اندرسبھا کا عمومی تعارف

پہلا سبق

سبق کے نشانے :

1- اندرسبھا امانت کا مختصر تعارف
2- اندرسبھا کا قصہ اختصار سے
3- ''آمد راجا اندر'' کا تجزیہ
4- چوبولہ زبانی راجا اندر کا تجزیہ

سید آغا حسن امانت واجد علی شاہ کے عہد میں ایک معروف و مشہور شاعر تھے۔ انھوں نے اپنے ڈرامے ''اندرسبھا'' کی تصنیف 1/اگست 1852ء کو مکمل کی۔ اسے 4/جنوری 1854ء میں ان ہی کی سرپرستی میں پہلی بار اسٹیج کیا گیا۔

یہ ایک مکمل منظوم ڈاراما ہے جس میں مکالمے بھی منظوم ہیں اور اس میں مختلف اصناف شاعری کا استعمال ہوا ہے۔ ان تمام نظموں 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۔

اندرسبھا کا قصہ

اس کے متن کی بہتر تشریح و وضاحت کے لیے اس کے قصے کو سمجھ لینا ضروری ہے۔ اس کا قصہ یوں ہے کہ سبھا تیار ہونے کے بعد سازندے راجہ اندر کی آمد گاتے ہیں۔ آمد ختم ہونے کے بعد راجہ اندر سبھا میں آتا ہے اور کالے

دیو کو حکم دیتا ہے آج میرا پوری رات محفل میں بیٹھ کر جلسہ دیکھنے کا جی چاہتا ہے لہٰذا وہ جا کر پریوں کا لائے جو باری باری آ کر رقص و گانا پیش کریں۔ پکھراج پری، نیلم پری اور لال پری باری باری آ کر مختلف چیزیں رقص کے ذریعے پیش کرنے کے بعد راجہ کی بغل میں کرسی پر بیٹھ جاتی ہیں۔ آخر میں سبز پری سبھا میں گانے آتی ہے مگر راجہ کو نیند آ جاتی 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 سوتے میں ہی پیار کرنے کے بعد سبز نگوں کی انگوٹھی اسے پہنا آئی ہے۔ پھر اس سے کہتی ہے کہ وہ جا کر اسے یہاں لے آئے۔ کالا دیو کہتا ہے تو پریوں کی سردار ہے اس لیے میں حکم عدولی کیسے کر سکتا ہوں اور جا کر سوتے ہوئے گلفام کو لے آتا ہے۔ سبز پری شہزادے کو دیکھ کر بہت خوش ہوتی ہے۔ اور اسے نیند سے جگاتی ہے۔ شہزادہ جاگتا ہے تو اجنبی مخلوق اور اجنبی مقام کو دیکھ کر بہت گھبراتا ہے۔ سبز پری اسے تسلی دیتی ہے اور سمجھاتی ہے، پھر پوری بات بتاتی ہے۔ آخر میں اس سے قربت چاہتی ہے اور عشق کا اظہار کرتی ہے لیکن شہزادہ انکار کر دیتا ہے۔ پھر اس شرط پر اس کے عشق کو قبول کرنے کو تیار ہوتا ہے کہ وہ اسے اندر کی سبھا دکھا لائے۔ جس کے بارے میں اس نے بہت کچھ سن رکھا ہے۔ سبز پری مختلف خطرات کے پیش نظر اسے وہاں جانے سے منع کرتی ہے اور آگاہ کرتی ہے کہ راجہ اندر کی سبھا میں کوئی انسان نہیں جا سکتا وہ بہت غصہ ور ہے۔ اسے پتہ چل گیا تو بہت سخت سزائیں دے گا۔ لیکن شہزادہ اس کی ایک نہیں سنتا اور ضد کرتا ہی رہتا ہے۔ یہاں تک کہ گلا کاٹ کر مر جانے کی دھمکی دیتا ہے۔ آخر کار 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 پہنچتا ہے۔ وہاں سبز پری سب کی آنکھ بچا کر اسے پیڑوں کی آڑ میں چھپا دیتی ہے اور خود ناچنے گانے میں مشغول ہو جاتی ہے۔ اسی وقت لال دیو پیڑوں کی طرف ہوا خوری کے لیے آتا ہے اور گلفام کو پیڑوں کے پیچھے چھپا دیکھ لیتا ہے۔ فوراً پرستان میں آدم زاد کی موجودگی کی اطلاع راجہ کو دیتا ہے۔ راجہ بہت غضبناک ہوتا ہے اور ساری حقیقت معلوم کر لینے کے بعد گلفام کو قاف کے کنوئیں میں قید کر دیتا ہے اور سبز پری کا بال و پر نوچ کر اسے سبھا سے نکال دیتا ہے۔

سبھا سے نکالے جانے کے بعد سبز پری جوگن کا بھیس بنا کر گلفام کی تلاش میں ادھر ادھر درد بھرے گیت گاتی 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 رسیہ راجہ اندر فوراً اسے سبھا میں بلواتا 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 خوبصورتی کے ساتھ انکار کر کے دوسرا گانا گانے لگتی ہے۔ راجہ پھر ہار دیتا ہے جوگن اسے بھی ٹال کر ایک اور راگ چھیڑتی ہے۔ اب کے راجہ شاہی رومال دیتا ہے۔ جوگن اسے بھی نہیں لیتی اور اپنا منہ مانگا انعام چاہتی ہے۔ راجہ منہ مانگا انعام دینے کا وعدہ کر لیتا ہے تو وہ گلفام کو مانگتی ہے۔

اب راجہ پہچانتا ہے کہ یہ تو سبز پری ہے۔ اپنی غلطی پر پچھتاتا ہے لیکن وعدہ کر لینے کی وجہ سے گلفام کو سبز پری کے حوالے کرنے کا حکم دیتا ہے۔ کالا دیو گلفام کو قاف کے کنوئیں سے نکال کر سبز پری کے حوالے کرتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے ایام جدائی کے حالات دریافت کرتے ہیں۔ پھر سبز پری گلفام کے گلے میں بانہیں ڈال کر اور دوسری پریوں کو ساتھ لے کر مبارکباد گاتی ہے اور یہیں ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔ جیسا کہ پہلے بتایا گیا ہے کہ اندر سبھا امانت ایک مکمل منظوم ڈراما ہے اس میں سب سے پہلے جو چیز پیش کی جاتی ہے اس کا عنوان ہے'' آمد راجہ اندر کی بیچ سبھا کے''۔ اس کا متن اس طرح ہے:

متن

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

خوشی سے چہچہے لازم ہیں صورت بلبل
اب اس چمن میں گل تر کی آمد آمد ہے

فروغ حسن سے آنکھوں کو اب کرو روشن
زمیں پہ مہر منور کی آمد آمد ہے

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

زمیں پر آئیں گی راجہ کے ساتھ اب پریاں
ستاروں کی مہ انور کی آمد آمد ہے

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

بیاں میں راجہ کی آمد کا کیا کروں استاد
جگر کی جان کی دل بر کی آمد آمد ہے

تشریح

اس غزل نما نظم کو'' آمد'' صرف اس لیے نہیں کہا گیا ہے کہ اس کی ردیف'' آمد آمد'' ہے بلکہ اس میں راجہ اندر کے سبھا میں آنے کی اطلاع بھی دی جاتی ہے۔ اور یہی نہیں باتوں باتوں میں بڑی خوبصورتی سے اس کا مکمل تعارف کرا دیا گیا

ہے۔اسے خوب صورت پھول اور چمکتا ہوا سورج کہہ کر اس کے حسن کی تصویر پیش کی گئی ہے۔ محفل میں باادب دوزانو ہو کر بیٹھنے کی تلقین کی گئی ہے۔ کیوں کہ وہ رعب و دبدبے والا اور دیو کے لشکر کا سردار ہے۔ اور اسی کے ساتھ ساتھ اس میں آنے والے واقعات کی نشاندہی کرتے ہوئے پورے ڈرامے کا تعارف کرا دیا گیا ہے۔ سنسکرت ڈرامے میں ''پورو انگ'' یعنی پوجا اور دیوتا کی تعریف و پرارتھنا یعنی ''ناندی'' کے بعد سوتر دھار اس کی بیوی یا کوئی اور کردار پردے سے باہر آتے اور اپنے مکالموں کے ذریعے ڈرامے، ڈرامے کے مصنف، ڈرامے کے کردار، ڈرامے میں پیش ہوئے واقعات اور پہلے کے واقعات سے (تسلسل قائم کرنے کے لیے جن کا بیان ضروری ہوتا) ناظرین کو متعارف کراتے ہیں۔ سنسکرت میں تمہید کے اس حصہ کو ''پرستاؤنا'' کہتے ہیں۔

آمد میں پرستاؤنا کی جھلک صاف دیکھی جا سکتی ہے۔ فن شاعری کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ نظم غزل کی ہیئت میں ہے۔ غزل کے اجزائے ترکیبی میں تین چیزیں ہوتی ہیں، مطلع، مقطع اور قافیہ ورد یف۔ مطلع کے معنی ہیں طلوع ہونے یا نکلنے کی جگہ یا شروع ہونے کی جگہ، گویا غزل یہاں سے شروع ہوتی ہے۔ اس کی پہچان یہ ہے کہ اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتے ہیں۔ مقطع کا مطلب ہے قطع کر دینا یعنی ختم کر دینا، گویا غزل یہاں ختم ہو جاتی ہے اس کی پہچان یہ ہے کہ اس میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے۔ ہم آواز الفاظ جو ہر شعر کے آخر میں آتے ہیں انھیں قافیہ کہتے ہیں جیسے افسر کی، گل تر کی، مہر منور کی، لشکر کی۔ ردیف وہ لفظ ہوتا ہے جو بار بار ہر شعر کے آخر میں دہرایا جاتا ہے، جیسے آمد آمد ہے۔ یہ تمام چیزیں اس آمد میں پائی جاتی ہیں۔ اس کے باوجود اسے غزل نہ کہہ کر نظم اس لئے کہا جا رہا ہے کیونکہ اس کا ہر شعر اپنی جگہ ایک مکمل اکائی نہیں ہے اور ایک شعر میں ایک بات مکمل نہیں ہوئی ہے۔ بلکہ ایک موضوع تمام اشعار میں تسلسل کے ساتھ چلتا رہتا ہے۔

اس نظم کی زبان اردو ہے جس میں رعایت لفظی کا بھی خوب استعمال ہے یعنی ایک لفظ کی مناسبت سے دوسرا لفظ لایا گیا ہے۔ جیسے بلبل کی مناسبت سے گل تر۔ اس میں سادگی اور روانی کافی پائی جاتی ہے اور غنائیت و موسیقیت بھی بھرپور ہے۔ اس نظم کے ختم ہونے کے بعد جسے سازندے گاتے ہیں راجا اندر، پیچھے عارضی طور پر تانا گیا لال پردہ اٹھا کر، اسٹیج پر داخل ہوتا ہے اور ایک چوبولے کے ذریعے اپنا تعارف کراتا ہے چوبولہ یوں ہے:

متن

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

سنورے مورے دیورے دل کو نہیں قرار
جلدی میرے واسطے سبھا کرو تیار

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

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

لاؤ پریوں کو مری جلدی جا کر ہاں
باری باری آن کر مجرم کریں یہاں

تشریح

یہ چوبولہ ہندی دوہوں کی بحر میں ہے لیکن اس کی ہیئت مثنوی کی ہے۔ مثنوی کے معنی ہیں دو دو والا یا دو دو کیا ہوا۔ یہ ایک ایسی نظم ہوتی ہے جس میں کوئی مسلسل بات بیان کی جاتی ہے۔ اس کے تمام اشعار کے دونوں مصرعے ہم قافیے ہوتے ہیں، اور ہر شعر کا قافیہ جدا ہوتا ہے۔ اس چوبولے کی زبان اردو ہے۔ صرف اس میں دو لفظ ''سن رے مورے دیورے''، تیر کلیجے کھائے، ایسے آ گئے ہیں جو فصیح اردو کے دائرے سے خارج کہے جا سکتے ہیں۔

اس میں راجا اندر اپنا تعارف کراتے ہوئے کہتا ہے ''راجہ ہوں میں قوم کا'' یہاں قوم کا لفظ ذات اور طبقے کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ پھر وہ اپنی خصلت بھی بیان کر دیتا ہے کہ پریوں کو دیکھے بغیر چین نہیں ملتا۔ یہ بھی کردار نگاری کا ایک طریقہ تھا۔ اوپر کی آمد اور اس چوبولے سے راجہ اندر کی شخصیت پوری طرح مستحکم ہو جاتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ قصے کے آگے بڑھنے کے لیے فضا تیار ہو جاتی ہے۔ اس کے ذریعے آنے والے واقعات کی اطلاع بھی ناظرین کو پہلے سے پہنچائی جا رہی ہے تا کہ وہ ذہنی طور پر اس کے لیے تیار ہو جائیں۔ یہ بھی ڈرامائی فن کا ایک حصہ ہے۔ سنگلدیپ ایک مقام کا نام ہے جو اب سری لنکا میں ہے۔

☆☆☆

دوسرا سبق

سبق کے نشانے :

چو بولے کے آخری شعر میں راجا اندر کہتا ہے کہ جلدی میری پریوں کو لاؤ جو آ کر میرے سامنے مجرا (یعنی گانا اور ناچ) پیش کریں۔ راجا کے اس حکم کے بعد سب سے پہلے پکھراج پری سبھا میں آتی ہے۔ اس ڈرامے میں جب بھی کوئی کردار (سوائے گلفام کے) اسٹیج پر داخل ہوتا ہے تو سازندے پہلے اس کی آمد گاتے ہیں۔ لہٰذا پکھراج پری کے آنے سے پہلے اس کی آمد اس طرح گائی جاتی ہے۔

متن

محفل راجہ میں پکھراج پری آئی ہے　　سارے معشوقوں کی سرتاج پری آئی ہے
جس کا سایہ نہ کبھی خواب میں دیکھا ہوگا　　آدمی زادوں میں وہ آج پری آئی ہے
دولت حسن سے ہو جائے گا عالم معمور　　کرنے اس بزم میں اب راج پری آئی ہے
زرد ہو رنگ حسینوں کا نہ کیوں کر استاد　　غل ہے محفل میں کہ پکھراج پری آئی ہے

تشریح

بنیادی طور پر اس آمد کی ہیئت بھی غزل کی ہے۔ اس کا پہلا شعر مطلع ہے جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ اور ہم ردیف ہے۔ آخر شعر مقطع ہے جس میں شاعر نے اپنا استاد تخلص استعمال کیا ہے۔ یہ تمام اشعار ہم قافیہ بھی ہیں اور ہم ردیف بھی۔ مگر تسلسل بیان کی وجہ سے یہ نظم بھی ہے۔ پکھراج جواہرات کی قسم سے زرد رنگ کا ایک قیمتی پتھر ہوتا ہے۔ اس ڈرامے کی پہلی پری اسی رنگ کا لباس پہن کر آتی ہے اس لئے ڈراما نگار نے اس کا نام پکھراج پری رکھا ہے۔

دوسرے مصرع میں معشوقوں سے مراد پریاں ہیں۔ سرتاج کا سیدھا سیدھا مطلب تو سر کا تاج ہے لیکن یہاں مراد یہ ہے کہ وہ ساری پریوں سے اعلیٰ و افضل ہے۔ تیسرے شعر میں کہتے ہیں کہ وہ اتنی خوبصورت ہے کہ پوری دنیا اس کے حسن سے بھر جائے گی۔ یہ ایک نئی ترکیب ہے۔ لیکن یہاں اس لحاظ سے بہت مناسب ہے کہ پریاں چونکہ دوسری دنیا کی مخلوق ہیں لہٰذا اس دنیا میں آئیں گی تو یہاں حسن ہی حسن بکھر جائے گا۔ آخری شعر میں رنگ زرد

ہونے کے محاورے کا نہایت بلیغ اور بامعنی استعمال ہے۔اس ڈرامے میں گلفام کے علاوہ جب بھی کوئی کردار اسٹیج پر آتا ہے تو رقص کے ساتھ گانے میں اپنا تعارف بھی کراتا ہے۔ڈراما نگار نے اسے ''شعر خوانی اپنے حسب حال'' کا عنوان دیا ہے یعنی اپنے حالات کے مطابق شعر پڑھنا۔چنانچہ آمد ختم ہونے کے بعد پکھراج پری اسٹیج پر آتی ہے تو شعر میں اپنا تعارف اس طرح کراتی ہے۔

متن

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

پھندے سے مرے کوئی نکلنے نہیں پاتا
اس گلشن عالم میں بچھا دام ہے میرا

میں لاکھ کی دو لاکھ کی پروا نہیں رکھتی
قاروں کا خزانہ اجی انعام ہے میرا

کہتے ہیں جہاں میں جسے انساں گل وسنبل
وہ رخ ہے وہ گیسوئے سیہ فام ہے میرا

بدمست مجھے دیکھ کے ہوتی ہے خدائی
معمور مئے حسن سے کیا جام ہے میرا

کرتی ہوں دل وجاں سے میں راجا کی پرستش
کہتے ہیں جسے کفر وہ اسلام ہے میرا

اللہ نے بخشا ہے مجھے رتبۂ عالی
گردوں جسے کہتے ہیں وہ بام ہے میرا

انساں کا شرارت سے مری بس نہیں چلتا
دل لے کے مکر جانا سدا کام ہے میرا

استاد کو دیتی ہوں دعائیں دل وجاں سے
یہ کام جہاں میں صبح وشام ہے میرا

تشریح

یہ حسب حال شعر خوانی غزل کی ہیئت میں ہے۔غزل کے تمام اجزائے ترکیبی اس میں موجود ہیں۔بغور دیکھا جائے تو اس کا ہر شعر اپنی جگہ پر ایک مکمل اکائی ہے۔جس میں ایک بات پوری ہو جاتی ہے مگر تمام اشعار میں ایک داخلی ربط وتسلسل ان معنی میں ہے کہ جو بھی بات کہی گئی ہے وہ پکھراج پری کی ذات سے ہیں تعلق رکھتی ہے اور اس کی شخصیت کو مستحکم کرتی ہے۔

پہلے شعر میں ایک لفظ آفاق استعمال ہوا ہے اس سے دنیا بھی مراد لی جاتی ہے مگر یہاں اس کا مطلب یونیورس سے ہے۔جس میں زمین وآسمان سب شامل ہیں۔دوسرے شعر میں عالم سے بھی یہی مراد ہے۔دوسرے شعر میں دام کے معنی ہیں جال۔''قارون'' ایک بادشاہ کا نام ہے جس نے بہت بڑا خزانہ اکٹھا کر لیا تھا۔''بدمست'' کا

لفظ پانچویں شعر میں آیا ہے۔ نشے سے بری طرح مست ہو جانا۔ اس کی مناسبت سے دوسرے مصرعے میں مئے اور جام لائے ہیں اس میں جام سے مراد پورا پیکر ہے جو حسن کی شراب سے بھرا ہوا ہے۔ یعنی وہ بہت خوبصورت ہے۔ چھٹے شعر میں پرستش سے مراد پوجا ہے۔ ساتویں شعر میں شاعر نے اس اعتقاد سے فائدہ اٹھایا ہے کہ پریاں کسی دوسری دنیا میں رہتی ہیں اور وہ آسمانی دنیا بھی ہوسکتی ہے۔ چنانچہ پری کہتی ہے کہ اللہ نے مجھے بہت اونچا درجہ دیا ہے۔ آسمان جسے سب بہت اونچا سمجھتے ہیں وہ تو مرا کوٹھا ہے، میرے رہنے کی جگہ ہے۔ اگلے شعر میں اس کی شوخی اور شرارت کا ذکر ہے کہ وہ دل لے کر بڑی آسانیسے مکر جاتی ہے اور انسان بیچارہ بے بس ہو جاتا ہے۔ آخری شعر میں ''استاد'' یعنی شاعر کو دعائیں دیتی ہے اور کہتی ہے کہ استاد کو دعائیں دینا تو میرا صبح وشام کا یعنی ہر وقت کا کام ہے۔

اس کے بعد پکھراج پری چھ مصرعوں کا ایک چھند گاتی ہے۔ جس میں راجا اندر کو اور استاد کو دعائیں اور خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے کہتی ہے:

متن

راجا اندر دیس میں رہیں الٰہی شاد — جو مجھ سی ناچیز کو کیا سبھا میں یاد

کیا سبھا میں یاد مجھے راجا جی نے آج — دولت مال خزانے کی کب ہوں میں محتاج

ہیرا پنّا چاہتے تخت نہ مجھ کو تاج — جگ میں بات استاد کی بنی رہے مہراج

تشریح

اس نظم کی بحر ہندی دوہوں کی ہے، جس میں پہلے دو مصرعوں کا قافیہ ایک اور باقی چار مصرعوں کا قافیہ دوسرا ہے۔ اور دوسرے مصرعے کا آخری آدھا حصہ تیسرے مصرعے کے شروع میں دہرایا گیا ہے۔ اس میں ''دیس''، ''جگ'' ''مہراج'' جیسے ہندی الفاظ کا استعمال کر کے مقامی فضا پیدا کرنے کی کوششیں کی گئی ہیں۔ اس کے بعد پکھراج پری ایک ٹھمری گاتی ہے۔ ٹھمری موسیقی کی ایک اہم صنف ہے۔ اس کا شمار ہلکے پھلکے گانوں میں ہوتا ہے۔ ان میں کلاسیکی موسیقی کی طرح شردھا، مذہبی عقیدت یا روحانی محویت کا کوئی عنصر نہیں ہوتا۔ بلکہ اس میں دنیاوی گھریلو فضا موجود ہوتی ہے۔ اس لیے ٹھمری عوام میں زیادہ مقبول ہے۔ یہاں تک کہ اس کا شمار موسیقی کی عوامی اصناف میں ہوتا ہے۔ یہ ٹھمری اس طرح ہے:

متن

آئی ہوں سبھا میں چھانڑ کے گھر　　　کاہو کی نہیں مو ہے آج کھبر
چیری ہوں تیری راجا اندر　　　رکھنا دن رین دیا کی نجر
سونے کا براجے سیس مکٹ　　　روپے کے تکھت پر بیٹھ نڈر
چاروں کونوں پر لعل لٹیں　　　داتا کا کرم رہے آٹھ پہر
سایہ رہے پیر پیمبر کا　　　مولا کی صدا رہے نیک بجر
استاد یہ کہہ ہر سے ہر دم　　　دنیا میں رہیں ججرت اکھتر

تشریح

حمد، نعت اور منقبت کے بعد بادشاہ وقت کو دعا دینا اکثر مثنویوں اور داستانوں میں ملتا ہے یہ اس وقت کا ایک دستور سا تھا۔ چنانچہ اس ٹھمری کے ذریعے بھی راجا اندر کو اور واجد علی شاہ کو دعائیں اور خراج عقیدت پیش کیا گیا ہے۔ چنانچہ پکھراج پری کہتی ہے کہ میں آج چھانڑ کے گھر اس والہانہ انداز میں آئی ہوں کہ مجھے کسی چیز کی کوئی خبر نہیں ہے۔ پھر راجا اندر سے مخاطب ہوتے ہوئے کہتی ہے کہ میں تمہاری شاگردہ ہوں میرے اوپر ہمیشہ مہربانی کی نظر رکھنا ۔ پھر دعائیہ انداز میں کہتی ہے کہ سر پر سونے کا تاج رہے اور چاندی کے تخت پر بےخوف بیٹھے تخت کے چاروں کونوں پر لعل لٹاتے جائیں، خدا کا کرم اس پر ہر دم رہے، پیر و پیمبر کا اس پر سایہ رہے، اور خدا کی ہر وقت مہربانی کی نظر رہے۔ پھر استاد سے مخاطب ہو کر کہتی ہے کہ استاد ''ہر سے'' خدا سے ہر وقت دعا کر کہ (ججرت اکھتر) واجد علی شاہ اختر دنیا میں ہمیشہ رہیں۔

اس کے بعد پکھراج پری ایک بسنت گاتی ہے۔ بسنت ایک موسمی راگ ہے جو عموماً موسمِ بہار میں گایا جاتا ہے۔ یہاں یہ بسنت اس طرح ہے:

متن

رت آئی بسنت عجب بہار　　　کھلے جَرد پھول برون کی ڈار
چٹکو کُسُم پھولے لاگی سرسوں　　　پھپکت چلت گھون کی بار

ہر کے ڈُولر مالی کا چھورا　　گرواڈارت کیندن کے ہار

ٹیسوا پھولے انبوا مورا نے　　چمپا کے روکھ کلین کی بار

گڑوا لیے استاد کے دوارے　　چلو سب سیکھین کر کر سنگار

معنی الفاظ

1- ''جَرَدْ'' زرد، پیلا　2- ''برون'' پیر　3- ''ڈار'' ڈال　4- ''پھپکنا'' چھلکنا

5- ''بار'' بال یا بالی　6- ''چھورا'' لڑکا　7- ''گرواڈارت'' گلے میں ڈالتا ہے

8- ''انبوا مورانے'' آم کے پیڑ میں بور یا مور آیا ہے　9- ''بار'' باڑ یا قطار

10- ''گڑوا'' سرسوں کے پھولوں کا گلدستہ، جس کو پیشہ ور گویئے اور طوائفیں مٹی کے پھولدان میں لگا کر بسنت کے دن امیروں کے سامنے پیش کر کے مبارکباد گاتی اور انعام پاتی تھیں۔

اس کے بعد پکھراج پری ایک ہولی گاتی ہے۔ جس کو اس میں ''ہوری'' بھی کہا گیا ہے۔ یوں تو ہوری ایک راگ بھی ہے جس کا ذکر عبدالحلیم شرر نے کیا ہے۔ لیکن اندر سبھا امانت میں جن ہولیوں کا استعمال ہوا ہے یہ گیت کی ایک قسم ہے۔ اسے پھاگ اور پھگوا بھی کہا جاتا ہے۔ ہولی کے دن کچھ مردوں کی ٹولی ڈھولک اور چھوٹی جھانجھ کے ساتھ دروازے دروازے جا کر ہوری گاتی ہے۔ پھر جس رات ہولی جلتی ہے اس رات عورتوں کی ٹولی جلتی ہوئی ہولی سے کچھ دور کھڑی ہو کر ہوری گاتی ہیں۔ یہ ہولی اس طرح ہے۔

متن

پالاگی کر جوری　　شیام مو سے کھیلو نہ ہوری

گوّین چراون میں نکسی ہوں　　ساس نند کی چوری

سگری چنر رنگ میں نہ بھیجوءَ　　اتنی سنو بات موری

شیام مو سے کھیلو نہ ہوری

چھین جھپٹ مورے ہاتھ سے گا کر　　جور سے بہیا مروری

دل دھڑکت ہے سانس چڑھت ہے　　　دینہ کنپت گوری گوری

شیام مو سے کھیلو نہ ہوری

عبیر گلال لپٹ گیو مکھ پر　　　ساری رنگ میں بوری

ساس ہجارن گاری دے گی　　　بالم جیتا نہ چھوری

شیام مو سے کھیلو نہ ہوری

پھاگ کھیل کے تم نے اے موہن　　　کا گت کینی موری

سکھین میں استاد کے آگے　　　ہوئیہوں تھوری تھوری

شیام مو سے کھیلو نہ ہوری

معنی والفاظ

''کر'' ہاتھ، ''گوّین'' گائیں، ''نکسی'' نکلی، ''سگری'' ساری، ''بہیاں'' باہیں، ''دیہنہ'' جسم، ''ہجارن'' ہزاروں، ''گاری'' گالی، ''کینی'' کردی، ''پھاگ'' ہولی کا کھیل کود، ''ہوئیہوں تھوری تھوری'' شرمندہ ہوں گی، چھپوں گی۔

تشریح

اس ہولی میں کسی عام ہولی کا ذکر نہیں ہے بلکہ اس ہولی کا سماں پیش کیا گیا ہے جو کرشن گوپیوں کے ساتھ کھیلتے تھے۔ ہولی کا موسم آ گیا ہے، شیام کی ملاقات کسی گوپی سے ہوجاتی ہے وہ اس سے ہولی کھیلتے ہیں۔ گوپی منت سماجت کرتے ہوئے کہتی ہے کہ میں تمہارے پاؤں پڑتی ہوں ہاتھ جوڑتی ہوں، مجھ سے ہولی مت کھیلو۔ میں اپنی ساس نند سے چھپ کر گائے چرانے آئی ہوں۔ میری پوری ساڑی رنگ میں مت بھیگو ؤ، مجھ سے ہولی مت کھیلو۔ لیکن شیام نہیں مانتے اور ہولی کھیل ہی لیتے ہیں۔ پھر وہ شکایت آمیز انداز میں کہتی ہے کہ رنگ سے بھرے گاگر کی چھین چھپٹ کر کے تم نے میری باہیں زور سے مروڑ دی ہیں۔ دیکھو میری سانس تیز ہوگئی ہے اور دل دھڑک رہا ہے اور مرا گورا گورا جسم کانپ رہا ہے۔ دیکھو عبیر اور گلال میرے منہ پر لپٹ گیا ہے اور میری پوری ساڑی بھیگ گئی ہے۔ اب تو میری ساس مجھے ہزاروں گالیاں دے گی اور میرا شوہر تو شاید مجھے زندہ بھی نہ چھوڑے۔ ہولی کھیل کر تم نے میری ایسی گت بنادی ہے کہ اب تو استاد کے سامنے بھی مجھے شرمندہ ہونا پڑے گا۔ اس کے بعد پکھراج پری لگا تار تین غزلیں گاتی ہے۔

تیسرا سبق

سبق کے نشانے:

1- راجا اندر کا نیلم پری کو بلانا
2- آمد نیلم پری کی
3- شعر خوانی حسب حال نیلم پری کے
4- چھند زبانی نیلم پری کے
5- ٹھمری زبانی نیلم پری کے
6- ہوری زبانی نیلم پری کے

پکھراج پری تیسری غزل ختم کرتی ہے تو راجا اندر نیلم پری کو لانے کا حکم اس طرح دیتا ہے:

خوب رجھایا ناچ کے گا کے پاس مرے اب بیٹھ تو آ کے
خوش ہوتی تجھ سے ساری محفل اب ہے نیلم پری کی باری

لاؤ نیلم پری کو اس کے بعد سازندے نیلم پری کی یہ آمد گاتے ہیں:

متن

سبھا میں آمد نیلم پری ہے سراپا وہ نزاکت سے بھری ہے
ستاروں کی جھپک جاتی ہیں آنکھیں وہ اس کے بر میں ملبوس زری ہے
غضب گانا ہے اس کا اور چمکنا کبھی زہرہ کبھی وہ مشتری ہے
خجالت سے نہ کیوں نیلی ہو سوسن کہ نافرماں سے اس کو ہم سری ہے
تمام اس کے ہیں اعضاء شعلۂ نور شرارت کوٹ کر اس میں بھری ہے

معنی الفاظ

''سراپا''- سر سے پاؤں تک، ''بر'' - جسم، ''ملبوسِ زری'' - سونے چاندی کے تاروں کا کام بنا ہوا

لباس، ''زہرہ ومشتری'' - ستارے، ''خجالت'' شرمندگی، ''سوسن'' - نام ایک پھول کا اس کے پتے کو زبان سے تشبیہہ دیتے ہیں، ''نافرمان'' - لالہ کے قسم کا ایک پھول۔ جو گہرا سرخ سیاہی مائل ہوتا ہے، ''ہم سری'' - برابری، ''نیلم'' - جواہرات کی قسم سے ایک گہرے نیلے رنگ کا قیمتی پتھر۔

تشریح

یہ آمد بھی غزل نما نظم ہے کیوں کہ اس کی ہیئت تو غزل کی ہے مگر موضوع میں تسلسل ہے۔ اس میں نیلم پری کے جسم، اس کی نزاکت اور اس کے لباس کی تعریف کی گئی ہے۔ اور یہ بھی بتایا گیا ہے کہ بہت اچھا گاتی ہے اور ناچتی ہے۔ اس کے ناچنے اور گانے میں جادو کی سی تاثیر ہے۔ پھر شاعر کہتا ہے کہ سوسن اسے دیکھ کر کیوں نہ شرمندہ ہو جائے۔ وہ تو اس سے بہت زیادہ خوبصورت پھول نافرماں کی برابری کرتی ہے۔ پھر اس کی شرارت اور آگ کے شعلوں کے سے اس کے اعضاء اور چنچلتا کا بھی ذکر آتا ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ وہ اتنی شوخ ہے گویا اس کے ہر عضو میں شرارت کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ پھر نیلم پری شعر خوانی اپنے حسب حال کرتی ہے۔ جس سے تعلّی صاف ظاہر ہوتی ہے۔ تعلّی وہ صنعت ہے جس میں شاعر اپنے بارے میں مبالغہ آمیز باتیں کرتا ہے۔ اس کے دو شعر ملاحظہ ہوں:

حوروں کے ہوش اڑتے ہیں اڑنے کی شان پر	نیلم پری ہے نام مرا آسمان پر
اللہ کے کرم سے زمانے میں ہے عروج	جھکتا ہے سر فلک کا مرے آستان پر

اس کے بعد نیلم پری ایک چھند گاتی ہے جو اس طرح ہے:

متن

میں چیری سرکار کی اور تم راجوں کے راج	گانا مجھ معشوق کا سنو غور سے آج
سنو غور سے آج مرا راجا جی گانا	ناچ کی جھل بل دیکھ کے دیکھو بتلانا
ہوا ہے مراتب اس محفل میں آنا	جب ہے سارا دیس بدیس استاد نے چھانا

تشریح

اس چھند میں نیلم پری کہتی ہے کہ اے راجا اندر میں تمہاری شاگردہ ہوں اور تم جو راجوں کے راجا ہو آج میرا گانا غور سے سنو اور میرے رقص کی جھل بل اور میرا ابتلانا (رقص کی اصطلاح ہے) یعنی بھاؤ بتانا دیکھو کہ اس میں کیسی

مہارت ہے اور میں کوئی معمولی چیز نہیں ہوں استاد نے مجھے ملکوں ملکوں ڈھونڈھا ہے تب پایا ہے۔
اس کے بعد نیلم پری جو ٹھمری گاتی ہے وہ اس طرح ہے:

متن

راجا جی کرو موسے بتیا رے	دل تڑپت دن رتیاں رے
ہمری اور سے تم سے دن دن	سوتن جا کے لگیاں رے
بیرا ڈرت تمھرے تمھرے روسن سے	دھڑکت ہیں موری چھتیاں رے
درس استاد کا چاہئے مہکا	لکھ کے پٹھا دیو پتیاں رے

معنی الفاظ

''بتیاں'' - باتیں، ''ترپت'' - تڑپتا ہے، ''رتیاں'' - رات، ''دن دن'' - روز روز یا ہر روز، ''لگیاں'' - لگانا، چغلی کھانا، ''روسن'' - روس، غصہ، ''درس'' - درشن، ''مہکا'' - مجھ کو، ''پٹھا دیو'' - بھیج دیو، ''پتیاں'' - چٹھی، خط۔

