے کی یہ بھی شان ہے کہ اس میں تباہی و بربادی اعلیٰ طبقے کے کرداروں پر آئے جس کے نتیجے میں سلطنتیں تباہ و برباد ہو جائیں۔ پہلی بات تو یہ کہ اس میں تباہی و بربادی اتنی شدید نہیں کہ جس سے سلطنت کو کوئی خطرہ لاحق ہو۔

---

[1] محمد حسن۔ معاصر ادب کے پیش رو۔ دہلی۔ ۱۹۸۲ء۔ ص ۱۶۶۔

اس میں تباہی آتی بھی ہے تو ایک نچلے طبقے کے کردار و خاندان پر۔

سب سے بڑی بات یہ کہ کوئی بھی ڈرامہ صرف آخر میں کسی کردار کی موت یا ناکامی سے المیہ نہیں بنتا بلکہ ڈرامے کا مجموعی تاثر المیہ ہونا چاہیئے۔ لیکن انارکلی کی پوری فضا کیف و نشاط میں ڈوبی ہوئی ہے۔ ہر طرف سرخوشی و سرمستی کا عالم ہے۔ اکبر اعظم اور مہارانی رقص و موسیقی سے لطف و انبساط حاصل کر رہے ہیں۔ تو کنیزیں اور خواجہ سرا اپنی چہل بازی میں مگن ہیں۔ انارکلی کی ماں اور بہن اسی میں خوش ہیں کہ انارکلی ولی عہد سلطنت کو پا لینے کا خواب تو دیکھ رہی ہے۔ انارکلی اور سلیم عشق میں کامیاب و کامران ہیں اور جسم و روح کے اختلاط سے کیف حاصل کر رہے ہیں۔ غرض یہ کہ اختتام سے کچھ پہلے تک اس ڈرامے کی پوری فضا پورا پس منظر لطف و انبساط میں ڈوبا ہوا ہے۔ قدم قدم پر سرمستی و سرشاری ہے اور کہیں سے بھی المیہ تاثر پیدا نہیں ہوتا۔

ایسی صورت میں ہم اسے مغربی اصولوں پر لکھا گیا المیہ نہیں کہہ سکتے بلکہ یہ ہمارے معاشرے کی ایسی تصویر ہے جہاں الم و طرب ساتھ ساتھ چلتے رہتے ہیں۔ البتہ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس میں کچھ المیہ عناصر پائے جاتے ہیں۔

کردار نگاری ایسے کردار جن کی گفتگو۔ افعال۔ حرکات و سکنات اور جذباتی حالت کے اظہار میں زندگی کی حقیقی عکاسی پائی جاتی ہو یا جن میں ایسی ہمہ گیری ہو۔ جو وقت کے گذر جانے کے باوجود انھیں زندہ رکھ سکے معیاری کردار کہے جا سکتے ہیں۔

انارکلی کے کرداروں میں یہ خوبیاں اکثر پائی جاتی ہیں۔ ان کے ناز و انداز رفتار و گفتار اور طور طریقے بالکل فطری اور موقعہ و محل کے مطابق ہیں۔ تاج کو انسانی نفسیات پر خاصا عبور حاصل ہے۔ وہ نفسیاتی ردعمل کا ہر جگہ خیال رکھتے ہیں۔ لہٰذا اکبر کا جاہ و جلال مہارانی کی مامتا۔ سلیم کی جذباتیت۔ انارکلی کی خواب ناکی اور گھٹن۔ دلآرام کی عیاری۔ ثریا کی سمجھ داری۔ زعفران اور ستارہ کی خوش طبعی۔ اور کافور کی بولی ٹھولی سے نہ صرف یہ کہ ان کی فطرت زیادہ گہرائی سے نمایاں ہوتی ہے۔ بلکہ اس سے ایک ایسی فضا بھی تیار ہوتی ہے

جو پلاٹ کے ارتقاء میں معاون ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ الفاظ کا انتخاب اور طرز ادا بھی کردار کے مزاج و مرتبے کے مطابق رکھتے ہیں۔ جس سے ان کرداروں میں فنکارانہ بلندی پیدا ہو جاتی ہے۔

یہاں اس قول سے اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ

"تاج صاحب نے ابتداء میں اپنے کرداروں کا تعارف فرداً فرداً پیش کیا ہے۔ لیکن ڈرامے کے شروع ہوتے ہی ہر کردار اپنی پہلی آمد پر خود متعارف ہو جاتا ہے اور اپنی گفتگو، حرکات و سکنات سے اپنے شخصی رنگ روپ سیرت و صورت کا مکمل نقشہ پیش کر دیتا ہے۔ گویا اس ڈرامے میں کردار نگاری بہر نوع اپنے نقطہ عروج کو پہنچی ہوئی ہے۔"[1]

اس ڈرامے کے مرکزی کردار اکبر۔ سلیم۔ انارکلی اور دلآرام ہیں لہذا ان پر الگ الگ گفتگو کر لینا بھی بے محل نہ ہوگا۔

اکبر اعظم

اکبر صرف اپنے شاہانہ لباس سے ہی اکبر اعظم نہیں ہے بلکہ وہ اپنی آنکھوں کی اس چمک سے بھی اکبر اعظم ہے جو ہر ایک کو نظریں جھکا لینے اور محتاط ہو جانے پر مجبور کر دیتی ہیں۔ وہ زمین کی تحقیر کرنے والی اپنی رفتار سے بھی اکبر اعظم ہے۔ اپنی عالی ہمتی رعب داب اور ہر قیمت پر مقاصد کی تکمیل کی خُو سے بھی اکبر اعظم ہے۔ اکثر موقعوں پر وہ ٹھوس اور حقیقت پسندانہ رویہ اختیار کرتا ہے جس میں کم سے کم جذباتیت ہوتی ہے۔

وہ ایک صاف ستھرے ذوق کا جمالیاتی حس رکھنے والا بادشاہ ضرور ہے لیکن صرف شراب و شباب میں ڈوبے رہنا اور دن رات داد عیش دینا اس کا شیوہ نہیں۔ وہ امور ملکی سے اچھی طرح واقف ہے۔ اور اپنی حکومت کو استحکام بخشنے کی پوری کوشش کرتا ہے۔ اس کے اندر خود اعتمادی اور قوت عمل کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ وہ بادشاہ ہونے کے ساتھ ساتھ ایک باپ بھی ہے لہذا آخر میں بیٹے کی حالت زار، دیکھ کر اس کا جذبہ پدری بادشاہت پر غالب آجاتا ہے۔ جو عین فطرت کے مطابق ہے۔

---

[1] عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما کا ارتقاء۔ علی گڈھ۔ ۱۹۷۸ء۔ ص ۳۴۹۔

لیکن انارکلی کو زندہ دیوار میں چنوا دینے میں اس کی زیادتی و ناانصافی نظر آتی ہے۔ عشق و محبت انسانی فطرت ہے اس کی سزا موت کہاں کا دستور ہے۔ اگر ایک باعصمت شریف اور نیک کنیز ہندوستان کی ملکہ بن ہی جاتی تو نہ ہندوستان تباہ ہوتا۔ نہ ہی مغلیہ سلطنت۔ سچی بات تو یہ ہے کہ یہ سماجی ناہمواری کی ایک واضح تصویر ہے جہاں اعلیٰ طبقہ نچلے طبقے پر ہمیشہ ظلم کرتا رہتا تھا۔

یہ درست ہے کہ آخر میں اکبر کو اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے اور وہ اس پر پچھتاتا بھی ہے۔ لیکن اسے افسوس ہے تو اپنے بیٹے کے جذبات کو ٹھیس پہونچانے پر اپنے بیٹے کی حالت زار پر۔ کاش اسے تھوڑا سا تاسف انارکلی کی موت پر بھی ہوتا تو اس کی شخصیت کی عظمت اور بڑھ جاتی۔

فنی حیثیت سے یہ ایک مکمل اور ارتقائی کردار ہے جس سے بادشاہ کی نفسیات پوری طرح جھلکتی ہے۔

سلیم سلیم ایک ناتجربہ کار جذباتی شہزادہ ہے۔ عشق بازی جس کا شیوہ ہے۔ وہ ہر پیکر حسن پر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ انارکلی سے پہلے دلا آرام اس کی منظور نظر تھی۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ انارکلی سے اسے سچی محبت ہے۔ اپنے عشق میں وہ اتنا ثابت قدم ہے کہ اکبر اعظم کی مخالفت اور ہندوستان کے تخت و تاج کی بھی پرواہ نہیں کرتا۔ اس کے اندر چالاکی اور ہوشیاری کی کمی ہے یا یوں کہئے کہ بھولاپن زیادہ ہے۔ یہ اس کا بھولاپن ہی ہے کہ دلا آرام کی باتوں پر یقین کر کے اسے اپنا ہم راز بنا لیتا ہے۔ وگرنہ دلا آرام اتنی آسانی سے اپنی چالوں میں کامیاب نہیں ہوتی۔ اسے سمجھنا چاہئے تھا کہ دلا آرام اسے انارکلی کے ساتھ بہ حالت اختلاط دیکھ کر رقابت میں کچھ بھی کر سکتی ہے۔

پھر یہ کہ اس میں کسی حد تک بے عملی بھی پائی جاتی ہے۔ وہ انارکلی پر جان نچھاور کرنے کو تو تیار ہے لیکن یہ وہ عمل سے ثابت نہیں کرتا۔ جب رات کی تنہائی میں داروغہ زنداں کو رشوت دے کر انارکلی سے ملنے زنداں میں جاتا ہے اس وقت موقعہ تھا وہ کچھ کارنامہ دکھا سکتا تھا۔ پھر بھی ہم اسے جامد کردار نہیں کہہ سکتے اس کی شخصیت میں موقعہ بے موقعہ تبدیلی

ہوتی رہتی ہے کچھ نہیں تو اس کی عشق مزاجی کی خُو میں ہی تبدیلی آتی ہے۔ انارکلی سے پہلے تک کے اس کے عشق عارضی اور تھوڑی دیر کی دل بستگی کے لئے تھے۔ لیکن انارکلی سے سچی محبت کرتا ہے اور اس کے لئے بڑی سے بڑی قربانی دیتا ہے۔ یہاں تک کہ آخر میں بغاوت تک کے لئے تلوار سونت لیتا ہے۔

اسی کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی اہم ہے کہ امتیاز علی تاج نے سلیم کے اندر ناز و نعم میں پلے ہوئے شہزادے کی نفسیات پوری طرح سمو دی ہے۔ وہ اپنی ہر ہر ادا سے مکمل شہزادہ ہے