تشریح

اس میں نیلم پری راجا اندر کو مخاطب کر کے کہتی ہے کہ راجا جی مجھ سے باتیں کرو جب تم مجھ سے خفا ہو کر خاموش ہو جاتے ہو تو مرا دل دات رات تڑپتا ہے۔ سوتن جو ہر روز ہماری چغلی تم سے کھاتی ہے، شاید اس لیے تم ناراض ہو۔ تمہارے غصے سے مجھے بہت ڈر لگتا ہے۔ یہاں تک کی میری چھاتی ڈر کی وجہ سے دھڑ کنے لگتی ہے۔ آخر میں کہتی ہے کہ استاد کا بھی میں درشن کرنا چاہتی ہوں ذرا خط لکھ کر انھیں بھیجوا دو۔ اس کے بعد نیلم پری یہ ہولی گاتی ہے:

متن

کانہا کو سمجھات نہ کوئی   انگیا رنگ میں بھجوئی
موری برج میں پت کھوئی
آج سکھی ہم گھر ما جا کے   بپت کی جان کو روئی
عبیر گلال چھڑا دن کھاطر

منھ انسون سے دھوئی　　　　بدن ماٹی میں ملوئی
گروا لگایو گرائے کے مہکا
منھ پکرا جب روئی　　　　عجّت لینی گاری دینی
ہم ہو، جان کو کھوئی
سکھی بسِ کھا ہی کے سوئی　　　　بیٹھ بیٹھ برج کے لوگن میں
کبری کا بسِ لوئی
یا جو کھبر استاد نے پائی　　　　گھر ہم ہاتھ سے کھوئی
نکس کر جوگن ہوئی

معنی الفاظ

''کانہا'' - کنہیا، کرشن، ''برج'' - جہاں کرشن کا بچپن گذرا، ''بھجوئی'' - بھگوئی، ''پت'' - عزت، ''کھاطر'' - خاطر، ''گروا لگایو'- گلے لگایا، ''مہکا'' - مجھ کو، ''ہم ہو' - ہم بھی، ''بِس'' - زہر، ''کبری'' - کرشن کی گوپیوں میں سے ایک گوپی، ''نکس کر'' - نکل کر

تشریح

اس میں ایک گوپی اپنی سکھی سے شکایت کر رہی ہے کہ کوئی کرشن کو سمجھاتا نہیں ہے، انھوں نے آج ہولی کھیلتے ہوئے میری انگیا بھگودی۔ بَرج میں میری عزت چلی گئی۔ پھر کہتی ہے کہ آج میں گھر میں جاکر بہت پریشان ہوئی۔ عبیر اور گلال چھڑانے کے لیے مجھے آنسوؤں سے منہ دھونا پڑا۔ مجھے انھوں نے گرا کر گلے لگایا اور جب میں روئی تو میرا منہ دبا دیا۔ اب تو میری عزت ختم ہوگئی۔ اب میں بھی اپنی جان دے دوں گی اور زہر کھا کے سو رہوں گی۔ استاد کو اگر خبر مل گئی تو وہ گھر سے ہی نکال دیں گے۔ وہاں سے نکل کے تو میں جوگن بن جاؤں گی۔ اس کے بعد نیلم پری تین غزلیں گاتی ہے۔

چوتھا سبق

سبق کے نشانے:

1- لال پری کو راجا اندر کا بلانا
2- آمد لال پری
3- شعرخوانی حسب حال
4- چھندزبانی لال پری
5- ٹھمری زبانی لال پری
6- ہوری زبانی لال پری

نیلم پری تیسری غزل ختم کر لیتی ہے تو راجا اندر کہتا ہے:

دکھا چکی تو کرتب سارے　　　پہلو میں اب بیٹھ ہمارے
کیا سبھا میں تو نے نام　　　اب ہے لال پری کا کام

لاؤ لال پری کو

پھر لال پری کی آمد اس طرح گائی جاتی ہے:

متن

سبھا میں لال پری کی سواری آتی ہے　　　جمانے رنگ اب اندر کی پیاری آتی ہے
شفق میں آئے گا جھرمٹ نظر ستاروں کا　　　پہن کے سرخ وہ پوشاک بھاری آتی ہے
حسین بزم کے شادی سے کِھل پڑیں گے تمام　　　گلوں کے واسطے بادِ بہاری آتی ہے
دوپٹہ دیکھ کے بجلی گرے گی بجلی پر　　　کناروں پر وہ لگا کر کناری آتی ہے

میں کس زباں سے کہوں اس کی شوخیاں استاد — بہارِ تازہ کی محفل میں باری آتی ہے

معنی الفاظ

''شفق'' - سرخی جو صبح اور شام کو آسمان پر دکھائی دیتی ہے، ''شادی'' - خوشی، ''لالہ'' - ایک پھول کا نام، ''نہال'' - خوش، ''کناری'' - پتلا لچکا جو کپڑوں کے کناروں پر ٹانکا جاتا ہے۔

تشریح

سبھا میں اب لال پری کی سواری آنے والی ہے۔ اب یہ اندر کی پیاری اپنا رنگ جمانے محفل میں آ رہی ہے۔ چونکہ اس نے لال پوشاک پہن رکھی ہے جس پر سفید سلما ستاروں سے کام بنا ہوا ہے۔ لہٰذا شاعر اسے شفق میں چھٹکے ہوئے تاروں سے تشبیہہ دیتا ہے۔

اس محفل کے حسین اب خوشی سے کِھل اٹھیں گے۔ بالکل اسی طرح جس طرح صبح ٹھنڈی ہوا میں گلاب کے پھول کِھل جاتے ہیں۔ اس کے دوپٹے کے کناروں پر جو لچکا وغیرہ لگا ہوا ہے اسے دیکھ کر تو بجلی پر بھی بجلی گرے گی۔ شاعر کہتا ہے کہ میں اس کی شوخی کس زباں سے بیاں کروں وہ اتنی شوخ اور چنچل ہے کہ گویا محفل میں بہار آ جائے گی۔ اس کے بعد لال پری سبھا میں آتی ہے اور شعر خوانی اپنے حسبِ حال اس طرح کرتی ہے۔:

متن

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

یاقوت زرخرید ہے سرکار کا مری — نوکر عقیق لال بدخشاں غلام ہے

پوشاک میری سرخ ہے مکھڑا ہے چاند سا — دیکھو شفق میں رات کو ماہِ تمام ہے

مریخ مجھ سے ہوتا ہے ہر دم جو دو بہ دو — کرتا لہو لگا کے شہیدوں میں نام ہے

استاد انجمن میں رہیں سرخرو سدا — اللہ سے یہ دعا مری صبح و شام ہے

معنی الفاظ

پہلے شعر میں ''کام تمام ہونے'' کا محاورہ بڑے خوبصورت ڈھنگ سے استعمال ہوا ہے۔ ''یاقوت''، ''عقیق''، ''لال'' سب جواہرات ہیں۔ ''زرخرید'' یعنی خریدا ہوا غلام، ''مریخ'' ایک ستارہ جسے جلاد فلک کہتے ہیں۔ ''ابرو'' بھوں۔ ''ماہِ تمام'' چودھویں کا چاند۔ ''زیست'' زندگی۔ چوتھے شعر میں سرخ پوشاک میں خوبصورت چہرے کو شفق میں

چاند سے مماثلت پیدا کرنا بڑا لطیف بیان ہے۔

تشریح

اس میں لال پری اپنا تعارف کراتے ہوئے کہتی ہے کہ انسان تو میرے حسن کی تاب ہی نہیں لاسکتا۔ میرے حسن کو دیکھ کر اس کا تو کام ہی تمام ہو جائے۔ میں نے سرخ جوڑا پہن رکھا ہے، لال پری میرا نام ہے۔ آگے کہتی ہے کہ یاقوت میرا زرخرید غلام ہے، عقیق نوکر اور لال بدخشاں غلام ہے یعنی میرے حسن کی چمک دمک کے آگے ان سب کی کیا حقیقت ہے، یہ بے وقعت ہیں۔ سرخ پوشاک میں میرا خوبصورت چہرہ اس طرح ہے گویا رات کو شفق میں چودھویں کا چاند روشن ہو۔ پھر آگے کہتی ہے کہ مریخ جسے جلّا دِ آسمان کہا جاتا ہے اس کی بھی میرے سامنے کوئی حقیقت نہیں ہے۔ میں اپنے حسن سے جتنوں کو قتل کرتی ہوں وہ کیا کر سکے گا۔ پھر استاد کو دعائیں دیتے ہوئے کہتی ہے کہ اللہ سے صبح و شام میری یہی دعاء ہے کہ وہ اس انجمن میں اس محفل میں ہمیشہ سرخرو رہیں یعنی کامیاب رہیں۔

اس کے بعد لال پری یہ چھند گاتی ہے:

متن

بیٹھی تھی میں قاف میں جوڑا پہنے لال   یہاں بلا کر آپ نے بڑھا دیا اقبال
بڑھا دیا اقبال یاں مجھ کو بلوایا   سماں سبھا کا آج بہت دن بعد دکھایا
روپ سروپ سبھاؤ مرے سب دل کو بھایا   رہے سدا استاد پر یاں کرتار کا سایہ

معنی الفاظ

''قاف'' - ایک مقام، ''اقبال'' - دولت وعزت حاصل ہونا، ''روپ'' - صورت، ''سروپ'' - حسن، ''سبھاؤ'' - طبیعت، مزاج، سیرت، ''کرتار'' - کردگار، خالق۔

تشریح

اس چھند میں لال پری کہتی ہے کہ میں قاف میں لال جوڑا پہنے بیٹھی تھی۔ آپ نے یہاں بلا کر میری عزت بڑھادی گویا وہاں مجھے کوئی خاص کام نہیں تھا اور نہ یہ عزت تھی۔

پھر کہتی ہے کہ آپ نے جو یہاں بلوایا تو گویا یہ میرے حق میں اچھا ہی ہوا کہ میں اس محفل کا سماں بہت

دنوں کے بعد پھر دیکھ پا رہی ہوں۔ یہاں کے لوگوں کی صورت ان کا حسن، اس کی سیرت، مزاج سب مجھے بہت اچھا لگا، استاد پر خالق کی مہربانی ہمیشہ رہے۔ اس کے بعد لال پری ٹھمری گاتی ہے جو اس طرح ہے:

مرے جوبن میں لال جڑے

بہت کھرے او مہارا جارے

کوؤ مونگا کوؤ چنّی کہت ہے   پرکھن والوں پہ گاج پڑے

بہت کھرے او مہارا جارے

کوؤ مورے لالوں لال جوبن کی   استاد سے کھبر کرے

بہت کھرے او مہارا جارے

معنی الفاظ

''کوؤ'' - کوئی، ''مونگا'' - ایک قیمتی پتھر، ''چنّی'' - یاقوت کا چھوٹا سا نگ، ''کہت ہے'' - کہتا ہے، ''گاج پڑے'' - غضب پڑے، بجلی گرے (بددعا ہے)۔

تشریح

اس ٹھمری میں راجا اندر کو مخاطب کرتے ہوئے لال پری کہتی ہے کہ میرے جوبن میں لال جڑے ہیں یعنی یہ بہت قیمتی ہے۔ یہ بہت کھرے یعنی اصلی ہیں۔ ان کو کوئی مونگا کہتا ہے کوئی چنّی کہتا ہے۔ ایسی پرکھ کرنے والوں پر بجلی گرے، غضب گرے۔ میری جوانی تو ان سے بہت زیادہ قیمتی ہے۔ وہ پھر یہ خواہش ظاہر کرتی ہے کہ یہ جو میرا قیمتی جوبن اور جوانی ہے ان کی خبر کوئی استاد تک بھی پہنچا دے کیونکہ یہ بہت کھرے اور اصلی ہیں۔ اس کی اطلاع ان کو ہونی چاہیے۔ شاید وہی اس کے صحیح پارکھ ہیں۔

اس کے بعد لال پری ایک ساون گاتی ہے۔

متن

رُت برکھا کی آتی رے گیّاں   آج جیا کو کل نہیں آوے

موری اُور سے یاد دِن بجنی   کوؤ اس کو سمجھاوے جاوے

بن پیا گھٹا نہیں بھاوے

کا سے کہوں اس منھ بوندن ما	لکھ پتیاں جو پٹھاوے
پیتم کو کوؤ بھری برکھا میں	دئی ماری سے ملاوے لاوے

بن پیا گھٹا نہیں بھاوے

معنی الفاظ

''برکھا'' - برسات، ''گیّاں'' - سکھی سہیلی، ''یادِن'' - یہ دن یعنی آج، ''سجنی'' - سکھی سہیلی، ''کاسے'' - کس سے، ''دئی ماری'' - اللہ ماری، مصیبت زدہ۔

تشریح

ساون کو ساونی بھی کہتے ہیں۔ یہ لوک گیت کی ایک قسم ہے، ساون برسات کے دنوں میں عموماً جھولوں پر گائے جاتے ہیں۔ اس میں بارش کی رِم جِھم پردیسی سنوریا کی یاد وغیرہ قسم کے مضامین ہوتے ہیں۔

اس ساونی میں ایک شادی شدہ لڑکی جس کا شوہر پردیس میں ہے اپنی سہیلی سے کہتی ہے کہ برسات شروع ہوگئی اب میرے جی کو چین نہیں مل رہا ہے۔ اے سکھی! آج کے دن کوئی میری طرف سے جا کر اسے سمجھاوے کہ اب برسات کی رُت شروع ہوگئی اب تو وہ آجائے بغیر اس کے بدلی کی خوبصورت فضا بھی اچھی نہیں لگتی۔ اس بارش میں کس سے کہوں کہ چٹھی لکھ کر بھیج دے۔ کوئی تو یہ کرم کرے کہ پیا کو اس بھری برسات میں اس مصیبت زدہ سے ملانے کے لیے لے آوے۔ اس کے بعد لال پری ایک ساون کی ردیف کی غزل گانے کے بعد ایک ہولی گاتی ہے:

متن

عبیر گلال نہ منھ پر ڈارو	نہ مارو پچکاری
آدھی دینہہ سب دیکھ پرے گی	ساری بھجونہ ساری

کہیں گے لوگ متواری

تم چاتر ہولی کے کھلیّا	ہم ڈرپوک اناری
تا نک جھانک لگا مت موہن	جاؤں تورے بلہاری

نہ کر موہے جان سے عاری

معنی الفاظ

''دینہہ'' - جسم،''چاتر'' - چالاک،''اناری'' - اناڑی،''بلہاری'' - قربان،

تشریح

اس ہولی میں بھی کرشن کا ہی ذکر ہے۔کوئی گوپی گزارش کررہی ہے کہ مجھ پر عبیر گلال مت ڈالو اور پچکاری سے رنگ بھی مت مارو۔میری پوری ساڑی رنگ سے مت بھیکو ؤ۔نہیں تو آدھا جسم دکھائی دے جائے گا۔لوگ مجھے متوالی کہیں گے۔تم ہولی کھیلنے کے بہت ماہر و چالاک کھلاڑی ہو۔میں تو اس معاملے میں بہت ڈرپوک اناڑی ہوں۔ میں تم پر قربان،تاک جھانک کر کے مجھے جان سے عاجز مت کرو۔اس کے بعد لال پری متواتر تین غزلیں گاتی ہیں۔

پانچواں سبق

سبق کے نشانے:

1- آمد سبز پری کی
2- سبز پری کی حسب حال شعر خوانی
3- ٹھمری زبانی لال پری
4- آمد جوگن کی
5- ٹھمری جوگن کی
6- ہولی زبانی جوگن
7- مبارکباد

لال پری تیسری غزل ختم کر لیتی ہے تو راجا اندر سبز پری کو لانے کا حکم دیتا ہے۔ ساز ندے سبز پری کی آمد اس طرح گاتے ہیں:

متن

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

زیور کی ہے کیا شان چھریرے سے بدن پر
اک شاخ ہے نازک کہ شگوفوں سے بھری ہے

فیروزہ اسے دیکھ کے کھا جاتا ہے ہیرا
چہرے میں زمرد سے سوا جلوہ گری ہے

آمد کی خبر سن کے حسینوں میں نہیں دم
جو شمع ہے محفل میں چراغ سحری ہے

معنی الفاظ

''پوشاک'' - لباس، ''شگوفہ'' - کلی، ''فیروزہ'' - یہ ایک سبز رنگ کا قیمتی پتھر ہے، ''سوا'' - زیادہ، ''چراغ سحری'' - صبح کا بجھتا ہوا چراغ، کوئی دم کا مہمان۔

تشریح

اس آمد کے ذریعے محفل کو خبر دی جاتی ہے کہ اب سبز پری سبھا میں آنے والی ہے جس کے ناز و ادا دوسروں نئے ہیں۔ اس کے لب سرخ ہیں اور پوشاک و پر ہرے ہیں۔اس کے چھریرے سے بدن پر زیوروں کی بہتات سے جو شان پیدا ہوگئی ہے وہ بہت عجیب ہے۔ایسا لگتا ہے کہ نازک سی ڈالی ہے جو کلیوں سے بھری ہے۔اس کے ہرے رنگ میں اتنی شان ہے کہ ہرے رنگ کا قیمتی پتھر فیروزہ بھی اسے دیکھ ہیرا کھا لیتا ہے یعنی خود کشی کر لیتا ہے۔ ہیرا چاٹنا اور ہیرا کھانا محاورہ ہے جس کے معنی خود کشی کرنے کے ہیں۔ کیوں کہ ہیرا کھانے سے انسان مر جاتا ہے۔زمرد بھی ایک سبز رنگ کا قیمتی پتھر ہوتا ہے۔اس کے چہرے میں زمرد سے بھی زیادہ چمک ہے۔اسکی آمد کی خبر سن کر حسینوں کی وہی حالت ہوتی ہے جو صبح کے بجھتے ہوئے چراغ کی ہوتی ہے یعنی اب گیا تب گیا۔اس کے بعد سبز پری سبھا میں آتی ہے اور اپنے حسب حال یہ شعر گاتی ہے:

متن

معمور ہوں شوخی سے شرارت سے بھری ہوں — دھانی مری پوشاک ہے میں سبز پری ہوں
لے لیتی ہوں دل آنکھ فرشتوں سے ملا کر — انساں ہے بلا کیا میں نہیں جن سے ڈری ہوں
شعلہ ہوں بھبھوکا ہوں غضب ہے مرا غصہ — جل جائیں پری زاد جو میں گرم زری ہوں
وہ شمع میں پروانہ ہوں وہ سرو میں قمری — وہ گل ہے جہاں میں میں تسنیم سحری ہوں

تشریح

سبز پری اپنا تعارف کراتے ہوئے کہتی ہے کہ میرے اندر شوخی و شرارت بھری ہوئی ہے۔میرا لباس ہرا ہے میں سبز پری ہوں۔ میں فرشتوں تک کا دل لیتی ہوں انسان کی کیا حیثیت ہے، میں جنوں سے بھی نہیں ڈرتی ہوں۔ یعنی میں شریر ہی نہیں بلکہ بے باک اور نڈر بھی ہوں۔میرا غصہ شعلے کی مانند ہے اور تھوڑی گرم ہوں یعنی ذرا بھی غصے میں آؤں تو پری زاد تک جل جائیں۔ پھر گل فام کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتی ہے کہ میرا اس سے وہی رشتہ ہے جو شمع و پروانے کا ہے جو سرو و قمری کا ہے۔(سرو - ایک خوبصورت لمبا درخت ،قمری ایک چڑیا جو سرو کو بہت پسند کرتی ہے)وہ اس دنیا میں گلاب ہے تو میں صبح کی ٹھنڈی ہوا ہوں جس سے گلاب کو تازگی ملتی ہے۔

شعر خوانی اپنے حسب حال کر کے راجا اندر کی طرف دیکھتی ہے وہ اپنے تخت پر سو جاتا ہے۔اب سبز پری

باغ میں چلی جاتی ہے اور کالے دیو سے گلفام کو منگواتی ہے۔ جس پر وہ راجا اندر کی سبھا میں آتے ہوئے کوٹھے پر سوتا ہوا دیکھ کر عاشق ہوگئی تھی۔ اس سے اظہار عشق کرتی ہے پہلے وہ انکار کرتا ہے پھر اس کے عشق کو اس شرط پر قبول کرتا ہے کہ سبز پری اسے راجا اندر کی سبھا دکھالائے جس کا اس نے دنیا میں بہت ذکر سنا ہے۔ سبز پری منع کرتی ہے وہاں کے خطرات سے آگاہ کرتی ہے مگر وہ نہیں مانتا اور گلا کاٹ کر مر جانے کی دھمکی دیتا ہے تو وہ اسے اندر کی سبھا میں لاتی ہے اور پیڑوں کی آڑ میں چھپا کر خود گانے اور رقص میں مصروف ہو جاتی ہے۔ وہ دوبارہ آنے کے بعد ایک ٹھمری گاتی ہے جو اس طرح ہے:

متن

سدھ لاگ رہی توری آٹھ پہر — تن من کی نہیں موہے کھاک کھبر

سدھ لاگ رہی

نِس باسر موہے کل نہ پرت ہے — دکھلا دے جھلک کہوں ایک نجر

سدھ لاگ رہی

عرج کرت موراجیرا ڈرت ہے — دل دھڑکت دینہہ کنپت تھر تھر

سدھ لاگ رہی

ہر کا پتا استاد بتا دے — بوری سی پھرت ہوں جدھر تدھر

سدھ لاگ رہی

معنی الفاظ

''کھاک'' - خاک ،'' سدھ'' - یاد، دھیان ''نِس باسر'' -رات دن ،''کہوں '' - کہیں،''عرج'' -عرض،''دینہہ'' -جسم''کنپت'' - کانپتا ہے،''ہر'' - خالق،خدا،''بوری'' - دیوانی ،'' جدھر تدھر - ادھر ادھر

تشریح

اس ٹھمری میں تصوفانہ خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ اس میں سبز پری کہتی ہے کہ مجھے تیری یاد، تیرا دھیان آٹھوں پہر اس طرح رہتا ہے کہ اپنے تن من کی بھی خبر نہیں رہتی ہے، میں اس میں بالکل غرق ہوگئی ہوں۔

رات دن مجھے بے کلی رہتی ہے ایک دم بھی چین نہیں ملتا۔ اب کہیں تو اپنی ایک جھلک دکھلا دے تا کہ مجھے سکون ملے۔ یہ بات تو کہتے ہوئے بھی میرا جی بہت ڈرتا ہے یہاں تک کہ دل کی دھڑکن تیز ہو جاتی ہے اور میرا جسم تھر تھر کانپنے لگتا ہے۔ پھر استاد کو مخاطب کر کے کہتی ہے کہ میں دیوانوں کی طرح ادھر ادھر پھرتی رہتی ہوں تو ہی اس مالک حقیقی کا پتہ بتا دے، کچھ نشاندہی کر دے کہ اس کا دیدار آخر کیسے ہوگا۔ اس ٹھمری مین تصوفانہ خیال کو بڑے بلیغ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ شروع میں اندازہ نہیں ہو پاتا کہ یہ سدھ کس سے لگی ہے۔ آخر میں جب وہ کہتی ہے کہ ''ہر'' کا پتا دے تو بڑے ڈرامائی انداز میں انکشاف ہوتا ہے۔ پھر سبز پری تین غزلیں گاتی ہے۔ اس دوران لال دیو گلفام کو پیڑوں کی آڑ میں چھپا ہوا دیکھ لیتا ہے، راجا کو خبر کرتا ہے۔ راجا بہت غضبناک ہوتا ہے اور سارا حال معلوم کر لینے کے بعد گلفام کو قاف کے اندھے کنویں میں قید کر دیتا ہے اور سبز پری کا بال و پر نوچ کر سبھا سے نکال دیتا ہے۔ اب سبز پری جوگن کا بھیس بنا کر گلفام کو ڈھونڈنے نکلتی ہے۔ اس کی آمد اس طرح گائی جاتی ہے:

متن

جوگن آئی ہے پری بن کے پرستان کے بیچ
سمرنیں ہاتھوں میں مندرے ہیں پڑے کان سے بیچ

سر پہ انڈوا ہے رکھے منہ پہ رمائے ہے بھبھوت
سیلیاں ڈالے ہے گردن میں گریبان کے بیچ

چال متوالی ہے آنکھیں ہیں مئے عشق سے لال
مست شہزادہ گلفام کے ہے دھیان کے بیچ

سر کو دھنتے ہیں صدا اس کے چرند اور پرند
بھیرویں کا عجب انداز ہے ہر تان کے بیچ

کہیں گلفام کا کوسوں نہیں ملتا ہے پتا
خاک اڑاتی ہوئی پھرتی ہے بیابان کے بیچ

معنی الفاظ

''سمرن'' - تسبیح یا مالا جسے کلائی پر لپیٹ لیتے ہیں ،''مندرے'' - کانوں کے بالے''انڈوا'' - سر پر گول جوڑا ،''سیلیاں'' - مالا کے قسم کی کوئی چیز،''رمائے ہے بھبھوت'' - بھبھوت ملے ہوئے ہیں ،''مئے عشق '' - عشق کی شراب یعنی عشق کا نشہ۔

تشریح

اس آمد میں یہ اطلاع دی جاتی ہے کہ جوگن اب پرستان میں آ رہی ہے تو گویا وہ بھی ایک پری ہی کی طرح ہوگی مگر اس کی سج دھج یہ ہے کہ وہ ہاتھوں میں تسبیح یا مالا لئے ہوئے ہے، کانوں میں بالے پہنے ہوئے ہے، سر پر انڈوا

رکھے ہے، گلے میں سیلیاں ڈالے ہوئے ہے۔ چونکہ اسے کسی سے عشق ہوا ہے لہٰذا عشق کے نشے سے اس کی آنکھیں لال اور اس کی چال متوالی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ گانا بہت اچھا گاتی ہے۔ اس کی بھیرویں سن کر چرند اور پرند سر دھنتے ہیں۔ یہاں بھیرویں کا ذکر اس لیے ہے کہ ڈرامے کے اس مقام تک پہنچتے پہنچتے صبح ہونے لگتی ہے۔ وہ جنگل، بیابان میں خاک اڑاتی پھرتی ہے مگر گلفام کا کہیں پتہ نہیں ملتا۔ اس کے بعد جوگن کے آنے کی اطلاع راجا اندر کو ملتی ہے۔ اس گانے اور ناچنے کی تعریف سن کر اسے محفل میں بلواتا ہے اور اس سے گانے کی فرمائش کرتا ہے۔ اس کے بعد جوگن ایک ٹھمری گاتی ہے:

متن

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

انگ بھبھوت جوگن بن ملیاں — چھان پھری سب گلیاں رے

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

جی جاوت ہے ڈگر نہیں آوت — ہم محلوں کی پلیاں رے

لٹ جھٹکا کے بھیس بنا کے — دیس بدیس نکلیاں رے

انگ بھبھوت جوگن بن ملیاں — چھان پھری سب گلیاں رے

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

سیس بکس گیو پاؤں جھلس گیو — دھوپ میں بن بن جلیاں رے

تن کمھلا گیو مکھ مرجھا گیو — جیسے گلاب کی کلیاں رے

انگ بھبھوت جوگن بن ملیاں — چھان پھری سب گلیاں رے

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں

معنی الفاظ

''انگ'' - بدن، ''بھبھوت'' - سادھوؤں کی دھونی کی راکھ ''جی جاوت ہے'' - جان جا رہی ہے، ''ڈگر نہیں آوت'' - راستہ نہیں مل رہا ہے، یا منزل نہیں مل رہی ہے، ''سیس بکس گیو'' - چندیا چیخ گئی، دھوپ کی شدت کا اظہار، ''پاؤں جھلس گیو'' - پاؤں جھلس گیا۔

تشریح

اس ٹھمری میں جوگن کہتی ہے اب وہ شہزادے کوڈھونڈھنے جارہی ہے۔جسم پر بھبھوت مل کر جوگن بن کر گلی گلی اسے تلاش کررہی ہے۔ چونکہ محلوں کی یعنی نازونعمت کی پلی ہے اس لئے تھکاوٹ سے اس کی جان جارہی ہے اور وہ راہ نہیں مل رہی ہے جو منزل تک لے جائے۔ گوکہ وہ بھیس بدل کر دیس بدیس کی خاک چھان چکی ہے۔

پھر گرمی کی شدت کا اظہار کرتے ہوئے کہتی ہے۔ میں دھوپ میں جنگلوں میں شہزادے کے لیے اتنی ماری ماری پھری کہ دھوپ کی شدت سے سر چیخ گیا اور جھلس گیا۔ بدن کمھلا گیا اور چہرہ مرجھا گیا جس طرح دھوپ میں گلاب کی کلی مرجھا جاتی ہے۔ یہ ایک اچھی تشبیہ ہے۔ جوگن کے ناچنے گانے کی تعریف سن کر راجا اندرا سے سبھا میں بلواتا ہے اور گانے کی فرمائش کرتا ہے۔ جوگن اسے کئی چیزیں سناتی ہے۔ان میں سے ایک ہولی اس طرح ہے:

متن

جر جائے گیاں ایسی ہولی — بن سیاں دینہہ سلگت موری
بھاگ سہاگ پیا سنگ بھاگو — سب چریاں ہم توری
سرخ چنریا اڑھاؤنہ سجنی — تن من آگ لگوری
بن سیاں دینہہ سلگت موری

عبیر گلال ملاؤ کھاک میں — کیسو پھاگ کیسی ہوری
آنگن بیچ رنگ بھری گاگر — دیو پٹک بھرجوری
بن سیاں دینہہ سلگت موری

ٹھگ ماری یوں ٹھاری ہوں اُن بن — جیسے کینی ہے چوری
کا مکھ لے استاد کے جاؤں — جیانے آپھت توری
بن سیاں دینہہ سلگت موری

معنی الفاظ

''گیّاں'' - سکھی سہیلی،''سلگنا'' - دھیرے دھیرے جلنا''بھاگ سہاگ'' - خوش قسمتی وخوش حالی، ''بھاگو'' - بھاگا، ''چریاں'' - چوڑیاں ، ''لگو '' - لگی، ''کھاک'' - خاک، ''دیو پٹک'' - پٹک

دو، ا''بھر جوری '' - بہت زور سے، پوری طاقت سے ، ''ٹھگ ماری '' - ٹھگوں کی ستائی ہوئی، یہ عورتوں کا محاورہ ہے یعنی پریشان حال، ''ٹھاری ہوں'' - کھڑی ہوں، ''اُن بن '' - پیا کے بغیر، ''کینی ہے'' - کی ہے، ''آپھت'' -آفت، ''توری'' - توڑی، ڈھائی۔

تشریح

اس پوری ہولی کا ماحول خوشی وخرمی کے بجائے غم انگیز ہے۔ وجہ یہ ہے کہ جوگن کا معشوق اس سے بچھڑ گیا ہے۔ اس میں برہ کی ماری ایک عورت اپنی سہیلی سے کہتی ہے کہ یہ ہولی کی کیا خوشی ایسی جل جائے، برباد ہو جائے، جس میں اپنے پیا سے دور ہوں۔ میرا تو پورا بدن آہستہ آہستہ جل رہا ہے۔ قسمت اور سہاگ کے سارے سامان تو پیا کے ساتھ چلے گئے۔ جب وہ پاس ہو تب ان چیزوں کا لطف ہے۔ اب ان سہاگ کی نشانی چوڑیوں کو ہی کیوں رہنے دوں۔ انھیں بھی توڑ دیتی ہوں۔ اے پیاری سہیلی مجھے لال رنگ کا دوپٹہ مت اوڑھاؤ، میرے تن بدن میں تو یوں ہی آگ لگی ہے۔ عبیر گلال پر خاک ڈالو، اسے پھینک دو۔ پیا سے دور رہ کر کیا ہولی کا مزہ۔ رنگ کی گاگر کو آنگن میں پورے زور سے پٹک دو کہ مجھے ان چیزوں سے کوئی دلچسپی نہیں۔ میں زمانے کی ستائی ہوئی اس طرح کھڑی ہوں جیسے میں نے کوئی چوری کی ہو۔ میرے جی نے تو میرے اوپر ایسی آفت ڈھائی ہے کہ استاد کے پاس بھی کیا منہ لے کر جاؤں۔ پیا کے بغیر تو میرا انگ انگ سلگ رہا ہے میں ہولی کیا کھیلوں۔

جوگن کے گانوں سے خوش ہو کر راجا اندرا سے مختلف چیزیں انعام میں دیتا ہے۔ مگر وہ ہر بار انکار کر کے آخر میں اپنا منہ مانگا انعام چاہتی ہے۔ راجا اندر وعدہ کر لیتا ہے تو جوگن گلفام کو مانگ لیتی ہے۔ اس وقت راجا اندر جوگن کو پہچانتا ہے اور تب پچھتاتا ہے۔ مگر وعدہ کر لینے کی وجہ سے گلفام کو اسے دلوا دیتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کا حال دریافت کرتے ہیں پھر جوگن گلفام اور دوسری تمام پریوں کو ساتھ لے کر مبارکباد گاتی ہے اور ڈراما یہیں ختم ہو جاتا ہے۔ مبارکباد یوں ہے:

متن

شادی جلوۂ گلفام مبارک ہووے — عیش وعشرت کا سرانجام مبارک ہوئے
بعد مدت کے حسینوں کا نصیبا جاگا — فرش راحت پہ اب آرام مبارک ہوئے
سرو قمری کو سزاوار ہو بلبل کو گل — ہم کو یہ سرو گل اندام مبارک ہوئے
پی چکے خون جگر ہجر میں جی بھر بھر کر — شربت وصل کا اب جام مبارک ہوئے
ہو چکے عشق میں بدنام بڑی مدت تک — اب زمانے میں ہمیں نام مبارک ہوئے

معنی الفاظ

''شادی'' - خوشی، ''سرانجام''- انجام،کسی کام کا آخر، ''گل اندام '' - پھول جیسے جسم والا، ''ہجر ''- جدائی، ''وصل '' - ملاقات۔

تشریح

جوگن یا سبز پری اس مبارک باد میں اپنی دلی خوشی کا اظہار کرتے ہوئے کہتی ہے کہ گلفام کے جلوہ دکھانے یا اس کا دیدار ہونے کی خوشی مبارک ہو۔اب یہ نتیجہ جوخوشی عیش وعشرت کا ہوا ہے یہ بھی مبارک ہو۔ایک مدت کے بعد اب حسینوں کی قسمت جاگی ہے یعنی خوشی ملی ہے۔تو اب سکوں واطمینان مبارک ہو۔قمری کے لائق سرو ہے وہ اسے ملے اور بلبل کو گل ملے اور مجھے یہ سرو جیسے قد، پھولوں جیسے جسم والا گلفام مبارک ہو۔ہجر میں ہم نے بہت خون جگر پیا ہے یعنی مصیبتیں جھیلی ہیں۔اب ملاقات کے شربت کا جام مبارک ہو۔ابھی تک تو اس عشق کی وجہ سے بدنامی ہی بدنامی ملتی رہی ہے۔لیکن اب زمانے میں ہمیں جو نیک نامی ملے گی وہ مبارک ہو۔

ڈاکٹر محمد حسن کے ڈرامے ''ضحاک'' کی کہانی اور مرکزی خیال

میرا یہ ڈراما ''ضحاک'' عصری ادب میں ایمرجنسی کے خاتمے کے فوراً بعد شائع ہوا تھا۔ احباب نے ڈرامے کی پذیرائی میری ہمت اور حوصلے سے بڑھ کر کی۔ کسی نے اسے جدید اُردو ادب میں اضافہ قرار دیا تو کسی نے ایمرجنسی پر ہندوستان کا بہترین ڈراما بتایا۔ بعض حضرات نے اس میں تحقیقی دل چسپی بھی لی اور اس کے زمانۂ تصنیف، ماخذ اور اس کے طبع زاد ہونے یا نہ ہونے پر بھی بحثیں چھیڑ دیں۔ ایک بھرا پُورا مضمون بھی اس پر شائع ہو گیا۔ میں ان سبھی حضرات کا ممنون ہوں جنہوں نے میرے اس ڈرامے میں دل چسپی لی۔