انارکلی انارکلی ایک نہایت خوبصورت بھولی بھالی خوابوں کی دنیا میں مگن رہنے والی دوشیزہ ہے۔ اسے اپنی حیثیت کا بخوبی اندازہ ہے پھر بھی سلیم کی محبت کا جواب محبت سے دیئے بغیر نہیں رہ پاتی۔ اسے نہ ہندوستان کی ملکہ بننے سے دلچسپی ہے۔ نہ ہی دنیاوی عزت و دولت سے نہ وہ شہزادے یا ولی عہد سے محبت کرتی ہے۔ وہ محبت کرتی ہے تو صرف سلیم سے اور اسے صرف سلیم چاہیئے۔ اسے اپنی محبت پر اتنا اعتماد ہے کہ اپنے کو سلیم کے حوالے کر کے سب کچھ اسی پر چھوڑ دیتی ہے۔ اس قدر سادہ لوح ہے کہ ثریا کے بار بار آگاہ کرنے کے باوجود دلا آرام کی چالوں کو نہیں سمجھ پاتی۔

اس میں شبہ نہیں کہ انارکلی کے کردار میں بہت سی خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ اور بقول شخصے یہ اردو ڈرامے کی محبوب ترین ہیروئن کہی جا سکتی ہے۔ لیکن فنی اعتبار سے یہ ایک جامد کردار ہے۔ جس میں شروع سے آخر تک کوئی تبدیلی نہیں آتی ابتداء میں وہ ایک ڈری سہمی ہوئی دوشیزہ کے روپ میں سامنے آتی ہے جو محبت کرنا بھی نہیں چاہتی اور کرتی بھی رہتی ہے۔ جس کی اپنی ذات کے اندر تذبذب اور کش مکش جاری ہے۔ اپنی اس کیفیت سے وہ آخر تک باہر نہیں نکل پاتی۔ جشن نوروز کے رقص میں تھوڑی سی بے باک ہوتی بھی ہے تو شراب کی بدولت ہوش میں آتے ہی پہلے والی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ ایسی صورت میں اسے ارتقائی کردار کیونکر کہا جا سکتا ہے۔

دلا آرام! یہ درست ہے کہ دلا آرام اپنی حیثیت سے بڑھ کر سوچنے والی ایک چالاک

ہوشیار بلکہ عیار اور کینہ پرور دوشیزہ ہے۔ اسے سلیم سے نہیں بلکہ ہندوستان کے تخت و تاج سے محبت ہے۔ یہ بھی بجا کہ اس کی فطرت میں تمام تخریبی و منفی رویئے پائے جاتے ہیں۔ پھر بھی فنی اعتبار سے وہ ایک جاندار منفرد ارتقائی کردار ہے۔ اس ڈرامے میں تمامتر حرکت و عمل اور تصادم و کشمکش اسی کی وجہ سے پیدا ہوا ہے۔

اس کی شخصیت میں شروع سے ہی تبدیلی ہوتی رہی ہے۔ اکبرِ اعظم تک اس کی رسائی ہے۔ سلیم کی نظرِ کرم ہے۔ ایسی صورت میں اس کا خواب دیکھنا بجا ہے۔ لیکن خواب ٹوٹتا نظر آتا ہے تو الزام قسمت کے سر تھوپ کر دو آنسو بہا کر خاموش نہیں ہو جاتی۔ بلکہ انارکلی کو راستے سے ہٹانے کے درپے ہو جاتی ہے اور اس ہوشیاری سے کہ دل کی بات کبھی چہرے سے عیاں نہیں ہونے دیتی۔ سلیم آخر تک اندازہ نہیں لگا پاتا کہ وہ اسی کے خلاف سازش کر رہی ہے۔

انارکلی کے خلاف اس کا ردِ عمل بڑا فطری ہے۔ اس سے اس کی شخصیت کی تکمیل ہوتی ہے۔ اس میں قوتِ عمل بے پناہ ہے وہ کوئی منصوبہ بناتی ہے تو اسے مکمل کرنا بھی جانتی ہے۔

امتیاز علی تاج نے اس میں ایک رقیبہ کی نفسیات کو اتنے اچھے ڈھنگ سے نمایاں کیا ہے کہ وہ نسوانی بردباری و چالاکی کی مثال بن گئی ہے۔ اسے ہم بلا خوف تردید اردو ڈرامے کے بہترین کرداروں میں شمار کر سکتے ہیں۔

ثریا انارکلی کی چھوٹی بہن ثریا، ایک نہایت شوخ چلبلی، ذہین، پختہ ارادے کی نڈر اور بے باک لڑکی ہے۔ اس کے مزاج میں خود اعتمادی کے ساتھ ساتھ تیکھا پن بھی ہے۔ اس کی وجہ سے ڈرامائی عمل میں اضافہ ہوا ہے اور پلاٹ کے ارتقاء میں مدد ملی ہے۔

اس کی شخصیت گڑھی گڑھائی ہمارے سامنے نہیں آتی بلکہ آہستہ آہستہ استحکام حاصل کرتی ہے۔ شروع میں وہ صرف ایک شوخ و طرار لڑکی ہے۔ لیکن سلیم اور انارکلی کا عشق شروع ہوتا ہے تو بڑی سمجھداری سے دونوں کی جھجک دور کر کے

انھیں قریب لانے میں معاون ہوتی ہے۔ سلیم اور انار کلی جس آسانی سے دلا آرام کی باتوں پر اعتماد کر لیتے ہیں وہ نہیں کرتی بلکہ اسے خود اعتمادی سے خبردار کرتی ہے کہ اس سلسلے میں کوئی چالاکی کی تو اس سے برا کوئی نہیں ہوگا۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ثریا کی بیباکی کہیں کہیں حد اعتدال سے تجاوز کر کے غیر فطری ہو گئی ہے۔ خصوصاً انار کلی کی موت کے بعد وہ اکبر اعظم سے جس لہجے میں سوال کرتی ہے یا سلیم کو جس انداز میں مخاطب کرتی ہے۔ ایک کنیز کا اس لہجے میں گفتگو کرنا غیر فطری ہے۔

دراصل انار کلی کی موت سے ثریا کو یہ حوصلہ ملا ہے۔ غم کی شدت نے اس کے دل سے شہنشاہیت کا رعب و ولی عہدی کا دبدبہ یہاں تک کہ اپنی موت کا خوف بھلا دیا ہے۔ وہ اس وقت شہنشاہ یا ولی عہد سے نہیں بلکہ اپنی بے گناہ معصوم بہن کے قتل کے ذمہ داروں سے مخاطب ہے اور ایسی صورت میں اس کا یہ لہجہ یا گفتگو قطعی غیر فطری نہیں۔

پھر یہ کہ ان دو مقامات کے علاوہ اس کی تمام حرکات و سکنات، عمل اور ردعمل نہ صرف یہ کہ فطری انداز میں پیش کیے گئے ہیں بلکہ موقع و محل سے بھی میل کھاتے ہیں۔ لہٰذا یہاں کہا جا سکتا ہے کہ ایک خاص ماحول اور فضا میں پرورش پائی ہوئی شوخ و شنگ چھوٹی بہن کا کردار تراشنے میں مصنف کو پوری کامیابی ملی ہے۔

اس کے علاوہ بھی اس ڈرامے میں اور بہت سے کردار ہیں۔ جیسے بختیار۔ مہارانی انار کلی کی ماں۔ خواجہ سرا کافور اور کنیزیں یہ سب ہر موڑ پر پلاٹ کو آگے ہی نہیں بڑھاتے بلکہ محل کی اندرونی فضا بندی میں بھی معاون ہوتے ہیں۔

جہاں تک انار کلی کی پیش کش کا سوال ہے یہ بات کسی حد تک درست ہے کہ اسے پوری طرح اسٹیج کی ضروریات کو مدنظر رکھ کر نہیں لکھا گیا ہے۔ دراصل اس ڈرامے کی کامیابی میں اس کی اندرونی فضا اور ماحول کی مرقع کشی کا بڑا ہاتھ ہے۔ جو پس منظر کی بدولت ابھرتی ہے۔ لیکن پس منظر کی جو تفصیل دی گئی ہے اسے اسٹیج پر آسانی سے پیش نہیں کیا جا سکتا۔ پھر چھوٹے چھوٹے سین کی وجہ سے اس پس منظر میں جلد جلد تبدیلی اور بھی

مشکل ہوجاتی ہے۔

پھر بھی یہ کہنا درست نہیں کہ اسے اسٹیج پر پیش نہیں کیا جا سکتا۔ خصوصاً آج کے اسٹیج پر۔ جہاں پراپرٹی اسٹیج کی جگہ اشاراتی اسٹیج نے لے لی ہے۔

انارکلی کے مکالمے اور زبان

یہ درست ہے کہ مکالمے میں لکھی گئی ہر تحریر ڈراما نہیں ہوسکتی لیکن یہ بھی درست ہے کہ کوئی بھی ڈراما مکالموں کے بغیر ڈراما نہیں ہوسکتا۔ ڈرامے میں مکالموں ہی کے ذریعے واقعات کا انکشاف ہوتا ہے اور پلاٹ ارتقائی منزلیں طے کرتا ہے۔ مکالموں ہی کے ذریعے کرداروں کی سیرت واضح ہوتی ہے اور انھیں استحکام ملتا ہے۔ مکالموں ہی کے ذریعے فضا بندی ہوتی ہے اور مکالموں ہی کے ذریعے پس منظر واضح ہوتا ہے۔ کیونکہ ڈرامے میں ناول یا افسانے کی طرح مصنف خود کچھ کہنے پر قادر نہیں ہوتا اسے جو کچھ کہنا ہے کرداروں کے مکالموں کے ذریعے ہی کہنا ہے۔

جہاں تک انارکلی کے مکالموں کا سوال ہے تو اس کے مکالمے نہایت شگفتہ اور برجستہ ہیں ان میں محاوروں کی پابندی کے باوجود چستی پائی جاتی ہے۔ ہر جملہ بے محابا اور بے لاگ ہونے کے ساتھ ساتھ فضا اور ماحول سے میل کھاتا ہوا ہے۔ کہیں بھی بے موقع بے جوڑ اور بھونڈی گفتگو نہیں۔ اپنے مکالموں کے ذریعے مصنف اس فضا و تاثر کو پیدا کرنے میں کامیاب ہے۔ جو وہ پیدا کرنا چاہتا ہے۔

اس میں کرداروں کے منہ سے نکلا ہوا ہر ہر لفظ نہ صرف یہ کہ ان کے منہ پر پھبتا ہے بلکہ ان کی شخصیت کو استحکام بھی بخشتا ہے۔ بادشاہ اور غلام کے مرتبے کا فرق ان کی گفتگو سے ہی واضح ہوجاتا ہے۔ یہاں اکبر اور مہارانی کی گفتگو اور چند کنیزوں کی آپس کی گفتگو مثال کے لئے درج کی جارہی ہے۔