ادب کی اپنی جمہوریت ہے۔ ہر ایک کو اپنی پسند ناپسند کا حق حاصل ہے البتہ اب جب کہ میرے کرم فرما پروفیسر گیان چند جین نے اس ڈرامے کو اپنی یونی ورسٹی کے نصاب میں شامل کیا ہے اور بقول شاعر ''شعر مرا بمدرسہ برد'' پر عمل درآمد کر ڈالا ہے تو ضروری ہے کہ میں اس ڈرامے کی تصنیف اور تکنیک کے بارے میں کچھ عرض کر دوں۔ یہ ڈراما اگر شاملِ نصاب نہ ہوتا تو اس کے علحیدٰہ کتابی شکل میں چھپنے کی نوبت بھی نہ آتی۔ مگر ضرورت ایجاد کو جنم دیتی ہے۔ اس لیے کتابی شکل میں چھپتے چھپتے گزارشِ احوال واقعی لازم ہے۔ تا کہ سندر ہے۔ کون مطمئن ہوتا ہے کون مطمئن نہیں ہوتا، یہ اپنی اپنی توفیق پر منحصر ہے۔

ڈراما ''ضحاک'' ابتدائی چند صفحات کے علاوہ تمام و کمال ایمرجنسی ہی کے زمانے میں لکھا گیا۔ ہوا یوں کہ ایمرجنسی کے دوران زبان بندی مکمل تھی۔ ہر صبح اخبار ہاتھ میں لیتے ہوئے شدید ذلت اور اہانت کا احساس ہوتا تھا کہ وہ شروع سے آخر تک سفید جھوٹ سے لبریز ہوتا تھا۔ لفظوں کے معنی بدل گئے تھے اور جو واقعات خود اپنی آنکھوں سے دیکھے ہوئے تھے وہ بھی یا تو سرے سے اخبار میں جگہ ہی نہ پاتے تھے یا کچھ کے کچھ ہو جاتے تھے۔ ہر روز کسی نہ کسی خوشامدی سے سابقہ پڑتا تھا جو محض خوشامد کے زور پر آقا بنا ہوا تھا، میری روٹی روزی کا مالک تھا۔ غرض ہر لمحہ ایک اذیت تھا۔ عصری ادب کا ہر لفظ سنسر ہو رہا تھا۔ زبان پر تالے پڑے ہوئے تھے۔ پڑوس میں رات کے پچھلے پہر کسی کے دروازے پر دستک ہوئی اور پھر وہ شخص کہیں نظر نہ آتا۔ کبھی معلوم ہوتا جیل چلا گیا۔ کبھی معلوم ہوتا کہ لا پتہ ہو گیا۔

ہر ہفتے کوئی نہ کوئی بتا تا کہ اسے صرف اس لیے تنخواہ نہ ملی کہ وہ نس بندی کے لیے پانچ آدمیوں کو ہسپتال نہیں پہنچا سکا۔ ڈرائنگ روم میں، بس میں، سڑک پر لوگ سانس روکے ہوئے گزر رہے تھے کہ پتہ نہیں کون جاسوس ہو، میرا بھی یہی حال تھا۔

اگست ۱۹۷۶ء میں جواہر لال نہرو یونیورسٹی کے طلباء نے مجھ سے اصرار کیا کہ میں اپنا ڈراما انہیں پڑھ کر سناؤں۔ میں نے ڈراما لکھنا شروع کر دیا تھا مگر ابھی پورا نہیں کیا تھا۔ طلبا کے اس مختصر جلسے میں پڑھنے سے پہلے میں نے اپنے کمرے میں اپنے رفیق کار ڈاکٹر صدیق الرحمان قدوائی کو اس ڈرامے کا ایک باب سنا کر ان سے مشورہ کیا۔ انہوں نے رائے دی کہ ایمر جنسی کے حالات میں اس ڈرامے کو عام جلسہ میں پڑھنا خطرہ مول لینے کے مترادف ہوگا۔ جلسہ شروع ہوا تو میں نے اپنی نثری نظمیں سنانے پر اکتفا کیا۔ اصرار بڑھنے لگا تو ''ضحاک'' کا پہلا سین سنایا جس کے بعد اصرار اور زیادہ بڑھا مگر بہر حال معاملہ وہیں ختم ہو گیا۔

ستمبر ۱۹۷۶ء میں، میں نے ''ضحاک'' مکمل کر لیا۔ ایمر جنسی اپنے شباب پر تھی۔ طلبا کا اصرار بھی بہت تھا۔ اب اس اصرار میں دوسرے احباب بھی شریک ہو گئے تھے۔ چنانچہ میں نے اپنے کمرے میں بہت ہی منتخب احباب کے مختصر مجمع میں (جس میں چند طلبا بھی شریک تھے) پورا ڈراما پڑھ کر سنایا۔ احباب نے بہت تعریف و توصیف کی اور ساتھ ہی ساتھ اس کے نہ چھپ سکنے پر دلی رنج و غم کا اظہار بھی کیا بلکہ ایک کرم فرمانے تو مجھے تنہائی میں مشورہ بھی دیا کہ میں کسی آنے جانے والے کے ذریعے اسے یا تو براہ انگلستان یا براہِ راست پاکستان بھجوا دوں تا کہ وہاں مصنف کے کسی فرضی نام سے اسے شائع کرا دیا جائے۔ بارے یہ ڈراما اسی طرح مکمل پڑا رہا۔

جنوری میں نیشنل اسکول آف ڈراما کے فارغ التحصیل چند طلباء نے ''ہم'' گروپ بنایا اور اس ڈرامے کو اسٹیج کرنے کا اِرادہ ظاہر کیا۔ اسے ہندی رسم خط میں منتقل کرنے کی تیاریاں ہونے لگیں۔ جواہر لال نہرو یونیورسٹی کے طلبا کے ایک گروپ نے وجے شنکر چودھری کی سر کردگی میں اسے اسٹیج کرنے کا اِرادہ کیا مگر سوال یہی تھا کہ اسے اسٹیج کرنے کی منظوری بھی مل سکے گی یا نہیں۔ اس زمانے میں اسٹیج کرنے سے پہلے ڈرامے کا مسودہ منظور کرانا ضروری تھا۔ سنا تو یہاں تک گیا تھا کہ ابراہیم القاضی کے اپنے طلبا سے نیشنل اسکول آف ڈراما میں 'دانتوں Dantan کی موت' جیسے ڈراما اسٹیج کرانے پر بھی حکومت کو اعتراض ہونے لگا تھا۔ ''دانتون'' انقلابِ فرانس کا مشہور کردار تھا اور اس ڈرامے کا انقلابی آہنگ اور عصری معنویت خاصی واضح تھی۔ بہر حال اسی لیت و لعل میں ڈراما ''ضحاک'' کا مسودہ بھی پڑا رہا۔ نہ چھپا نہ اسٹیج ہوا۔

آخر کار جب ایمر جنسی کا پنجہ ڈھیلا پڑا تو مارچ ۱۹۷۷ء کے آخر میں اس کی کتابت شروع ہوئی اور عصری ادب میں چھپنے سے کچھ ہی پہلے وجے شنکر چودھری نے اسے سری رام سنٹر کے اسٹیج پر کھیلا۔ ''ہم'' ڈراما گروپ اسے اسٹیج نہیں کر سکا۔ غرض اس ساری

گفتگو سے اتنی ہے کہ ڈراما ''ضحاک'' شروع کے چند صفحات کے علاوہ باقی تمام وکمال ایمر جنسی کے دور میں تصنیف ہوا۔

کہانی:

ظاہر ہے ''ضحاک'' کی کہانی نئی نہیں ہے۔ ''ضحاک'' کا پورا قصّہ فردوسی کے شاہنامے میں موجود ہے اور نظم ونثر میں بار بار بیان ہوا ہے۔ اس میں نیا پن ہے تو اس سیاسی رمزیت میں ہے جو ضحاک کے کردار کو میرے ڈرامے میں حاصل ہو گئی ہے۔ ''ضحاک'' کا قصّہ ''فسانۂ عجائب'' والے رجب علی بیگ سرور نے اپنی تصنیف میں بیان کیا ہے۔ ڈراما ''ضحاک'' میں اس کہانی کا صرف بنیادی ڈھانچہ لیا گیا ہے۔ یعنی ضحاک کا جمشید کے خلاف بغاوت کرنا اور اسے آرے سے زندہ چیر ڈالنا اور اس جنگ میں فتح یاب ہونے کے سلسلے میں شیطان کی مدد لینا اور شیطان کے اس کے کاندھوں کو بوسہ دینے کی وجہ سے ان شانوں پر دو سانپ اُگ آنا یقیناً طبع زاد نہیں ہے۔ لیکن اس بنیادی ڈھانچہ کے علاوہ جو واقعات اور کردار ڈراما ''ضحاک'' میں آئے ہیں ان کا نہ شاہنامے سے کوئی تعلق ہے نہ رجب علی بیگ سرور یا کسی دوسرے مصنف کی بیان کردہ شاہنامے کی اس داستان سے۔

یہ بھی کہا گیا ہے کہ اختر شیرانی نے سامی بے نامی کسی نثر کے مصنف کے ڈرامے کا اُردو ترجمہ ''بہارستان'' میں بالاقساط شائع کیا تھا۔ مجھے یہ اعتراف کرنے میں ذرا بھی باک نہیں کہ یہ بات بھی میرے علم میں نہ تھی کہ کسی مصنف نے اس کردار کو سیاسی معنویت دی ہے۔ میں نہ حسنی صاحب کے اختر شیرانی پر تحقیقی مقالے کا ممتحن تھا، نہ میں نے اس کا مقالہ کہیں دیکھا جس سے یہ معلومات میرے علم میں آئی۔ حسنی صاحب کا مطبوعہ تحقیقی مقالہ مجھے میرے ڈرامے ''ضحاک'' کی اشاعت کے بعد ۱۹۷۷ء کے اواخر میں پاکستان جانے پر ملا اور اس تحقیقی مقالے میں سامی بے کے ڈرامے کے متعلق معلومات بھی ۱۹۷۸ء میں میری نظر سے گزریں۔ واقعہ یہ ہے کہ اوّل تو دونوں ڈراموں میں مماثلت بہت کم ہے۔ دوسرے جو بھی ہے وہ صرف اس بناء پر ہے کہ دونوں کا ماخذ شاہنامے کا ایک ہی واقعہ اور اس کے بعض کردار ہیں۔ پھر بھی اگر ''ضحاک'' لکھتے وقت مجھے اس قسم کے کسی ڈرامے کا علم ہوتا تو شاید یہ ڈراما لکھا ہی نہ جاتا یا پھر کسی دوسری طرح سے لکھا جاتا۔ بہر حال مجھے قطعی طور پر سامی بے کے ڈرامے سے اپنی لاعلمی اور ناواقفیت کا اعتراف ہے۔

یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ ایمر جنسی کے دوران سانپوں کے انسانی کھوپڑیاں کھانے کا خیال کئی اور افسانہ نگاروں کو بھی آیا۔ ان میں سے بھی کوئی افسانہ میری نظر سے ڈراما لکھتے وقت یا لکھنے سے پہلے نہیں گزرا تھا۔ سلام بن رزاق کی کہانی ''کالے ناگ کے پجاری'' جو غالباً ۱۹۷۷ء ہی میں چھپی تھی، میری نظر سے ان کے مجموعے ''ننگی دوپہر کا سپاہی'' کی اشاعت کے بعد گزری۔

تناقصات:

ایمرجنسی کے زمانی ربط کی وجہ سے ڈراما ''ضحاک'' کے بعض مضمرات جہاں واضح ہو گئے وہاں بعض پہلو نظرانداز بھی کر دیے گئے۔ مثلاً بعض احباب نے اس کے مقصد کے بارے میں بھی سوالات پوچھے۔ ایک ایسے دور میں جب دانشوروں کی اچھی خاصی تعداد مستقبل پر سے اعتماد کھو بیٹھی ہے۔ مثبت کی بجائے منفی فکر کی طرف ذہن کا منتقل ہونا تعجب کی بات نہیں ہے۔ تناقصات کی بحث سے پہلے شاید یہ بحث ضروری ہے کہ ڈراما ''ضحاک'' کم سے کم تین سطحوں والا ڈراما ہے۔ پہلی سطح جو ضحاک، فریدوں اور نوشابہ کی سطح ہے۔ جس کا قصہ ہے ''ظلم و جبر کے خلاف دو بے بس انسانوں کا آواز اٹھانا اور آخر کار فتح یاب ہونا ہے'' یہ محض اتفاق نہیں کہ فریدوں محنت کش ہے اور نوشابہ کسان کی بیٹی ہے جسے اغوا کر لیا گیا تھا۔ یہ اس کی دوسری سطح ہے یعنی طبقہ واری کشمکش کی سطح جو واضح طور پر یہ اشارہ کرتی ہے کہ ظلم و جبر خواہ وہ سیاسی ہو یا سماجی اور نظریاتی۔ صرف محنت کش اور کسان طبقے کی رہبری ہی میں ختم کیا جا سکتا ہے جو انقلاب اور سماجی انصاف کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ تیسری سطح یہ بھی ہے کہ انسان نے صنعتی انقلاب کو نفع خوری اور استحصال سے جوڑنے کے بعد اپنے شانوں پر سانپ اُگا لیے ہیں اور یہ وہ کابوس ہے جو خود اس کا پیدا کردہ ہے اور خود اسی پر سوار ہے۔ بوڑھا (جسے میں نے گوئٹے کے فاؤسٹ سے مستعار لیا ہے) اس نظام کا نمائندہ ہے اور صنعتی نظام کے اس تشنج سے بچنے کے لیے جس نے فن کا احترام، مذہب کا تقدس، عورت کی عزت اور قانون کی حرمت کو تشدد، طاقت اور روپے کے اوپر قربان کر ڈالا ہے۔ صرف محنت کش اور کسان کی رہبری ہی ذریعۂ نجات فراہم کر سکتی ہے۔

اب اس مرکزی تصور کو سمجھ لینے کے بعد یہ واضح ہو جائے گا کہ ضحاک محض ایک دور کا کردار اور یہ ڈراما محض ایک دور کی کہانی نہیں ہے بل کہ اس کا دائرۂ زمان و مکان کی قیود توڑتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ اسی بناء پر میں نے بھی یہ قیود جان بوجھ کر توڑ دیے ہیں۔ یوں بھی آج کا اسٹیج Representational اسٹیج نہیں ہے جو اصل کا دھوکا یا نقل مطابق اصل پیش کرنے کے چکر میں پڑے۔ میں اس باب میں مشہور جرمن ڈراما نگار برتوات بریخت کا پیرو ہوں جس نے اس پر زور دیا کہ اسٹیج ڈراما دیکھنے والوں کو بار بار یہ یاد دلانا ضروری ہے کہ وہ محض ڈراما ہی دیکھ رہے ہیں۔ زندگی کا کوئی حصہ ان کے پیشِ نظر نہیں ہے۔ اسٹیج کا مقصد ناظرین کو اصل کا فریب فراہم کرنا نہیں ہے بل کہ اس فریب کو جھٹکے کے ساتھ توڑ کر انہیں جگانا اور انہیں غور و فکر پر مجبور کرنا ہے۔ اسی لیے ہزاروں سال پُرانے واقعات پر مبنی اس ڈرامے میں ٹیلی ویژن، پریس، انٹرویو، کمپیوٹر اور دوسرے جدید مصنوعات اور ایجادات کا ذکر بار بار آیا ہے۔ فوجیوں کی وردیاں بھی نئی ہیں۔ مذہبی پیشواؤں کے لیے القاب و آداب میں یہی خلط مبحث جان بوجھ کر روا رکھا گیا ہے۔ چاہتا تو اسے

قدیم دور کی چیزوں تک ہی محدود رکھتا مگر مقصد یہ ظاہر کرنا تھا کہ یہ ظلم و جبر انسان کے بھیجوں کو سانپوں کو کھلانے کا رواج اور ہنر اور فن، مذہب اور قانون کی یہ تذلیل کسی ایک دور یا کسی ایک ''ضحاک'' تک محدود نہیں ہے۔ جب تک زبردستوں کی آقائی کا دور نہ آئے۔ اس وقت تک یہی داستان اسی طرح چلتی رہے گی۔ نیز تلوار کی جگہ توپ و تفنگ، ہوائی جہاز اور ایٹم بم لے لیں گے اور قاصد، جاسوس اور پرچہ نویس کی جگہ عوامی ترسیل کے ذرائع اخبار، ٹیلی ویژن اور ریڈیو وغیرہ لے لیں گے اور یہ داستان اسی انداز سے اس وقت تک جاری رہے گی جب تک محنت کش بڑھ کر اس نظام کو ختم نہیں کر دیتے، اس لیے جو تناقصات بظاہر اس ڈرامے میں نظر آتے ہیں۔ وہ جان بوجھ کر مقصدیت اور معنویت کے تحت رکھے گئے ہیں۔ اسی نئی تکنیک کے تحت آزاد نظم کو کورس کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ اُردو ڈراما اکثر و بیشتر ابھی تک پیش کش کے پرانے طریقوں سے نہیں نکلا ہے۔ ''ضحاک'' میں اسٹیج کے نئے طریقِ کار اور نئی تکنیک کو برتنے کی کوشش کی گئی ہے جو اُردو میں عام نہیں لیکن ہندوستان کی سبھی اہم زبانوں میں قبول کی جا چکی ہیں۔ اور ایک موجِ تہہ نشین کی طرح دانش وروں اور فن کار، اہلِ علم اور اہلِ بصیرت کی خواری اور بے وقاری کا ماتم اس ڈرامے کا مرکزی تصور فراہم کرتا ہے۔ استحصالی نظام صرف عوام کو لوٹتا کھسوٹتا ہی نہیں بلکہ اربابِ فکر و فن کی اور ان کے سبھی مقدس اور اعلیٰ اداروں کی تذلیل بھی کرتا ہے۔ ضمیروں کی خریداری کا المیہ اس کا موضوع ہے جسے آخری سین میں تعلیم، فن، قانون، علم اور مذہب کے ان رہنماؤں کی شکل میں پیش کیا گیا ہے جن کے لب سلے ہوئے ہیں اور جو آزادی کی بھیک مانگ رہے ہیں۔ استحصال نے انہیں اس حالت کو پہنچا دیا ہے کہ وہ یہ سمجھ بیٹھے ہیں کہ زیردستوں کی آقائی انہیں ان کی آواز اور وقار واپس دلا سکتی ہے۔

بہرحال اس ڈرامے کو کتابی شکل میں اشاعت کے لیے واگزار کرتے ہوئے ان تمام قدردانوں کا ممنون ہوں جنہوں نے میری اس کاوش کو توجہ کے قابل سمجھا۔

پروفیسر محمد حسن

ڈاکٹر محمد حسن کے ڈرامے ''ضحاک'' کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ

اُردو کے معروف نقاد اور ڈراما نگار ڈاکٹر محمد حسن کا ڈراما مارچ ۱۹۸۰ء میں پہلی مرتبہ دہلی سے کتابی صورت میں شائع ہوا۔اس سے پہلے یہ ''عصری ادب'' کے شمارہ ۲۷، ۲۸ (جنوری اپریل ۱۹۷۷ء) میں شائع ہوا تھا، جب بھارت میں مسز اندرا گاندھی کی نافذ کردہ ایمرجنسی کے زخم تازہ تھے۔اس کا ایک حصّہ اگست ۱۹۷۶ء میں جواہر لال نہرو یونی ورسٹی نئی دہلی کے طلباء کے ایک جلسے میں اور پورا ڈراما ستمبر ۱۹۷۶ء کو ایک محفل میں سنایا گیا۔دیباچہ ''ضحاک'' ص ۱۹، جب ایمرجنسی اپنے شباب پر تھی۔اس تناظر میں یہ ڈراما ایک مخصوص وقت کے بھارت میں ہی نہیں، پوری دنیا میں مزاحمتی ادب کی ایک اعلیٰ مثال ہے۔

اس ڈرامے کے مقدمے میں ڈاکٹر گیان چند جین نے لکھا ہے ''کہا گیا ہے کہ ڈاکٹر محمد حسن نے اختر شیرانی سے سرقہ کیا ہے لیکن اپنے ماخذ کا اعتراف نہیں کیا'' ص ۷۔اس میں شک نہیں کہ ڈاکٹر محمد حسن نے اختر شیرانی کے کسی ایسے ڈرامے کے مطالعے سے انکار کیا ہے۔ص ۲۱ اور خود اُردو کے نامور محقق ڈاکٹر گیان چند جین نے مذکورہ مقدمے میں یہ رائے دی ہے ''ڈاکٹر محمد حسن پر سرقے کا اعتراض معترض کی کم نظری کا غماز ہے۔''ضحاک'' کا قصہ نہ اختر شیرانی کی جاگیر ہے نہ سامی بے کی۔یہ فردوسی کے شاہنامے کے ابتدائی حصّے کا ایک قصّہ ہے جس سے ہر پڑھا لکھا واقف ہے۔'' ص ۸، لیکن ڈاکٹر جین نے اختر شیرانی کے ڈرامے کے بارے میں جب یہ لکھا ''اختر شیرانی کا ڈراما کسے دیکھنے کو ملتا ہے؟'' ص ۷، اور ڈرامے کے ایک محقق و نقاد ڈاکٹر اخلاق اثر کے اس اعتراف کو بھی کوٹ کیا ''میں اپنی کوشش کے باوجود سامی بے کا ڈرامہ اور اختر شیرانی کا ترجمہ حال نہیں کر سکا ہوں'' ص ۸، تو میں نے اختر شیرانی کے مذکورہ ڈرامے ''ضحاک'' کو تلاش کرنا شروع کیا اور جلد ہی مجھے یہ پبلک لائبریری لانگے خاں ملتان سے دستیاب ہو گیا (نمبر ۶۲۳۷) ایک سو بیاسی صفحات (اشتہارات چھوڑ کر) پر مشتمل چھوٹے سائز کی اس کتاب کے مطالعے (جس کا سرورق غائب ہے) اور ڈاکٹر یونس حسنی کے پی ایم ایچ کے مقالے کی کتابی صورت ''اختر شیرانی اور جدید ادب'' (انجمن ترقی اُردو، کراچی ۱۹۷۶ء) کی مدد سے مندرجہ ذیل معلومات حاصل ہوتی ہیں:

الف: اختر شیرانی کا ڈرامہ ''ضحاک'' طبع زاد نہیں بلکہ ترجمہ ہے جو بہارستان میں بالاقساط ۱۹۲۷ء میں شائع ہوا اور غالباً کتابی صورت میں ۱۹۳۰ء میں منظرِ عام پر آیا۔

ب: اس ڈرامے کے مصنف ترک عالم اور ادیب شمس الدین سامی بے (۱۸۵۰ء۔۱۹۰۴ء) ہیں۔ ڈرامے کا ترکی میں عنوان ''گاوے'' ہے۔ سامی بے عربی، فارسی، قدیم یونانی اور فرانسیسی زبانوں پر دسترس رکھتے تھے۔ اعلیٰ سرکاری عہدوں پر رہے مگر سلطان عبدالحمید دوم کے دورِ استبداد میں جلاوطن کر کے طرابلس عرب بھیج دیے گئے۔ بعد میں معاف بھی کیا گیا اور کچھ سرکاری ذمہداریاں بھی سپرد کی گئیں تو اس عالم میں وہ عملاً اپنے گھر میں نظر بند رہے۔ تاہم یہ جلاوطنی اور نظر بندی ان کی اس تخلیق کی محرک اسلیے نہیں کہ سامی بے نے یہ ڈرامہ ۲۸ برس کی عمر میں یعنی ۱۸۷۷ء میں لکھا۔ البتہ یہ ممکن ہے کہ انہیں موردِ عتاب ٹھہرانے میں اس ڈرامینے بھی کوئی کردار ادا کیا ہے۔

ج: سامی بے کے عالمانہ مقدمے سے ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے بھیشا ہنامے میں ضحاک کے قصّے کے غیر عقلی اجزاء کو خارج کر دیا جیسے ضحاک کے شانوں پر ابلیس کے بوسے کے نتیجے میں پیدا ہونے والے سانپ سامی بے لکھتے ہیں:

> ''ضحاک کا اصلی وطن عربستان تھا......افریقہ میں آج بھی ایسی قومیں پائی جاتی ہیں جو سانپوں کی پرستش کرتی ہیں......ضحاک کی مار پرستی اور اس لے ماری (ماریٰ) کے خطاب کی شہرت اور اپنے معبودوں کی قربان گاہ پر بھینٹ چڑھانے کے لیے انسانی بچوں کی ہلاکت۔!! اس نوعیت کے ساتھ یہ افسانہ یقینی طور پر ناقابلِ شبہ و تردید ہو جاتا ہے اور تاریخ کی نظروں میں ضحاک کے شانوں کو سانپوں کی غیر فطری تولید کے بارسے ہمیشہ نجات مل جاتی ہے۔'' ص ۳۰۲

د: اس ڈرامہ کے کردار مندرجہ ذیل ہیں:

ضحاک، قحطان (وزیر)، مہرو (جمشید کی لڑکی۔ ضحاک کی کنیز)، خوب چہر، (جمشید کی پوتی)، پرویز (جمشید کا پوتا، خوب چہر کا عم زاد)، فرہاد (داروغہ محلات)، کاوہ، مہربان (کاوہ کی بیوی)، بہرام اور رستم (کاوہ کے بیٹے)، قباد، خسرو، نوذر، یزد، فریز، شیرویہ (کاشتکار) موبدوں کا سردار، موبدوں کی جماعت وغیرہ۔

ہ: یہ ڈراما پانچ مناظر پر مشتمل ہے اور منظر کوئی نظاروں (؟) میں تقسیم کیا گیا ہے جن کی تشکیل اور ترتیب میں کوئی زیادہ ہنر مندی کارفرما دکھائی نہیں دیتی۔ پہلے منظر میں ۲۳ نظارے ہیں، دوسرے میں ۱۰، تیسرے میں ۱۱، چوتھے میں ۱۴اور پانچویں میں ۱۳، کسی نئے کردار کی شمولیت سے نظارہ تبدیل ہو جاتا ہے اور بعض نظارے مضحکہ خیز حد تک مختصر ہیں۔ جیسے پہلے منظر کا تیرہواں نظارہ تین سطروں پر مشتمل ہے اور اسی طرح چوتھے منظر کا پانچواں نظارہ چار سطروں پر۔

و: بنیادی طور پر یہ ڈراما کسی بڑی سیاسی آویزش کا استعارہ بننے کے بجائے کسی روایتی رومانی افسانے کی جذباتی فضا کو لیے ہوئے ہے جسے جا بجا اختر شیرانی کے اشعار اور رنگین عبارت آرائی نے اور زیادہ جذباتی بنا دیا ہے۔ بیشتر کردار خود کلامی سے کام لیتے ہیں۔ مکالمے بھی یک رنگ ہیں۔ البتہ کہیں کہیں ''کاوہ'' کے ایسے مکالمے زیر بحث ڈرامے ڈاکٹر محمد حسن کے ''ضحاک'' کی یاد دلاتے ہیں۔

کاوہ: ''تم پہاڑوں کی چوٹی پر کھلنے والے پھول ہو، ہم تو سے کے نیچے کی راکھ ہیں۔ص ۸۹

کاوہ: ''سچی بات کہنا میرے اختیار میں ہے اور ظلم کرنا تمہارے اختیار میں''ص ۱۳۲۔۱۳۳

اس سے ظاہر ہو جاتا ہے کہ ڈاکٹر محمد حسن پر سرقے کا الزام وہی لوگ لگا سکتے ہیں جنہوں نے اختر شیرانی کے اس ترجمے کا مطالعہ نہیں کیا۔ البتہ ڈاکٹر محمد حسن نے اعتراف کیا ہے کہ انھوں نے اپنے ڈرامے میں کہانی کا بنیادی ڈھانچہ رجب علی بیگ سرور کی تصنیف سے لیا ہے۔ص ۳۰

'فسانۂ عجائب'' کے مصنف رجب علی بیگ سرور (۱۷۸۲ء۔ ۱۸۶۷ء) نے واجد علی شاہ کی فرمائش پر ''تاریخ دلکشائے شمشیر خانی'' کی اُردو تلخیص ''سرور سلطانی'' کے عنوان سے ۱۸۴۴ء میں ترتیب دی تھی جب کہ غزنی کے حاکم شمشیر خان کی ایماء پر توکل بیگ حسینی نے ۱۰۶۳ء میں شاہنامہ فردوسی کی نثری تلخیص ''دلکشائے شمشیر خانی'' کے عنوان سے کی تھی۔ رجب علی بیگ سرور کی تصنیف سرور سلطانی کے مطالعے سے احساس ہوتا ہے کہ انھوں نے 'محفل''توکل بیگ حسینی کی مذکورہ کتاب کو ہی پیشِ نظر نہیں رکھا بل کہ شاہنامہ فردوسی بھی ان کے پیشِ نظر رہا ہے اور عجم کی بعض پرانی تاریخی کتب سے بھی انہوں نے استفادہ کیا ہے۔ مثلاً ''ضحاک'' کے بارے میں رجب علی بیگ سرور کا یہ بیان ملاحظہ ہو:

''عجم وہ آگ کہتے ہیں، آگ بمعنی آفت و عیب، دس عیب اس میں بتاتے ہیں کہ یہ

منظر قامت میں قصر، قلت حیا، نخوت کا زورشور، احمق اور پرخور، ظالم، بدزبان، جلد باز، نامرد، نطفۂ شیطان، عرب نے وہ آگ کو معرب کرکے ''ضحاک'' کہا۔'' [سرورسلطانی۔ص۹۳]

''سرورسلطانی''میں''ضحاک'' کے بارے میں بتایا گیا ہے کہ شیطان کے بہکاوے میں آکر اُس نے اپنے باپ کی ہلاکت کا سامان کیا تھا اور پھر جب شیطان نے ضحاک کو ایک دن لذیذ خوراک کھلا کر بے خود کر دیا تو ضحاک نے شیطان سے کہا کہ میں تمہاری ایک خواہش پوری کرنے کو تیار ہوں۔ تب شیطان نے اس کے شانے چومنے کی خواہش کی اور اسی بوسے کے نتیجے میں ضحاک کے کندھوں سے وہ دو سانپ برآمد ہوئے ہیں جن کی تسکین کے لیے پھر انسانی بھیجوں کی طلب ہوئی۔ فردوسی نے اپنے شاہنامے میں''بوسہ دادن ابلیس ضحاک را وتولید سدن مار'' کے عنوان سے لکھا ہے:

بدو گفت بنگر کہ تا آرزوی	چہ خواہی بخواہ از من اے نیکخوی
خورشگر بدو گفت کامی پادشا	ہمیشہ بزی شاد و فرمانروا
مرا دل سراسر پر از مہر تست	ہمہ توشئہ جانم از چہر تست
یکی حاجستم بنزدیک شاہ	وگرچہ مرا نیست ایں پایگاہ
کہ فرمان دہد تا سرکتف اوی	ببوسم بعالم بر د چشم وروی
چو ضحاک بشنید گفتار اوی	نہانی ندانست بازار اوی
بدو گفت دادم من این کام تو	بلندی بگیرد مگر نام تو
بفرمود تادیو چون جفت اوی	ہمی بوسہ ای داد بر کتف اوی
چو بوسید و شد برزمین ناپدید	کس اندر جہان ایں شگفتی ندید
دو مار سیہ از دو کفتش برست	غمین گشت واز ھر سوئی چارہ جست

(شاہنامہ فردوسی جلد اول، ص۲۹)

ابلیس کے ضحاک سے یارانے کی بات پر زور دینے کا مقصد ڈاکٹر محمد حسن کے ڈرامے''ضحاک'' کے ایک معنوی تصرف کی اہمیت کو واضح کرنا ہے۔ یہاں گوئٹے کی''فاؤسٹ'' کے اس سودے کو بھی ذہن میں رکھئے جس کے

مطابق وہ اپنی روح ابلیس کو سونپ دیتا ہے۔اس ڈرامے میں ضحاک کے شانوں پر لہراتے اور ڈستے سانپ تو ابلیس کے بوسے کا نتیجہ قرار نہیں دیے گئے البتہ درد اور اذیت کی شدت میں وہ ایک بوڑھے طبیب کے بہروپ میں آئے ابلیس سے اپنی روح کا سودا کرتا ہے اور پھر اُس کے تجویز کردہ نسخے یعنی انسانی مغز ان سانپوں کو پیش کرنے پر عمل کرتا ہے۔اسی طرح آخر میں بھی ابلیس کے نمودار ہوکر یہ کہنے سے ''ہاتھ روک لے نوجوان، ضحاک کی روح میری ہے، میں اس کا سودا کر چکا ہوں'' ص ۴۷ یا ''ضحاک ہر جگہ اور ہر زمانے میں پیدا ہوں گے تو کس کس کو قتل کرے گا'' ص ۴۷۔

بظاہر ضحاک کو گم کر کے بچا لیا جاتا ہے۔ یہ بھی ڈاکٹر محمد حسن کے تخلیقی ذہن اور تاریخی شعور کا کرشمہ ہے۔مگر یہاں یہ ذکر بھی بے معنی نہ ہوگا کہ ''شاہنامہ فردوسی'' اور سرور سلطانی میں بھی ضحاک ''کاوہ'' کے ہاتھوں ہلاک نہیں ہوتا (سامی بے اور اختر شیرانی کے ڈرامے کے برعکس) بل کہ اسے فریدوں کوہ ماوند میں قید کرا آتا ہے۔(شاہنامے میں اس موقع کا عنوان دیکھیے، جنگ کردن ضحاک با فریدوں و بند کردن فریدوں ضحاک را بکوہ دماوند) بہر طور یہ ہے کہ ڈاکٹر محمد حسن نے ہر ترقی پسند اور باشعور ادیب کی طرح ''ضحاک'' محض اس لیے تخلیق نہیں کیا کہ وہ صدیوں پُرانی کہانی کی اسراریت اور رومانویت کو دہرانے کی لذت سے فیض یاب ہونا چاہتے تھے یا وہ ایک ڈراما تخلیق کرنا چاہتے تھے بل کہ وہ تیسری دنیا میں موجود اور مانوس اس نظام کے خلاف مدافعانہ جذبے کو تقویت دینا چاہتے تھے جس کی بنیاد تذلیل آدمیت پر ہے اور جس کا حربہ ترغیب اور تہدید ہے۔اس نظام کے محافظ انسانی ضمیر کو اکثر قابل خرید سمجھتے ہیں اور بکنے سے انکار کرے۔اسے کوڑے مارنا، بیڑیاں ڈالنا اور پھانسی پر چڑھانا انسانی معاشرے کے ''تہذیبی اور اخلاقی تحفظ'' کے لیے ضروری خیال کرتے ہیں۔ایسے تمام ادیب اور شاعر جو اس نظام کو اپنے شعور کی روشنی میں مسترد کرتے ہیں۔وہ کوڑوں سے ادھیڑی ہوئی انسانی کھال سے خیالی محبوب کا سراپا نہیں بناتے۔دار پر جھولتے ہوئے سر کو دیکھ کر سروخراماں کی قصیدہ خوانی نہیں کرتے اور نہ اس منظر کو کسی فرد کی خودسری کا نتیجہ قرار دیتے ہیں بل کہ وہ انسانی تذلیل کے ذمہ دار طبقات کے مفادات کے اشتراک کی نشاندہی کرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ کچلے ہوئے لوگوں کو کبھی کبھار کی اس سوچ کو عقیدہ نہیں بننے دیتے کہ فاشسٹوں کا ٹینک، طیارہ اور ریفرنڈم، ادیب کے قلم سے زیادہ طاقتور ہوتا ہے۔ایسے نظام میں ادیب و شاعر سے یہ توقع رکھنا کہ وہ جلاد کو اپنی گردن پیش کر دے، شائد بہت زیادہ رومانی توقع ہوگی۔بریخت نے اپنے مضمون ''سچ کہنے کی پانچ مشکلات'' میں بڑی عمدگی سے یہ بات کہی ہے کہ:

''آج کے زمانے میں اگر کوئی جھوٹ اور جہالت کے خلاف جہاد کرنا چاہتا ہے اور سچ لکھنا چاہتا ہے تو اسے کم از کم پانچ مشکلات پر قابو پانا پڑے گا اور اس کے لیے لازمی ہوگا کہ اس میں جرات ہو۔ تا کہ وہ سچ لکھ سکے اور کسی کے دباؤ میں نہ آئے۔ ہوشیار ہو، تا کہ اپنی بات خوب صورتی سے کہہ سکے۔ فن میں ماہر ہوتا کہ اپنے فیصلے کا اظہار اس طرح کرے جو موثر ہو اور اس میں چالاکی ہو کہ سچ بھی کہے اور پکڑا بھی نہ جا سکے۔''

(بریخت کے ترجمے از ڈاکٹر مبارک علی۔ نگارشات ۱۹۸۸ ص ۷)

ڈاکٹر محمد حسن نے بھی اس وقت کے بھارت میں یہی ''چالاکی'' دکھائی جب دنیا کی بظاہر سب سے بڑی جمہوریت میں عوام کے منتخب حکمراں چیف مارشل لا ایڈمنسٹریٹر بنے ہوئے تھے۔ چناں چہ اس ڈرامے (ضحاک) کی مخصوص سیاسی معنویت ہے مگر یہ کہنا بھی بہت بڑا مغالطہ ہوگا کہ بھارت میں ایمرجنسی کا تاریک دور چھٹنے کے بعد اس ڈرامے کی معنویت ماند پڑ گئی۔ ڈاکٹر محمد حسن نے بجا طور پر لکھا ہے:

یہ ڈراما تین سطحوں کا ڈراما ہے، جہاں ایک سطح پر وہ ہنگامی حالات اور ایمرجنسی کی صورتِ حالت سے جڑا ہوا ہے، وہاں دوسری سطح پر اس کا موضوع یہ ہے کہ سیاسی اقتدار والے طبقہ تہذیب کے لائق احترام اور بظاہر غیر جانب دار تہذیبی اداروں، قانون اور عدالت، علم و ہنر، فن اور مذہب کو کس طرح اپنے گھناؤنے مقاصد کے لیے استعمال کرتے ہیں اور تیسری سطح پر اس کا موضوع وہ صنعتی ترقی اور وہ مشین ہے جو انسان کی دریافت ہے مگر خود انسان کی آقا بن گئی ہے۔ منافع کے لیے استعمال ہونے والی یہ مشین انسان کو ایک ایسے تشنج میں مبتلا کر چکی ہے جس کی قیمت انسان اپنی روح کو گروی رکھ کر ادا کرتا ہے۔ اسی لیے ضحاک مارا نہیں جاتا بلکہ سرمایہ داری نظام کا بوڑھا جادوگر جو اس کی روح پہلے خرید چکا ہے۔ اسے کسی دوسرے علاقے میں استعمال کرنے کے لیے بچا لے جاتا ہے۔''

(پیشکش کے لیے کچھ اشارے ''ضحاک'' ص ۵۷)

اس کتاب کا انتساب ''دنیا کے دبے کچلے عوام کے نام'' ہے۔ چھ مناظر پر محیط اس ڈرامے کے اہم کردار حسبِ ذیل ہیں:

ضحاک، نوشابہ، فریدوں، بوڑھا، وزیرِ اعظم، فوجی افسر، رقاصہ، شاعر، جج، راہب۔ پہلے منظر میں سانپوں کے ڈسنے سے مشتعل ضحاک اور درباری ہیں۔ ابلیس بوڑھے جادوگر کے روپ میں آخر ضحاک کی روح کے عوض انسانی بھیجوں کو سانپوں کی خوراک بنانے کا مشورہ دیتا ہے اور وزیرِ اعظم اس انفرادی مسئلے کو قومی مسئلہ قرار دینے کی حکمت پر غور کرتا ہے۔ دوسرے منظر میں وزیرِ اعظم فوجی افسر کی مدد سے انسانی ضمیر (شعور) کی خرید وفروخت کے بہترین دلال یعنی جج، راہب، استاد، شاعر اور رقاصہ، قومی ملازم رکھتا ہے...... تیسرے منظر میں بادشاہ کی خواب گاہ، نوشابہ اور ضحاک کے سانپ موجود ہیں۔ پھر وزیرِ اعظم نئے شکار پیش کرتا ہے جن میں فریدوں بھی شامل ہے مگر انسانی ضمیر کے دلال اسے ذہنی غسل دینے میں کامیاب نہیں ہوتے۔ اس لیے دہقانیت کے لیے تشنگی رکھنے والی نوشابہ، فریدوں کی مطلوبہ تربیت کی ذمہ داری قبول کرتی ہے۔ چوتھے منظر میں نوشابہ اپنے آپ کو اپنے ماضی کو عیاں کر کے فریدوں کے سامنے سوال بنتی ہے۔ پانچویں منظر میں استاد، شاعر، رقاصہ اور جج اپنے اپنے ضمیر کی کھٹک سے آزردہ ہیں مگر فوجی افسر پہلے انہیں اعزازات کا خواب دکھاتا ہے اور پھر ریاست کے خلاف سازش کرنے کے جرم میں گرفتار کر لیتا ہے۔ چھٹے اور آخری منظر میں جب جج، راہب، استاد، شاعر، رقاصہ اور نوشابہ جس نے فریدوں کو فرار میں مدد دی تھی، کی گردن ماری جانے والی ہوتی ہے۔ فریدوں آتا ہے اور پھر انقلاب برپا ہو جاتا ہے مگر ابلیس ضحاک کو ساتھ لے کر گم ہو جاتا ہے۔

جب ڈاکٹر گیان چند جین نے ''ضحاک'' کے مطالعے کے بعد جدید ایجادات اور اداروں کے ذکر کے ساتھ انگریزی الفاظ کی موجودگی سے متعلق اپنی ذہنی اُلجھن ڈاکٹر محمد حسن کو لکھ بھیجی، ص ۱۵، تو انہوں نے اس کا جواب یوں دیا ہے:

> ''(ڈرامے کی) پرانی روایت جو یونان سے لے کر شیکسپیئر اور البسن تک جاری تھی، یہ تھی کہ ناظرین کو ڈرامے پر اصلی زندگی کا دھوکا ہو اور انہیں یاد ہی نہ رہے کہ وہ ڈراما دیکھ رہے ہیں۔ نئی روایت جسے جرمن ڈرامہ نگار بریخت نے شروع کیا ہے یہ ہے کہ ناظرین کو قدم قدم پر یہ یاد دلائے جائے کہ وہ ڈراما دیکھ رہے ہیں، زندگی

نہیں۔یعنی زندگی کا الیوژن توڑ دیا جائے............(میں یہ) یاد دلانا چاہتا تھا کہ
ضحاک کا دور ختم نہیں ہوا اور یہ کسی پرانے دور کی نہیں ہر دور کی کہانی ہے۔''ص ۱۵

اس تناظر میں یہ اعتراض بھی اہم نہیں رہتا کہ راہب کے عقیدے میں جمشیدی یا زرتشتی مذہب کی جھلک کی بجائے مسیحی، ہندوانہ اور مولویانہ مزاج اور عقیدے کا پرتو ملتا ہے کیوں کہ ڈاکٹر حسن جس دنیا کی رزم گاہ کو پیش کر رہے ہیں وہاں جمشیدی یا زرتشتی حوالہ زیادہ مانوس نہیں۔اسی طرح یہ بات بھی اہم ہے کہ آج سرمایہ دارانہ نظام ذرائع ابلاغ کی قوت کو خریدی ہوئی ''دانش وحکمت اور عقیدے'' کے ذریعے تاریخ، تہذیب اور ثقافت کو مسخ کرنے اور عوام کے باہمی رابطے کو کمزور کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔اس کا ادراک ہی بادشاہ کی ''بادشاہت'' کو تھامنے والے ہاتھوں کی چیرہ دستیوں کو بے نقاب کر سکتا ہے۔ وگرنہ ڈاکٹر محمد حسن نے مثالیت سے یکسر گریز کرتے ہوئے ''ضحاک'' کو اس طرح پینٹ کرنے کی کوشش نہیں کی کہ وہ یک رخا دکھائی دے یا محض کسی خونخوار عضریت کا سایہ محسوس ہو، یہ کردار دور سے بے قابو اور اپنی بے بسی میں تلملاتا دکھائی دیتا ہے جس سے احساس ہوتا ہے کہ یہ زیادہ بڑی ظالم، زیادہ بڑی پُرفریب قوت کا آلہ کار ہے۔آج تیسری دنیا میں ایسے حکمرانوں کی کمی نہیں جو عوام کی کڑکڑاتی ہڈیوں پر مسلط ہیں۔عقوبت خانے اور پھانسی گھر تعمیر کیے جا رہے ہیں مگر کبھی کبھار ''قومی درد'' سے مغلوب ہو کر آبدیدہ بھی ہو جاتے ہوں۔اسی طرح یہ نکتہ بھی اہم ہے کہ بے شک خفیہ ایجنسیاں، پیشہ ور خوشامدی اور ذرائع ابلاغ فریب کا جال بنتے رہیں مگر طویل دور تک راج کرنے والے حکمران اتنے احمق نہیں جتنے دکھائی دیتے ہیں۔ چناں چہ ''ضحاک'' بھی نوشابہ کے مدحیہ کلمات سن کر کئی مرتبہ کہتا ہے ''ثبوت؟'' ص ۴۸ تا ۵۰۔اسی طرح سے ضحاک کی ملکہ نوشابہ کے کردار کو بھی جو معنوی وسعت اور گہرائی مصنف نے دی ہے وہ قابلِ توجہ ہے۔وہ کسان کی اٹھائی ہوئی بیٹی ہے۔وہ فریدوں سے کہتی ہے:

''جب تک یہ کسان کی بچی میرے اندر جاگتی رہی میں انکار کرتی۔ پھر ایک دن میں
نے ملکہ کا تاج پہنا اور کسان کی بچی کی لاش کو گدھوں نے نوچ نوچ کر کھالیا۔''ص ۵۹

اس طرح نوشابہ سمجھوتہ کرنے والے اور ''عملیت پسند'' لوگوں کی نمائندہ بن جاتی ہے۔وہ لوگ جو طاقتور کی منشا کے روبرو جھک کر خود کو عملی سوچ رکھنے والا کہتے ہیں۔یہ اقتدار کے چشمے سے فیض یاب ہو کر اس فریب میں مبتلا ہو جاتے ہیں کہ وہ سرچشمۂ اقتدار ہیں۔تیسری دنیا میں ایسے خود فریب کرداروں کی کمی نہیں۔نظام کا دفاع کرنے والے یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ خود اس نظام کے پاس گروی رکھے ہوئے ہیں، نہ اس کے خالق ہیں اور نہ ہی محافظ مگر دیکھئے

نوشابہ آخر منظر میں موت کی منتظر بننے سے پہلے فریدوں کے روبرو پانچویں منظر میں کس زعم سے کہہ رہی ہے:

تمہارے ہاتھوں کی کمائی ہوئی دولت سے ہم نے تمہارے خلاف پوری دنیا خرید لی ہے۔ سائنس ہماری غلام ہے، مذہب ہمارا دلال ہے، علم و دانش پر ہماری ٹھیکداری ہے، فوجیں، ہتھیار، فتوحات کے وسیلے، انصاف اور قانون سب ہمارے زرخرید ہیں۔ تم نہتے ہاتھوں سے کب تک ان زبردست قوتوں کا مقابلہ کرو گے؟'' ص ۶۰

فریدوں کے بارے میں مصنف نے لکھا ہے:

انسانیت اور اس کے بہترین اداروں کا نجات دہندہ محنت کش طبقہ ہے اور فریدوں اس کا نمائندہ ہے۔'' ص ۶۷

''چناں چہ اس کردار کی توضیح اس کی اپنی زبانی بھی کی جاتی ہے اور یہاں یہ بات اہم ہے جہاں قوم اور ریاست کے نام پر ایک طبقہ یا گروہ کے مفادات کے روبرو سر جھکانے کو حبِ وطن قرار دیا جاتا ہو، جہاں سوال کرنا جرم ہے! ہماری مملکت میں سوال جرم ہے'' ص ۳۸

اور جہاں صرف ہاں کہنا رعایا کا حق اور فرض ہو، وہاں فریدوں کے یہ مکالمے دیکھیے:

''میرا کوئی ملک نہیں، میری کوئی قوم نہیں، میرا کوئی شہنشاہ نہیں۔'' ص ۵۳

''میں اس طرح مرنا چاہتا ہوں کہ میرے ہونٹوں پر انکار زندہ رہے۔'' ص ۵۷

''میرے سر اور بازو وہ لوگ ہیں جو سمندر کی تہوں میں ڈوب کر تیرے لیے موتی نکالتے ہیں، دن بھر تیری پچاس منزلہ عمارت کے ٹانڈ پر صلیب سے بندھے رہتے ہیں تا کہ تیرے لیے محلات تیار کر سکیں، زمین کی اندھیری تہوں میں گھس کر تیرے آتش دانوں کے لیے کوئلہ اور تیری صنعتوں کے لیے تیل نکال کر لاتے ہیں، تپتی ہوئی بھٹیوں کے درمیان زندہ رہ کر تیری مشینیں چلاتے اور کارخانے آباد کرتے ہیں کہ تیرا جسم نرم لباس اور تیرا ظالم وجود آسودگی پا سکیں جھلساتی دھوپ میں کھڑے ہو کر ہل چلاتے ہیں کہ تیری سب کچھ نگل جانے والی بھوک تسکین پا سکے، میں ہر

لمحے مرنے والے اور ہر پل دوبارہ جی اُٹھنے والے کروڑوں، اربوں انسانوں میں سے ایک ہوں، مجھے موت سے ڈر نہیں لگتا۔'' ص ۷۱،۷۲

وزیرِ اعظم بھی ایک روایتی کردار نہیں بل کہ ضحاک کے علاج کی تجویز (نسخے) کے ساتھ ہی بیسویں صدی میں ظالمانہ ریاستوں میں مروج اصطلاحوں کی محافظ حکمت عملی وزیرِ اعظم کے ''تدبر'' اور فکرمندی کا جزو لازم بن جاتی ہے:

زمانے کے سبھی لفظوں کے معنی بدلنے پڑیں گے تا کہ میرے محسن شہنشاہ کو قاتل نہ کہا جائے۔'' ص ۲۶

''سوچنا ہوگا کہ ہمارے ضمیر کس طرح مطمئن ہوں گے؟'' ص ۲۹

''ہمیں ایک نیا عہد اور ایک نئے عہد کا انسان بننا ہوگا۔ ہمارے شاعر اس نئے انسان کے گیت لکھیں گے، ہمارے فنکار اس نئے انسان کے نغمے گائیں گے، ہمارے استاد اس نئی بصیرت کو گھر گھر عام کریں گے اور ہمارے مقنن اور جج اس بصیرت کی راہ سے الگ ہٹنے والوں کو سزا دیں گے اور ہماری افواج قاہرہ، ہماری پولیس، ہمارے محافظ دستے اس نئی آگہی، اس نئے کلچر کی ہر گھڑی حفاظت کریں گے۔'' ص ۴۰، ۴۱

فوجی افسر کا کردار آج کی دنیا کے ضحاک کے لیے ملزوم کا درجہ اختیار کر گیا ہے۔ ہماری اس دنیا میں اس کردار کی معنویت عیاں ہے۔ اس میں شک نہیں کہ فوجی افسر رعایا میں سے ہر ایک کو کہہ سکتا ہے:

''تم میں سے کسی کا بھی قد تلوار سے لمبا نہیں ہے'' ص ۴۵

مگر بطور ''منتظم'' یہ افسر جانتا ہے کہ:

''اگر تلوارتیں اس دنیا میں کچھ کر سکتی تو ہمیں استاد، شاعر اور رقاصہ کی کیا ضرورت تھی۔'' ص ۴۳

اب ذکر ان کرداروں کا جنہیں وزیرِ اعظم یہ ہدایت دیتا ہے:

لوگوں کو مرنا سکھاؤ، موت کو جاذب نظر، دلکش، حسین اور دلفریب بناؤ۔'' ص ۴۱

اور فوجی افسر اس پر یوں تبصرہ کرتا ہے:

موت کو اتنے حسین دلال کبھی نہیں ملے ہوں گے۔''ص ۴۲

اور وہ کردار ہیں راہب، جج، استاد اور رقاصہ۔ راہب کے سلسلے میں تو یہی کہنا کافی ہے کہ پانچویں منظر میں جب جج، استاد اور شاعر اپنے اپنے ضمیر کی خلش سے مضطرب ہیں تو راہب ان میں شریک نہیں۔ گویا مصنف کے نزدیک راہب وہ شخص ہے جس کے ضمیر میں لحاتی اور اضطراری طور پر بھی خلش نہیں ہوتی۔ وہ بڑی دلجوئی، یکسوئی اور طمانیتِ قلب کے ساتھ رعایا کو یہ درس دیتا ہے:

میں جانتا ہوں، جو کچھ ہوتا ہے وہ ہماری قسمت میں روزِ ازل میں لکھ دیا گیا تھا۔ ہم
جو کچھ پائیں گے، ہمارے پچھلے جنم کا پھل ہوگا۔''ص ۴۵

جج ابتدا میں تو ''مزاحمت کرتا دکھائی دیتا ہے مگر طاقت کی زبان اسے (حلف اٹھانے پر) آمادہ کر لیتی ہے اور پھر پانچویں منظر سے پہلے اس کی داخلی کھٹک یا خلش محسوس تک نہیں ہوتی۔ وہ میکانکی انداز میں کہتا رہتا ہے۔ فیصلے سناتا رہتا ہے:

تمھیں یہ حق بھی حاصل ہے کہ اپنے گمراہ ہو جانے والے بھیجوں سے اپنے دماغوں
کو خالی کر کے عرفان اور تروان کی تابناک راہوں کی طرف قدم بڑھاؤ۔''

یہاں یہ بات انتہائی معنی خیز ہے کہ فوجی افسر اسے گرفتار کرنے سے پہلے یہ ''خوش خبری'' سنا کر نہ صرف اس کے ضمیر کی چبھن دور کر دیتا ہے بل کہ ایسے معاشروں کے جج صاحبان کے خوابِ مقصود کی جھلک بھی دکھا دیتا ہے:

عزت مآب میرِ عدل کو عالمی عدالت کا سربراہ مقرر کرنے کی سفارش کی گئی جس کی
منظوری آچکی ہے۔''ص ۶۷

استاد کے کردار کے محاسبے کے سلسلے میں مصنف کی تلخی اور جارحیت قابلِ فہم ہے۔ ایک تو اس لیے کہ مصنف خود تدریس کے شعبے سے وابستہ ہے، دوسرے مزاحمت اور مدافعت کرنے والے طبقے کا عمومی رہنما یہی استاد ہوتا ہے۔ مگر ہم دیکھتے ہیں کہ علم و دانش کی وراثت کا یہ مدعی ترغیب و تہدید کا آسان شکار ثابت ہوتا ہے۔ معصوموں کے خلاف فردِ جرم کا مسودہ فراہم کرنے کے لیے ہمہ وقت تیار یہ استاد تاریخ اور تہذیب کا چہرہ مسخ کرنے میں بنیادی کردار (آلہ کار) ادا کرتا ہے۔ ایک مقام پر وہ خود احتسابی کے جذبے کے تحت اعتراف کرتا ہے:

میں نے علم سے غداری کی ہے، میری تجربہ گاہوں میں انسانی فلاح کے بجائے اس

کی کھوپڑیوں سے بھیجے چھین لینے کے تجربے کیے جا رہے ہیں، میری درس گاہوں میں زندگی کے بجائے موت کی تعلیم دی جا رہی ہے، میں نے سچائی کی جگہ انسان کو جھوٹ سکھایا، عزت کی جگہ اسے ذلت کا درس دیا، میں نے انسانیت کے ضمیر کو قتل کر دیا۔'' ص٦٦

مگر اس کے دل کے چور کو فوجی افسر اس ترغیب کے ساتھ پکڑ لیتا ہے:

''قابلِ تعظیم استاد کو بین الاقوامی انجمن میں ہمارے ملک کی نمائندگی کا شرف حاصل ہوا ہے۔'' ص٦٧

شاعر اور رقاصہ بھی موت کے ایسے ہی دلال ہیں جو ان لوگوں کے نمائندے ہیں، جو فنونِ لطیف کی لمحاتی آسودگی اور اقتدار کی عنایت کی خاطر اپنے تخلیقی ضمیر کی گود سے زبردستی علحیدہ کر کے نیلام کر دیتے ہیں مگر ''رقاصہ'' کے لیے مصنف کے دل میں ہمدردی اور ترحیم کے وہی جذبات ہیں جو ترقی پسند تحریک کے عروج کے زمانے میں مقبول تھیم کا درجہ رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ پانچویں منظر میں رقاصہ اپنے محاسبے کی بجائے شاعر کو کچوکے دیتی ہے:

مجھے فاحشہ کہو اور کچھ گالیاں دے لو، مگر تمہارے اندر کا کوڑھ اس سے اور زیادہ بھیانک ہو جائیگا، ہاں میں نے اپنا آرٹ بیچا، ناچ ناچ کر لوگوں کو موت کی طرف بلایا، مجھے اپنی جان پیاری تھی مگر تم نے تو قلم کی عصمت، فکر کی پاکیزگی، فن کا غرور، سب کچھ بیچ کھایا ہے۔'' ص٦٣

اور اب شاعر جو وزیرِ اعظم کے روبرو رومانی انداز میں کہتا ہے:

میں قوم کا نہیں، انسانیت کا ضمیر ہوں، میں اپنے من کی دنیا کا باسی ہوں، اس بکھیڑے میں پڑنے سے انکار کرتا ہوں۔'' ص٤٢

مگر فوجی افسر کی ایک دھمکی کے بعد وہ یہ ''طوطا کہانی'' سناتا ہے:

میں وہی لکھوں گا جو محوس کروں گا اور وہی محسوس کروں گا جو مقدس باپ چاہے گا۔'' ص٤٢

اور پھر وہ ضحاک کے سانپوں کی خوراک بننے کے لیے آمادہ لوگوں کے قصائد پڑھتا ہے اور اقتدار کے چشم وابرو پر رقص

کرتا ہے، تا آنکہ پانچویں منظر میں وہ اعتراف کرتا ہے، میں بہت تھک گیا ہوں'' ص ۶۳، اور اس حد تک خود کو ملامت کرتا ہے:

''ہر لفظ مجھے ذلیل اور رسوا کرتا ہے، کورے کاغذ کا ہر صفحہ میرا منہ چڑھاتا ہے، قلم مجھے سولی پر چڑھاتا ہے، میرا ضمیر بے قرار ہے۔'' ص ۶۵

مگر جب فوجی افسر اسے یہ نوید دیتا ہے کہ اسے بین الاقوامی ادبی اعزاز کے لیے تجویز کیا گیا ہے (۶۷) تو اس کے لفظ پھر حاکمیت کے روبرو تھرکنے پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ ''ضحاک'' میں ہمارے عہد کی بہت سی ریاستوں کی ہیئت حاکمہ اور اس کی حکمت عملیوں کو سیاسی و عمرانی بصیرت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں دو مثالیں دیکھئے:

۱۔ ضحاک...... ہمارے ملک کے آئین کی ہر دفعہ جمہوری ہے اور ہم اپنے ملک کے کسی باشندے پر جبر نہیں کرتے، یہاں کسی کی جان ان کی مرضی کے خلاف نہیں لی جاتی'' ص ۷۰

۲۔ فوجی افسر...... ملک کے آئین کے مطابق منتخب شہنشاہ اور ریاست کے خلاف سازش کرنے کے الزام میں مجھے آپ سب کو گرفتار کرنا پڑ رہا ہے۔ حکومت کی آنکھ اور کان کبھی غافل نہیں ہوتے۔ کل کے اخبارات میں سیاہ حاشیے پر یہ خبر شائع ہوگی کہ ایوانِ حکومت کی طرف آتے ہوئے سڑک کے ایک حادثے میں یہ سب لوگ مارے گئے، پورے ملک میں تین دن سوگ منایا جائیگا۔ ص ۶۸

ڈرامے کا ایک مقام ایسا ہے جہاں شائد مصنف نے زیادہ توجہ نہیں دی۔ وہ مقام پہلے سین میں ہے جو ابلیس، بوڑھے کے روپ میں ضحاک سے سودا کر کے اہلِ دربار سے خطاب کرتا ہے:

''معاہدہ ہو گیا، عمائدینِ دربار گواہ رہنا، ہم میں سے جو اس معاہدے سے روگردانی کرے گا، ابدی کرب اور عذاب میں مبتلا رہے گا۔'' ص ۳۳

مگر بعد میں یہ ظاہر کیا جاتا ہے (جو کسی حکمت عملی یا مصلحت کے تحت نہیں) کہ نہ اس بوڑھے کو اہلِ دربار نے دیکھا اور نہ ہی سنا، جب کہ آخری منظر میں ایک مرتبہ سب اس بوڑھے کو دیکھتے بھی ہیں اور سنتے بھی۔

''عصری ادب'' کے قارئین اس امر سے آگاہ ہیں کہ ڈاکٹر محمد حسن کی سیاسی بصیرت اور تاریخی شعور پوری تیسری دنیا کے منظر نامے سے انتہائی انہماک کے ساتھ وابستہ ہے۔ اس لیے میرے نزدیک ''ضحاک'' کی تخلیق کا محرک محض اندرا گاندھی کی ایمرجنسی کی زد میں آیا ہوا ایک خاص دور کا بھارت ہی نہیں......؟؟

ڈراما ''پانی پانی'' کا تنقیدی جائزہ

ریڈیو پر اس کو پہلی بار ۱۳/ اپریل ۱۹۷۶ء میں پیش کیا گیا۔ اس کو مارٹن ایسلن نے پروڈیوس اور ڈائریکٹ کیا تھا۔ لایعنی ڈرامے کے عناصر کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اس مجموعے کا صرف ایک ڈراما ایسا ہے کہ جس کا ذکر کرنا ضروری ہے۔ اِس ڈرامے کا عنوان ''پانی۔ پانی'' ہے اور اس کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ یہ ڈراما موضوع کے اعتبار سے لایعنی اور ہیئت کے اعتبار سے ایپک ڈرامے کے زمرے میں آتا ہے۔ ہمارے دور کے اِن دونوں اہم رجحانات سے استفادہ کر کے شمیم صاحب نے اِس ڈرامے کا تانا بانا تیار کیا ہے۔ ڈرامے کے آغاز ہی میں جب ہم راوی کو ''میری پیاس بجھائے کون'' گاتے ہوئے سنتے ہیں تو انسانی زندگی کے ازلی وابدی کرب کا احساس ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ یہاں راوی ہمیں اس مچھلی سے مشابہہ نظر آتا ہے کہ جسے کسی ظالم نے پانی سے باہر کھینچ کر تپتی ریت پر پٹخ دیا ہو اور وہ زندگی اور موت کی کش مکش میں مبتلا بڑے اذیت ناک انداز میں تڑپ رہی ہو:

پانی حدِ نظر تک پانی　　　　میری پیاس بجھائے کون

اذیت کا یہ احساس آہستہ آہستہ زندگی کی بے معنویت اور بے مقصدیت کا رُوپ اُس وقت اختیار کر لیتا ہے کہ جب راوی کی آواز دھیرے دھیرے ختم ہونے کے بعد ایک ایسا منظر سامنے آتا ہے کہ جس میں ٹیلی فون، ریڈیو اور ٹیلی گراف کی آوازیں اپنی بے معنویت کا اعلان کرتی ہوئی ہمیں محسوس ہوتی ہیں۔ جب ہم سائنس اور ٹیکنالوجی کی بے پناہ ترقی کے باوجود انسان کو کسی مجبور ومعذور وجود کی طرح جھنجھلاتے ہوئے پاتے ہیں۔ اس منظر کے اختتام پر اُبھرنے والا طویل قہقہہ بذاتِ خود انسانی وجود کی نفی کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ سائنس اور ٹیکنالوجی کی بے پناہ ترقی کے باوجود انسان کی تشفی نہیں ہوسکی۔ یہ سب کچھ پانے کے باوجود وہ مطمئن نہیں ہوسکا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بے اطمینانی اس کے سوا اور کچھ بھی نہیں ہوسکتی کہ سب کچھ حاصل کر لینے کے باوجود وہ اپنے وجود کو معنویت عطا نہیں کر سکا ہے۔ اس کے ذہن کی گہرائیوں میں کہیں یہ بات موجود ہے کہ اُس کا وجود لایعنی ہے۔

راوی کی آواز ایک بار پھر سنائی دیتی ہے۔ وہ ایک ہجوم سے مخاطب ہو کر اُسے کچھ سمجھانا چاہتا ہے، بتانا چاہتا ہے لیکن ہجوم اپنے بھرپور قہقہوں سے اُس کا مذاق اُڑاتا ہے۔ ہجوم کو معلوم ہے کہ وہ جھوٹ بول رہا ہے۔ اِسی لیے وہ اُس کی ہر دلیل، ہر بات کو قہقہوں میں اچھال دیتا ہے۔ راوی کہ جو یہاں شائد ماضی یا وقت کی علامت ہے، اُنھیں کسی خوش آئند مستقبل کا پتہ دینا چاہتا ہے لیکن ہجوم اُس کی ایک بات بھی سُننے کو تیار نہیں۔ اُنھیں معلوم ہے کہ وقت یا یہ ماضی بذاتِ خود بے معنی ہے اس لیے اس کی کسی ڈھارس کے کوئی معنی نہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ اس زمین پر انسان نے کبھی چین کا سانس نہیں لیا۔ اس لیے اُس کی طفل تسلیوں پر کان دھرنا ایک بار پھر خود کو فریب میں مبتلا کرنے کے مترادف ہے۔ ہجوم جانتا ہے کہ بے معنویت کے کرب کی بنیادی وجہ اُس کا ماضی ہی ہے اور اُس سے بچنے کا اِس کے سوا اور کوئی راستا نہیں کہ انسان ماضی کو ہمیشہ کے لیے فراموش کر دے۔ ماضی کا یہ بھوت تمام عالمِ انسانی کے لیے جان لیوا ہے۔ جب تک یہ بھوت انسان اپنے سر سے اتار نہیں پھینکتا یہ زمین انسانی خون سے سرخ ہوتی رہے گی۔ انسانی زندگی کی بے معنویت کا اس سے بڑا ثبوت اور کیا ہوسکتا ہے کہ یہ جانتے ہوئے بھی کہ فساد و اختراک کی ساری وجہیں محض اُس کے اپنے ہی وہم کی پیداوار ہیں۔ وہ پھر بھی اُن کے فریب کو اپنے اوپر مسلط ہونے کی اجازت دیتا ہے۔

راوی کے کہنے پر اب جو منظر سامنے آتا ہے اُس میں ہم سبھی کرداروں کو اپنے اپنے خولوں میں دبکے ہوئے دیکھتے ہیں۔ سبھی گفتگو تو کرتے ہیں لیکن صرف اپنے آپ سے۔ مانو وہ انسان نہیں ایسے جزیرے ہوں کہ جن تک رسائی حاصل کرنا کسی کے بس کی بات نہیں۔ سب ایک دوسرے سے بچھڑ چکے ہیں، تنہا ہیں اور اسی تنہائی کے کرب کو نہ چاہتے ہوئے بھی جھیلنے پر مجبور ہیں۔ ہر شخص اپنے ہی کردار میں گرفتار ہے اور اُسے کوئی خبر نہیں کہ اُس کے ساتھ کھڑے دوسرے انسان پر کیا بیت رہی ہے۔ یا شائد وہ یہ جاننا ہی نہیں چاہتا کہ دوسرے کس کرب میں مبتلا ہیں۔ چند مکالمے ملاحظہ کیجیے:

''الف: میں تو پہلے ہی کہہ رہی تھی کہ آج شام یہ ہو کے رہے گا۔

بے: میں تو پہلے ہی کہہ رہا تھا کہ اب کے بجٹ............

جیم: ارے میں تو پہلے ہی بتا چکا ہوں کہ اِس الیکشن میں............

دال: اور میں نے کہا نہیں تھا............گاڑی ابھی ابھی لڑ جائے گی......

ہے: مجھے تو پہلے ہی پتا تھا کہ یہ کلموا باسی ترکاریاں اٹھا لائے گا......