انارکلی — باب سوم۔ منظر سوم

اکبر۔ انارکلی کو سلیم کے لئے یہ تم کہہ رہی ہو رانی۔

رانی۔ سب کچھ سوچ کر سب کچھ سمجھ کر سب پہلوؤں پر غور کر کے۔

اکبر۔ تمہارا مشورہ ہے کہ میں اپنی زندگی کے تمام خواب چکنا چور کر ڈالوں۔ وہ خواب جو میرے دنوں کا پسینہ۔ میری راتوں کی نیند۔ میری رگوں کا لہو میری ہڈیوں کا مغز ہیں۔ تمہارا مشورہ ہے کہ میں ان سب کو چکنا چور کر ڈالوں۔

رانی۔ اولاد کے لئے کیا کچھ نہیں کیا جاتا۔

اکبر۔ کیا کچھ نہ کیا گیا۔

رانی۔ پھر اب بھی ہم کیوں نہ صرف ماں اور باپ کا حق ادا کریں۔

اکبر۔ اور اس سے کب تک اولاد کے فرض کی امید نہ رکھیں۔

رانی۔ کیوں امید رکھیں۔ ہمیں تو تھے جو اولاد کی خواہش میں سائے کی طرح اداس پھرتے تھے۔ ہمیں تو تھے جو اولاد پا کر دونوں جہان حاصل کر بیٹھے تھے۔ اور ہمارے ہی لئے تو اس کا ایک تبسم زندگی کے زخموں پر مرہم تھا۔ ہم تو صرف اس لئے اس کی تمنا کرتے تھے کہ اس سے ہمارا ویران دل آباد ہو۔ اور ہم اپنی موت کے بعد بھی اس میں زندہ رہ سکیں۔ پھر اس سے توقع کیسی۔

اکبر۔ تم ماں ہو، صرف ماں!

رانی۔ میں خوش ہوں کہ میں صرف ماں ہوں اور مجھ کو رنج ہے کہ آپ شہنشاہ ہیں اور صرف شہنشاہ!!

انارکلی۔ باب ایک۔ منظر ایک

دلاآرام۔ اے ہے توبہ! کیسا گلا پھاڑ پھاڑ کر گا رہی ہیں۔ کان پڑی آواز نہیں سنائی دیتی۔

مروارید۔ دوپہر میں دو گھڑی کا آرام بھی کم بختوں نے حرام کر دیا ہے۔

زعفران۔ ہم تمہیں کیا کہہ رہے ہیں۔

مروارید۔ صریحاً گھر کا گھر سر پر اٹھا رکھا ہے۔ بات کرنی دشوار کر دی ہے۔ ابھی بے چاری کچھ کہہ نہیں رہی ہیں۔

زعفران۔ پھر جسے باتیں کرنی ہیں۔ کہیں اور جا بیٹھیں۔

عنبر۔ مگر یہ تا سین کی بچی گائیں گی ضرور۔

زعفران۔ منہ سنبھال کر بات کر عنبر۔ واہ! بڑی آئی کہیں کی گالیاں دینے والی تو ہی لگتی ہو گی تان سین کی کوئی ہوتی سوتی۔

مزید یہ کہ انار کلی کے مکالموں سے اس کے کرداروں کی نفسیات پوری طرح واضح ہوتی ہے بلکہ کسی کردار کی آگے آنے والی فطرت کی جھلک ہمیں شروع میں ہی اس کے مکالموں میں نظر آجاتی ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ امتیاز علی تاج کو اپنے کرداروں کے مزاج اور ان کی عادات و اطوار سے پوری واقفیت ہے اور ان کی نفسیات کو واضح کرنے پر پوری قدرت۔

انار کلی کے مکالموں کا اسلوب اس کے قصے کی رومانی فضا سے پوری طرح مطابقت رکھتا ہے۔ ایک اور اہم بات یہ ہے کہ اس میں تخاطب اور بات چیت کا انداز غالب ہے۔

چونکہ ڈرامے میں زیادہ طویل مکالمے گوارا نہیں ہوتے۔ لیکن اگر کہیں بات پوری کرنے کے لئے طویل مکالمے ناگزیر ہو جاتے ہیں تو انھیں دوسرے کرداروں کے مکالموں کی مدد سے جگہ جگہ سے توڑ دیا جاتا ہے اس طرح ان کی طوالت گوارا ہو جاتی ہے۔ امتیاز علی تاج نے کہیں کہیں اس تکنیک کو بھی استعمال کیا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کے باوجود وہ مکالموں کی طوالت کے الزام سے نہیں بچ سکے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ انار کلی میں طویل مکالمے زیادہ نہیں۔ کچھ طویل مکالمے ایسے ہیں جن کی ضرورت تھی ان کی طوالت بھی قدرے کم ہے۔ صرف دو تین مقام ایسے ہیں جہاں مکالموں کی طوالت بے ضرورت ہے اور انھیں آسانی سے کم کیا جا سکتا تھا۔

کچھ لوگوں کو خود کلامی اور اس کی طوالت پر بھی اعتراض ہے۔ ڈرامے میں کبھی کبھی خود کلامی سے احتراز ناممکن ہو جاتا ہے۔ انار کلی کی خود کلامی کا بھی کچھ یہی حال ہے۔

وہ موقع ومحل کے لحاظ سے ناگزیر تھی۔ البتہ اس کی طوالت بے جا ہے لیکن اسے بھی گفتگو کا فطری انداز کسی حد تک گوارا بنا دیتا ہے۔

البتہ انارکلی میں واقعات کے مقابلے میں مکالموں کی زیادتی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

انارکلی کی زبان صاف رواں اور شستہ ہے۔ سادگی اس کا طرۂ امتیاز ہے اور ہر ہر زاویئے سے ادبیت جھلکتی ہے۔ تاج کو ہر طبقے کی بولی ٹھولی پر نمایاں قدرت حاصل ہے۔ عورتوں کی مخصوص زبان کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو۔

انارکلی — باب ایک۔ منظر ایک

کافور۔ عنبر! اے مروارید! اری او ماہ پارہ۔

کافور۔ اے اللہ کہاں مر گئیں یہ نامرادیں۔

راحت۔ سنا نہیں بی کافور پکار رہی ہیں۔

مروارید۔ کوئی وقت ہے بھی جب نہ پکارتی ہوں۔

کافور۔ اری کم بختو کان چور لے گئے کیا۔

کافور۔ اے مردارو۔ اللہ ماری۔ لو۔ کانوں میں کیا روئی ٹھونس کر بیٹھی ہو چیخ چیخ کر گلا آگیا۔ جو کوئی بھی چھوٹے منہ سے ہنکارا بھرے۔ سائے کہیں کے کہیں پہنچ گئے۔ عصر کی آذان ہو گئی۔ نہ حمام تیار کئے نہ گلاب پاش بھرے۔ نہ پھول چنگیروں میں رکھے۔ نہ بجرے سیر کے لئے سجے۔ جوان نگوڑے مارے کھیلوں کو۔ چولھے میں نہ جھونک ڈالوں نہ دین کی نہ دنیا کی۔ نہ کام کا ہوش نہ سر پیر کی فکر۔ دن بھر بیٹھی کھیل رہی ہیں۔ اور دل ابھی نہیں بھرتا اے تم غارت ہو کم بختو۔ جیسا تم نے مجھ بڑھیا کو ستایا ہے۔

۱۹۳۰ء سے متکلم فلموں کی مقبولیت کی وجہ سے پارسی اسٹیج تقریباً ختم ہو گیا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ملک میں نیا نظام نئی قدریں اور نئی فکر اپنی جڑیں مضبوط کر رہی تھی۔ اب نئی تعلیم اور نئی روشنی کی وجہ سے کچھ مستند ادیبوں نے بھی ڈرامے کی طرف توجہ دی یہ

لوگ پارسی کمپنیوں کے اشارے سے مقبول ڈراموں کی نہج سے غیر مطمئن تھے لہذا اصلاح کی خواہش نے اس صنف میں بھی نیا راستہ نکالنے کی طرف مائل کیا۔ لیکن یہ اپنے ارادوں میں بالکل کامیاب نہ ہو سکے۔ وجہ اسٹیج تکنیک سے ناواقفیت تھی۔

لہذا آغا حشر اور امتیاز علی تاج کے بعد کا ڈراما بڑی حد تک ادبی ہو کر رہ گیا لیکن ادب میں بھی کوئی نمایاں جگہ نہ بنا سکا۔ وہ اشتیاق حسین قریشی کا "دھوبن کی پھانسی" ہو۔ فضل الرحمٰن کا "حشرات الارض" ہو۔ عابد حسین کا "پردہ غفلت" ہو محمد مجیب کا "خانہ جنگی" "ہیرو تن کی تلاش"، "حبہ خاتون" یا آزمائش سب کے سب اسی نہج کے ڈرامے ہیں۔ گو کہ ان میں سے بعض اسٹیج بھی ہوئے مگر یہ بنیادی طور پر اسٹیج کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتے۔

یہاں محمد مجیب کے کچھ ڈراموں کا تجزیہ پیش کیا جا رہا ہے۔ جس سے آپ خود اندازہ لگا سکیں گے۔

محمد مجیب کے ڈرامے

محمد مجیب کے علمی و ادبی کاموں کا دائرہ بہت وسیع ہے انھوں نے قومی، تہذیبی، سیاسی، فلسفیانہ، مذہبی اور ادبی مضامین کو اپنا موضوع بنایا۔ اردو فارسی اور انگریزی کے ساتھ ساتھ انھیں جرمن اور فرانسیسی زبانوں پر بھی عبور حاصل تھا۔ فکر و فلسفہ کی آمیزش میں سادہ و شگفتہ اسلوب ان کی تحریر کی خصوصیت ہے۔

وہ ۳۰ اکتوبر ۱۹۰۲ء کو لکھنؤ میں پیدا ہوئے ان کا اصل وطن بہلول گڑھی ضلع بارہ بنکی تھا اور وہ ایک زمیندار خاندان کے چشم و چراغ تھے۔

گو کہ ان کے خاندان میں نئی تعلیم پہلے سے آ چکی تھی پھر بھی ان کی ابتدائی تعلیم روایتی انداز میں ہوئی جس میں مذہبی تعلیم کے ساتھ ساتھ اردو اور فارسی بھی شامل تھی۔ محمد مجیب کی انگریزی تعلیم لکھنؤ کے ایک پرائیویٹ اسکول سے شروع ہوئی۔ ایک سال تک اسلامیہ ہائی اسکول لکھنؤ میں بھی زیر تعلیم رہے۔ انھوں نے ثانوی تعلیم دہرہ دون کے ایک اسکول سے حاصل کی۔ بی۔ اے۔ آنرز آکسفورڈ سے کیا۔ وہیں انھوں نے فرانسیسی اور لاطینی سیکھی۔

۱۹۲۲ء میں بی۔ اے آنرز مکمل کرتے وقت ان کی عمر بیس سال تھی لہذا کم عمری کی وجہ سے آکسفورڈ کے کسی اور امتحان میں شریک نہیں ہو سکتے تھے چنانچہ پریس کا کام سیکھنے کی غرض سے جرمنی چلے گئے۔ جہاں ڈاکٹر ذاکر حسین اور ڈاکٹر عابد حسین کی صحبت میں اردو ادب سے دلچسپی پیدا ہوئی وہیں انھوں نے روسی زبان سیکھی اور روسی ادب کا مطالعہ کیا۔

۱۹۲۶ء میں وہ ڈاکٹر ذاکر حسین کے ساتھ دہلی لوٹے اور اپنے کو جامعہ ملیہ اسلامیہ کے لیے وقف کر دیا۔ جامعہ میں انھوں نے درس و تدریس کے علاوہ انتظامی امور میں بھی حصہ لیا۔

انھیں فن تعمیر اور مصوری سے خاص شغف تھا۔ ان کے علمی کاموں میں تاریخ نگاری کو اولیت حاصل ہے۔ ان کا تاریخی شعور خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ انھوں نے تاریخ کو وسیع پس منظر میں دیکھا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ "تاریخ

> "محض واقعات سیاسی یا معاشی کو سمجھنے کا وسیلہ ہی نہیں ہے بلکہ مجموعی طور پر زندگی کے ارتقاء کو سمجھنے کا ذریعہ بھی ہے۔ کسی ملک کی تاریخی اہمیت کو دراصل عالمی تمدن کے ارتقا کی روشنی میں صحیح طور سے پرکھا جا سکتا ہے۔"[1]

ان کی تاریخی تصانیف میں "تاریخ فلسفہ سیاسیات"، "دنیا کی کہانی"، "روسی ادب کی تاریخ"، "تاریخ تمدن ہند"

---

[1] صادقہ ذکی۔ محمد مجیب حیات اور اردو خدمات۔ دہلی۔ ۱۹۸۴ء۔ ص ۲۰

اس کے علاوہ بہت سے مضامین جو دو مجموعوں کی شکل میں شائع ہوئے۔ اس کے علاوہ ان کے بہت سے اردو افسانے بھی شائع ہو چکے ہیں۔ اسی طرح ان کی انگریزی کتب و مضامین کی فہرست بھی کافی طویل ہے۔ لیکن ہمیں یہاں بحث ان کے ڈراموں سے ہے۔ جو تعداد میں کل آٹھ ہیں۔

جن کے نام ہیں "کھیتی"۔ "انجام"۔ "خانہ جنگی"۔ "حبہ خاتون"۔ "ہیروتن کی تلاش"۔ "دوسری شام"۔ "آزمائش اور "آؤ ڈرامہ کریں"۔

ڈرامانگاری کو انھوں نے دوسرے علمی و تعلیمی کاموں کی طرح مقصد زندگی نہیں بنایا۔ بلکہ اسے صرف ایک مشغلے کی طرح برتا۔ ان کے ڈراموں کے اکثر موضوعات وہی ہیں۔ جو ان کی علمی تصانیف میں زیر بحث آئے ہیں۔

یہ ڈرامے ۱۹۳۰ء سے ۱۹۵۷ء کے درمیان لکھے گئے ہیں۔ جن میں "خانہ جنگی"، "حبہ خاتون" اور "آزمائش" تاریخی ڈرامے ہیں۔ "کھیتی"۔ "انجام"۔ "ہیروتن کی تلاش" اور "دوسری شام" کو ہم سماجی ڈرامہ کہہ سکتے ہیں۔ "آؤ ڈرامہ کریں" بچوں کا ڈرامہ ہے۔

اس میں شک نہیں کہ محمد مجیب نے سماجی مسائل پر ڈرامے لکھ کر اردو ڈرامے کا رشتہ زندگی سے استوار کیا ہے۔ لیکن وہ تعمیر قصہ اور اس میں حرکت و عمل و ڈرامائیت پیدا کرنے سے زیادہ اپنے خیالات کی تشہیر پر زور دیتے ہیں۔ جس میں اصلاحی پہلو نمایاں ہوتا ہے ان کے کچھ ڈراموں کی تفصیل ذیل میں پیش کی جا رہی ہے۔ ان کے ڈرامے "کھیتی" کا پلاٹ اس طرح ہے۔

کھیتی حسام الدین ایک تعلیم یافتہ نوجوان ہے۔ جو اپنے اندر قوم کی اصلاح کا سچا جذبہ رکھتا ہے تعلیم مکمل کرنے کے بعد وہ شہر میں دو سال تک اپنے پیر جمانے کی کوشش کرتا رہا پھر وہاں کے نام نہاد قومی رہنماؤں کے رویوں سے دل برداشتہ ہو کر گاؤں چلا گیا۔ وہاں کھیتی کے ساتھ ساتھ ایک چھوٹا سا اسکول بھی کھول لیتا ہے۔

شہر میں بھگوان داس (مل مالک) اپنی مل کے سامنے والی زمین پر کوئی عمارت تعمیر کرانا چاہتا ہے جس پر مل کے مسلمان ملازم کبھی کبھی اکٹھا ہو کر نماز پڑھ لیا کرتے تھے۔ لہذا عبدالغفور نامی ایک خود ساختہ قومی رہنما فوراً بھگوان داس کے خلاف اٹھ کھڑا ہوتا ہے اور یہ کہہ کر کہ مسلمانوں کی عبادت گاہ پر قبضہ کیا جا رہا ہے انھیں نماز پڑھنے سے روکا جا رہا ہے۔ مسلمانوں کے جذبات کو بھڑکاتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کھلی زمین کو مسجد قرار دینے کے لئے مولوی عبدالرحمٰن کے نام سے فرضی فتویٰ شائع کرا دیتا ہے۔ اور مالدار تاجر کرم علی کی طرف سے چندے اور تائید کا خود ہی اعلان کرا دیتا ہے۔

حشمت اللہ نامی میونسپل بورڈ کا ملازم عبدالغفور کو بورڈ میں ہونے والی

کارروائیوں کی اطلاع دیتا رہتا ہے۔ اور اس کے موقف کے لئے لوگوں سے تائید بھی حاصل کرتا ہے۔ اسی کے ذریعہ عبدالغفور حسام الدین کو گاؤں سے بلواتا اور اس کی تائید و مدد چاہتا ہے۔ لیکن حسام الدین انکار کر دیتا ہے۔

یہ معاملہ اس وقت سنگین صورت اختیار کر لیتا ہے۔ جب بھگوان داس کی طرف سے زمین پر پولیس کا پہرہ بٹھا دیا جاتا ہے اور عبدالغفور جہاد کے فرضی فتویٰ کو اخبارات اور دستی پمفلٹ کے ذریعے مشتہر کرا دیتا ہے۔ شہر کے تناؤ کی خبریں پہلے ہی آس پاس کے دیہاتوں میں پھیلی ہوئی تھیں لہذا جہاد کا اعلان سن کر وہاں کے کچھ مسلمان۔ جو اپنی زندگی سے مطمئن نہیں تھے شہادت حاصل کر کے زندگی کو کامیاب بنانے کے خیال سے جہاد کے لئے تیار ہو کر عبدالغفور کے مکان پر آتے ہیں۔

عبدالغفور اتنا بہادر بھی نہیں ہے کہ چند لوگوں کو لیکر واقعی جہاد شروع کر دے لہذا وہ گھبرا جاتا ہے اور ان لوگوں کو سمجھا بجھا کر واپس کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن وہ سیدھے سادھے لوگ۔ جو واقعی جہاد کا جوش رکھتے تھے۔ بہت چیں بہ جبیں ہوتے ہیں کہ اس نے ان کے جذبات کے ساتھ کھیل کیا ہے۔

اس موقعہ پر حسام الدین جو عبدالغفور کے بلوانے پر اس کے گھر آیا ہوا ہے، مولا بخش لوہار اور اس کے جہادی ساتھیوں کو لعنت ملامت کرتے ہوئے سمجھاتا ہے کہ صحیح ڈھنگ سے محنت و مشقت و ایمانداری کے ساتھ زندگی گذارنا اور اچھے ڈھنگ سے اپنے خاندان کی پرورش کرنا ہی سب سے بڑا جہاد ہے۔ انھیں معلوم ہے کہ حضور صلی اللہ علیہ وسلم نے کن حالات میں جہاد کی اجازت دی ہے پھر بھی انھیں جنگ سے کتنی تکلیف ہوتی تھی اس کا بھی انھیں کچھ اندازہ ہے۔ مختصر یہ کہ حسام الدین کے بہت سمجھانے بجھانے کے بعد بات۔ جہادیوں کی سمجھ میں آتی ہے اور وہ واپس جا کر کاہلی و بے دلی کو چھوڑ کر محنت و مشقت کی زندگی شروع کرتے ہیں۔

حسام الدین عبدالغفور کو بھی بتاتا ہے کہ اگر وہ اپنی حرکتوں سے بعض نہیں آیا تو اس کے خلاف عدالتی کارروائی ہوگی تب اسے اپنی حیثیت کا اندازہ ہوتا ہے۔

حشمت اللہ بہ میونسپل بورڈ کے راز افشا کرنے کے جرم میں کارروائی ہوتی ہے مگر دلدار حسین ممبر بورڈ اُسے ایک موقعہ دیتے ہوئے بچا لیتے ہیں۔ وہ عبدالغفور کی تائید اور غلط کاموں سے توبہ کرتا ہے۔

بھگوان داس دلدار حسین سے بات چیت کر کے انھیں اپنی مل کے پیچھے مسجد و مدرسہ بنوانے کے لئے زمین دیتے ہیں۔ دلدار حسین اس مسجد و مدرسہ کے انتظام کی ذمہ داری مولوی کرم علی کے ذمہ کرتے ہیں اور مالی ضرورتیں پوری کرنے کی ذمہ داری خود لیتے ہیں۔ حسام الدین گاؤں میں کھیتی کرتا اور لوگوں کو محنت و مشقت کرنے کی ترغیب بھی دیتا رہتا ہے۔