اس منظر کے اختتام پر کلیسا کے گھنٹے کی آواز کے ساتھ ہی ساتھ جو منظر سامنے آتا ہے اُس میں بھی ہم اُن قہقہوں سے دوچار ہوتے ہیں کہ جن کا ذکر ابتدا میں کیا جا چکا ہے۔فرق صرف اتنا ہے کہ اب یہ قہقہے نسوانی ہیں اور انھیں قہقہوں کے بیچ سے ایک مردانہ بھاری آواز کو جو یقیناً پادری ہی کی ہے، ابھرتی ہے اور وہ بائبل کا ایک اقتباس پیش کرتی ہے:

''ابتدا میں صرف لفظ تھا اور لفظ خدا کے ساتھ تھا اور لفظ خدا تھا۔''

راوی ایک بار پھر ہجوم سے مخاطب ہوتا ہے لیکن ہجوم ایک بار پھر اُس کا استقبال پہلے ہی کی طرح مذاق اُڑانے والے قہقہے کے ساتھ کرتا ہے۔راوی گھبرا کر پوچھتا ہے کہ یہ کون ہے جو بار بار آوازوں کی ہنسی اُڑاتا ہے۔ دوسرا پادری اس کا جواب دیتے ہوئے کہتا ہے کہ ایک قہقہہ تو خاموشی نے لگایا تھا اور پھر اپنی بات کی وضاحت کرتے ہوئے جن خیالات کا اظہار کرتا ہے اُن سے انسانی زندگی کی بے معنویت اور بھی واضح ہو جاتی ہے کہ جو ہمارے اِس دور کی ایک اہم حقیقت بن چکی ہے اسی لیے دوسرا راوی پہلے راوی کو سمجھاتے ہوئے کہتا ہے:

''دوسرا راوی: ہاں، خاموشی۔جو آواز سے زیادہ بامعنی ہے۔خاموشی جو لفظ کا باطن

ہے۔

اور ہر آواز کا آغاز۔اور ہر آواز کا انجام بھی۔اس پر بھی جب پہلے راوی کو بات سمجھ نہیں آتی تو دوسرا راوی مزید وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے:

دوسرا راوی: اور نہ آئیں گی! اسی لیے لفظ معنی سے محروم اور آواز جذبے عاری ہے۔یہ سارے برتن خالی ہیں۔یہ کھنکتے ہیں مگر پیاس نہیں بجھا سکتے۔''

(ص:۱۸۰۔۱۸۱)

مندرجہ بالا اقتباسات سے یہ بات واضح ہو چکی ہوگی کہ مصنف نے اِس ڈرامے کے پلاٹ کو کسی ایک موضوع پر تشکیل نہ دینے کے باوجود اِس بات کا خیال رکھا ہے کہ ہر منظر انسانی زندگی کی بے معنویت کو زیادہ سے زیادہ اجاگر کرتا چلا جائے۔اِسی لیے اِس کے بعد کے مناظر میں اختتام تک متعدد ایسے مکالمے سننے کو ملتے ہیں جن کے اندر موجود بے معنویت کے احساس کی خنکی ہمارے احساس کو بھی منجمد کرنے لگتی ہے۔چند اہم مکالمے ملاحظہ کیجیے:

''راوی: تو سنو لوگو! بادبان کھول دو! کشتیوں کو آگے بڑھ جانے دو! بہاؤ تیز ہے۔پانی کبھی نہیں رُکتا۔

کتابوں میں لکھا ہے کہ جب آسمانوں سے......(کچھ آوازیں بیچ میں مداخلت کرتی ہیں)

الف: بکواس۔ایک دم بکواس۔مجھ سے اُس کے پانچ صفحے بھی نہیں پڑھے گئے۔اس احمق سے پوچھنا چاہیے کیا کتابیں اس لیے لکھی جاتی ہیں کہ پڑھی نہ جائیں؟

بے: لکھتا ہے............ذاتی دکھوں کی مثال اس دیے کی ہوتی ہے جس کا اجالا محدود ہے۔اس اجالے میں وہی دکھائی دے گا جو دیے کے پاس ہو۔دوسرے سب دھندہی دیکھیں گے۔دوری ایک بھید ہے اور دیوار بھی۔

الف: بکواس! کوئی کسی کے دکھ کو نہیں سمجھتا......گدھے!(ص:۱۸۰۔۱۸۱)

الف: (پڑھتا ہے) یہ کیسا جبر ہے کہ ہمارا احساس اور ہمارے تجربے لفظوں میں ڈھلتے ہیں تو کوئی سننے والا نہیں ملتا۔ سننے والا ملتا ہے تو سمجھتا نہیں۔رشتوں کی یہ نوعیت ہمارے عہد کا المیہ ہے۔وہ جذباتی بندھن جو دوستی،قربت اور یگانگت کو بامعنی بناتے تھے،اب ٹوٹ چکے ہیں۔زمین سمٹ گئی ہے۔ فاصلے بڑھ گئے ہیں۔اِس گناہگار معاشرے کی آنکھیں محرومیوں کا تماشا دیکھ تو سکتی ہیں لیکن اُنھیں بھیگنا نہیں آتا ہے۔ مٹی پتھر بن گئی ہے اور پتھر اپنے وجود کا احساس تو دلاتے ہیں لیکن اُن کی شریانیں،انسانی لہو کے رشتوں کی حرارت سے عاری ہیں۔ان میں صرف آگ ہے،آگ،نفرت اور حسد کی آگ۔ رقابت کی آگ، ایک اندھی دوڑ میں دوسروں سے آگے بڑھ جانے کے حیوانی جذبے کی آگ۔شہر جل رہے ہیں اور ہر آنکھ ریگزار ہے۔یہ آگ کب بجھے گی۔(ص:۱۸۴۔۱۸۵)

بے: وہ واقعی مر رہا ہے۔ایسی الجھنیں اپنے ہی لہو پر پلتی ہیں۔

الف: تو اُس کے مرنے سے کون سی کمی آجائے گی۔

بے: کمی تو کسی کے مرنے سے نہیں آتی۔(ص:۱۸۵)

الف: زمین سخت ہے۔ہم گردن تک ڈوب چکے ہیں۔

بے: چلتے رہو، چلتے رہو۔

الف: مگر ہم کہاں جا رہے ہیں؟

بے: بکو مت چلتے رہو۔

الف: ہم کیوں جا رہے ہیں؟(ص:۱۸۷)

الف: کب سے، ہم کب سے یونہی چلے جا رہے ہیں؟

بے: سوچو مت! سوال مت کرو! اب تم پیچھے مڑ کر بھی نہیں دیکھ سکتے۔ اور مڑے تو پتھر کے ہو جاؤ گے۔

الف: پتھر؟ سب پتھر! کل پتھر! آج پتھر! آج کا کل پتھر............

بے: ہاں! چلتے رہو۔ اپنے تیشے پھینک دو۔ سامنے کالی دھوپ ہے اور آنکھوں کی چمنی سے ابلتا ہوا دھواں۔

الف: اور پتھروں کی بارش۔ انھیں پھینکنے والا کون ہے؟

بے: یہ دیکھ لیا تو کہیں کے نہ رہو گے۔ گردن پر، ماتھے پر، سینے پر، جہاں کہیں آنکھ اُگی ہوئی ہو نوچ لو!

الف: مگر پتھروں کی یہ بارش؟

بے: کہہ تو رہا ہوں۔ یہ الٹی الجھی سمتوں کے سفر کا مقدر ہے۔ سامنے دیکھو۔ بند آنکھوں سے اور چلتے رہو۔

الف: تم کیسے ہم سفر ہو کہ میری الجھن کو بھی نہیں سمجھتے!

بے: تمہاری الجھن تمہاری ہے۔ سفر ہم دونوں کا۔ چلتے رہو......(ص:۱۸۷۔۱۸۸)

راوی: بہاؤ تیز ہے۔ ساحلوں کی سمت نہ دیکھو۔ لوگو! اب اُن ساعتوں کا ذکر نہ کرو جن کی کھڑکیاں بند ہو چکیں اور اُن امتوں کے حشر سے بچو جو حدوں سے گزر گئیں اور راستوں میں مر گئیں۔ دیکھو۔ بہاؤ تیز ہے۔ ہواؤں کی پیشانی پر لکھی تحریر میں نے پڑھی ہے۔ اسی لیے میں ہر ساحل سے، ہر جزیرے سے خائف ہوں۔ اور یہی خوف ہماری قوت ہے جو ہمیں دانہ دانہ سمیٹ کر ایک کرتی ہے اور ہمیں متحرک رکھتی ہے، اور اے لوگو! ہم سے پہلے جو قافلے اِس سفر پر نکلے تھے اُن کی توانائی بے ثمر حوصلے تھے۔ لیکن ان کا انجام تم جانتے ہو۔ تم اپنے شانوں سے کاسئہ سر اتار دو اور اُسے پیروں میں باندھ لو۔ پانی کبھی نہیں رُکتا۔ (ص:۱۸۸)

الف: ہم سب ایک دوسرے سے کتنی دور ہیں۔ (ص:۱۸۹)

آٹھویں آواز: (قہقہہ) اتفاق میں بہت طاقت ہے۔ اتفاق سے بستیاں اُجڑ جاتی ہیں۔ اتفاق سے زمین پھٹ جاتی ہے اور اتفاق سے بچوں کے پیر پہیے کے نیچے آ جاتے ہیں۔ (ص:۱۹۰)

دوسری آواز: ایڈیٹوریل سنو (پڑھتا ہے) ہم جو انفرادیت اور انفرادی آزادی پر اتنا زور دیتے ہیں کہیں ایسا تو نہیں کہ ہم سارے رشتے بھلا بیٹھے ہیں۔ ہم بات کرتے ہیں تو سماج میں انسان کی تنہائی اور بے بسی اور بے مہری کی۔ اور ایسا لگتا ہے کہ ہم سب تنہائی کے احساس اور المیے کے شکار ہیں۔ لیکن ہم اپنی ذاتی زندگیوں میں

سماجی جرائم کا ارتکاب کرتے ہیں، سمجھوتے کرتے ہیں، سچ سے ڈرتے ہیں، ایک دوسرے پر کیچڑ اچھالتے ہیں۔ رقابت کی آگ میں جلتے ہیں، ہم لفظوں کے اِس کاروبار میں کسی اخلاقیات کے پابند ہوتے، تو ہمارے لفظ بھی اتنے بے جان اور کھوکھلے نہ ہوتے۔اور شائد معنی سے اُن کا رشتہ یوں نہ ٹوٹتا۔ ہم......(ص:۱۹۸۔۱۹۹)

راوی: سب پیارے ہیں۔ سب جھوٹے ہیں۔ سب کھوکھلے ہیں۔لوگو! تمہارے سفر کی یہ کون سی منزل ہے، جہاں آوازوں کی بھیڑ میں، تم فرد فرد، حلقہ حلقہ، قوم قوم، ٹکڑوں میں بٹے ہوئے ہو اور پچھلی ساعتیں پتھر بن چکی ہیں اور ہواؤں کے ماتھے پر، لہو کی لکیر ہے۔ اور پرانے دانش وروں کے قبیلے کی ایک بوڑھی روح نے مجھ سے کہا تھا، تکا تکا بوٹیوں کو جوڑ کر جسم نہیں بنائے جاسکتے۔ اِسی لیے، اے لوگو! اب نئے شہر بھی نہ بسیں گے اور پرانی بستیاں اِس قافلے کی گردِ راہ میں کھو جائیں گیہ، کیوں کہ وہ جن سے نئے شہر آباد ہوئے، ربر کی دیواروں سے ٹکرا کر اپنی کھوئی ہوئی جنت کے دروازوں تک آ کر واپس لوٹ جاتے ہیں اور سیال غلاظتوں کی مثال، گندہ نالیوں میں بہہ جاتے ہیں۔

مندرجہ بالا اقتباسات سے اس بات کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ فن کار انسانی زندگی اور کائنات سے متعلق عصری شعور اور جدید حسیت سے پیدا ہونے والے شدید کرب سے دوچار ہے۔ انسانی زندگی اور کائنات سے متعلق چلے آ رہے تصورات اور ٹھوس عصری حقائق کے مابین وہ تطابق پیدا نہیں کر پا رہی جس کی وجہ سے بے معنویت کے سائے اُس کے وجود پر پھیلتے چلے جا رہے ہیں۔ بے معنویت کا یہی کرب اُسے تنہائی، دوری، لامقصدیت، مجبوری، عدمِ تحفظ اور متعدد دوسرے منفی احساسات سے دوچار کرتا ہے۔موضوع کے علاوہ کردار نگاری کے اعتبار سے بھی یہ ڈراما لایعنی روایت ہی کا تتبع کرتا ہے۔ کسی کردار سے متعارف کرانے کی کوشش نہیں کی جاتی۔ یہاں تک کہ فن کار ہمیں اُن کے نام سے بھی متعارف نہیں کراتا۔فن کار اپنے اس عمل سے دراصل ہم پر یہ واضح کرنا چاہتا ہے کہ یہ کردار ایک ایسے دور سے متعلق ہیں کہ جس میں انسان اپنی شناخت کھو چکے ہیں۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ فن کار کرداروں کو اپنی پہچان سے محروم کر کے زندگی کی بے معنویت کے احساس کو اجاگر کرنا چاہتا ہو اور اِس میں کوئی شک نہیں کہ وہ اپنے اس مقصد میں کامیاب ہوا ہے۔

اس ڈرامے کی ایک اور خصوصیت جو اسے لایعنی ڈرامے کی روایت سے منسلک کرتی ہے اِس کا علامتی لب و

لہجہ ہے۔ یہ علامتی فضا خاص طور سے اُن کے مکالموں میں ہمیں جاری وساری نظر آتی ہے جو راوی ادا کرتا ہے۔ ڈرامے کے باقی سب مناظر کو نظر انداز کرتے ہوئے اگر صرف راوی ہی کے مکالموں کو پڑھا جائے تو یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ فن کار نے عصری آگہی کے پیدا کردہ کرب کو بڑے موثر علامتی انداز واسلوب میں پیش کیا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''راوی: (ایک پل کی خموشی کے بعد) لوگو! تم یاد کیوں نہیں کرتے کہ جب تم نے آگہی کے سمندر میں ہوس کے جہازوں پر سفر کا آغاز کیا تھا، اُس وقت ہر جزیرے پر اجنبی دنیاؤں کے باشندے تمہارے خیر مقدم کے لیے کھڑے تھے۔ تم نے سفید فام عورتوں سے شادیاں کی تھیں اور سرخ وسفید بچے پیدا کیے تھے اور تم یہ بھول گئے تھے کہ اس کرے کے بعض حصوں پر آسمان نہیں، صرف دھوپ چمکتی ہے اور کالے سروں پر شعلوں کا سائبان ہے۔ ان علاقوں کی عورتیں بھی زرخیز تھیں اور انھوں نے سیاہیوں کی فصلیں کاٹی تھیں...... دیکھو لوگو...... کہ اب آسمان کی چھتری سمٹتی جا رہی ہے اور دھوپ تیز ہے۔ (ص:۱۸۲)

راوی کی وساطت سے مصنف بار بار ہمیں یہ احساس دلانا چاہتا ہے کہ ازل سے اس دنیا کا نظام خود غرضی اور مفاد پرستی کی قدروں پر چلتا رہا ہے۔ انسان نے آگہی کی ساری منزلیں ہوس پرستی کی وجہ سے ہی طے کی ہیں۔ اخلاقی قدریں اور ضابطے محض کتابی چیزیں ہیں۔ زندگی سے ان کا دور کا بھی واسطہ نہیں رہا ہے۔ اسی لیے اِس ڈرامے کے ایک منظر میں وہ اپنے ایک کردار سے یہ کہلوانے پر مجبور ہو جاتے ہیں:

دال: (بھاری غصیلی آواز میں) ایماندانہ آدمی ہمیشہ مغرور ہوتا ہے۔ پھر بھی اُسے یہ نہیں کرنا چاہئے تھا۔ میں نے اُسے کتنی بار سمجھایا کہ عقیدے اور قدریں اور اقوال سب کتابوں کے لیے ہوتے ہیں۔ زندگی کے لیے نہیں۔ لوگ اُن پر عمل کرنے لگیں تو لفظوں کا پیشہ کرنے والے کیا بھیک مانگیں گے؟ اکیڈمیاں، ادارے، علوم اور افکار کے اعلیٰ مراکز، یہ حرامزادے لفظوں کا پیشہ کرتے ہیں اور اُن کی کمائی، بس یہی ہے۔ عہدے مراتب، مناسب نمائش۔ لیکن اُس نے یہ سب سمجھنے کی کبھی کوشش نہ کی۔ احمق، نفرتوں کو اپنی ہستی کی ڈھال بنا رکھا ہے اور تلوار اُس کے پاس نہیں۔

مصنف کے بعض جملے تو اس قدر معنی خیز ہیں کہ اُن میں انسانی تہذیب کے ارتقا کی ساری تاریخ سمٹ آئی ہے۔ تھوڑا سا اگر غور کریں تو انسانی ارتقا کی تین منزلیں ہمارے ذہن میں اُبھر آتی ہیں۔ پہلی منزل سترھویں صدی کے

صنعتی اور سائنسی انقلابات سے پہلے کے اُس طویل دور پہ مشتمل ہے کہ جس کے دوران انسانی وجود سے متعلق طرح طرح کے نظریات پیش کیے جاتے رہے لیکن مجموعی اعتبار سے اُن کا مقصد انسانی وجود کی فضلیت کا ثبوت فراہم کرنا تھا۔ یہ ثابت کرنا تھا کہ وہ نہ صرف اشرف المخلوقات بل کہ مرکزِ کائنات بھی ہے اور اس کائنات کی تخلیق محض اُسی کے وجود کی خاطر کی گئی ہے۔ وقتاً فوقتاً اِس تصور کے خلاف بھی آوازیں بلند ہوتی رہیں لیکن انسانی ذہنوں پر روایت اور مذہب کی گرفت اتنی مضبوط تھی کہ انسانی وجود سے متعلق اس مجموعی تصور پر کوئی اثر نہ پڑسکا۔ سترھویں صدی کا سائنسی اور صنعتی انقلاب وہ پہلا بڑا حادثہ تھا کہ جس نے انسان کے معروضی وجود کی دھجیاں بکھیر کر رکھ دیں۔ پہلی بار انسان کو یہ حقیقت شدت کے ساتھ محسوس ہوئی کہ معروضی اعتبار سے اُس کا وجود ایک چیونٹی کے وجود سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ اپنے وجود کی مرکزیت اور افضلیت سے متعلق پہلی بار وسیع پیمانے پر اُس کے ذہن و دل میں تشکیک کی وہ چنگاری روشن ہوئی کہ جس سے وہ ابھی تک اس انداز میں دوچار نہیں ہوا تھا۔ سائنس اور ٹیکنالوجی نے چوں کہ یہ بات تجربے کی ٹھوس بنیادوں پر ثابت کرتے ہوئے پیش کی تھی اس لیے اِسے آسانی کے ساتھ کسی عینی تصور کی مدد سے جھٹلایا نہیں جاسکتا تھا۔ تاہم تشکیک کے اِس کرب کے باوجود ابھی تک اُس کے موضوعی وجود کی افضلیت برقرار تھی۔ لیکن اس کا کیا کیجیے کہ انیسویں صدی تک پہنچتے پہنچتے ایک اور حادثہ نمودار ہوگیا۔ یہ حادثہ نفسیات کا ارتقا تھا اور ہوا یوں کہ اب تک تو اُس کے خارجی وجود ہی کو مسمار کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ نفسیات نے اُس کے باطنی وجود کی افضلیت سے بھی انکار کر دیا اور تجربے کی ٹھوس بنیادوں پر یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ باطنی اعتبار سے بھی اُس کا وجود اتنا ہی غیر اہم ہے کہ جتنا اُس کا معروضی وجود بے معنی ہے اور یہ بھی کہ نسلِ انسانی کے معدوم ہو جانے سے اس کائنات کے نظام میں کوئی فرق آنے والا نہیں ہے۔ یہ حادثہ پہلے حادثے سے کہیں زیادہ جان لیوا تھا۔ چناں چہ اِس سے تحفظات کی وہ ساری دیواریں بڑھ گئیں کہ جنھیں وہ مضبوط قلعے سمجھ کر نئے نئے خواب سجانے کی کوشش کر رہا تھا۔ ان دونوں حادثوں نے مل کر انسانی زندگی کی اس بے معنویت کو ایک اٹل حقیقت بنا دیا جو آج ہمیں سارے انسانی افق پر کسی بدروح کی طرح مسلط نظر آتی ہے۔ انسان کے ذہنی اور تہذیبی ارتقا کے اس تناظر کو ذہن میں رکھتے ہوئے جب ہم اس ڈرامے کے مندرجہ ذیل جملوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو ساری حقیقت واضح ہو جاتی ہے:

الف: بیوقوف تم بھی ہو کہ آواز تمہاری پہچان نہ بن سکی۔ (ص:۱۸۴)

بے: ان دنوں وہ اپنی ہی زنجیر میں الجھا ہوا ہے اور یہ زنجیر بہت لمبی ہے۔ (ص:۱۸۵)

راوی: لوگو! وہ جب گھر سے چلے تھے رات تھی، آج بھی رات ہے اور تھکے ہوئے کئی قافلے اِس رات کی سیاہی میں گم ہو چکے ہیں۔ سار بانوں نے دیکھا کہ جب اُن کے اونٹ اور خچر اور گھوڑے روشنی کے محتاج ہیں اور سفر لمبا ہے، تو انھوں نے چہروں سے اپنی آنکھیں نوچ لیں۔ اور اے لوگو! ان آنکھوں کو پرانے صحیفوں کے طاق پر سجا دیا۔ پھر انھوں نے پتھروں میں شگاف کیے۔ اور لوہے کو پگھلا کر اسے اپنی آنکھوں کے غار میں جو سانچوں کی مثال تھے، پتلیوں کی طرح ڈھال لیا۔ کیوں کہ رات لمبی تھی اور اُنھیں بہت دور جانا تھا۔ اور صور کی صدا بہت تیز تھی اور وہ بھول گئے کہ راتیں سونے کے لیے ہوتی ہیں۔ پھر اُنھوں نے بے نام منزلوں کی تلاش کا فرض اُن انجانے راستوں کو سونپ دیا جو حلقہ در حلقہ اُن کے چار طرف پھیلے ہوئے تھے۔ اور اُن کا سر آنکھوں سے اوجھل تھا۔ پھر انھوں نے سفر کی صعوبتوں کا جوا بھی کاندھوں سے اتار پھینکا۔ اور ان کی پنڈلیاں سوکھتی گئیں کہ اب ان کے پاؤں ساکت تھے اور رفتار تیز تر تھی۔ سنو لوگو! (ص:۱۸۶)

راوی: (بہت دور سے) تو سنو لوگو! (وقفہ) نہیں اے لوگو! اب میں کچھ نہ کہوں گا کہ لفظوں پر اعتبار نہیں رہا اور خاموش۔ سنو! خاموشی کچھ کہتی ہے...... (ص:۱۹۹)

ڈرامے کے فن کے اعتبار سے، جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے، یہ ڈراما ایپک تھیٹر سے پوری طرح متاثر نظر آتا ہے۔ اس کا اوّلین ثبوت ہمیں ڈرامے کے آغاز ہی میں راوی کی موجودگی سے مل جاتا ہے۔ راوی یہاں ایک قصہ گو کی طرح نہ صرف مناظر کو متعارف کراتا ہے بل کہ وقتاً فوقتاً اُن پر تنقید و تبصرے کا کام بھی انجام لاتا ہے۔ دوسری اہم خصوصیت جو اسے ایپک تھیٹر کی روایت سے وابستہ کرتی ہے، وہ واقعات کی ترتیب و تشکیل ہے۔ ڈرامے کا پورا پلاٹ مختلف و متضاد واقعات کے ایک طویل سلسلے پہ مبنی ہے جس طرح ایک قصّہ گو کہانی یا قصہ سناتے ہوئے کچھ حصّے سیدھے سادھے طریقے سے بیان کرتا ہے اور کچھ کو اپنی حرکات و سکنات کے ساتھ ادا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اِسی طرح سے یہاں بھی ہمیں کچھ حصے تو راوی اپنی زبان میں سناتا ہے اور کچھ کو وہ عملی طور پر اسٹیج پر پیش کرتا ہے۔ اس طرح یہ پلاٹ ایک قصّہ در قصّہ کہانی کا روپ اختیار کر لیتا ہے کہ جو ایپک ڈرامے کی خصوصیت ہے۔

زبان کے اعتبار سے اِس ڈرامے میں کلاسیکی اور جدید دونوں روایتوں کے اثرات نظر آتے ہیں۔ راوی کے مکالمے کلاسیکی ڈرامے کے مکالموں کی طرح نہایت پُر تکلف اور پُر شکوہ ہیں۔ جب کہ دوسرے کرداروں کے مکالمے سادہ اور جدید ڈرامے کی روایت کے عین مطابق ہیں۔

اردو ڈرامے کی روایت

"مشہور ترین ڈراما نگار کے قول کے مطابق دُنیا ایک اسٹیج ہے اور انسان اداکار۔
اس کی پیدائش گویا اسٹیج پر آنا ہے اور اس کی موت اسٹیج سے گزر جانا۔" [1]

دُنیائے ادب کی تاریخ میں ڈراما ایک قدیم ترین صنف ہے۔ اس کا آغاز و اِرتقا مذہب کے زیرِ سایہ ہوا۔ شروع میں دیوی دیوتا اس کے موضوع بنائے گئے۔ مذہبی اشخاص، روایات اور مذہبی جذبات کے اِظہار کے لیے ڈرامے کے فن کو آلۂ کار بنایا گیا۔ پھر راجا مہاراجا ڈرامے کے موضوع بنتے رہے۔ اس کے بعد عام انسانوں کی اخلاقی، نفسیاتی اور معاشرتی حقیقتوں کی ترجمانی کی گئی۔

مغرب میں ڈرامے کی اِبتدا یُونان سے ہوئی۔ یُونان میں ایک روایت بہت مشہور ہے کہ شہر ڈایونیسیا (DIONYSIA) کے رہنے والے صرف مرد ہی دیوتا ڈایونِسس...... (GOD DIONYSUS)............ کی پُوجا پرستش کے لیے جمع ہوتے، دیوتا کی خوشی کے لیے پچاس مردوں کا ایک گروپ مِل کر گانے گاتا اور ناچ کرتا۔ یہ تہوار یا میلہ فصل کے شروع میں اور فصل کی کٹائی کے موقع پر بڑی دُھوم دھام سے منایا جاتا۔ یہی نہیں بل کہ دیوتا کی پوری تاریخ گانوں کے ذریعے بیان کی جاتی اور نقلیں پیش کی جاتیں۔ یہ تمام کھیل، نقلیں اور گانے ڈایونیسیا شہر میں پہاڑوں کے دامن میں کھُلی جگہ پر اسٹیج کیے جاتے [2]۔ یہاں سے اسٹیج ڈرامے کا آغاز ہوا۔ فرائی نکس (PHRYNICUS)

[1] بادشاہ حُسین، اُردو میں ڈراما نگاری، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، اُردو بازار جامع مسجد دہلی، جولائی ۱۹۷۳ء ص ۱
2. THE NEW ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, ACROPAEDIA- WILLIAM BENTON PUBLISHER,
۱۹۴۳-۷۳۔ ص ۹۸۲ یُونان کا ایک مشہور المیہ ڈراما نگار رہا ہے۔ وہ زیادہ تر اوڈز (ODES) لکھا کرتا تھا۔ جنھیں کورل گانے (CHORAL SONGS) کہتے ہیں۔ وہ انھیں گانوں کی وجہ سے بہت مشہور تھا۔ فرائی نِکس کے

زمانے میں کورس لیڈر یا کوری فیکس (CHOREPHECUS) کا کام گانے کے اگلے بول بولنا اور کہانی کو بیان کرنا ہوتا تھا۔ یہ کہانی زیادہ تر مذہبی ہوا کرتی تھی۔ ڈایونسس کے اس میلے کی یہ تقریبات چار دِن تک چلتی تھیں اور مقابلے ہوتے تھے۔ جو شخص مقابلے میں حِصّہ لینا چاہتا تھا اسے پہلے ہی سے اعلان کرنا پڑتا تھا اور چار ڈرامے دینے ہوتے تھے۔ اِن چار ڈراموں کو ٹٹرولوجی (TETROLOGY) کہتے ہیں۔ اِس میں تین المیہ ڈرامے اور ایک طربیہ ڈراما ہوتا تھا۔ ڈراما لکھنے والے کو المیہ نگار (TRAGDIAN) کہا جاتا تھا۔ اِس مقابلے کے فیصلے کے لیے جج مقرر کیے جاتے تھے اور جو شخص کامیاب ہوتا اُسے انعام سے نوازا جاتا تھا۔ فرائی نکس کے بعد تھیس پس (THESPIS) ۵۳۴ء ق.م کا نام آتا ہے۔ وہ اٹیکا (ATTIKA) کا رہنے والا تھا۔ اس نے کورس میں ایک کردار کا اِضافہ کر کے اسٹیج ڈرامے کی داغ بیل ڈال دی۔ ۱؎ مندرجہ بالا معلومات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یونان میں ڈرامے کا آغاز منظوم ڈراموں سے ہوا اور ڈراما عوامی اسٹیج سے شروع ہوا۔

بقول پروفیسر مسعُود حسن رضوی ادیب:

> ''تہذیب و تمدن کی منزل تک پہنچنے سے پہلے ہر قوم کے تفریحی مشاغل میں ڈرامائی عناصر پائے جاتے ہیں لیکن دُنیا میں سب سے پہلے جس قوم نے ان عناصر کو ترتیب دے کر ڈرامے کی تخلیق کی وہ اہلِ یونان تھے۔ یونان میں چھٹی صدی قبل مسیح میں ٹریجڈی یا المیہ اور پانچویں صدی قبل مسیح میں کمیڈی یا طربیہ نے جنم لیا۔ اِبتدا میں یہ ڈرامے پہاڑوں کے دامن میں کھلے میدانوں میں دِکھائے جاتے تھے۔ پانچویں صدی قبل مسیح کے وسط میں پہلا باقاعدہ تھیٹر یا تماشا خانہ تیار ہوا۔'' ۲؎

ایکلس (AESCHYLUS) (۵۲۵ ق م تا ۴۵٦ ق م) کو یونانی ڈرامے کا باوا آدم کہا جاتا ہے۔ ۳؎ وہ پہلا

1. J.A. CUDDON, A DICTIONARY OF LITERARY TERM, INDIAN BOOK COMPANY, ANDRE DEUTSCH, 1972 P-690

۲؎ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج نظامی پریس، لکھنؤ ۱۹٦۸ء ص ۲۵

۳؎ عتیق احمد صدیقی یونانی ڈراما ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۷۷ء ص ۱۲، ۱۴

ڈراما نگار ہے جس نے فن کے نقطۂ نظر سے ڈرامے کو عروج پر پہنچایا اور اس نے اپنے ڈراموں میں دو

کرداروں کا اِضافہ کیا۔ ایکلس نہ صرف ڈرامے میں تبدیلی لایا بل کہ اس نے ڈرامے کی ایک خاص شکل بھی عطا کی۔ اس نے تقریباً نوّے ڈرامے لکھے جن میں سے سات کے نام ملتے ہیں:

1.SUPPLIANTS,
2.PERSIAN,
3.SEVEN AGAINST THEBES,
4.VENCTUS,
5.PROMETHENS etc.

سوفوکلیز (SOPHOCLES)(۴۰۶ ق.م تا ۴۵۶ ق.م) بھی یونان کا مشہور ڈراما نگار ہے۔ اس نے ڈرامے میں تیسرے کردار کا اِضافہ کیا۔(۱) اس طرح ڈرامے کی روایت کو آگے بڑھایا۔ کہانی کے بیانیہ حصّے اور کورس گانوں کو کم کر کے اسٹیج پر عمل کو زیادہ اہمیت دی اور المیہ ڈرامے کی اہمیت میں تبدیلی کر کے اس کو بہتر بنایا۔ اس نے ایسکلس کو ڈرامائی مقابلے میں شکست دی اور اوّل انعام حاصل کیا۔ سوفوکلیز نے تقریباً ایک سو بیس (۱۲۰) ڈرامے لکھے جن میں سے صرف سات ڈرامے ملتے ہیں:

1.ANTIDONE,
2.ELECTRA,
3.OEDIPUS-TYRANNUS,
4.AJAX,
5.TRACHINIAL,
6.PHILOCLETES,
7.OEDIPUS AT COLONUS

یورپیڈیز (EURIPIDES) (۴۸۰ ق.م تا ۴۰۶ ق.م) نے ڈرامے میں مختلف قسم کی تبدیلیاں کیں اور المیہ ڈرامے کی ہئیت کو بہتر بنایا۔ اس کے باوجود یورپیڈیز کے ڈراموں میں ایکلس (AESCHYLUS) کی سی ادبیت اور سوفوکلیز کی سی طنز (IRONY) اس شدت سے نہیں پائی جاتی۔ یورپیڈیز کے ڈرامے میں جذبات کا ٹکراؤ، طاقت کے ٹکراؤ کی نسبت بہت زیادہ ہے اور قربانی کے جذبات کی وجہ سے یورپیڈیز کو صحیح

1 J.A. CUDDON, A DICTIONARY OF LITERARY TERMS P.691

معنوں میں المیہ نگار کہا گیا۔ اُنھوں نے تقریباً اسی (۸۰) ڈرامے لکھے جن میں صرف اٹھارہ ڈرامے ملتے

ہیں۔ چند ڈراموں کے نام یہ ہیں:

1.ALCESTIS,
2.MEDEA,
3.HIPPOLYLUS,
4.TROJAN WOMAN,
5.ORESLES,
6.BACCHAE,
7.ANDRO MACHE,
8.ELECTRA etc.