یہ ڈراما ۱۹۳۱ء میں پہلی بار اسٹیج ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب قومی آزادی کے مطالبات شدت اختیار کر رہے تھے۔ سائمن کمیشن کے اشتعال اور نمک سازی کے قانون کی خلاف ورزی کا بھی یہی زمانہ تھا۔ اس وقت قومی خودداری اور آزادی کے لئے یہ محسوس کیا جا رہا تھا کہ اقتصادی معاملوں میں انگریز حکومت پر انحصار کرنے کے بجائے اپنے ذرائع خود پیدا کرنے چاہئیں۔ اس سلسلے میں ایک نظریہ کھیتی کو بہتر بنانا بھی تھا۔ لہذا سرسید اپنی سائنٹیفک سوسائٹی میں اور مضامین کے ساتھ ساتھ زراعت پر بھی کتابیں ترجمہ کرواتے ہیں۔

اس ڈرامے کے ذریعے محمد مجیب بھی یہ بتانا چاہتے تھے کہ قوم کے نوجوانوں کو انگریزوں کی غلامی کرنے کے بجائے زراعت کی طرف توجہ کرنی چاہیے۔ اور دیہی گھریلو صنعتوں میں دلچسپی لینی چاہیے۔ اس ڈرامے کا مرکزی خیال یہ ہی ہے اس لئے اس کا نام کھیتی رکھا گیا۔ لیکن وہ اس مرکزی خیال کو بالکل واضح نہیں کر سکے ہیں۔ ڈرامے میں یہ مرکزی خیال ایک ضمنی خیال ہو کر رہ گیا ہے۔ ساری توجہ زمین والے قضیے پر مرکوز ہے۔ اگر اس ڈرامے کا مقصد، مذہب کی آڑ لے کر فتنہ و فساد پھیلانے والوں کی چالوں سے آگاہ کرنا ہے تو پھر اس کا نام کھیتی رکھنے کی اور حسام الدین و اس کے گاؤں کو بیچ میں لانے کی کیا ضرورت تھی۔

اس ڈرامے میں شروع سے آخر تک ڈرامہ نگار پر مصلح غالب نظر آتا ہے اور اس کے نظریئے کی کھلی تبلیغ ڈرامائی فن کو نقصان پہنچاتی ہے۔ مزید یہ کہ پلاٹ کے واقعات کو اسٹیج پر عملاً پیش کئے جانے کے بجائے ان کے بیان سے ہی تسلی کر لی جاتی ہے۔ اس طرح یہ ڈراما اسٹیج پر پیش کئے جانے کے بجائے خلوت میں پڑھے جانے کے لئے زیادہ موزوں ہے۔ اس کے مکالموں کے بارے میں پروفیسر محمد حسن صاحب کا یہ قول دہرایا جا سکتا ہے کہ

"ان میں ڈرامہ نگار کے بجائے انشا پرداز غالب نظر آتا ہے"

ان کے اکثر مکالمے غیر ضروری طوالت کے باعث اکتاہٹ کا سبب بنتے ہیں۔

جہاں تک کرداروں کا تعلق ہے مصنف ان کا ایک ہی رخ پیش کرتا ہے جس سے ان کی پوری شخصیت ہمارے سامنے نہیں آپاتی لیکن جتنی بھی آتی ہے اس کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ اس ڈرامے میں کچھ متحرک اور ارتقائی کردار بھی پائے جاتے ہیں۔ جیسے حشمت اللہ۔ دلدار حسین۔ مولا بخش لوہار۔ اور ایک آدھ جامد کردار بھی جیسے حسام الدین۔ اس میں شک نہیں کہ وہ چیزوں کو ان کے صحیح پس منظر میں دیکھتا ہے۔ ہوائی محل بنانے کا عادی نہیں۔ وہ مستقل مزاج اور اپنے فیصلے پر اٹل رہنے والا ہے۔ لیکن وہ جو کچھ ہے شروع سے آخر تک ویسا ہی رہتا ہے۔ دراصل یہ مثالی کردار ہے جو مصنف نمونے کے طور پر ڈھال کر ہمارے سامنے پیش کرتا ہے اور اسی لئے کسی حد تک جامد ہو جاتا ہے۔ عبدالغفور بھی کچھ اسی قسم کا کردار ہے وہ برا ہے تو آخر تک برا ہی رہتا ہے آخر میں ہمت ہار کر خاموش ضرور ہو جاتا ہے لیکن نہ تو یہ برائی سے توبہ کرتا ہے اور نہ ہی اس معاہدے میں شامل ہوتا ہے جو دلدار حسین وغیرہ بھگوان داس سے کرتے ہیں۔

آزمایش آزمایش ایک تاریخی ڈراما ہے۔ جس میں مصنف نے ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے واقعات کو اسٹیج کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کا قصہ یوں ہے کہ

کچھ فوجی انگریزی فوج سے بغاوت کر کے بہادر شاہ ظفر کو اپنا سرپرست بنا کر انگریزوں سے لڑنے کے لئے دہلی آجاتے ہیں۔ پہلے تو بہادر شاہ ظفر اپنی لاچاری اور مجبوری ظاہر کرتے ہیں مگر ان لوگوں کا اصرار بڑھتا ہے تو سرپرستی قبول کر لیتے ہیں۔

لڑائی شروع ہوتی ہے تو شہر میں افراتفری اور لاقانونیت پھیل جاتی ہے ہر طرف شر پسند لوٹ مار شروع کر دیتے ہیں۔

جرنل بخت خاں کچھ لوگوں کو ساتھ لے کر اس جنگ کو ایک منظم جنگ آزادی کی شکل دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ جس میں انھیں طرح طرح کی پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ایک طرف وہ شر پسندوں کی لوٹ مار کو روک کر شہر کے اندر قانون بحال کرنے اور ضروری اشیاء کی قلت کو دور کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دوسری طرف فوج کی رسد اور اسلحہ وغیرہ کے لئے فنڈ کی فراہمی اور نئے بھرتی سپاہیوں کی ٹریننگ کا انتظام کرتے ہیں۔ پھر ان لوگوں کو روکنے کی کوشش کرتے ہیں جو جذبہ قومی و ملی سے سرشار جوق در جوق جہاد میں شامل ہونے کے لئے آرہے تھے کیونکہ ان میں بہت سے کمزور غیر مسلح اور فنون جنگ سے ناواقف تھے لہذا وہ کسی مورچے پر پہنچ کر لڑنے کے بجائے لڑنے والوں کے لئے مصیبت بن جاتے تھے۔

دراصل اس وقت ہر طبقے میں وطن پر نثار ہونے کا جذبہ پورے عروج پر پہنچ گیا تھا۔ وہ مرد ہوں عورتیں ہوں اعلیٰ طبقے کے لوگ ہوں یا نچلے طبقے کے یہاں تک کہ بچے بھی وطن پر جان نثار کرنے کے لئے بے چین نظر آتے ہیں۔

لہذا مردوں کی قیادت وہ لوگ کرتے ہیں جو مختلف مورچوں پر خود سے جوق در جوق پہنچ رہے تھے اور جنھیں روکنا مشکل ہو رہا تھا۔ عورتوں کی قیادت منی بائی۔ سلمیٰ بھاگوتی اور رانی کشن کنور باقاعدہ جنگ میں حصہ لے کر کرتی ہیں۔ نچلے طبقے کی قیادت کہاروں کا وہ گروہ کرتا ہے جو گھات لگا کر صرف لاٹھیوں سے ہی انگریز فوج کی ایک ٹکڑی پر ٹوٹ پڑتا ہے اور بھاری جانی نقصان کے باوجود انھیں بھاگنے پر مجبور کر دیتا ہے اور بچوں کی قیادت مدرسے کے وہ طالب علم کرتے ہیں جو بچھڑا پلٹن بنا کر آگے آگے کودتے ہیں۔ اور جن کے لئے اس وقت موت بھی بازیچۂ اطفال ہو گئی تھی۔

لیکن اس جنگ آزادی میں شریک ہونے والے سپاہیوں کی بڑی تعداد کے غیر تربیت یافتہ اور غیر منظم ہونے کی وجہ سے، رسد اور اسلحے کی کمی۔ شہر میں لاقانونیت

اور اسی قسم کی دوسری بہت سی وجوہات کی بنا پر بخت خاں اور ان کے ساتھی اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو پاتے اور ہندوستانی فوج ہر مورچے پر پسپا ہو جاتی ہے۔ بہادر شاہ ظفر ہمایوں کے مقبرے میں پناہ لیتے ہیں جہاں سے انھیں گرفتار کر لیا جاتا ہے۔ اور ہندوستان پوری طرح انگریزوں کے قبضے میں آجاتا ہے۔

اس ڈرامے میں ابتدا، وسط اور اختتام موجود ہے۔ پلاٹ میں ڈھیل کم ہے اکثر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا فطری نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ اور بہت سے واقعات میں ڈرامائیت پیدا کی گئی ہے۔ مثلاً منی بائی کا بخت خان اور محمد یوسف کے سامنے آکر دم توڑنا یا سلمیٰ ورانی کشن کنور کو بخت خاں کے سپاہیوں کا انگریز فوجیوں کے بھیس میں بہ حفاظت شہر سے باہر لے جانا۔

پھر ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ اس ڈرامے میں محمد مجیب نے اسٹیج کی ضروریات کو بھی کسی حد تک مدنظر رکھا ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ اس میں بھی بہت سے واقعات پیش کرنے کے بجائے صرف بیان کئے ہیں پھر بھی کرداروں کے اسٹیج پر لانے اور لے جانے کا التزام کیا ہے۔ اور بہت سے واقعات کو آوازوں (ساؤنڈ ایفکٹ) کے ذریعے پیش کرنے کی ہدایت دی ہے۔

اس میں طویل مکالمے بھی کم ہیں اور بہت سے مکالمے برجستہ چست اور موقع و محل کے لحاظ سے ہیں اور اکثر زبان بھی کردار کے مرتبے کے مطابق ہے مثلاً جرنیل بخت خاں اپنی علاقائی زبان بولتے ہیں۔ یا کہاروں کا گروہ اپنی بولی بولتا ہے۔

مزید یہ کہ اپنے دوسرے ڈراموں کے برخلاف اس میں محمد مجیب نے نہ صرف یہ کہ زنانہ کردار بھی شامل کئے ہیں بلکہ انھیں نمایاں حیثیت دی ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ محمد مجیب کا یہ ڈرامہ ان کے دوسرے کئی ڈراموں سے بہتر ہے۔

انجام انجام محمد مجیب کا نفسیاتی ڈرامہ ہے۔ جس میں انھوں نے مسلم معاشرے میں پھیلی ہوئی سماجی برائیوں کو بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کا پلاٹ یوں ہے۔