اِس میں کوئی شک نہیں کہ اِن تینوں یونانی ڈراما نگاروں کی تھیم اور کہانی کا مواد ایک ہی ہے مگر اِن تینوں یونانی ڈراما نگاروں نے کہانی اور تھیم کو اپنے اپنے انداز سے پیش کیا۔

اریسٹوفیز(ARISTOPHANES) (۴۴۸ ق.م تا ۳۸۰ ق.م) یونان کا پہلا ڈراما نگار ہے جس نے سنجیدہ طربیہ کی بنیاد ڈالی [1] اور سوسائٹی کو مدِ نظر رکھ کر ڈرامے لکھے۔ معاشرہ میں جو بُرائیاں موجود تھیں اُن پر تنقید کی۔ وہ پہلا یونانی ڈراما نگار ہے جس نے المیہ چھوڑ کر کامیڈی شروع کی۔ اب ڈراما سال میں کسی وقت اور کسی جگہ پر بھی اسٹیج کیا جاتا تھا۔ کسی طرح کی کوئی پابندی نہیں رہی تھی۔ پرندے(BIRDS)، مینڈک (FROGS)، بادل(CLOUDS)، امن(PEACE)، غازی مرد(KNIGHTS) وغیرہ مشہور ڈرامے ہیں۔

یونان کا ایک اور مشہور طربیہ ڈراما نگار میناڈر(MENANDER) (۳۴۳ ق.م تا ۲۹۱ ق.م) نے اسٹوفیز کی کامیڈی کو اور زیادہ بہتر بنایا۔ پھر اس کو ترقی دی۔ وہ ''اسکول آف نیو کامیڈی'' (SCHOOL OF NEW COMEDY) کے نام سے مشہور ہے۔ ارسطو(ARISTOTLE) نے ڈرامے پر تنقید کی اور یہ واضح کیا کہ ڈرامے کی کہانی اور ڈرامے کا مزاج کیسا ہونا چاہیئے۔ وہ بوطیقا(POETICS) میں لکھتا ہے:

"A PLAY MUST BE LONG ENOUGH TO SUPPLY THE INFORMATION AN AUDIENCE NEEDS TO BE INTERESTED AND TO GENERATE THE EXPERIENCE OF TRAGEDY OR

1-THE NEW ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, MACROPAEDIA,VOL.5 P983

COMEDY, ON THE SENSES AND IMAGINATION"

یونان کے بعد روم میں اسٹیج ڈرامے کو کافی فروغ حاصل ہوا۔ یہاں (روم میں) اسٹیج کی روایات کچھ بھی رہی ہوں یونانی اسٹیج کا اثر روم کے اسٹیج پر مسلم ہے۔ رومن ڈراما نگاروں نے یونانی ڈراما نگاروں کو اپنا استاد قرار دیا اور ان کی تقلید میں ڈرامے لکھے۔ خاص طور پر پلاٹس(PLAUTUS) اور ٹیرنس(TERRENCE) نے میناڈر (MENANDER) کی پیروی کی۔ اسے استاد مانا۔ یہی نہیں بل کہ اس صنف کو زیادہ ترقی دی۔ سنیکا(SENECA) (۴ ق.م تا ۶۵ ق.م) ، پلاٹس (PLAUTUS) (۲۵۴ ق.م تا ۱۸۴ ق.م) ، ٹیرنیس(TERRENCE) (۱۹۰ ق.م تا ۱۵۹ ق.م) طربیہ ڈراما نگاروں کے اثر سے یہ صنف اپنے عروج کو پہنچی۔

روم کے بعد فرانس، جرمنی اور انگلستان میں ڈرامے کو فروغ ملا۔ یونانی ڈرامے کی طرح انگلستان میں (گیارھویں صدی میں) بھی ڈرامے کا آغاز مذہب سے شروع ہوا۔ انگلستان میں ڈرامے چرچ(CHURCH) میں اسٹیج کیے جاتے۔ پریسٹ (PRIEST) ڈرامے کو ایکٹر بنائے جاتے اور رومن زبان استعمال کی جاتی۔ ان کو دھارمِک ناٹک یا(MYSTERY PLAYS OR MIRACLE) کہا جاتا۔ اِن ڈراموں کا مواد بائبل سے اخذ کیا جاتا۔ اِن ڈراموں کو دیکھنے کے لیے کافی تعداد میں لوگ آتے۔ چرچ(CHURCH) سے اسٹج نِکل کر پورچ(PORCH) میں پہنچا۔ وہاں سے نکل کر قبرستان(CHURCH YARD) میں ڈرامے اسٹیج کیے جانے لگے۔ قبرستان(CHURCH YARD) کے احاطے سے نِکل کر ڈراما گاؤں اور شہر کی گلیوں میں آ پہنچا۔ اب ڈرامے میں ہر شخص حِصّہ لے سکتا تھا اور ڈرامے کی زبان رومن کے بجائے انگریزی میں ہوگئی۔ چودھویں صدی میں انگریزی ڈرامے نے کافی ترقی کی۔ اب اخلاقی ڈرامے لکھے جانے لگے۔ انگلستان میں نشاۃ الثانیہ کے بعد انگلستان کے ڈراما نگاروں نے روم کے ڈراما نگاروں کے نمونوں کو اپنے سامنے رکھا۔ شروع میں پلاٹس(PLAUTUS) اور ٹیرنیس(TERENCE) کی کامیڈی ،اور سنیکا (SENECA) کی المیہ کو یونی ورسٹیوں یا خاص خاص موقعوں پر پیش کیا جاتا۔ پہلی انگلش کامیڈی روسٹو، ڈوسٹر (ROSTER-DOSTER) ۱۵۵۰ء میں نی کولس یوڈال(NICHOLOS UDALL) ہیڈ ماسٹر ایٹن کا، نے اسکول کے لڑکے کے لیے لکھی۔ انگلستان میں پہلی ٹریجڈی گاربوڈک (GORBODUC) دو ڈراما نگاروں نے مِل کر لکھی۔ ایک کا نام ہے تھامس سیک (THOMAS SACK VILLA) اور دوسرے کا نام تھامس نارٹن (THOMAS

(NORTON)تھا۔شیکسپئیر سے پہلے رومانٹک فارم آف ڈراما کی بنیاد پڑ چکی تھی۔ اس میں اس کے (PREDECESSORS)میں ایک یونی ورسٹی کا گروپ جسے (UNIVERSITY WITS) کہتے ہیں۔اس میں جان لِلّی (JOHN LYLY)،تھامس کنڈ(THOMUS KYD)،کرسٹوفر مارلو (CHRISTOPHER MARLOWE)وغیرہ شامل تھے۔ جان للّی(JOHN LYLY) (۱۵۵۴ء سے ۱۶۰۶ء)اور کرسٹوفر مارلو(CHRISTOPHER MARLOWE) (۱۵۶۴ء سے ۱۵۹۳ء)کے ڈراموں کا بڑا گہرا اثر شیکسپئیر پر پڑا۔

اردوڈرامے کا آغاز وارتقاء

اُردُ وڈراما اور اسٹیج کے بانی واجد علی شاہ کے دوَر سے اُردُ و اسٹیج ڈرامے کا با قاعدہ آغاز ہوتا ہے۔اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اُردُ و کا پہلا اسٹیج ڈراما کون سا ہے؟اس سلسلے میں مختلف محققین نے مختلف نام لیے ہیں۔

ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے ''گوپی چند اور جالندھر'' کو اُردُ و کا پہلا اسٹیج ڈراما قرار دیا ہے۔اس کے مصنف ڈاکٹر بھاؤ واجی لاڈ تھے۔یہ مذہبی ڈراما ۲۶ رنومبر ۱۸۵۳ء میں بمبئی تھیٹر میں کھیلا گیا۔[۱] ڈاکٹر مسیح الزماں آغا حسن امانت کے ڈرامے ''اندرسبھا'' کو جو ۱۸۵۲ء کی تصنیف ہے۔اُردُ وڈرامے کی تاریخ میں نقطۂ آغاز مانتے ہیں۔[۲] جناب سجاد ظہیر صاحب نے اپنی ایک ریڈیائی تقریر میں لکھا ہے کہ اُردو کا پہلا ڈراما ''اندرسبھا'' ہے جسے امانت لکھنوی نے لکھا اور جو نواب واجد علی شاہ کے زمانے میں کھیلا گیا۔ [۳]

عِشرت رحمانی صاحب نے واجد علی شاہ کے قصے ''رادھا کھنیا'' کی جگہ ان کے افسانۂ عشق کو اُردُ و کا پہلا منظوم ڈراما لکھا ہے۔ [۴]

لیکن مسعود حسن رضوی ادیب کی تخلیق کے مطابق اودھ کے آخری تاجدار واجد علی شاہ کا رہس ''رادھا کھنیا کا قِصّہ'' اُردُ و کا پہلا اسٹیج ڈراما ہے جو ۱۸۴۳ء میں لکھنؤ کے شاہی محل کے اسٹیج پر کھیلا گیا۔[۵] مسعود حَسن رضوی ادیب نے اپنی کتاب کے دیباچے میں لکھا ہے:[۶]

۱۔ اُردو تھیٹر (جلد اوّل) انجمنِ ترقی اُردو پاکستان، اُردو روڈ کراچی ۱۹۶۲ء، ص۳۳۴

۲۔ امانت کی اِندرسبھا ص۲۹

۳۔ بحوالہ پگڈنڈی (ماہ نامہ) ہا گیٹ، امرتسر، ستمبر ۱۹۵۷ء، ص۲

۴۔ اُردوڈراما تاریخ وتنقید ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۸۱ء، ص۹۸

۵۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج نظامی پریس لکھنؤ ۱۹۶۸ء، ص۱۲۰

۶۔ ص۲۳

''واجد علی شاہ کے زمانے تک اُردو میں ڈرامے کا وجود نہ تھا۔ اس اہم صنفِ ادب کی بنیاد ڈالنے کا فخر ان کے لیے اٹھ رہا تھا۔ انھوں نے ولی عہدی کے دِنوں میں ''رادھا کنھیا'' کی داستانِ محبت پر مبنی ایک چھوٹا سا ناٹک لکھا جو ہماری خوش قسمتی سے اب تک موجود ہے۔ فنّی اعتبار سے اس کا درجہ کچھ بھی ہو اُردو کا پہلا ڈراما ہونے کی حیثیت میں وہ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔''

پروفیسر فصیح احمد صدیقی نے لکھا ہے: [1]

''واجد علی شاہ کی تصانیف ہی نے اُردو ڈرامے کی بنیاد ڈالی۔ یہ اُن ہی کے رہس تھے جنھوں نے امانت کو ''اِندر سبھا'' لکھنے اور اسٹیج پر پیش کرنے کا راستہ دِکھایا اور جس کی طرز پر لاتعداد ''اندر سبھائیں'' معرضِ وجود میں آئیں۔''

بقول پروفیسر مسیح الزماں: [2]

''واجد علی شاہ نے رہس خانہ تعمیر کروایا جہاں ڈرامے کھیلے جاتے تھے۔ اس لیے انھیں اُردو اسٹیج کا بانی کہا جاتا ہے۔ واجد علی شاہ کے رہس کی شہرت دُور دُور تک پھیلی۔ ۱۸۵۳ء میں رہس شاہی محل سے نکل کر کھُلی ہوا میں آ گیا اور امانتؔ نے اپنی شہرۂ آفاق ''اندر سبھا'' لکھی اور دھوم دھام سے پیش کی جو عوامی اسٹیج کا پہلا ڈراما کہنے کا مستحق ہے۔''

مندرجہ بالا بیانات کی روشنی میں ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اُردو اسٹیج ڈرامے کا آغاز واجد علی شاہ کے لکھے ہوئے ڈرامے ''رادھا کھنیا کا قِصّہ'' سے ہوتا ہے جو ۱۸۴۳ء میں لکھنؤ کے شاہی محل کے اسٹیج پر کھیلا گیا۔
''رادھا کنھیا'' کے علاوہ مثنوی ''دریائے تعشق'' کا ڈراما (غزالہ اور ماہ رُو کا قِصّہ) ۱۸۵۰ء میں کھیلا گیا۔ دُوسرا رہس مثنوی ''افسانۂ عشق'' کا ڈراما (سیم تن اور ماہ پیکر کا قِصّہ) اسی سال ۱۸۵۰ء میں پیش کیا گیا اور مثنوی ''سحرِ اُلفت'' کا ڈراما (ماہ پروین اور مہر پرور کا قِصّہ) دوسرا رہس ''افسانۂ عشق'' کے بعد اسٹیج کیا گیا۔ یہ تینوں رہس بڑی شان و شوکت کے ساتھ واجد علی شاہ کے شاہی اسٹیج پر ان کے سامنے پیش کیے جاتے۔[1] شاہی اسٹیج کے بعد عوامی اسٹیج وجود میں آیا۔ عوامی اسٹیج میں سب سے بہتر اور پہلا منظوم ڈراما جو اسٹیج کیا گیا وہ آغا حسن امانتؔ کا لِکھا ہوا ڈراما ''اِندر سبھا'' ایک کامیڈی ہے۔

اس میں رقص وموسیقی کی کثرت ضرورت سے زیادہ ہے۔اس میں پری اورآدم زاد کے عشق کوموضوع بنایا گیاہے۔

مسعُود حَسن رضوی ادیب نے لکھا ہے: ۲؎

''اِندرسبھا'' کے متعلق یہ عام ہے کہ یہ شاہی محل میں کھیلی جاتی تھی اوراس کھیل میں واجدعلی شاہ خود پارٹ کر رہے تھے..........مگر حقیقت یہ ہے کہ ''اِندرسبھا'' کبھی بھی قیصر باغ میں کھیلی گئی نہ واجدعلی شاہ نے اس میں کوئی پارٹ کیا۔''

''اِندرسبھا'' کے اسٹیج ہونے سے اس کی شہرت ومقبولیت ہوئی۔ڈراما ''اِندرسبھا'' کے متعلق مولانا عبدالحلیم شرّر لکھنوی نے لکھا ہے: ۳؎

''یہ اندسبھا جیسے ہی شہر میں دِکھائی گئی ہر شخص والہ وشیدا ہوگیا۔ یکا یک بیسوں سبھائیں شہر میں قائم ہوگئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے اِن کا اِس قدر رواج ہوا کہ گویّوں اور ناچنے والی رنڈیوں کا بازار چندروز کے لیے سرد پڑ گیا۔ اب امانتؔ کے سِوا اور بہت سے لوگوں نے نئی سبھائیں بنانا شروع کیں ....
اس مذاق نے ڈرامے اور تھیٹر کی مضبوط بنیاد ڈال دی تھی اور اگر چند روز اور شاہی کا دور رہتا تو بہت اچھے اصول پر خالِص ہندوستانی ناٹک ایک خاص صورت پیدا کر لیتا جو بالکل اچھوتی اور ہندوستانی مذاق میں ڈوبی ہوتی۔''

ڈراما ''اندرسبھا'' کی بے حد مقبولیت کا راز ایک طرف زبان کی صفائی، شیرینی اوراس کے شاعرانہ حُسن میں پنہاں ہے اور دوسری طرف مصنف نے رقص وموسیقی کی پسندیدہ طرز سے فائدہ اُٹھایا ہے اوراسے سلیقے سے پیش کیا ہے۔اس طرز پر بہت سے ڈرامے لکھے اور کھیلے گئے۔مثلاً مداری لال کی ''اندرسبھا''، ''موہن سبھا''، ''پریوں کی ہوائی مجلس''، ''بزمِ سلیمان'' وغیرہ لیکن اِن میں صرف امانتؔ کی ''اندرسبھا'' کو ہی شہرت حاصل ہوئی جو اسٹیج ڈراما کی ایک روایت بن گئی۔یہ ڈراما کئی بار اسٹیج ہو چکا ہے اوراس کے ترجمے دُوسری زبانوں میں بھی کیے گئے ہیں۔مثلاً گجراتی ، ہندی، جرمنی، گورمکھی وغیرہ۔یہ ڈراما چندکمزوریوں کے باوجود بھی ایک کامیاب ڈراما ہے۔

ابتدائی دور میں بہت سے ڈراما نگاروں نے عوام کی تسکین کے لیے ڈرامے لِکھے جِن میں ڈرامائی عمل و

حرکت، تصادم اور ڈرامائی واقعات کہیں نہیں ملتے ۔ پروفیسر سید احتشام حسین رقمطراز ہیں: [1]

''واجد علی شاہی رہس ہو یا امانتؔ اور مداری لال کی ''اندر سبھا'' ان میں زندگی کی بڑی کش مکش بڑی سطحی انداز میں پیش کی ہوئی ملتی ہے۔ درحقیقت یہ رقص اور موسیقی ہی کی توسیع کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان میں ڈرامائی عناصر اگر مفقود نہیں تو بہت کم تھے۔ اس کے

> بعد تجارتی ڈراموں کا دوَر شروع ہو جاتا ہے جن کا مقصد نئے متوسط طبقے کی تفریح کا سامان بہم پہنچانا تھا جو انیسویں صدی کے نصف آخر میں مغربی اثرات کے تحت اپنی زندگی کو نئے سانچے میں ڈھالنا چاہتا تھا۔ یہ طبقہ ایک طرف تو اپنی تہذیبی روایات سے دُور تھا تو دوسری طرف مغربی تفریحی روایات کا سطحی شعور رکھتا تھا............ڈراما اپنے مقام پر نہ پہنچ سکا۔ جس کا ذکر کیا جا سکے۔ یوں تو ہر قصّے میں کوئی دل چسپ نکتہ تلاش کیا جا سکتا ہے لیکن اُردو کے یہ ڈرامے فن و فکر دونوں کی بلندی سے محروم تھے۔''

بمبئی میں اسٹیج کی سرگرمیوں کی وجہ سے اُردو ڈراما خواص کی بزم سے باہر نکل آیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ عوام کے ڈرامائی ذوق و شوق نے ترقی کی منزلیں طے کیں، مراٹھوں نے اُردو ڈراموں کو اسٹیج کرنے میں پہل کی اور پارسی اس کو بامِ عروج پر پہنچانے میں کامیاب ہو گئے ۔ ۱۸۵۲ء میں پارسی ناٹک منڈلی کا قیام ہوا۔ بمبئی میں ۱۸۷۱ء تک بہت سے ڈرامے اسٹیج ہوئے لیکن کہیں بھی دستیاب نہیں ۔ بمبئی کے جدید اُردو اسٹیج کا قدیم ترین ڈراما جو دستیاب ہوا ہے۔ وہ ''خورشید'' ہے۔ بہرام جی فریدوں جی مرزبان نے ڈراما ''خورشید'' کو گجراتی سے اُردو میں ترجمہ کیا۔ دادا بھائی پٹیل نے اسے تیار کروایا اور وکٹوریہ ناٹک منڈلی نے اسے وکٹوریہ تھیٹر میں اسٹیج کیا۔ سامعین نے اسے بہت پسند کیا۔ یہ ڈراما پانچ ایکٹ پر مشتمل ہے جس کے پچیس (۲۵) مناظر ہیں۔ آغاز کورس سے ہوتا ہے اور خاتمہ گانے پر۔ کُل مِلا کر اُنیس گانے ہیں تقریباً آدھی غزلیں ہیں۔ اس ڈرامے کے مکالمے نثر میں ہیں۔ اس میں گانے ضرور ہیں لیکن اندر سبھا کی طرح منظوم مکالمے نہیں۔ ڈراما ''خورشید'' بمبئی کے پارسی تھیٹر میں کھیلا جانے والا سب سے پہلا اُردو اسٹیج ڈراما [1] ہے۔ پارسیوں نے اُردو ڈرامے پیش کرنے میں اپنی افتادِ طبع کے اعتبار سے طرح طرح کے اِضافے کیے جس سے اُردو اسٹیج میں تنوع اور نیا پن پیدا ہو گیا۔

اُردُو کے اسٹیج ڈراما نگاروں میں نسرواں جی مہراں جی آرام کا نام کافی اہمیت رکھتا ہے۔ اُنھوں نے تھیٹر سے وابستہ ہونے کے ساتھ ساتھ اُردُو ڈرامے کو بطور پیشے کے اِختیار کیا۔ اِن کا تعلق وِکٹوریہ ناٹک منڈلی سے تھا۔ ''نور جہاں'' اُن کا پہلا ڈراما ہے جو اُنھوں نے اُردُو میں ترجمہ کرکے اسٹیج کروایا۔۲ اور کافی کامیاب ہوا۔ ان کے ڈرامے زیادہ تر منظوم ہیں اور کہیں کہیں نثری مکالمے بھی ملتے ہیں۔ تجارتی لحاظ سے ان کے ڈرامے بڑے کامیاب ہوئے۔ ان کے ڈراموں میں ''گُل بکاولی''، ''لیلیٰ مجنوں''، ''بے نظیر بدرِمُنیر''، ''لعل و گوہر''، ''شکنتلا اور فرخ سبھا'' ڈھاکہ سے اسٹیج ہو چکے ہیں۔ ان کے دوسرے ڈرامے ''باغ و بہار''، ''حاتم طائی''، ''عالم گیر''، ''نور جہاں'' وغیرہ بھی بہت مشہور ڈرامے ہیں۔ آرام نے ۱۸۷۲ء میں ''بے نظیر بدرمنیر'' ایک منظوم ڈراما وکٹوریہ تھیٹر میں اسٹیج کیا۔۳

بقول عشرت رحمانی: ۴

> ''............ پارسیوں نے اُردو ڈرامے کے اِرتقائی منازل میں خاص توجّہ اور تن دیہی سے اہم حِصّہ لیا اور یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اگر پارسی سیٹھ اور فن کار اُردو ڈرامے کی طرف متوجہ نہ ہوتے اور تجارتی اغراض سے ہی سہی، اس کی ترقی و ترویج میں جاں فشانی سے مسلسل مصروف نہ رہتے تو موجودہ روایت کمزور اور ناقص ہونے کے باوجود جو ہمارے سامنے ہے اس کا بھی کوئی وجود نہ ہوتا۔''
>
> ....ص ۱۵۱

دُوسرا دَور ۱۸۸۶ء سے ۱۸۹۵ء تک:

۱۸۸۶ء سے اُردُو کے ڈراموں کا نیا دَور شروع ہوتا ہے۔ اس دَور میں بھی ڈراموں نے کافی ترقی کی اور اُردُو ڈراموں کی مقبولیت بڑھتی گئی۔ اسی دَور میں مولانا محمد حسین آزاد نے ایک ڈراما بعنوان ''اکبر'' لکھنے کا بیڑا اُٹھایا جس کو وہ مکمل نہ کر سکے۔ پھر ان کے ایک شاگرد فراق دہلوی نے اس کو پایۂ تکمیل تک پہنچایا۔ اس زمانے میں ڈرامے لکھنے والوں میں ایدل جی بھائی، اورے رام، رنچھوڑ بھائی، خاں صاحب، پٹیل، جہانگیر نسرواں جی، پارکھ، نسرواں جی نورو جی، کھوری وغیرہ ہیں جنھوں نے اِبتدائی ڈرامے لکھ کر اُردُو زبان کو ایک بڑے فن سے واقف کرایا اور اچھے ڈرامے لکھنے والے سامنے آئے جن میں رونق بنارسی، طالب بنارسی، حسینی میاں ظریف، حافظ عبداللہ وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ونائک پرشاد طالب بنارسی وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی سے وابستہ تھے۔ وہ پہلے ڈراما نویس تھے جنھوں نے

اسٹیج کونٹر سے پورے طور پرآشنا کیا اور ہندی گانوں کی جگہ اُردُو گانے مروج کیے۔طالب کا ایک ڈراما ''ہریش چندر'' ۱۸۹۵ء میں لکھا اور کھیلا گیا۔وہ بڑا مقبول ہوا نتیجہ یہ ہوا کہ بمبئی میں کئی ماہ تک مسلسل اسٹیج ہوتا رہا۔اُنھوں نے تقریباً بائیس ڈرامے لکھے لیکن ''لیل ونہار'' ان کا شاہ کار ڈراما ہے۔اِس کے علاوہ ''عاشق کا خون''، ''گوپی چند''، ''کرشمۂ قدرت''، ''وکرم ولاس'' وغیرہ ان کے مشہور ڈرامے ہیں۔رونق بنارسی نے پارسیوں کے اُردُو اسٹیج میں کئی اصلاحیں کیں۔''بےنظیر بدرمنیر''، ''لیلیٰ مجنوں''، ''انجام اُلفت''، ''فریب فِتنہ''، ''پُورن بھگت'' وغیرہ ان کے بہت مشہور ڈرامے ہیں۔وہ ڈراما نگاری کے ساتھ ساتھ اداکاری میں بھی حِصّہ لیا کرتے تھے۔ایک دفعہ جب ان کا ڈراما ''عاشق کا خون'' اسٹیج ہو رہا تھا تو رونق نے خودکُشی کی نقل کو اصل کر دِکھایا اور اپنے گلے پر سچ مچ چھُری چلا کر جان بحق ہو گئے۔'' ۱؎

تیسرا دَور ۱۸۹۶ء سے ۱۹۳۰ء تک:

اُردُو اسٹیج ڈراما نویسی کے اِرتقا کا تیسرا دور ۱۸۹۶ء سے ۱۹۳۰ء ہے۔اس دَور میں سیّد مہدی حسن احسن لکھنوی، پنڈت نرائن پرشاد بیتابؔ، محمد عبدالعزیز اور آغا حشر کاشمیری اس سلسلے میں قابلِ ذکر ہیں۔

احسن لکھنوی اُردُو کے مشہور اور الفرڈ کمپنی کے سب سے پہلے ڈراما نگار تھے۔وہ نہ صرف ایک اچھے ڈراما نگار تھے بل کہ ایک اچھے شاعر اور موسیقی داں بھی تھے۔شیکسپیئر کو ہندوستانی اسٹیج سے آشنا کرانے کا فخر جناب احسن ہی کو حاصل ہے۔ اِس سلسلے میں ڈاکٹر وقار عظیم رقمطراز ہیں: ۲؎

> ''احسن لکھنوی کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے پہلے پہل شیکسپیئر کو اُردو داں طبقے سے روشناس کرایا۔خونِ ناحق، شہیدِ وفا اور دل فروش شیکسپیئر کے مشہور ڈراموں ہملیٹ، اوتھیلو اور مرچنٹ آف وینس کے ترجمے ہیں۔لیکن اِن ترجموں میں احسن نے اپنے ملک کے دیکھنے والوں کے مذاق کے مطابق بہت سی تبدیلیاں کی ہیں۔''

اِن کے ڈراموں میں ''ہملیٹ''، ''چندراولی''، ''چلتا پُرزہ''، ''شریف بدمعاش'' وغیرہ مشہور ڈرامے ہیں۔ ''چندراولی'' ان کا پہلا ڈراما ہے اور وہ اس کو اسٹیج کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔''چلتا پُرزہ'' نیوالفرڈ کمپنی نے اسٹیج کیا جو بڑا مقبول ہوا۔احسن لکھنوی نے بعد میں الفرڈ کمپنی سے کنارہ کشی کر لی اور ان کی جگہ پنڈت نرائن پرشاد بیتابؔ نے سنبھالی۔ بیتابؔ نے ۱۹۴۴ء میں پرتھوی تھیٹرز بمبئی کے لیے ایک ڈراما ''شکنتلا'' بھی لِکھا جس کی ترتیب جدید

انداز پر ہے۔لیکن اس سے پہلے انھوں نے تقریباً بائیس (۲۲) ڈرامے لکھے جو پارسی کمپنیوں کے شاندار اسٹیج پر دھوم مچاتے رہے۔۳؎ ''قتل نظیر''، ''زہری سانپ''، ''مہابھارت''، ''رامائن کرشن سُداما'' وغیرہ ڈرامے بھی اسٹیج کیے گئے اور بڑے مشہور ہوئے۔ان تمام ڈراما نگاروں میں آغا حشر کاشمیری کو سب سے زیادہ شہرت ملی۔آغا حشر سے اُردُو تھیٹر کی تاریخ کا سنہری دور شروع ہوتا ہے اور اسٹیج کے مقبول ترین ڈراما نگار آغا حشر کاشمیری کو اُردُو کا شیکسپیئر بھی کہا جاتا ہے۔انھوں نے انگریزی ڈراموں سے بھی استفادہ کیا ہے۔رام بابو سکسینہ مؤلف ''تاریخِ ادب اُردوُ'' نے انھیں اُردُو کا مارلو MARLOW کہا ہے۔۴؎ کیوں کہ ان کے یہاں مارلو کا رنگ بہت ہے۔وہ اپنے کیریکٹروں میں وفورِ جذبات دکھاتے ہیں۔ان کا عشق گہرا اور جذبات عمیق ہیں۔بقول وقار عظیم:

> ''حشر کی ڈراما نگاری کے بے پایاں مقبولیت کے یہی دوراز ہیں۔انھوں نے اپنے فن کو زمانے کی ضرورت کے سانچے میں بھی ڈھالا ہے اور اپنی جرأت اور اعتماد میں فن کو برابر ایسی شکل بھی دی کہ وہ زمانے کے مذاق کو بہتر بنا تا رہا ہے۔''

اُنھوں نے اپنے ڈراموں میں منظوم مکالموں اور گانوں کو کم کر دیا۔مگر نثر کو مقفّٰی اور مسجّع رکھا جس سے ڈرامے میں زور تو پیدا ہو گیا مگر ان کا فطری پن نہ رہ سکا۔اُن کے ڈراموں کی فہرست تو بہت لمبی ہے لیکن ''یہودی کی لڑکی''، ''خوابِ ہستی''، ''اسیرِ حرص''، ''سفید خون''، ''رستم سہراب''، ''صیدِ ہوس''، ''خوبصورت بلا'' وغیرہ ڈرامے بہت مشہور ہوئے اور اسٹیج پر کامیاب رہے ہیں۔آغا حشؔر نے تھیٹریکل کمپنیوں کی سمت گرفت کے باوجود ڈرامے کی قدیم روایات سے انحراف کیا اور تفریحی عناصر کو کم کرنے کی کوشش کی۔ڈرامے میں اعتدال وتوازن پیدا کیا،قومی اور سماجی مسائل کو موضوع بنا کر ڈرامے کو وسعت بخشی۔فنّی اور ادبی محاسن پر توجہ کر کے ڈرامے کے معیار کو بلند کیا۔۱؎ انھوں نے ۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۰ء تک مسلسل اُردو ڈرامے اور اسٹیج کی شاندار خدمات انجام دیں اور ڈرامے کو آسمانِ عروج پر پہنچا دیا۔بقول انجمن آرا انجم:

> ''حشر کے یہاں زندگی اور فن کے قریبی رشتوں کا بڑا جاندار احساس پایا جاتا ہے۔ان کے ڈراموں کے پلاٹ زیادہ تر گردوپیش کی زندگی سے لیے گئے ہیں۔یہ حشر کا ادبی اعجاز ہے کہ عوام کی پسند و ناپسند کو ملحوظ رکھنے کے باوجود وہ اپنی پہلو دار شخصیت کے بل پر فنّی بلندی کو چھو لینے کی جدوجہد میں گرم نظر آتے ہیں۔فن کا یہ

گہرا اور رچا ہوا احساس حشر کے پیشتر یا معاصر ڈراما نگاروں میں تلاش کے باوجود کمیاب نظر آتا ہے۔''

اس میں شک نہیں کہ آغا حشر کی ڈراما نگاری کو جو عُروج حاصل ہوا وہ ان کے کسی معاصر کے حِصّہ میں نہیں آیا۔ان کے دَور میں اُردُو ڈراما اور اسٹیج پر انگریزی ڈراما اور اسٹیج کے نمایاں اثرات نظر آتے ہیں۔ بہت سے انگریزی ڈراموں کے ترجمے بھی کیے گئے۔ان کے دَور میں اُردُو تھیٹر اور پارسی اسٹیج بھی آخری سانسیں لے رہا تھا۔

۱۹۲۱ء سے ۱۹۳۰ء تک سیاسی اور معاشرتی سرگرمیوں کا زمانہ تھا۔ڈراما نگاروں نے سماجی انصاف، مُلک کی آزادی، قُربانی اور حُبّ الوطنی وغیرہ اپنے ڈراموں کے موضوع بنائے۔اسی زمانے میں آصف مدراسی، دل لکھنوی، رضی بنارسی، پنڈت رادھے شیام، ریاض دہلوی، ظفر علی خاں، پنڈت برج موہن دتا تریہ کیفی اور مولانا عبدالماجد دریا آبادی ڈراما نگار خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ بیسویں صدی کی اِبتدا میں غیر مُلکی ادیبوں کے شہ پاروں کے ترجموں سے اُردُو ادبی ڈراموں کی کمی کو دُور کرنے کی کوشش کی گئی اور اس سے فائدہ بھی بہت ہوا، اُردُو والوں کو بھی معلوم ہوا کہ ڈراموں کو فن کی بلندیوں تک کس طرح پہنچایا جاسکتا ہے۔شیکسپیئر، برنارڈ شاہ، ٹالسٹائی اور آسکر وائلڈ کے شہرۂ آفاق ڈراموں کے ترجموں کے ذریعے ڈرامے کے فنّی تقاضوں سے اُردُو دُنیا واقف ہوئی۔ آصف مدراسی بالکل پُرانی روش پر چلتے رہے۔ پنڈت رادھے شیام نے ''بھارت ماتا'' رضی بنارسی نے ''ٹیپو سلطان''، ریاض دہلوی نے ''جاں باز وطن'' اور ''اسلامی جھنڈا'' لکھ کر فکری اور قومی وملّی حریت پسندی کا ثبوت دیا اور پنڈت برج موہن دتا تریہ کیفی کے ڈرامے ''زود پشیماں'' ایک معاشرتی ڈراما لکھا جس میں ادبیت اور حُسن کاری تو ضرور ملتی ہے مگر مقصدیت بُری طرح غالب ہے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہ ڈراما اسٹیج کے تقاضوں کو پُورا نہ کرسکا۔

چوتھا دَور ۱۹۳۱ء سے ۱۹۶۰ء تک:

اس دَور کے شروع میں نورالٰہی و محمد عُمر، کشن چند زیبا اور پریم چند کے نام خاص اہمیت رکھتے ہیں۔نُورالٰہی و محمد عُمر نے زیادہ تر یورپی ڈرامے کے ترجمے کیے ہیں۔ پریم چند نے ''شدب تار''، ''کربلا'' ڈرامے لِکھے مگر ڈراما نگار کی حیثیت سے وہ زیادہ شہرت نہ حاصل کرسکے۔اسی دَور کے دُوسرے حصّے میں بھی اچھے اور کامیاب ڈرامے لکھے گئے۔اس دَور کے ڈراما نگاروں میں امتیاز علی تاج کا نام سرِ فہرست ہے۔انھوں نے اُردُو ڈراما نگاری کو فِکر و فن کی گہرائیوں سے واقف کرایا۔تاج نے ڈراما ''انارکلی'' ۱۹۲۲ء میں لِکھا تو پہلی بار ۱۹۳۲ء میں دارالاشاعت پنجاب

لاہور سے شائع ہو کر منظرِ عام پر آیا۔ اس کی ادبیت، حُسن کاری، مکالمے، تاج کو بہترین ڈراما نگاروں کی صَف میں لا کھڑا کرتے ہیں۔ یہ ڈراما دورَ جدید میں نقشِ اوّل اور سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ سیّد عابد حُسین کا ڈراما ''پردۂ غفلت'' مشہور ڈراما ہے۔ اس ڈرامے میں کشمکش اور تصادم کے مقامات، واقعات کا فطری بہاؤ اور کرداروں کی اِنفرادی دِل کشی بھی پائی جاتی ہے۔ پروفیسر محمد مجیب نے بہت سے تاریخی، اخلاقی، معاشرتی اور مقصدیت سے بھرپُور ڈرامے لِکھے جِن میں ''خانہ جنگی''، ''حبّہ خاتون''، ''ہیروئن کی تلاش''، ''کھیتی''، ''انجام''، ''آزمائش'' وغیرہ ڈرامے ہیں جو کالجوں اور یونی ورسٹیوں میں اسٹیج کیے جا چکے ہیں۔ پروفیسر اشتیاق حُسین قریشی کے ڈراموں میں اصلاحی جذبہ نظر آتا ہے۔ انھوں نے ڈرامے کو قومی زندگی اور اس کے مسائل کا ترجمان بنایا۔ حکیم احمد شجاع نے زیادہ یت سنجیدہ انداز میں قدیم طرز کے روایتی ڈرامے لِکھے۔ لیکن ان کے ڈرامے اسٹیج پر کوئی خاص شہرت حاصل نہ کر سکے۔[1] اس کے علاوہ اس دَور کے ڈراما نگاروں نے ادبی اور نیم ادبی ڈرامے لِکھے اور اُردُو ڈرامے کے ذخیرے میں اِضافہ کیا۔ ان میں عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، اختر شیرانی، ڈاکٹر اختر اورنیوی، پروفیسر فضل الرحمٰن، علی سردار جعفری، احمد ندیم قاسمی، ساغر نظامی، سجّاد ظہیر، عشرت رحمانی، ابراہیم یوسف وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

پانچواں دَور ۱۹۶۱ء سے ۱۹۸۵ء تک:

اسٹیج کے علاوہ اس دَور کے آخر میں ریڈیائی ڈراموں نے اُردُو ڈرامے کے اِرتقا میں خاصہ حِصّہ لیا مگر اس میں آواز پر زیادہ زور ہوتا ہے اس لیے اسٹیج کے مقابلے میں زندگی کو بھرپور اور جیتے جاگتے انداز میں پیش کرنے کے سلسلے میں ان کا اثر کمزور ہوتا ہے۔ ان ڈراموں میں عوام کی خواہشات اور محرومیوں کی بھرپُور اور صحیح نمایندگی کم ہوتی ہے اس لیے یہ ڈرامے اتنا متاثر نہیں کرتے جتنا اسٹیج ڈرامے، کیوں کہ ڈراما اور اسٹیج کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔

پروفیسر سیّد حیدر عباس نے لِکھا ہے:

> ''انجمن ترقی پسند مصنفین کی ادبی سرگرمیوں سے اُردو میں اسٹیج ڈرامے کو دوبارہ فروغ حاصل ہوا۔ اس انجمن سے وابستہ ادیبوں نے ڈرامے کی روایت کو آگے بڑھایا۔ انجمن ترقی پسند کے زیرِ اہتمام انڈین پیپلز تھیٹر، اپٹا (APTA) کا قیام عمل میں آیا۔ اس انجمن کے تحت خواجہ احمد عباس کے ڈرامے ''زبیدہ''، ''یہ امرت ہے''، ''لال گلاب کی واپسی''، علی سردار جعفری کا ڈراما ''یہ کس کا خون ہے''، بلراج ساہنی کا ''جادُو

کی کُرسی''،عصمت چغتائی کا''دھانی بانکپن''وغیرہ مشہور ڈرامے اسٹیج کیے گئے۔''

پرتھوی تھیٹرز، انڈین نیشنل تھیٹرز، انڈین پیپلز تھیٹرز اور ہندوستانی تھیٹرس (جو انجمن ترقی پسند ادیبوں کی کاوشوں سے عمل میں آئے) سے اُردو ڈراموں کو فروغ حاصل ہوا۔ان میں پرتھوی تھیٹرز زیادہ شہرت کا مالک ہے۔ پرتھوی راج کپور نے اس تھیٹر کے لیے اپنے ڈرامے''دیوار''اور''دوسرا پٹھان''لکھے اور اسٹیج کیے۔[1] ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر جو ڈرامے لکھے گئے انھوں نے بھی اسٹیج ڈرامے کے اِرتقا میں اہم رول ادا کیا۔اس میں کرشن چندر کا ڈراما ''سرائے کے باہر''، سجّاد ظہیر کا ڈراما''بیمار''،منٹو کا''اس منجدھار میں''، اوپندر ناتھ اشک کا''جونک''، حیات اللہ انصاری کا''بھوت نگر''، پرکاش پنڈت کا''اخبار کا دفتر''، کرتار سنگھ دُگل کا''جھوٹے ٹکڑے''اور''دیا بُجھ گیا''، ڈاکٹر محمد حسن کا''ضحاک''اور''پیراور پرچھائیں''، حبیب تنویر کا''آگرہ بازار''، ریوتی سرن شرما کا''دشمن''اُردو کے اچھے ڈرامے ہیں۔ان کے علاوہ راجند سنگھ بیدی نے بھی ترقی پسند نقطۂ نظر سے ڈرامے لکھے۔ہاجرہ مسرُور کا''وہ لوگ'' کافی مقبول ہوا۔میرزا ادیب کے''آنسو اور ستارے''اور''لہو اور قالین''نے کافی شہرت حاصل کی۔ہندوستان میں ڈاکٹر محمد حسن نے ڈراموں کے سلسلے میں خاصہ کان سرِ انجام دیا۔انھوں نے اسٹیج کے لیے ڈرامے لکھے اور اسٹیج بھی کیے۔ان کے ڈراموں کی کتاب''میرے اسٹیج ڈرامے''اور دوسری مرتّب کردہ''نئے ڈرامے''مشہور کتابیں ہیں۔

ٹیلی ویژن اور فلموں کی مقبولیت نے اُردو اسٹیج ڈراموں پر کافی اثر ڈالا۔اس دَور میں یکبابی اسٹیج ڈراموں کو بھی مقبولیت حاصل ہوئی۔لیکن اس کے باوجود اُردو ڈرامے اب بھی لکھے جا رہے ہیں جو رسالوں کی زینت زیادہ ہوتے ہیں اور اسٹیج کی کم۔

''انارکلی'' کا تنقیدی جائزہ

ڈراما ''انارکلی'' سیّد امتیاز علی تاج نے ۱۹۲۲ء میں لکھا اور اس کی اشاعت ۱۹۳۲ء میں ہوئی۔ یہ ڈراما تین ابواب اور تیرہ مناظر پر مشتمل ہے۔ پہلے باب میں چار مناظر، دوسرے باب میں چار مناظر اور تیسرے باب میں پانچ مناظر شامل ہیں۔ ڈرامے میں کُل تیرہ کردار ہیں۔ جلال الدّین محمد اکبر، شہزادہ سلیم، انارکلی اور دِل آرام مرکزی کردار ہیں۔ رانی (سلیم کی ماں) ثریا، بختار، زعفران، مردار ید اور عنبر معاون کردار ہیں۔ ان کے علاوہ داروغۂ زنداں، خواجہ سرا، انارکلی کی ماں وغیرہ کردار ضمنی حیثیت رکھتے ہیں۔ ڈرامے کے پہلے باب کا عنوان عِشق، دوسرے کا رقص اور تیسرے کا موت، گویا ڈراموں کا آغازِ عشق سے ہوتا ہے اور انجام موت پر۔ ڈراما طویل ہونے کے باعث اپنی اصل شکل میں اسٹیج کی رونق نہ بن سکا جس کا اعتراف ڈراما نگار نے خود کیا ہے۔ انھوں نے ''انارکلی'' کے دیباچے میں لِکھا ہے:[۱]

> ''......اس کی موجودہ صورت میں تھیٹروں نے اسے قبول نہ کیا۔ جو مشورے ترمیم کے لیے انھوں نے پیش کیے، انھیں قبول کرنا مجھے گوارا نہ ہوا......''