جج شیخ نجم الدین ریٹائر ہونے کے بعد اپنی پچھلی ناانصافیوں اور برائیوں کے احساس کی وجہ سے نفسیاتی مرض میں مبتلا ہوگئے ہیں انھیں رات میں ڈراؤنے خواب آتے ہیں : ن میں اختلاج اور بے چینی رہتی ہے۔ وہ ایک خواب اکثر دیکھتے ہیں کہ ایک قوی ہیکل سیہ فام ہاتھوں میں رسّی لئے ان کا گلہ گھوٹنے آرہا ہے۔ جس سے وہ بہت خوف زدہ ہو جاتے ہیں۔

اپنی اس پریشانی کے ازالے کے لئے وہ مولانا عبداللہ کی دعا تعویذ کا سہارا لیتے ہیں۔ مولانا ان سے کافی نقدی اینٹھنے اور مرغ و ماہی اڑا لینے کے بعد اپنا رشتہ ان کی کم عمر لڑکی کے ساتھ بھیج دیتے ہیں۔ جس پر جج صاحب بہت خفا ہوتے ہیں۔

مولانا سے پیچھا چھوٹنے کے بعد جلد ہی انھیں ایک مصاحب قسم کا آدمی مختار علی مل جاتا ہے۔ جو جج صاحب کو شاہ نور محمد کے پاس لے جاتا ہے شاہ صاحب ایک درگاہ کے مجاور ہیں۔ وہ بھی دعا تعویذ کے بہانے جج صاحب سے کافی روپیہ وصول کرتے ہیں لیکن انکے مرض میں کوئی افاقہ نہیں ہوتا۔

جج صاحب کا بے روزگار بھانجا شکر اللہ جو اس وقت ان ہی کے ساتھ رہ رہا ہے انھیں سمجھانے اور ملا و شاہ کی اصلیت سے آگاہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مگر جج صاحب ان لوگوں کے خلاف ایک لفظ بھی سننا پسند نہیں کرتے۔

کچھ عرصہ بعد شکر اللہ نوکری کے سلسلے میں باہر چلا جاتا ہے۔ جج صاحب درگاہ اور شاہ صاحب کے چکر میں اور الجھ جاتے ہیں اسی کے ساتھ ساتھ ان کا مرض بھی شدت اختیار کر لیتا ہے۔ پھر ایک صبح جج صاحب اپنے بستر میں مردہ پائے جاتے ہیں۔ وہ بھی اس حالت میں کہ ان کے اپنے ہاتھوں کی گرفت گلے پر اتنی شدید ہے کہ انگلیاں اندر دھنس گئی ہیں۔

جج صاحب کا ایک بیٹا بھی ہے وہ بھی نفسیاتی مرض میں مبتلا ہے اور دن بھر ماچس کی تیلیاں جلاتے رہنے کے علاوہ اور کچھ نہیں کرتا۔

یہاں ایسا لگتا ہے کہ محمد مجیب کا مقصد ڈراما لکھنا نہیں بلکہ کچھ سماجی برائیوں کی نشاندہی کرنا ہے جسے انھوں نے مکالمے کے ذریعے بیان کر دیا ہے۔ اس میں نہ تو پلاٹ ارتقائی مراحل سے گذرتا ہے اور نہ نقطۂ عروج ہی واضح ہے۔ مزید یہ کہ قصے میں بہت سی باتیں غیر فطری ہیں۔ مثلاً کسی جج کا پست درجے کے ملا و مجاور کے چکر میں پڑ کر اپنی دولت برباد کرنا۔ یا سوتے

میں اپنا ہی گلہ اپنے ہاتھوں سے گھونٹ لینا وہ بھی اس خاموشی سے کہ اسی کمرے میں سوئے ہوئے بوڑھے نوکر کو بھی پتہ نہ چلے۔ کہاں تک قرین قیاس ہو سکتا ہے۔ پھر ان تمام چیزوں سے قطعہ نظر قصے میں بھی کوئی دل چسپی پیدا نہیں ہو پاتی۔

جج صاحب کی گناہوں کا کفارہ سماجی بھلائی کے کاموں کے ذریعے بھی ہو سکتا تھا اس کے لئے غیر فطری موت دکھانا کیا ضروری تھا۔ مزید یہ کہ جج صاحب کو تو ان کے کئے کی سزا مل گئی مگر ان ملاو مجاور کا کیا ہوا جو دن رات عوام کا خون چوستے رہتے ہیں۔ لہذا اس کا انجام بھی غیر فطری ہے۔ اگر اس کے پلاٹ پر تھوڑی سی توجہ دی جاتی تو ڈرامے کے نقطہ نظر سے اچھا پلاٹ تیار ہو سکتا تھا۔ شکر اللہ اور جج صاحب کی بیٹی کے ذریعے پلاٹ میں ڈرامائیت اور دل چسپی دونوں پیدا کی جا سکتی تھی۔

اس ڈرامے میں مکالمے طویل بھی ہیں اور بہت زیادہ بھی۔ نفسیاتی الجھنوں کی لمبی بحثیں اکتاہٹ کا سبب بنتی ہیں۔ اور واقعات کی نمایاں کمی محسوس ہوتی ہے۔

اس ڈرامے میں کردار نگاری بھی بہت معمولی درجے کی ہے۔ جج صاحب کی شخصیت تو غیر فطری ہے ہی۔ شکر اللہ جیسے روشن خیال۔ تعلیم یافتہ اور علمی صلاحیت رکھنے والے کردار کو بھی بے جان طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ اگر تھوڑی بہت عملی صلاحیت ہے تو مولانا عبداللہ اور شاہ نور محمد کے کردار میں۔ انھیں کی وجہ سے ڈرامے میں تھوڑی سی حرکت پیدا ہوتی ہے۔

خانہ جنگی

خانہ جنگی محمد مجیب کا پانچ ایکٹ پر مشتمل ایک تاریخی ڈراما ہے۔ جس میں دارا اور اورنگ زیب کے ذریعے مغلیہ تخت کو حاصل کر لینے کی کش مکش اور اورنگ زیب کے تخت نشین ہونے کے بعد حضرت سرمد کے قتل کے واقعے کو پیش کیا گیا ہے۔

اس کا قصہ یوں شروع ہوتا ہے کہ شاہجہاں بوڑھا ہو گیا ہے اور برائے نام بادشاہ ہے۔ اورنگ زیب نے بغاوت کر دی ہے۔ وہ اس حصے پر مطمئن نہیں جو شاہجہاں نے اسے دیا ہے بلکہ وہ پوری سلطنت کا مالک بننا چاہتا ہے۔ دارا اورنگ زیب سے لڑنے کے لئے شاہجہاں کی اجازت چاہتا ہے۔ شاہجہاں اسے جنگ سے باز رکھنا چاہتا ہے

جسے وہ اورنگ زیب کی طرفداری سمجھتا ہے۔ بالآخر شاہجہاں کو مجبوراً جنگ کی اجازت دینی پڑتی ہے لیکن یہ جنگ دکھائی نہیں جاتی اور نہ براہِ راست جنگ کے بارے میں کچھ بتایا جاتا ہے۔

دوسرے ایکٹ میں دارا حضرت سرمد سے ملنے جامع مسجد کی سیڑھیوں پر آتا ہے۔ تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس جنگ میں دارا کو شکست ہو چکی ہے اور اورنگ زیب فتح یاب ہوا ہے اسی ایکٹ میں حضرت سرمد کا تعارف بھی ہوتا ہے اور یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ دارا اور سرمد کے تعلقات کیا ہیں۔

ابھی تک یہ اس قصے کا پس منظر تھا اصل قصہ تیسرے ایکٹ سے شروع ہوتا ہے جب سرمد کو گرفتار کر کے ان پر مذہب کی بے حرمتی کا مقدمہ چلایا جاتا ہے۔

چوتھے ایکٹ میں شہر کے سارے مفتیوں کے سامنے حضرت سرمد کو پیش کر کے ان کے الزامات کی تفصیل بتا کر علماء سے رائے مانگی جاتی ہے۔ تمام علماء حضرت سرمد کے خلاف دلائل پیش کرتے ہیں۔ صرف ملا ابوالقاسم ایک ایسے عالم ہیں۔ جو دوسرے تمام علماء کے دلائل کا مناسب جواب دیتے ہوئے حضرت سرمد کو بے گناہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مگر ان کی ایک نہیں چلتی اور حضرت سرمد کے لئے سزائے موت تجویز کر دی جاتی ہے۔

پانچویں اور آخری ایکٹ میں حضرت سرمد کے قتل کا منظر ہے۔ جو دکھایا نہیں جاتا بلکہ بیان کیا جاتا ہے۔ ملا ابوالقاسم اپنے مدرسے میں شاگردوں سے حضرت سرمد کے ہی سلسلے میں گفتگو کر رہے ہیں کہ ایک شخص اطلاع دیتا ہے کہ حضرت سرمد کو مقتل کی طرف لے جایا جا رہا ہے۔ ملا ابوالقاسم چشم تصور سے قتل کا پورا منظر دیکھتے ہیں اور اسے زبان سے بیان کرتے جاتے ہیں۔ آخر میں اپنے شاگردوں کو ساتھ لے کر حضرت سرمد کی نماز جنازہ میں شامل ہونے چلے جاتے ہیں۔

اس ڈرامے میں بظاہر دو مختلف مذہبی نظریہ رکھنے والوں کے درمیان کش مکش ہے۔ دارا، حضرت سرمد اور ان کے حامیوں کا خیال تھا کہ مذہب مل جُل کر رہنے کا نام ہے اور تمام مذاہب ایک ہی راستے کی طرف رہنمائی کرتے ہیں۔ مذہب ظاہری رسم و ارکان کو ادا کرنا ہی نہیں بلکہ خلوص سے اپنے محبوب حقیقی کو یاد کرنے کا نام ہے۔

اورنگ زیب اوراس کے حامیوں کا نظریہ تھا کہ اسلام ایک خاص دین ہے اس کے ارکان اور رسوم کی پابندی ضروری ہے۔ اس میں کسی دوسرے مذہب کی آمیزش سچی مذہب پرستی سے دور کر دیتی ہے۔

لیکن یہ مذہبی اختلاف تو نام کا تھا اصل اختلاف تو سیاسی تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ حضرت سرمد کے معتقدین کی تعداد خاصی زیادہ تھی اور دارا کو حضرت سرمد کی حمایت حاصل تھی۔ لہذا اورنگ زیب کو یہ خطرہ تھا کہ کہیں دارا حضرت سرمد کی حمایت کے ذریعے فوج اکٹھا کر کے پھر سے ہمارے مقابلے پر نہ آ کھڑا ہو اسی لئے اس نے سرمد کو قتل کرا دیا۔