البتہ یہ ڈراما کچھ تبدیلیوں کے ساتھ اسٹیج کیا گیا جس کی تفصیلات ڈاکٹر اخلاق اثر نے پروفیسر سیّد حیدر عبّاس رضوی کی کتاب ''اُردو ڈراما اور انارکلی'' کے دیباچے میں یوں بیان کی ہیں:

انارکلی کی اشاعت اور اسٹیج ہونے کی روایت اس درجہ مشہور ہوئی کہ یہ ڈراما اسٹیج ہونے کے قابل نہیں۔ اس کے مکالموں کی ادبیت اور لہجہ کو گستاخانہ کہا گیا۔

> ''ڈاکٹر مسیح الزماں نے تحریر کیا ہے کہ انھوں نے اور دوسروں نے تبدیل کرنے کے بعد ''انارکلی'' اسٹیج کیا تو ڈراما کامیاب نہیں ہوا۔ مشہور ہدایت کار جناب سیٹھی نے اس ڈرامے کو تبدیلیوں کے ساتھ ڈھائی گھنٹے میں کامیابی سے اسٹیج کیا۔ ڈاکٹر محمد حَسن اس کے گواہ ہیں۔''

پروفیسر محمد حَسن نے ''انارکلی'' کے دیباچے میں یوں لِکھا ہے:[1]

''ابھی چند سال میں مجھے ''انارکلی'' کو دوبارہ اسٹیج پر دیکھنے کا اِتفاق ہوا۔ پنجابی یونی ورسٹی پٹیالہ میں داکٹر سرجیت سنگھ سیٹھی نے اسے پٹیالہ میں اسٹیج کیا اور اسٹیج پر صرف تین خاص وضع کے پتھر تھے جِن کی مدد سے اس اسٹیج کو کبھی منثمن برج، کبھی اکبر کی خواب گاہ اور کبھی زنداں میں تبدیل کر دیا جاتا تھا۔ ایک کنارے فصیل نما سیٹ کا ساٹکڑا تھا۔ اور بس! ڈراما نہایت مُوثر اور کامیاب تھا۔ حتیٰ SUGGESTIVE الامکان تاؔج کے سبھی مکالموں کو جوں کا توں قائم رکھا گیا تھا۔''

امتیاز علی تاؔج نے ڈراما ''انارکلی'' کے واقعات کے تاریخی حقائق کا ذکر اس ڈرامے کے دیباچہ میں کیا ہے۔ حالانکہ اس طرح کے واقعات کا ثبوت تاریخ میں کہیں نہیں ملتا۔ تاؔج نے لکھا ہے: [2]

''میرے ڈرامے کا تعلق محض روایت سے ہے۔ بچپن سے ''انارکلی'' کی فرضی کہانی سنتے رہنے سے حُسن وعِشق اور ناکامی اور نامُرادی کا جو ڈراما میرے تخیل نے مغلیہ حرم کی شوکت وتجمل میں دیکھا، اس کا اظہار ہے۔''

مزید بحث کو آگے بڑھانے سے پہلے میں ''انارکلی'' کے تمام مناظر کا جائزہ لینا ضروری سمجھتا ہوں۔ ڈراما ''انارکلی'' کے پہلے باب کے پہلے منظر میں ڈراما نگار نے مغلیہ حرم سرا اور پائیں باغ کے درمیان ایک بارہ دری کا منظر نہایت خوبی سے دِکھایا ہے۔ یہاں پر نوجوان کنیزیں اور خواصیں اپنی فراغت کا بقیہ وقت اطمینان سے گزارتی ہیں۔ اس منظر میں ڈراما نگار نے تمام تر کنیزوں اور ان کے داروغہ کا تعارف کرایا ہے۔ یہ تمام کِردار کہیں نہ کہیں ایک دوسرے کے ساتھ اُلجھے ہوئے نظر آتے ہیں اور ڈرامے کے آغاز ہی سے ان کِرداروں کے درمیان کشمکش شروع ہو جاتی ہے۔ اس منظر میں دو طرح کے گروپوں کے درمیان بڑی تیکھی نوک جھونک اور چھیڑ چھاڑ ملتی ہے۔ ایک گروپ میں دِل آرام اور اس کی دو راز دار عنبر اور مردارید، دوسرے گروپ میں نادرہ (انارکلی) اور اس کے ساتھ دو ہمراز ثریا، زعفران اور ستارہ ہیں۔ ان دونوں گروپوں کے درمیان ٹکراؤ کا ماحول اس وقت نمایاں ہوتا ہے جب دل آرام اکبرِ اعظم کی منظورِ نظر کنیز نہیں رہی۔ اس کی جگہ نادرہ نام کی لڑکی نے لے لی ہے۔ اس تبدیلی کے باعث دربار کی دیگر کنیزیں دل آرام کو بھی اپنے مرتبے کے برابر سمجھتی ہیں اور اس کی پرواہ نہیں کرتی ہیں۔ چند مکالمے ملاحظہ ہوں:

دِل آرام: اے ہے توبہ! کیسا گلا پھاڑ کر گا رہی ہیں۔ کان پڑی آواز نہیں سنائی دیتی۔

زعفران: ہم تمھیں کیا کہہ رہے ہیں؟

مروارید: صریحاً گھر کا گھر سر پر اُٹھا رکھا ہے۔ بات کرنی دشوار کر رکھی ہے۔ ابھی بے چاری کچھ کہہ ہی نہیں رہی ہے۔

عنبَر: مگر یہ تان سین کی بچّی گائیں گی ضرور۔

زعفران: منھ سنبھال کے بات کر عنبر، واہ! بڑی آئی کہیں کی گالیاں دینے والی۔ تو ہی لگتی ہوگی تان سین کی کوئی ہوتی سوتی۔

دِل آرام: نہیں مانے گی زعفران۔ بڑ بڑ بکے جا رہی ہے۔ میں جا کر چھوٹی بیگم سے کہہ دوں گی۔

زعفران: اے تو منع کِس نے کیا ہے۔ ایک بار نہیں ہزار بار............اب وہ دن گئے جب کمان چڑھی ہوئی تھی۔ اب بیگموں سے بات تو کر کے دیکھیں۔ کوئی منہہ بھی نہ لگائے گا۔

ستارہ: اے ہے زعفران! تم بھی تو پنجے جھاڑ کر پیچھے پڑ جایا کرتی ہو۔

زعفران: میں کیوں دلوں کسی سے۔ بہت دنوں ان کی ناز برداریاں کیں۔ اب تو انارکلی کی بہار ہے۔ ان سے ڈرے میری جوتی۔''[1]

یا پھر یہ ٹکراؤ اس وقت ہوتا ہے جب خواجہ سرا کافور دربار کی دوسری کنیزوں کے ساتھ دِل آرام کو حکم دیتی ہے۔ چند مکالمے ملاحظہ ہوں:

دِل آرام: دیکھو کافور! ہوش میں رہ کر بات کیا کرو مجھ سے۔ میں نہ سہوں گی یہ بدزبانیاں۔

کافور: کیوں تم میں کون سا سُرخاب کا پر لگا ہے؟ اے کیا اب تک اسی بات پر پھُولی ہو کہ کبھی ظلِّ الٰہی کے حضور میں باریابی حاصل تھی۔ اس دھوکے میں نہ رہنا۔ ہو چکی ڈھائی پہر کی بادشاہت۔ اب تو ایک ہی لاٹھی سے ہانکی جاؤں گی۔ افوہ رے دماغ! کہ میں نہ سہوں گی یہ بدزبانیاں۔''[1]

اِن مکالموں سے یہ بات عیاں ہے کہ جو کنیزیں دِل آرام کے زیر تھیں اب وہی اس کے روبرو کسرِ شان فقرے کستی ہیں۔ یہ اُس کے مزاج کے خلاف ہے۔ اس طرح کی نوک جھونک سے دِل آرام کے اندر چھپی ہوئی حَسد اور نفرت کی چنگاری اور بھڑکتی ہے اور وہ سکون سے نہیں بیٹھتی بلکہ اُسے اپنی رازداروں، مروارید اور عنبر سے اس بات کا سُراغ ملتا ہے کہ اکبرِ اعظم نے نادرہ نام کی ایک لڑکی کے ناچ و نغمہ اور لازوال حُسن سے متاثر ہو کر اُسے ''انارکلی'' کا خطاب دیا ہے تو وہ انارکلی سے اور زیادہ نفرت کرتی ہے۔ اب دِل آرام اس کانٹے کو ہمیشہ کے لیے اپنے راستے سے

ہٹانے کی کوشش کرتی ہے اور بھیانک سائے کی مانند اس کا تعاقب کرتی ہے۔ وہ یہ گوارا نہیں کرسکتی کہ اس کی موجودگی میں ''انارکلی'' اکبر کی منظورِ نظر کنیز ہو اور سلیم کی محبوبہ۔ دوسرے منظر میں شہزادہ سلیم کے محل کا شمالی مغربی ایوان کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ سلیم انارکلی سے محبت کرتا ہے اور دِل آرام سلیم کو چاہتی ہے۔ اب دِل آرام انارکلی کو سلیم کے ساتھ اظہارِ محبت کرتے ہوئے رنگے ہاتھوں پکڑنا چاہتی ہے۔ دِل آرام جلد بازی سے گریز کرتی ہے اور اس کا ہر کام ACTION نہایت مناسب وقت پر ہوتا ہے۔ وہ خود عنبر اور مروارید سے کہتی ہے:

''اگر وہ ابھی یہ بات کہہ دے تو یہ محل قیامت کا نمونہ بن جائے گا...... پر ابھی تو
دیکھنا ہے کہ ستارہ کون سا ٹوٹتا ہے۔''[۲]

جب انارکلی سلیم سے پائیں باغ میں چوری چھپے ملنے کے لیے جاتی ہے تو راستے میں اس کی ہمراز بہن ثریا انارکلی سے کہتی ہے:

''کیا باغ میں جا رہی ہو آپا۔ جاؤ، جاؤ، میں جانتی ہوں کہ کس کے بازو...... میں
خوب جانتی ہوں۔ وہی بازو تو وہاں تمھارا انتظار کررہے ہیں۔''[۳]

یہ تمام باتیں دِل آرام ستون کے پیچھے چھُپ کر سُن لیتی ہے اور وہ اپنے دل کی بھڑاس یوں نکالتی ہے جو خود کلامی کی ایک اچھی مثال ہے۔

''وہی بازو انتظار کررہے ہیں اور کیا بجلیاں بیتاب نہیں ہو رہی ہیں۔ انارکلی تو میری
رقیب نہیں۔ میں تیری حریف نہیں۔ یہ تو ستاروں کے کھیل ہیں۔ کون اس کی پُر
اسرار چال کو سمجھ سکتا ہے اور کون جانے جب وہ ٹکرائیں گے تو پھر کیا ہوگا۔''[۱]

دِل آرام اپنے مقصد میں اُس وقت کامیاب نظر آتی ہے جب وہ انارکلی اور سلیم کو پائیں باغ میں اظہارِ محبت کرتے ہوئے رنگے ہاتھوں پکڑ لیتی ہے تو انھیں چین سے بیٹھنے نہیں دیتی۔ دِل آرام سلیم کو حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ انارکلی گھبرائی ہوئی اپنے خیالوں میں گُم دکھائی دیتی ہے۔ جب انارکلی کو پتہ چل جاتا ہے کہ دِل آرام کو اُن کی محبت کا عِلم ہو چکا ہے تو انارکلی سلیم کو خوف ناک انجام سے آگاہ کرتی ہے۔ مگر وہ محبت میں ایسا گرفتار ہے یہاں تک کہ اپنے باپ کے رُعب دبدبہ کو بھی بھُول جاتا ہے۔ ڈراما نگار نے پہلے باب ہی میں تقریباً تمام کرداروں کا تعارف کرا دیا ہے۔ اس باب میں دِل آرام تمام کرداروں سے زیادہ نمایاں نظر آتی ہے۔ وہ کبھی انارکلی اور سلیم کی

محبت کے درمیان رکاوٹ بنتی ہے۔کبھی اس کا ٹکراؤ انارکلی کے رازداروں سے ہوتا ہے۔گویا وہ واقعات میں طرح طرح کی پیچیدگیاں اور اُلجھنیں پیدا کرتی ہے جس سے ڈرامے میں کشمکش اور تذبذب کی کیفیات نمایاں ہوتی ہے۔ اس طرح ڈرامے کا پلاٹ آگے بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔

باب دوم کے پہلے منظر میں سلیم کا ایوان دکھایا گیا ہے۔اس منظر میں دِل آرام سلیم سے اپنی محبت کا اِظہار کر دیتی ہے اور سلیم سے یوں مخاطب ہوتی ہے: ۲؎

دِل آرام: (پھوٹ بہتی ہے) جُرأت! انارکلی سے پوچھو۔میرے آئینے سیپوچھو۔اپنی آنکھوں سے پوچھو۔میں تمھیں چاہتی ہوں۔مدّت سے چاہتی ہوں۔مجھے کبھی جرأت نہ ہوتی تھی تم سے کہوں۔آج تقدیر نے بھی موقع دیا۔تمھارے راستے میں لا ڈالا۔میں محبت کے صرف ایک لفظ کی محتاج ہوں۔شہزادے! میرے شہزادے۔''

اب سلیم اپنی غلطی کو چھپانے کے لیے دِل آرام کی اس کمزوری کا فائدہ اُٹھانا چاہتا ہے اور دِل آرام کو دھمکی دیتا ہے کہ اگر اس نے پائیں باغ کا راز فاش کیا تو وہ خود ہی جال میں پھنس جائے گی۔لہذا جو انارکلی سے سرزد ہوئی تھی وہی گناہ دِل آرام کر دیتی ہے۔مغلیہ سلطنت میں اس گناہ کی سزا موت ہے۔اس ڈر سے دِل آرام سلیم کے قدموں پر گر پڑتی ہے اور اسے وفاداری کا یقین دِلاتی ہے۔

دوسرے باب کے منظر دوم میں انارکلی کا جو حجرہ دکھایا گیا ہے جس سے مغلیہ سلطنت میں کنیزوں کے حُجرے ،اُن کا رہن سہن، لباس، وضع قطع کا اندازہ ہوتا ہے۔اس منظر میں دِل آرام شطرنج کی چال کا ایک اور مہرہ چلتی ہے۔ اب وہ انارکلی کو اپنی وفاداری کا یقین دِلانا چاہتی ہے اور اُس سے یوں مخاطب ہوتی ہے۔

دِل آرام: میں اتفاقیارات کو باغ میں پہنچ گئی تھی، مجھے بالکل اُمید نہ تھی تم وہاں ہو۔میں اس وقت فارغ تھی۔اپنی دکھ بھری سوچ میں یوں ہی ادھر چلی گئی۔مجھے اگر شبہ بھی ہوتا کہ صاحبِ عالم اور تم وہاں موجود ہو تو انارکلی یقین مانو، میں کبھی ادھر نہ آتی۔''

اس سلسلے میں ایک اور مکالمہ ملاحظہ ہو:

دِل آرام: ......تم خوش قسمت ہو انارکلی وہ تمھیں چاہتے ہیں اور مجھے نہیں چاہ سکتے۔میں اب شاکر ہوں۔میں نے اپنی تمناؤں کا گلا گھونٹ دیا۔میرے دل میں سر کا نام بھی نہیں رہا۔اب میری واحد خوشی ہے میں اپنے محبوب کے محبوب کو چاہوں۔اسی میں اطمینان ہے،اسی میں راحت ہے۔انارکلی بہن میرا قصور بخش دو۔ہاری ہوں، رقیب سمجھ کے

بخش دو۔''

سلیم کی طرح انارکلی بھی اس کے جال میں پھنس جاتی ہے اور دِل آرام کو گلے لگا لیتی ہے۔لیکن انارکلی کے برعکس ثریا اس کی بہن بڑی ہوشیار ہے اور وہ دِل آرام کی عیّاری کو جانتی ہے۔مگر ثریا کو دِل آرام کی باتوں پر یقین نہیں آتا۔وہ اسے منہہ پر کہہ دیتی ہے:۳۳

ثریا:ٹھہرو دِل آرام۔میں انارکلی سے چھوٹی ہوں مگر اتنی سیدھی نہیں۔میں تمھیں خوب جانتی ہوں،مدّت سے جانتی ہوں دِل آرام۔تم آپا کو باتوں میں لے آؤ لیکن یاد رکھنا انارکلی کے ساتھ تمھیں مجھ سے بھی نپٹنا ہوگا اور اگر تم شعلہ ہو تو میں بجلی ہوں۔اگر مجھے شُبہ بھی ہوا تم کوئی چال چل رہی ہو،کسی اُدھیڑ بُن میں لگی ہو،تو تم جانتی ہو مجھے کیا کچھ معلوم ہے۔یہ بجلی تمھیں پھونک کر رکھ دے گی۔''

دوسرے باب کے تیسرے منظر میں قلعہ لاہور کے ایک ایوان کا منظر پیش کیا گیا ہے۔اس منظر میں اکبرِ اعظم انارکلی کی صحت خراب ہو جانے کے باعث دِل آرام کو جشنِ نوروز کے انتظامات کی تمام تر ذمّہ داریاں سُپرد کرتا ہے تو دِل آرام خوشی کے آثار کو چہرے پر ظاہر ہونے نہیں دیتی بلکہ وہ اس موقعے کا پُورا فائدہ اُٹھانا چاہتی ہے اور نئی سازش تیار کرتی ہے۔باب دوم کے منظر چہارم میں قلعہ لاہور کے شیش محل میں جشنِ نوروز کا منظر دکھایا گیا ہے۔اس منظر کے آغاز میں ایک طرف اکبرِ اعظم اور ولی عہد سلیم کے درمیان شطرنج کا مقابلہ دکھایا گیا ہے اور دوسری طرف دِل آرام بھی اپنے شطرنج کے مہروں کو مناسب جگہوں پر رکھ رہی ہے۔تاکہ انھیں چلنے میں آسانی رہے۔عنبر اور مروارید جو دِل آرام کی خاص راز دار ہیں انھیں بھی دِل آرام بڑے ڈھنگ سے استعمال کرتی ہے اور اُن کو کسی طرح اطلاع نہیں ہونے دیتی کہ شیش محل میں جشنِ نوروز کے دن دِل آرام کیا کرنے جارہی ہے۔اُن کے پوچھنے پر وہ صرف اتنا کہتی ہے:

''(دروازوں کی طرف دیکھ کر)چُپ۔پہلے اِدھر آؤ۔مُنہ سے کچھ نہ بولو۔جو کچھ میں کہتی ہوں کرتی جاؤ۔(سلیم کا تخت اُٹھا کر دوسری طرف رکھواتی ہے)مروارید تم یہاں بیٹھو۔(دروازے پر ایک نظر ڈال کر مروارید کو تخت پر بٹھا دیتی ہے)عنبر،تم یہاں کھڑی ہو(اسے دیوان کے بیچوں بیچ کھڑا کر دیتی ہے اور خود جا کر اکبر کے تخت کی سیڑھیوں پر کھڑی ہو جاتی ہے اور سر آگے پیچھے کر کے آئینوں کو دیکھتی ہے۔بے اطمینانی سے سر ہلاتی ہے۔سیڑھیوں پر سے اُتر آتی ہے)ٹھیک نہیں،ٹھیک

نہیں۔ یقیناً نہیں۔ عنبر یہاں آنا (پچھلی دیوار کے ساتھ ایک بڑا اجلی آئینہ کھڑا ہے۔ عنبر کی مدد سے اسے سرکاتی ہے) مروارید اس تخت کو ادھر سرکاؤ۔ عنبر تم پھر اپنی پہلی جگہ کھڑی ہو جاؤ۔ (پھر تخت کی سیڑھیوں پر چڑھی اور غور سے کبھی آئینے اور کبھی سلیم کے تخت کو دیکھتی ہے۔ چہرے پر اطمیان کے آثار نمودار ہوتے ہیں) بہت خوب! بہت خوب۔ آ جاؤ۔

دِل آرام پُوری تیاری کیے ہوئے ہے۔ وہ ظاہری طور پر سلیم اور انارکلی سے ہمدردی ظاہر کرتی ہے مگر اس کے باطن میں حسد اور حقارت کا جو طوفان موجیں مار رہا ہے اس کا کسی کو علم نہیں کہ جشنِ نوروز کے دن وہ مغلیہ سلطنت کی کایا پلٹ دے گی۔ لیکن سچ مچ وہی ہوتا ہے جو وہ چاہتی ہے۔ وہ سلیم کے ساتھ بھی ایک رابطہ بنائے ہوئے ہے کہ وہ اس کی ہمدرد ہے اور جشنِ نوروز کے دن وہ انارکلی سے ملاقات کرانے کا کوئی طریقہ وضع کرے گی۔ چند مکالمے ملاحظہ ہوں تا کہ جس سے پوری حقیقت واضح ہو سکے۔

سلیم: انارکلی ابھی تک نہیں آئی؟

دِل آرام: آیا ہی چاہتی ہے۔

سلیم: کہاں بیٹھے گی؟

دِل آرام: (آنکھ سے اشارہ کر کے) اس طرف۔

سلیم: عین مقابل؟

دِل آرام: صاحبِ عالم کی خوشنودی میرا ایمان ہے۔

اکبر: (اس دوران میں رانی سے گفتگو کر رہا تھا۔ بات ختم کرنے کے بعد اِدھر اُدھر دیکھتا ہے کہ سلیم کہاں ہے) شیخو!

سلیم: (کھڑے ہو کر) ظلِّ الٰہی؟

اکبر: اتنی دُور کیوں؟

سلیم: ظلِّ الٰہی واہ............

دِل آرام: صاحبِ عالم علیل تھے۔ اس لیے کنیز نے علحیدہ جگہ رکھی ہے کہ جب چاہیں باہر آ سکیں۔ ہاں اب رقص۔

(سلیم آنکھوں آنکھوں میں دِل آرام کا شکریہ ادا کر کے بیٹھ جاتا ہے)

دِل آرام نے مرداریدکو بھی تیار کر کے رکھا ہے کہ رقص کے بعد جب انارکلی پانی مانگے تو اسے وہ عرق پینے کے لیے دے دینا۔ واقعی جب انارکلی ثریا سے پانی مانگتی ہے تو مروارید فوراً وہ عرق اُسے پینے کو دے دیتی ہے۔ نشے کے عالم میں وہ اپنا ہوش کھو دیتی ہے اور غزل کا یہ شعر کہتی ہے

اا ے ترک غمزہ زن کہ مقابل نشستۂ

در دیدہ ام خلیدہ و در دل نشستۂ

یہاں انارکلی ترک غمزہ کا اشارہ واضح طور پر سلیم کی طرف کرتی ہے۔ اکبر پہلے ہی سے انارکلی اور سلیم کے درمیان بار بار آنکھوں کے اشارے کو شیشے میں دیکھ چکا ہے۔ اکبر کنیز کی اس حرکت کو دیکھ کر حکم دیتا ہے:

''اس بے باک عورت کو لے جاؤ اور زنداں میں ڈال دو۔'' [1]

اسی کے ساتھ ڈراما اپنے کلائمکس کو پہنچتا ہے اور یہی ڈرامے کا نقطۂ عروج ہے۔

تیسرے باب کے پہلے منظر میں سلیم کا مُثمّن بُرج والا ایوان دکھایا گیا ہے۔ سلیم کے عِشق کا راز طشت از بام ہو جانے کے بعد تمام قلعہ میں انارکلی اور سلیم کے خفیہ تعلقات سے مغلیہ خاندان میں تناؤ برپا ہو جاتا ہے۔ اس منظر میں مہارانی اور سلیم، ثریا اور سلیم، بختیار اور سلیم کے درمیان کشمکش دکھائی گئی ہے۔ ایک طرف سلیم کی ماں اپنے لختِ جگر کی خاطر، دوسری طرف ثریا اپنی بہن کی خاطر اور تیسری طرف بختیار اپنے دوست کی خاطر اپنا اپنا فرض ادا کرتے ہیں تاکہ کوئی بڑی ٹریجڈی نہ ہونے پائے۔ لہذا جب سلیم کو اپنے باپ سے انارکلی کی رہائی کی کوئی صورت نظر نہیں آتی تب وہ داروغۂ زنداں سے کسی بھی قیمت پر انارکلی کو آزاد کرانے میں بختیار کی مدد لیتا ہے مگر وہ بھی کچھ نہیں کر پاتا۔

تیسرے باب کے دوسرے منظر میں زنداں کا ایک منظر پیش کیا گیا ہے۔ انارکلی قید خانے میں بند ہے اور وہ بے ہوشی کے عالم میں بھی سلیم کو بار بار پُکارتی ہے۔ آخر سلیم داروغۂ کی وساطت سے انارکلی کو زنداں میں ملتا ہے۔ جب داروغۂ زنداں کو اس بات کا علم ہو جاتا ہے کہ سلیم انارکلی کو زبردستی قید خانے سے لے جانے کے لیے آیا ہے تو وہ اپنے فرض کی خاطر ولی عہد کو ظلّ الٰہی کے آنے کی خبر دیتا ہے اور کسی طرح بہانہ بنا کر سلیم کو اپنے حجرے میں لے جاتا ہے۔ وہاں اُسے یقین دلاتا ہے کہ ظلّ الٰہی کے واپس جانے کے بعد ہی وہ اُسے انارکلی کو لے جانے کا پورا موقع دے گا۔ سلیم داروغۂ کی بات مان جاتا ہے۔ اس منظر کے آخر میں جب داروغۂ زنداں قید خانے کو بند کر کے آتا ہے تو وہ

زور سے قہقہہ لگاتا ہے۔ یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ بھی دِل آرام کی طرح اپنے منصوبے میں کامیاب ہو گیا ہے۔
ڈراما نگار نے تیسرے باب کے تیسرے منظر میں اکبر کی خواب گاہ کا منظر پیش کیا ہے۔ اس منظر میں اکبر اور رانی کے درمیان بھی تناؤ دکھایا گیا ہے۔ رانی کی کوشش ہے کہ اکبر انارکلی کو کسی طرح بھی معاف کر دے لیکن وہ ایک کنیز کی خاطر اپنے خوابوں کو چکنا چُور نہیں کرنا چاہتا۔ وہ رانی سے مخاطب ہو کر کہتا ہے:

''...... وہ خواب جو میرے دنوں کا پسینہ، میری راتوں کی نیند، میری رگوں کا لہو، میری ہڈیوں کا مغز ہیں، تمھارا مشورہ ہے کہ میں ان کو چکنا چُور کر ڈالوں۔''

اکبر ایک ایسے جانشین کا خواب دیکھتا ہے جو اس کے خوابوں کو تکمیل تک پہنچائے گا اور موجودہ مغلیہ سلطنت کی جڑیں اور مضبوط کرے گا۔ لیکن اس کے برعکس سلیم اپنے والدین اور ان کی دولت نیز ہندوستان کے تخت کے بجائے ایک کنیز کو ترجیح دیتا ہے۔ اکبرِ اعظم جو فاتحِ ہند تھا وہ ایک کنیز کے ہاتھوں شکست کھانا نہیں چاہتا۔ اکبر حقیقت جاننے کے لیے دِل آرام کو دوبارہ طلب کرتا ہے۔ وہ بات کو اور بڑھا چڑھا کر پیش کرتی ہے۔ اسی دوران داروغۂ زنداں اکبر کو متنبہ کرتا ہے کہ سلیم اپنی محبوبہ انارکلی کو زبردستی قید خانے سے بھگا لینا چاہتا ہے اور اس نے تلوار کی نوک پر اس سے زنداں کی چابیاں چھین لی ہیں۔ انارکلی نے سلیم سے یہاں تک کہہ دیا ہے کہ:

''میرے اور تمھارے درمیان جو دیوار ہے اسے ہٹا دو۔''

یہ سُن کر اکبر آپے سے باہر ہو جاتا ہے۔ وہ انارکلی کے لیے اور تلخ رویہ اِختیار کرتا ہے اور انارکلی کو زندہ دیوار میں گاڑ دینے کا حکم دیتا ہے۔ اس طرح داروغۂ زنداں اور دِل آرام اپنی سازش میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔
تیسرے باب کے چوتھے منظر میں زنداں کا بیرونی منظر دکھایا گیا ہے۔ اس منظر میں اکبر کے حکم کے مطابق خواجہ سرا اور داروغۂ زنداں انارکلی کو سکوت کے عالم میں قید خانے سے نکال کر لے جاتے ہیں تو اس وقت مندر کے گھنٹوں کی طول ٹن ٹن اور مسجد سے اذانِ ضعیف وکائنات کی دُکھ بھری فریاد معلوم ہوتی ہے۔
تیسرے باب کے آخری منظر میں دوبارہ سلیم کا مُثمّن برج والا ایوان دکھایا گیا ہے۔ سلیم کو اسی کے ایوان میں قید کر رکھا ہے۔ ثریا سلیم کو انارکلی کی موت کی خبر سُناتی ہے اور اس سے یوں کہتی ہے:
ثریا: تیمور کی نامُراد اولاد! ہندوستان کے بزدل ولی عہد! میری بہن کی جان لے کر تو ابھی زندہ موجود ہے۔ پُھول کو کھا جانے والے کیڑے، تو نے اس کی جان کو اپنی جان کہا تھا جھوٹے۔ تو نے اس کو بچا لینے کا وعدہ کیا تھا بے

حیا۔اس کوشش میں تو نے اپنی جان تک دینے کو کہا تھا۔اور سب قول یوں پورے ہوئے؟ جوان انارکلی کے۔انارکلی کی بُڑھیا ماں نے ناپاک قاتل، تجھ پر بے کس کا صبر ٹوٹے۔تجھ کو مظلوم کی آہیں پھونکیں۔تجھ کو بے کس کے آنسو غرق کریں۔''

ایک اور مکالمہ ملاحظہ ہو:

ثریا: ظالم اکبر کے دروغ بیٹے۔تجھے راستہ نہیں ملتا۔میری جیتی جاگتی بہن کے گرد دیوار چُن ڈالی گئی۔وہ ناشاد زندہ گاڑ دی گئی۔اس کی سلیم سلیم کی آخری چیخیں آسمان میں شگاف کرتی ہیں۔وہ گڑتی چلی گئی اور سلیم کے سوا اس کے منہ سے کسی کا نام نہ نکل سکا۔اس کی پھٹی ہوئی آنکھیں اینٹوں میں چھپ جانے سے پہلے صرف تجھ کو، تیری نحس صورت کو ڈھونڈتی رہیں اور تو یہاں پردوں میں گدیلوں پر جان کو لیے بیٹھا ہے۔'' [1]

واقعی سلیم ایک بزدل اور بے عمل ولی عہد ہے۔اُس کا ہر عمل جذباتی جوش کا نتیجہ ہے۔وہ صرف رومانی فقرے کہہ سکتا ہے مگر کسی کے ساتھ مقابلہ نہیں کر سکتا۔وہ ثریا سے انارکلی کی موت کی خبر سننے کے بعد بھی بے حس نظر آتا ہے۔اس کی بزدلی کا ثبوت اس وقت ملتا ہے جب وہ بختیار سے ایک خنجر لانے کے لیے کہتا ہے یا کہ پھر اس وقت،