وحدت تاثر پلاٹ کے لئے بہت اہم عنصر ہے۔ یعنی کسی ایک خاص تاثر کو جسے مصنف قائم کرنا چاہتا ہے، شروع سے آخر تک غالب رہنا چاہیئے۔ لیکن اس ڈرامے میں یہ تاثر بار بار ٹوٹتا ہے۔ بلکہ یہ پورے طور پر واضح ہی نہیں ہو پاتا کہ اس کا بنیادی تصور کیا ہے۔ شروع میں ایسا لگتا ہے کہ اس سارے فتنے کا ذمہ دار دارا ہے۔ جو ایک ضدی بچے کی طرح جنگ پر مُصر ہے۔ جنگ میں شکست کے بعد یہ تاثر ٹوٹتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ دارا، سرمد اور ان کے حامی مظلوم ہیں اور ان کا ہی نظریہ صحت مند نظریہ ہے۔ اور حضرت سرمد کا قتل ایک کھلی ناانصافی ہے۔ یہاں ہماری تمام ہمدردیاں حضرت سرمد دارا اور ان کے حامیوں کے ساتھ ہو جاتی ہیں۔ اورنگ زیب اسٹیج پر نمودار ہو کر اپنی تمام باتوں کا جواز پیش کرتا ہے تو ایسا لگتا ہے کہ اس کی باتوں میں بھی دم ہے۔

اس قصے میں عظیم المیہ کے عناصر بڑی حد تک موجود تھے اگر اسے اور موثر ڈھنگ سے پیش کیا جاتا جہاں تک کرداروں کا تعلق ہے ملا ابوالقاسم کے علاوہ اور کوئی ایسا کردار نہیں جس کی شخصیت پورے طور پر ابھر کر دل پر نقش ہو جائے۔

دارا کی شخصیت کے صرف دو پہلو سامنے آتے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ وہ ایک ضدی اور جذباتی نوجوان ہے جس کے اندر نہ ہی سیاسی تدبر ہے اور نہ ہی اپنی طاقت کا صحیح اندازہ شاہجہاں کے سمجھانے کے باوجود اسے حقیقت کا احساس نہیں ہو پاتا اور وہ اورنگ زیب سے جنگ کرنے کا غیر دانشمندانہ فیصلہ تو کرتا ہی ہے ساتھ ہی شاہجہاں کو جنگ کی اجازت

دینے کے لئے مجبور بھی کرتا ہے۔

دوسرا یہ کہ شکشت کے بعد بے عمل شہزادوں کی طرح اورنگ زیب کے سپاہیوں سے چھپتا پھرتا ہے۔ اس کا علم، اس کی مذہبی رواداری، اس کی انسان دوستی اور دوسرے بلند نظریات جنھوں نے اس کی شخصیت کو تاریخ کا ایک جاوداں کردار بنایا، کہیں نظر نہیں آتے۔ صرف ایک جگہ اس کی علمیت کی طرف ہلکا سا اشارہ ہے۔ جہاں حضرت سرمد دارا سے کہتے ہیں کہ "یاد ہے تمہیں ہم دونوں نے مل کر بھرتھری ہری کی رباعی کا ترجمہ کیا تھا۔"

اس ڈرامے میں اس اورنگ زیب کی شخصیت بھی کہیں نہیں ابھرتی جس کے نام کے آگے رحمۃ اللہ علیہ لگایا جاتا ہے۔ بلکہ اس اورنگ زیب کی شخصیت ابھرتی ہے جو ایک سیاسی مدبر اور جابر بادشاہ ہے۔ جو اپنے مذہبی ہونے کا ڈنکا تو پیٹتا ہے لیکن اسلامی عدل وانصاف کا نفاذ سیاسی مفاد حاصل کرنے کے لئے کرتا ہے۔

ایک جگہ حاتم رامپوری خانہ جنگی کے اورنگ زیب کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"اسلام کو اصل شکل میں دیکھنے کا عادی ہے۔ کسی دوسرے طرز فکر کی آمیزش کو اسلام کے منافی سمجھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سرمد کی ولایت کا احترام کرنے کے باوجود انھیں شرعی پابندیوں کا احترام نہ کرنے کی وجہ سے شہید کر دینے کا حکم صادر کرتا ہے۔ . . . . . وہ قرآن کی روشنی میں اعمال کی حدیں متعین کرتا ہے۔ اور اس سے تجاوز کرنے والوں کو گردن زدنی قرار دیتا ہے۔ سرمد کا ادھورا کلمہ پڑھنا اور ملبوسات سے بے نیازی طریقت کی کوئی منزل ہو لیکن اورنگ زیب کی نظر میں سنگین شرعی جرم ہے۔"[1]

اورنگ زیب کی نظر میں جرم ہونا اور اسلامی قوانین کی نظر میں جرم ہونا دونوں الگ الگ باتیں ہیں۔ حاتم رام پوری مندرجہ بالا بیان کے فوراً بعد لکھتے ہیں۔ "ملا ابوالقاسم کا بھی وہی نصب العین ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ شیخ سرمد جذب کے عالم میں ہیں اور ابوالقاسم محض معتقد۔"

---

[1] حاتم رام پوری۔ اردو ڈرامے ایک جائزہ۔ پٹنہ۔ ۱۹۷۳ء صفحہ ۵۶۔۵۷۔

اس سے اتنی بات واضح ہو جاتی ہے کہ حاتم رامپوری سرمد کو مجذوب مانتے ہیں۔ اور حالت جذب میں ہونے یا مجذوب کا مطلب ہے۔ جو اپنے ہوش و حواس میں نہ ہو۔ اور شرعی پابندی ایسے شخص پر نافذ نہیں ہوتی۔ جس کے ہوش و حواس درست نہ ہوں۔ اس سے ظاہر ہوا کہ سرمد کا قتل سیاسی تھا مذہب کی محض آڑ لی گئی تھی۔ اور کم از کم اس ڈرامے میں وہ اورنگ زیب کہیں نظر نہیں آتا۔ جس کی بات حاتم رام پوری نے کی ہے۔

البتہ ملا ابوالقاسم ایک ایسا کردار ہے۔ جو ہمیں پوری طرح متاثر کرتا ہے۔ وہ نہ صرف ایک باعمل عالم ہے بلکہ حق گوئی و بیباکی اس کا شیوہ ہے۔ وہ حضرت سرمد کا معتقد اور طرفدار ہے تو آخر تک رہتا ہے۔ خواہ اس کے لئے اورنگ زیب جیسے بادشاہ کی حکم عدولی ہی کیوں نہ کرنی پڑے۔ اسے یہ اچھی طرح معلوم ہے کہ جو سرمد جیسے بے ضرر مجذوب کے قتل کے درپے ہے وہ اس کے ساتھ کیا کچھ نہیں کر سکتا پھر بھی بھری عدالت میں کھلے عام حق بات کی طرفداری کرتا ہے اور جس طرح اسلامی قوانین کو توڑ مروڑ کر سرمد پر نافذ کیا جا رہا ہے اس کی بھی نشاندہی کرتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ زمانہ ساز علماء (جنھیں اورنگ زیب بھی زمانہ ساز کہتا ہے) کے آگے اس کی ایک نہ چلی۔

حضرت سرمد ایک مجذوب بزرگ ہیں۔ جو تمام دنیاوی لوازمات سے بے نیاز اپنے آپ میں گم محبوب حقیقی سے جا ملنے کے لئے مضطرب ہیں۔ ان کے لئے موت ہی اصل زندگی ہے۔ کیوں کہ وہ موت کو وصال یار کا وسیلہ سمجھتے ہیں۔ وہ ایک بے خود انسان ہیں شرع کی عائد کردہ پابندیاں برتنے کا انھیں کوئی احساس نہیں۔

شاہجہاں ایک بے بس معذور ضعیف اور کمزور بادشاہ کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ جس کی برائے نام بادشاہی بھی چند دنوں کی ہے اور جو اپنے بیٹوں کو سمجھانے کے علاوہ اور کچھ نہیں کر پاتا۔

اعتماد خاں ایک محتسب ہے اور صرف محتسب۔ وہ وہی کرتا ہے۔ جو اس کے مالک کی مرضی ہوتی ہے۔ اس کے مزاج سے خود غرضی صاف عیاں ہے۔ وہ اپنے منصب کو قائم رکھنے کے لئے دوسروں کے ساتھ ظلم و ناانصافی سے بھی باز نہیں آتا۔ البتہ اپنے آقا کا پوری طرح

وفادار ہے۔

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ خانہ جنگی کی کردار نگاری اوسط درجے کی ہے۔ اورنگ زیب۔ دارا۔ شاہجہاں۔ اعتماد خاں اور حضرت سرمد کے کردار نہ تو ارتقائی ہیں۔ اور نہ مثالی۔ یہ درست ہے کہ یہ تاریخی کردار ہیں لیکن ان کی شخصیت کے وہ پہلو سامنے نہیں آتے۔ جو تاریخ کا روشن باب ہیں اس سے ان کی شخصیت کچھ مسخ سی ہو کر رہ گئی ہے۔ صرف ملا ابوالقاسم کی شخصیت ایسی ہے، جو ابھر کر سامنے آتی ہے اور ہمیں متاثر کرتی ہے۔ اسے ہم کسی حد تک ارتقائی کردار کہہ سکتے ہیں۔

خانہ جنگی کے مکالمے، صاف ستھرے اور شستہ ہیں۔ کہیں کہیں کرداروں کی طویل گفتگو اکتاہٹ پیدا کرتی ہے مگر وہ بلا ضرورت نہیں ڈرامے کا ڈھانچہ ایسا ہے جس میں علمی مباحث کا جواز موجود ہے۔

مزید یہ کہ ہر کردار اپنے مرتبے اور موقعہ و محل کے مطابق گفتگو کرتا ہے۔ ملّا اور طالب علموں کی بات اور ملّا و دوسرے، علماء کے درمیان گفتگو میں نمایاں فرق ہے حضرت سرمد کی گفتگو میں فارسی رباعی و اشعار کا استعمال اور کہیں کہیں مبہم اشاراتی زبان ان کے حسب حال ہے۔ اعتماد خاں کی زبان اور لہجہ و انداز اس کے منصب کے مطابق ہے۔

اس کے باوجود اس ڈرامے میں کچھ کمیاں بھی پائی جاتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ اس کا عنوان اس کے مواد کے ساتھ میل نہیں کھاتا۔ "خانہ جنگی" سے ذہن کسی ایسی لڑائی و خونریزی کی طرف جاتا ہے۔ جو کسی ایک خاندان کے افراد کے درمیان ہو۔ یہ شاہجہاں کے خاندان کے افراد کے درمیان بھی ہو سکتی تھی لیکن مصنف نے اس ڈرامے میں اپنی پوری توجہ سرمد کے واقعے پر مرکوز رکھی ہے۔

پھر یہ کہ پہلا ایکٹ بعد کے واقعات سے غیر متعلق ہے اسے نکال بھی دیا جائے تو قصے کی تفہیم میں کوئی پریشانی نہیں ہوگی۔

مزید یہ کہ دوسرے ایکٹ سے اختتام تک شریعت اور طریقت کے مباحثوں کی وجہ سے عمل کی رفتار سست پڑتی ہے اور تصادم میں بھی شدت پیدا نہیں ہو پاتی لہذا حضرت سرمد کا قتل جتنا بڑا حادثہ ہے ناظرین کو اس کا ادراک نہیں ہو پاتا یہی وجہ ہے کہ ترحم اور ہمدردی کے جذبات اس شدت سے نہیں ابھرتے جتنا انھیں ابھرنا چاہیئے۔

کتابیات

نمبر شمار	نام مصنف	نام کتاب	مقام اشاعت	سنہ اشاعت
۱۔	ارسطو۔	بوطیقا۔ ترجمہ عزیز احمد۔ فن شاعری	دہلی	۱۹۷۷ء
۲۔	آغا حسن امانت	اندر سبھا مع شرح مشمولہ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج	لکھنؤ	۱۹۶۸ء
۳۔	احتشام حسین	تنقیدی جائزے	" "	۱۹۷۰ء
۴۔	" "	عکس اور آئینے	" "	۱۹۶۲ء
۵۔	آل احمد سرور	تنقیدی اشارے		
۶۔	ابراہیم یوسف	اندر سبھا اور اندر سبھائیں	لکھنؤ	۱۹۸۰ء
۷۔	" مرتب	صولت عالمگیری	بمبئی	۱۹۷۶ء
۸۔	" "	ہندی ڈرامے کا ارتقاء	بھوپال	۱۹۸۵ء
۹۔	" "	اردو کے اہم ڈراما نگار۔ متقدمین	"	۱۹۸۱ء
۱۰۔	" "	اردو کے اہم ڈراما نگار۔ متوسطین	"	۱۹۸۴ء
۱۱۔	انجمن آرا انجم	آغا حشر کاشمیری اور اردو ڈراما	علی گڑھ	۱۹۷۹ء
۱۲۔	امتیاز علی تاج۔ مرتب	رونق کے ڈرامے	لاہور	۱۹۶۹ء
۱۳۔	ای۔ ایم فارسٹر۔	آسپیکٹس آف ناول ترجمہ ابوالکلام قاسمی ناول کا فن	علی گڑھ	۱۹۷۸ء
۱۴۔	بادشاہ حسین	اردو میں ڈراما نگاری	دہلی	۱۹۷۳ء
۱۵۔	چراغ حسن حسرت	مردم دیدہ		

۱۶۔ حاتم رام پوری	اردو ڈرامے ایک جائزہ	پٹنہ	۱۹۷۳ء
۱۷۔ رام نرائن اگروال	سنگیت ایک لوک ناٹیہ پرمپرا۔ ہندی	دہلی	۱۹۷۶ء
۱۸۔ سید حسن	بہار کا اردو اسٹیج	پٹنہ	۱۹۷۸ء
۱۹۔ شمس الرحمان فاروقی	شعریات	دہلی	۱۹۷۸ء
۲۰۔ صفدر آہ	ہندوستانی ڈراما	"	۱۹۶۲ء
۲۱۔ صادقہ ذکی	محمد مجیب حیات اور اردو خدمات۔	دہلی	۱۹۸۴ء
۲۲۔ حشرت رحمانی	آغا حشر	لاہور	۱۹۸۴ء
۲۳۔ " "	اردو ڈرامے کی تنقید و تاریخ	علی گڈھ	۱۹۷۵ء
۲۴۔ " "	اردو ڈراما کا ارتقاء	" "	۱۹۷۸ء
۲۵۔ عبدالسلام خورشید	اردو ڈرامہ	لاہور	۱۹۴۲ء
۲۶۔ عبدالحلیم شرر	گذشتہ لکھنؤ	دہلی	۱۹۷۱ء
۲۷۔ عبدالعلیم نامی	بیلو گرافیا اردو ڈراما	بمبئی	۱۹۶۶ء
۲۸۔ " "	اردو تھیٹر جلد اول و دوم	کراچی	۱۹۶۲ء
۲۹۔ " "	اردو تھیٹر جلد سوم و چہارم	" "	۱۹۷۳ء
۳۰۔ عطیہ نشاط	اردو ٹرامہ روایت اور تجربہ	الہ آباد	۱۹۷۳ء
۳۱۔ فصیح احمد صدیقی	اردو یک بابی ڈرامے۔ چار جلدیں	بمبئی	۱۹۷۲ء
۳۲۔ محمد اسلم قریشی	ڈرامہ نگاری کا فن	لاہور	۱۹۶۳ء
۳۳۔ " " "	ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر	" "	۱۹۷۱ء
۳۴۔ محمد حسن			
۳۵۔ " "	معاصر ادب کے پیش رو	دہلی	۱۹۸۲ء
۳۶۔ " "	مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے	لکھنؤ	۱۹۷۵ء
۳۷۔ " "	میرے اسٹیج ڈرامے	" "	۱۹۶۹ء
۳۸۔ " "	پیسہ اور پرچھائیں	" "	۱۹۷۱ء

۳۹۔	محمد حسن	نئے ڈرامے	دہلی	۱۹۷۵ء
۴۰۔	" "	کہرے کا چاند		
۴۱۔	" "	ضحاک	دہلی	۱۹۸۰ء
۴۲۔	" "	ادبی تنقید	لکھنؤ	۱۹۷۳ء
۴۳۔	" "	ادبیات شناسی	دہلی	۱۹۸۹ء
۴۴۔	مسعود حسن رضوی ادیب	لکھنؤ کا شاہی اسٹیج	لکھنؤ	۱۹۶۸ء
۴۵۔	" "	لکھنؤ کا عوامی اسٹیج	" "	۱۹۶۸ء
۴۶۔	مسیح الزماں	امانت کی اندر سبھا	الہ آباد	۱۹۷۲ء
۴۷۔	محمد شفیع	آغا حشر کاشمیری	مالیگاؤں	۱۹۸۸ء
۴۸۔	نورالٰہی و محمد عمر	ناٹک ساگر	لاہور	۱۹۲۴ء
۴۹۔	وقار عظیم	آغا حشر اور ان کے ڈرامے	دہلی	۱۹۷۸ء

مضامین

اطہر پرویز	بچوں کا ڈراما	آج کل ڈراما نمبر	دہلی	جنوری ۱۹۵۹ء
ابراہیم یوسف	اردو ڈرامے میں عوامی عناصر	مقالہ زیراکس		
احتشام حسین	آغا حشر کی ڈراما نگاری	فروغ اردو	بمبئی	جولائی ۱۹۵۵ء
ابواللیث صدیقی	واجد علی شاہ کی ایک نایاب تصنیف۔	نقوش	لاہور	شمارہ ۲۹۔۳۰
امتیاز علی تاج	تھیٹر کی ضرورت	ادب لطیف ڈراما نمبر	لاہور	۱۹۵۵ء
خواجہ احمد فاروقی	اردو کا قدیم ترین ڈراما	اردوئے معلی	قدیم اردو نمبر دہلی	
ریوتی سرن شرما	ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک	آج کل ڈراما نمبر	دہلی	جنوری ۱۹۵۹ء
راجا رام شاستری	ہریانہ کا عوامی اسٹیج	" " "	"	" "
رحمان مذنب	ڈرامے کی ابتدا	اقبال	لاہور	اکتوبر ۱۹۵۷ء
صفدر آہ	ہندوستانی فلموں پر اردو ڈرامے کا اثر۔	آجکل ڈراما نمبر	دہلی	جنوری ۱۹۵۹ء
عبدالعلیم نامی	ماڈرن اردو اسٹیج کا پس منظر	" " "	"	" "
عابد حسین	ڈراما کیا چیز ہے۔	رسالہ جامعہ	دہلی	اکتوبر ۱۹۲۹ء
عشرت رحمانی	اردو ڈرامے کی ایک صدی	ادب لطیف ڈراما نمبر	لاہور	۱۹۵۵ء
مسعود حسن رضوی ادیب	نواز اور شکنتلا ناٹک	نقوش	لاہور	۱۹۶۳ء
مسیح الزماں	انیسویں صدی میں اردو ڈراما	شب خون	الہ آباد	۱۹۶۷ء
وقار عظیم	اندر سبھا کا فنی پہلو	ماہ نو	کراچی	جولائی ۱۹۵۵ء
کنول ڈبائیوی	اردو کے غنائیہ ڈرامے سوانگ یا نوٹنکی۔	نوائے ادب۔	بمبئی۔	اپریل اکتوبر ۱۹۸۶ء
کلیم سہسرامی	مشرقی بنگال کا ایک قدیم اردو ڈراما۔	ہماری زبان	دہلی۔	نومبر ۱۹۸۸ء

ENGLISH BOOKS

1. A. DAVID, T.W. RHYS. DIALOGUES OF THE BUDDHA, LONDON, 1877.

2. BALAWANT GARIGI. THEATER IN INDIA, NEW YORK, 1962.

3. BRADLEY, A.C. SHAKESPEREN TRAGEDY, LONDON, 1905.

4. CHENEY. SHELDON, THE THEATER, TUDOR EDITION. NEW YORK, 1947.

5. ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 7 - 9.

6. GUPTA B.C. THE INDIAN THEATRE. BANARAS. 1954.

7. HUDSON, W.H., AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE, LONDON 1955.

8. JOHN DRINK WATER. THE OUTLINE OF LITERATURE., LONDON 1957.

9. MACDONELL. A.A. INDIAS PAST, OXFORD 1947.

10. MOOKERJI RADHA KUMUD. HINDU CIVILISATION, BOMBAY 1970.

11. NICOLL, ALLARDYCE. WORLD DRAMA, LONDON, 1951.

12. " " PLAY PRODUCTION, LONDON, 1937.

13. NELMS HENNING. PLAY PRODUCTION. NEW YORK 1930.

14. SMITH DAVID NICOL. WORDS WORTH, OXFORD 1960.

15. WILSON, H.H., SELECTED SPECIMANS OF THE THEATRE, OF THE HINDUS, LONDON, 1971.

مصنف کی دیگر تصانیف

۱۔ اندر سبھا کی روایت۔

۲۔ اندر سبھا کی پرمپرا۔ (ہندی)

۳۔ عوامی روایات اور اردو ڈراما۔

۴۔ اردو ڈرامے کی تنقیدی تاریخ۔ (زیر طبع)

۵۔ ترسیل و اظہار (ماس میڈیا) (زیر طبع)