''میں اینٹ سے اینٹ بجا دوں گا، اس محل کو اس قلعے کو کھنڈر بنا دوں گا۔''

وہ بچکانہ حرکتیں کرتا ہے۔حالانکہ سلیم کو معلوم ہے کہ دِل آرام اس واقعے کی جڑ ہے۔وہ اسے کچھ نہیں کہتا۔جب ثریا سلیم کو دِل آرام کے بارے میں کہتی ہے کہ:

''دِل آرام، انارکلی کی قاتل تیرے سامنے کھڑی ہے۔''

وہ حرکت میں آتا ہے اور دِل آرام کا گلا دبوچ لیتا ہے۔جب سلیم ظلِ الٰہی کے آنے کی خبر سُنتا ہے تو وہ دِل رام کو چھوڑ دیتا ہے۔اکبر سے سلیم کی یہ حالت نہیں دیکھی جاتی۔اکبر کی اُس وقت شکست ہوتی دکھائی دیتی ہے جب سلیم اُسے باپ کہنے سے انکار کر دیتا ہے اور شہنشاہِ ہند سے یوں کہتا ہے: [2]

''شیخو کا کوئی باپ نہیں۔وہ مر چکا ہے۔تم ہندوستان کے شہنشاہ ہو۔جہاں بانی کے باپ، دولت کے باپ، تم قاتل ہو، انارکلی کے قاتل، سلیم کے قاتل۔تمھاری پیشانی پر خون کی مہریں ہیں۔تمھاری آنکھوں میں جہنم کے شعلے ہیں۔تمھاری سانس میں نعش کی بُو ہے۔''

اس سلسلے میں رانی کا بھی ایک مکالمہ ملاحظہ ہو:

''دیکھا مہابلی۔ دیکھ لیا۔تمھارے سینے پر ٹھنڈک پڑ گئی۔ جاؤ اپنے تخت پر جاؤ۔ حکومت کرو، فتحیں پاؤ، اولاد کو برباد کرلیا۔ ماؤں کو خون رلا دیا اور کیا چاہتے ہو؟''

ڈرامے کے آخر میں رانی کا سلیم کو سمجھانا، سلیم کی دیوانگی، دل شکستہ اکبرِ اعظم کی شکست اور اُسے اپنے کیے پر پچھتاوے کا احساس ہوتا ہے۔اس کے ساتھ ہی ڈراما اِختتام کو پہنچتا ہے۔

''انارکلی'' ایک المیہ ڈراما ہے۔اس میں سلیم اور انارکلی کی داستانِ حُسن وعشق کو بڑے خلوص کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔''انارکلی'' کا یہی المیہ ہے کہ اُس نے مغلیہ دربار کی کنیز ہوکر ولی عہد سلیم سے محبت کی اور دِل آرام جو اکبر کی منظورِ نظر کنیز رہ چکی ہے وہ بھی سلیم کو چاہتی ہے اور اُسی محل میں رہتی ہے۔اس کی موجودگی میں انارکلی بھی سلیم کو حاصل کرنے میں ناکامیاب رہی اور ساتھ ہی اکبرِ اعظم دُور اندیش اور بارعب شخصیت کی موجودگی میں بھی ایک کنیز کے لیے ولی عہد کی ملکہ بننا بڑا دُشوار تھا۔لہٰذا ثریا اور انارکلی کی ماں کی جدوجہد، سلیم کی ہٹ دھرمی، بختیار اور رانی کی کوششیں بھی ناکام رہیں اور المیہ پیش آیا۔ڈراما ''انارکلی'' کے دیباچہ میں پروفیسر محمد حسن صاحب نے دُرست لکھا ہے کہ یہ صرف انارکلی کا المیہ نہیں ہے بلکہ اکبرِ اعظم کا المیہ بھی ہے۔بقول اُن کے:

''............اس میں کوئی شک نہیں کہ انارکلی المیہ ڈراما ہے اور المیہ ڈرامے کی پہچان بھی ہے کہ اس میں کِرداروں کی شکست ہوتی ہے جن کو دیکھنے والوں اور پڑھنے والوں کی ہمدردیاں حاصل ہو اور جو ڈراما نگار کے نزدیک نیکی اور بھلائی کے نمائندے ہوں......انارکلی کا کِردار انارکلی کا المیہ ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ وہ اکبرِ اعظم کا المیہ بھی ہے۔کنیز انارکلی بے شک اس المیہ کی قیمت اپنی جان سے چُکاتی ہے اور زندہ دیوار میں چُن دی جاتی ہے مگر ڈرامے کا خاتمہ اس واقعہ پر نہیں ہوتا بلکہ شہنشاہ اکبر کے اس مکالمے پر ہوتا ہے۔''[1]

''وہ (اکبر) بادشاہ ہے تو تیرے لیے، مزدور ہے تو تیرے لیے، وہ قاہر اور جابر بھی ہے تو تیرے لیے۔ وہ تیرا غلام ہے اور میرے جگر گوشے غلاموں سے غلطیاں بھی ہوجاتی ہیں۔''[2]

اس مکالمے کے بعد رانی اور سلیمان کے درمیان جو گفتگو ہوتی ہے وہ المیہ کے تاثراتی پہلو کو کم کرنے کے لیے ہے مگر اس سے یہ بات واضح ہوتی کہ ہے انارکلی کی قربانی رائیگاں نہیں گئی بلکہ اوہ اس میں کامیاب ہوئی۔

اس ڈرامے کا پلاٹ گتھا ہوا ہے۔ کردار اور مکالمے اپنی اپنی جگہ پر مربوط ہیں۔ زبان بڑی سادہ اور سلیس ہے۔ مکالمے چُست ہیں، اندازِ بیان دلکش ہے۔ خود کلامی کے بڑے کامیاب نمونے ملتے ہیں۔ جذبات نگاری اور واقعہ نگاری ڈرامے کی جان ہیں۔ ڈراما ''انارکلی'' میں عشق ومحبت کے تصادم نے قصّے کو بڑا دل کش بنا دیا ہے۔ بقول پروفیسر مسیح الزماں: [1]

> ''انارکلی میں خارجی اور داخلی دونوں طرح کے تصادم مِلتے ہیں............ دِل آرام، سلیم اور انارکلی ایک مثلث ہے جس میں دِل آرام، سلیم پر فریفتہ ہے اور سلیم انارکلی پر۔ انارکلی کے دل میں بھی سلیم کی محبت ہے۔ لیکن دِل آرام سے اسے کوئی جلن نہیں۔ ہاں انارکلی کی چھوٹی بہن ثریا ضرور دِل آرام سے ٹکراتی ہے۔ دِل آرام اپنا مقصد حاصل کرنے کے لیے ہر چیز سے ٹکرانے پر تیار ہے۔ ہاں انارکلی اس کے راستے کا سب سے بڑا کانٹا ہے اسی لیے وہ مکر وفریب، مکّاری وجعل سازی، غرض محبت کی جنگ میں تمام حربوں کا استعمال جائز سمجھتی ہے۔ دِل آرام، اکبر اور انار کلی کا بھی مثلث ہے۔ انارکلی کے عروج نے محل سرا میں دِل آرام کی جو جگہ تھی اسے انارکلی نے حاصل کر لیا ہے۔ اس کے علاوہ سلیم، اکبر اور انارکلی کے تصادم کا بھی ایک مثلث ہے۔ اکبر سلیم کو ایک رومان پرست شہزادے کے بجائے علی حوصلہ شہنشاہ کے روپ میں دیکھنا چاہتا ہے۔ وہ سلیم کا ایک کنیز سے دیوانہ وار محبت کرنا پسند نہیں کرتا اور پھر اس کنیز سے جس پر خود اس کی نظرِ عنایت ہو، ان تینوں مثلثوں کو تاؔج نے بڑی خوبی سے مِلا کر عمل کا دلچسپ خاکہ مُرتب کیا ہے۔''

ڈراما ''انارکلی'' اپنی خوبیوں اور خامیوں کے باوجود ایک بہترین ڈراما ہے۔ 'انارکلی'' ڈرامے کی ہیروئن ہے۔ تاؔج صاحب نے ڈرامے میں 'انارکلی' ایک ایسا کردار تراشا ہے جو انھیں ہمیشہ زندہ رکھے گا۔
بقول ڈاکٹر محمود الٰہی:

''امانت سے آغا حشر تک ڈراما ایک بھی ایسا کردار نہ پیدا کر سکا جس کے اندر ہمیشہ رہنے والی قدریں ہوتیں۔ تاؔج نے ایک ایسے کردار کی تخلیق کی ہے جس پر کبھی زوال نہ آئے گا۔ انارکلی سے بڑھ کر آج تک اُردو ڈرامے کو کوئی کردار نہ مِلا۔ کردار وہی اچھا ہوتا ہے جو زمانے کا ساتھ دے۔ جن کی دل کشی انقلابِ زمانہ کے باوجود کم نہ ہو۔ جس کے نقوش تاریخ کے ہر ورق پر ثبت ہوں۔ جس کی حرکت و عمل پر لوگ فخر بھی کریں اور رشک بھی......انارکلی کے کردار میں یہ خصوصیت پورے طور پر ملتی ہے۔ تاؔج کو باریک بین نگاہ نے انارکلی کے کردار کو امر اور لافانی بنا دیا۔''

تاؔج نے دِل آرام، ایک ایسا کردار تراشا ہے جس کے باعث تمام ڈرامے میں حرکت اور عمل کا پہلو نمایاں ہے۔ یہ وہی شخصیت ہے جس نے ڈرامے میں المیے کو جنم دیا۔ وہ ولی عہد پر فدا ہے اور اسے حاصل کر کے ہندوستان کے تخت پر بیٹھنا چاہتی ہے۔ جب اسے انارکلی اور سلیم کے درمیان اظہارِ محبت کا علم ہوتا ہے تو وہ تمام تر اپنا وقت نئی نئی چالوں اور سازشوں کے لیے وقف کرتی ہے اور طرح طرح کے منصوبے تیار کرتی ہے۔ یہ وہ گوارا نہیں کر سکتی کہ کوئی ان کی چیز پر قبضہ کر سکے۔ وہ تمام ڈرامے پر چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ دِل آرام کا کردار استحصال سکھاتا ہے۔ اس کے برعکس انارکلی کا کردار ایثار و قربانی کا درس دیتا ہے۔ انارکلی کے لیے عشق خواہش نہیں بلکہ پوری زندگی ہے۔ وہ بلند آہنگ کے بجائے مدھم اور نرم آہنگ سے آپ ہی اپنی آگ میں جلنا سکھاتے ہیں۔

ڈراما ''انارکلی'' کے کرداروں میں داخلی اور خارجی تصادم موجود ہے۔ خاص کر انارکلی اور شہنشاہ اکبر کے درمیان جو کشمکش ملتی ہے وہ لاجواب ہے۔ پروفیسر احتشام حسین[2] نے ڈرامے میں کشمکش اور تصادم کے بارے میں اپنے خیالات کا اِظہار اس طرح کیا ہے:

''............میرے خیال میں یہ ڈراما سلیم یا انارکلی کا المیہ نہیں بلکہ اکبر کا ہے۔ اس کے یہاں ایک باپ اور ایک شہنشاہ کے درمیان کشمکش ہے اور جوان کے درمیان توازن رکھے یا کوئی تیسرا راستہ نکالنے میں کامیاب نہیں ہوئے یہ اس کی شکست ہے۔ اس کا شاہانہ جلال انارکلی کو تو دیوار میں چنوا سکا لیکن بیٹے کے دل میں باپ کی حیثیت سے جگہ نہ پاسکا۔ آویزش کی یہی نوعیت اسے ایک مسائلی

ڈراما PROBLEM PLAY بناتی ہے۔امتیاز علی تاج نے اکا پورا خیال رکھا ہے کہ اس خارجی کشمکش کے علاوہ جو اسٹیج پر دکھائی جا سکتی ہے یہ داخلی کشمکش بھی عمل اور مکالمے سے نمایاں ہوتی رہے۔''

انارکلی میں خود کلامی کے بھی کامیاب نمونے ملتے ہیں جن کی مثالیں کم ڈراموں میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ دوسرے باب کے منظر دوم میں انارکلی کی خود کلامی ص ۱۴۳ پر...... ''ٹوٹ جا، نیند ٹوٹ جا...... میں بولوں صاحبِ عالم! میرے بادشاہ، تم کہو، انارکلی میری نادرہ اور پھر دونوں مسکرا پڑیں۔'' یا پھر دوسرے باب کے پنجم منظر ص ۱۷۳ پر سلیم کی خود کلامی یا ص ۱۵۷ پر دِل آرام کی خود کلامی...... ''انارکلی ہوگی...... سلیم ہوگا...... اور اکبر بھی...... کاش اگر اکبر دیکھ سکتا...... کاش اگر میں اکبر کو اس کی آنکھوں سے دکھا سکتی...... آہ! پر یہ ضرور ہوگا اور جشن ہی کے روز...... دو تارے...... وہی دو تارے...... مگر ایک دہکتا اور جگمگاتا ہوا...... اور دوسرا ٹوٹ کر بجھا ہوا...... اور کون جانے......'' یہ تمام خود کلامیاں اپنی مثال آپ ہیں۔

ڈرامے کے فن میں مکالمے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔لیکن تاؔج نے ڈراما ''انارکلی'' کے مکالموں کے ذریعے کرداروں میں دل کشی، جاذبیت اور جان پیدا کر دی ہے۔ مکالمہ نگاری ڈرامے کا پیچیدہ مسئلہ ہے۔ مگر تاؔج نے ڈراما ''انارکلی'' میں اس مشکل اور نازک مرحلے میں بڑی کامیابی حاصل کی ہے۔ ''انارکلی'' کے مکالموں میں ہر کردار کا اندازِ گفتگو، عمل وحرکت اور اس کی فطرت وقت کے ساتھ ساتھ موقع کے عین مطابق ہوتی ہے۔ اس ڈرامے کے مکالمے چست، برجستہ اور معنی خیز ہیں۔ کہیں کہیں مکالمے طویل ہونے کے باوجود بھی حُسنِ بیان اور برجستگی میں کوئی خاص فرق نہیں پڑتا۔ اس ڈرامے میں سب سے طویل مکالمہ ص ۱۶۶ اور ۱۶۷ پر ہے...... جس کے رقص نے ہندوستان کے تختِ سلطنت کو لرزا دیا...... اس دل فریب قیامت کو لے جاؤ، گاڑ دو، گاڑ دو، زندہ دیوار میں گاڑ دو۔'' اگر انارکلی کے پہلے باب کے بعض سین مختصر کر دیے جاتے اور اکبر کے کردار پر معمولی نظر ثانی کی جاتی تو ڈراما بڑی آسانی سے مختصر وقت میں اسٹیج کیا جا سکتا تھا۔

ڈراما ''انارکلی'' میں فنِ ڈراما کے تمام اصولوں کو کامیابی کے ساتھ برتا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں وحدتِ زماں، وحدتِ مکاں اور وحدتِ تاثر کا خاص لحاظ رکھا گیا ہے۔ یہ ڈراما فنّی اعتبار سے ایک مکمل ڈراما ہے۔ بقول ڈاکٹر عطیہ نشاط:

''انارکلی کی فضا رومانی ہے۔اس قصّے میں روایتی ہونے کے باوجود اتنی گہرائی اور سچائی ہے کہ ہم اسے سچ سمجھنے لگتے ہیں۔ تاؔج نے اس ڈرامے میں خونِ جگر کی نمائش کی ہے۔فنّی وحدتوں کو برقرار رکھتے ہوئے عام انسانی سطح کو پیش کیا گیا ہے۔ یہاں ایک شہنشاہ، رانی، شہزادہ اور کنیز کے جذبات کے لیے مختلف ومتضاد پیمانے کام میں نہیں لائے گئے بلکہ سب ایک ہی سطح پر نظر آتے ہیں۔سب کے جذبات کو ایک ہی انداز سے ناپا گیا ہے۔حقیقت یہ ہے کہ ڈراما ''انارکلی'' تاؔج کا غیر فانی شاہکار ہے اور اب تک کے اُردو ڈراموں میں اسے مقبول ترین کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔''

حالات زندگی:

سید احسن شاہ نامی ایک بزرگ شالوں کی تجارت کے سلسلے میں کشمیر سے بنارس آئے۔ صبح بنارس نے وہ جادو کیا کہ پھر وہیں کے ہو رہے۔ انھوں نے اپنے بھانجے غنی شاہ کو بنارس بلا کر اسی کام میں لگا لیا۔ 1/اپریل 1876ء کو ان کے یہاں ایک بیٹا پیدا ہوا جس کا نام محمد شاہ رکھا گیا۔ بعد کو اسی نے دنیائے ڈراما میں حشر برپا کیا۔
غنی شاہ ان لوگوں میں سے تھے جو انگریزی تعلیم کو برا سمجھتے تھے۔ اس لیے آغا حشر کی ابتدائی تعلیم عربی و فارسی اور اردو میں روایتی طرز پر ہوئی۔ بعد میں ان کا نام بنارس کے رام نرائن اسکول میں لکھایا گیا جہاں انھوں نے کچھ انگریزی کی تعلیم بھی حاصل کی لیکن سچی بات یہ ہے کہ پڑھائی میں ان کا زیادہ دل نہ لگتا تھا۔ انھیں سیر و تفریح، ورزش، کشتی، تیراکی، شطرنج اور شاعری سے زیادہ دلچسپی تھی۔ گو کہ وہ بہت ذہین تھے جو چیز ایک بار پڑھ لیتے وہ ہمیشہ کے لیے یاد ہو جاتی۔ ڈرامے سے انھیں بچپن سے ہی دلچسپی تھی۔ اسکول کے زمانے میں چند دوستوں کو ساتھ لیکر اسکول کے پیچھے والے قبرستان میں چادر تان کر اندر سبھا کھیلا کرتے۔ چونکہ ترنم اور تحت دونوں بہت اچھے انداز میں پڑھتے تھے اور شعر بھی اچھا کہتے تھے۔ لہٰذا جلد ہی دوستوں کی محفل سے نکل کر مقامی مشاعروں تک مقبولیت حاصل کر لی مگر اپنے والد سے چھپ کر۔

یہ وہ زمانہ تھا جب پارسی کمپنیاں شہر شہر گھوم کر ڈرامے دکھایا کرتی تھیں۔ لہٰذا 1897ء میں ''الفریڈ جوبلی کمپنی'' بنارس آئی اور احسن کے ڈرامے ''چندراولی'' کا بڑا شہرہ ہوا۔ آغا حشر بھی اپنے دوستوں کے ساتھ ڈراما 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 ڈراما دیکھا۔ دوسرے روز ''رفیع الاخبار'' میں احسن کے ڈرامے کے نام سے ایک مضمون شائع کروا دیا۔ کمپنی کی طرف سے اس کا 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 مع احباب کے بغیر کسی ٹکٹ کے ڈراما دیکھیں گے۔
آغا حشر اکثر ڈراما دیکھنے جایا کرتے اور اکثر احسن سے بھی ملاقات ہوتی جو اس کمپنی کے ڈراما نگار تھے۔ایک روز کسی بات پر ان سے الجھ گئے اور یہ کہہ کر آئے کہ آپ جیسے ڈرامے ایک ہفتے میں لکھ سکتا ہوں۔لہٰذا اپنا پہلا ڈراما ''آفتاب محبت'' لکھا جسے بنارس کے جواہر اکسیر پریس نے 1897ء میں شائع کیا۔

کچھ عرصہ بعد یہ گھر سے بھاگ کر بمبئ چلے گئے جہاں ان کے دوست یا دوست کے بڑے بھائی عبداللہ رہتے تھے۔جس روز یہ بمبئ پہنچے عبداللہ اسی رات ایک مشاعرے میں شریک ہونے جا رہے تھے انھیں بھی ساتھ لے گئے وہاں انھوں نے بھی غزل سنائی جو کافی پسند کی گئی۔کچھ دنوں بعد ان کی ملاقات امرت لال ڈائریکٹر الفرڈ جوبلی کمپنی سے ہوئی۔ بنارس کی جان پہچان تھی وہ انھیں کمپنی کے مالک گھٹاؤجی کے پاس لے گئے۔ جہاں انھیں 35 روپے ماہوار پر نوکری مل گئی۔کسی نے پندرہ روپیہ ماہوار بھی لکھا ہے۔ بہر حال یہاں سے باقاعدہ ان کی ڈراما نگاری کا آغاز ہوا۔احسن چونکہ اسی کمپنی کے ڈراما نگار تھے اس لیے آغا حشر کچھ ایسا کر دکھانا چاہتے تھے جو احسن سے بہتر ہو۔لہٰذا انھوں نے جی توڑ محنت اور کوشش کی۔ایک بیان کے مطابق وہ تھیٹر رنگ میں ایک کرسی لے کر بیکار بکسوں کو میز بنا کر دن رات اپنے کام میں لگے رہتے۔

اسی 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 ڈراما 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۔

الفریڈ کے لیے آغا حشر نے اپنا پہلا ڈرامہ ''مرید شک'' لکھا۔جس کا پلاٹ شیکسپیئر کے ڈرامے WINTER'S TALE سے لیا ہے۔اسے الفریڈ والوں نے 1899ء میں اسٹیج کیا۔اس کی مقبولیت نے آغا حشر کو ابتداء میں ہی کامیابی کی ان بلندیوں پر پہنچا دیا جہاں لوگ مدتوں کی جاں فشانی کے بعد پہنچتے ہیں۔''مار آستین'' اور ''اسیر حرص'' بھی انھوں نے الفریڈ کے لیے لکھا۔

1950ء میں الفریڈ نے دربار دہلی کے موقعے پر ''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 لیے ڈراما 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 درجنوں کمپنیاں بدلیں۔ کئی بار انھوں نے اپنی ذاتی کمپنی بنا کر مختلف شہروں کے دورے کر کے اپنے ڈرامے اسٹیج کروائے جس میں انھیں کامیابی بھی ملی اور ناکامی بھی۔

1910ء میں آغا حشر حیدر آباد 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 ہو گئے۔ سلور کنگ کا پہلا شو اسی کمپنی کے لئے حیدر آباد میں ہوا۔ حیدر آباد کے قیام کے دوران آغا حشر کی دوستی پنڈت مراری دیو اور پنڈت جگت نارائن سے ہوئی۔ ان سے آغا حشر نے ہندو مذہب کی خوب جانکاری حاصل کی اور خوب کتابیں پڑھیں۔ لیکن جلد ہی انتظامی امور کے بکھیڑوں سے تنگ آ کر کمپنی بند کر لی اور خود لاہور کا رخ کیا۔

1915ء میں کلکتہ کے سیالدہ اسٹیشن پر گاڑی کے انتظار میں ٹہل رہے تھے۔ فکرِ 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۔ مگر پھر علاج سے ٹھیک ہو گئے لیکن ٹانگ میں لنگ آخر تک باقی رہا۔ اس وقت آغا حشر اپنی شیکسپیئر 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۔ لہٰذا ٹھیک ہو جانے کے بعد آغا حشر کمپنی لے کر امرتسر آ گئے۔ وہاں بیتاب کے مہابھارت نے دھوم مچا رکھی تھی۔ 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۔ فوراً ہندی میں لکھنے کی ٹھان لی اور جلد ہی ''بن دیوی'' لکھا جو بھارت رمنی کے نام سے اسٹیج ہو کر بے حد مقبول ہوا۔

آغا حشر کے بھتیجے آغا جمیل کاشمیری کے مطابق 1925ء میں انھوں نے بنارس میں پھر ایک تھیٹریکل کمپنی بنائی اور مختلف شہروں کا دورہ کرنے لگے۔ الٰہ آباد میں مہاراجا چرکھاری نے اس کمپنی کا ڈراما دیکھ کر بہت پسند کیا۔ مہاراجا ڈرامے کے بڑے رسیا تھے۔ ان کی فرمائش پر آغا حشر نے ''سیتا بن باس'' لکھا۔ جسے اسٹیج کرنے کے حقوق مہاراجا چرکھاری نے آٹھ ہزار روپے میں خرید لئے۔ کمپنی کو مہاراجا نے چرکھاری آنے کی دعوت دی۔ 1927ء میں آغا حشر کمپنی لے کر چرکھاری گئے اور قریب ڈیڑھ سال وہاں رہے۔ مہاراجا نے کمپنی ان سے خرید لی مگر پھر بخشش کے طور پر واپس بھی کر دی۔ آغا حشر جتنے دنوں وہاں رہے پندرہ سو روپے ماہوار انھیں دیتے رہے۔ اپنا ایک محل انھیں رہنے

کے لیے دیا۔ان کی دیکھ ریکھ میں ایک تھیٹر تعمیر کرایا۔لیکن آغا حشر کا دل کسی ایک جگہ نہیں لگتا تھا لہٰذا وہ 1928ء میں چرکھاری سے واپس آ کر کلکتہ چلے گئے۔

1930ء میں متکلم فلموں کی شروعات سے اسٹیج کو جو دھچکا پہنچا اس کا اندازہ آغا حشر نے بخوبی کر لیا تھا۔لہٰذا اس بار کلکتہ کے قیام میں انھوں نے میڈن تھیٹرس کے مالک فرام جی کی فلم کمپنی کے لیے 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۔لہٰذا جو شہرت انھیں اسٹیج پر حاصل تھی بہت جلد فلم میں بھی مل گئی اور ہر فلم کمپنی چاہنے لگی کہ آغا حشر اس کے لیے لکھیں۔

1913ء میں آغا حشر کی شادی ہوئی۔1914 میں ان کے یہاں لڑکا پیدا ہوا۔جس کا نام نادر شاہ رکھا گیا مگر تین ماہ بعد اس کا انتقال ہو گیا۔یہ آغا حشر کی پہلی اور آخری اولاد تھی۔1918ء میں لاہور میں ان کی بیوی کا انتقال ہو گیا۔وہ اپنی بیوی سے بے حد محبت کرتے تھے اس سانحے کے بعد وہ بہت دنوں تک ڈرامے میں دلچسپی نہ لے سکے۔

گاندھی جی کی ترک موالات کی تحریک سے متاثر ہو کر انگریزی لباس ترک کر کے کھدر پہن لیا اور شراب سے بھی توبہ کر لی۔1929ء سے ان کی صحت خراب ہونے لگی۔ڈاکٹروں کی رائے تھی کہ تھوڑی تھوڑی شراب لیتے رہیں مگر انھوں نے توبہ توڑنا گوارا نہ کیا۔یہاں تک کہ 1934ء میں ان کی صحت حد درجہ خراب ہو گئی۔اپنے دوست حکیم فقیر محمد چشتی سے علاج کرانے کی غرض سے لاہور آئے۔ان کے علاج سے کچھ طبیعت سنبھلی تو ''حشر پکچرس'' کے نام سے فلم کمپنی بنا کر ''بھیشم پرتگیہ'' کی شوٹنگ میں مصروف ہو گئے۔ابھی یہ فلم اپنے ابتدائی مراحل میں تھی کہ آغا حشر 28/اپریل کی حشر برپا کر دینے والی شام کو ہزاروں پرستاروں کو روتا چھوڑ کر اس دنیا سے کوچ کر گئے۔انھیں لاہور کے قبرستان ''میانی صاحب'' میں دفن کیا گیا۔ملک کے مختلف اخبار و رسائل میں اس الم ناک سانحے کی خبر جلی حروف میں شائع ہوئی اور کئی مشہور شعرا نے منظوم نذرانہ عقیدت پیش کیا۔ملک بھر میں ان کی یاد میں جلسے ہوئے، میموریل کمیٹیاں بنائی گئیں۔

آغا حشر بہت ملنسار تھے چھوٹے سے چھوٹا آدمی بھی ان کا دوست تھا اور حاکم وقت بھی انھیں اپنا رفیق جانتا تھا۔گھر پر آنے والے سے ملنا اپنا اولین فرض سمجھتے اور خوب خاطر کرتے۔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 وظرائف سے محفل کو زعفران زار بنادیتے۔پہلی ملاقات میں آدمی گرویدہ ہوجاتا۔گویا زندہ دلی انھیں قدرت کا تحفہ تھی۔

غریبوں اور زیردستوں سے انھیں بڑی ہمدردی تھی۔وہ 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۔وہ بڑے ڈراما نگار ہونے کے ساتھ ساتھ اچھے شاعر بھی تھے۔آل احمد سرور نے ''تنقیدی اشارے'' میں ان کے بارے میں لکھا ہے کہ

> ''شکریہ یورپ'' اور ''موج زم زم کا لکھنے والا اول درجے کا شاعر نہ سہی اچھا شاعر ضرور ہے۔''

ان کی شاعری کا انتخاب اتر پردیش اردو اکادمی نے شائع کردیا ہے۔ان کے اشعار کی سادگی میں پرکاری کا کرشمہ دیکھیے:

چوری کہیں کھلے نہ نسیم بہار کی
خوشبو اُڑا کے لائی ہے گیسوئے یار کی

جانتا تھا کھا رہا ہے بے وفا جھوٹی قسم
سادگی دیکھو کہ پھر بھی اعتبار آ ہی گیا

آغا حشر ایک بڑے خطیب و مقرر بھی تھے۔ایک بار انھیں انجمن حمایت اسلام لاہور کے جلسے میں تقریر کے لیے مدعو کیا گیا۔وہ آئے تو علماء کرام کی جماعت اراکین جلسہ سے بہت ناراض ہوئی کہ ایک تھیٹر، نوٹنکی والے کو یہاں کیوں بلالیا گیا۔مگر تقریر میں آغا حشر نے علم و معرفت کے وہ دریا بہائے کہ تقریر ختم ہونے پر وہی علمائے کرام اٹھ اٹھ کر ان کے ہاتھ چوم رہے تھے۔

مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ آغا حشر کاشمیری ایک بڑے ڈراما نگار، شاعر اور خطیب تھے۔انھیں عوام میں جو مقبولیت حاصل تھی، وہ امانت کو چھوڑ کسی ڈراما نگار کے حصے میں نہیں آئی۔انھوں نے اردو زبان کا ذوق و شوق ان لوگوں میں بھی عام کیا جو کم پڑھے لکھے یا اَن پڑھ تھے۔کیوں کہ ڈراما ایسی صنف ہے جس سے لطف اندوز ہونے کے لیے خواندگی کی شرط نہیں۔

آغا حشر کی ڈراما نگاری

ا

ڈراما نگاری:

آغا حشر نے اپنی ڈراما نگاری کا آغاز 1897ء میں ''آفتاب محبت'' سے کیا۔ یہ مطبوعہ شکل میں آج بھی دستیاب ہے۔ آغا حشر کا انتقال 1935ء میں ہوا۔ انتقال کے ایک سال پہلے سے ان کی صحت زیادہ خراب ہوگئی تھی اور وہ فلم ''بھیشم پرتگیہ'' کی شوٹنگ میں مصروف تھے اس لیے ہوسکتا ہے کہ آخری سال میں کوئی ڈراما تخلیق نہ کیا ہو۔ لہٰذا ان کی ڈراما نگاری کا اختتام 1934ء قرار دیا جا سکتا ہے۔ جدید تحقیق کے مطابق ان کے ڈراموں کی کل تعداد (مع فلمی کہانیوں کے) اڑتیس ہے۔ جس میں بارہ ڈرامے خالص ہندی زبان میں ہیں۔ آغا حشر کی ڈراما نگاری کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ ہر دور میں عوامی ذوق کی تسکین کرتے رہے۔ شاید یہ ان کی مجبوری بھی تھی کیوں کہ پارسی کمپنیوں کا نقطۂ نظر تجارتی تھا اور آغا حشر انھیں کے لیے ڈرامے لکھ رہے تھے۔ پھر یہ کہ ان سے پہلے کے ڈراما نگاروں نے پارسی تھیٹر میں جو روایت قائم کر دی تھی اور عوام کو جس کی چاٹ لگ گئی تھی اس سے بھی یکسر انحراف مشکل تھا۔ لیکن عوامی مذاق کو مدنظر رکھنے کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنی اپج اور جدت پسندی سے اس روایت میں خوشگوار تبدیلیاں بھی کیں۔ جس سے ان کی الگ شناخت بنی۔ اس طرح انھوں نے اردو ڈرامے کو اس باعزت مقام تک پہنچا دیا جہاں وہ دوسری زبانوں کے ڈراموں سے آنکھ ملا کر بات کر سکے۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ان کے فن کا تدریجی ارتقا ہوا ہے۔ یہاں تک کہ ان کے ابتدائی اور آخری ڈرامے میں نمایاں فرق نظر آتا ہے۔ (مثلاً رفتہ رفتہ گانوں کی تعداد گھٹ گئی اور متفرق اشعار کا استعمال بھی کم ہو گیا اور نہ صرف نثر کا استعمال بڑھا بلکہ آخری دور کی نثر مقفیٰ کے بجائے سادہ اور سلیس ہوگئی)

آغا حشر کے پلاٹ

پلاٹ کے لحاظ سے آغا حشر کے ڈراموں کو تین حصوں میں بانٹا جا سکتا 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

''سرون کمار'' ، ''اکبر'' اور ''آج'') ''سیتابن باس'' ، ''بھیشم پرتگیہ'' اور ''رستم وسہراب''

تیسرے وہ جو سماجی و اصلاحی واقعات کو لے کر لکھے گئے ہیں جیسے'' آنکھ کا نشہ'' ، ''یہودی کی لڑکی'' ،

''دل کی پیاس'' ، ''بھارتی بالک'' ، ''شیر کی گرج عرف نعرۂ توحید'' ، ''سورداس عرف بلوامنگل''

آغا حشر کے پلاٹوں کے بارے میں یہ پورے وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے ڈرامے کے دامن کو عام معاشرتی مسائل اور زندگی سے بھر کر جدید دور کا آغاز کیا۔ مزید یہ کہ انھوں نے جو پلاٹ مغربی ڈراموں سے لیے وہ ان ڈراموں کا نہ تو لفظی ترجمہ ہیں، نہ خیالی اور نہ ہی سارے واقعات جوں کے توں لے لیے 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 ہے اور اکثر المیہ انجام کو طربیہ کر دیا ہے اور پورے ڈرامے میں ایسی مانوس فضا قائم کی جس میں اجنبیت کا احساس باقی نہ رہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ آغا حشر کے ڈراموں میں کہیں کہیں نئی ترتیب اور اختصار و ارتکاز کی ضرورت محسوس ہوتی 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۔ اس پر ہندوستانی ڈراما کم مگر مغربی ڈراما بہت زور دیتا ہے۔ آغا حشر نے خارجی اور داخلی دونوں طرح کے تصادم کو اپنے ڈراموں میں فنی چابکدستی سے برتا ہے۔ اس کی مثال ان کے ڈرامے ''عشق اور فرض'' اور ''رستم وسہراب'' میں مل جاتی ہے۔

آغا حشر سے پہلے کے پارسی ڈراما 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 بے جا طوالت سے وحدت تاثر مجروح ہوتی تھی۔ ابتداء میں آغا حشر نے بھی اسے برتا لیکن رفتہ رفتہ انھوں نے اسے اصل قصے کا جزو بنا 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۔ لہٰذا ''آنکھ کا نشہ''، ''رستم وسہراب''، ''عشق اور فرض'' اور دوسرے کئی ڈراموں میں مزاحیہ کامک نہیں پائے جاتے۔ عوامی نقطۂ نظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے انھوں 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 حال ضرور پیدا کرتے ہیں جو ڈرامائی فن کا تقاضا ہے۔ آغا حشر کے اصلاحی ڈراموں میں کہیں کہیں ڈرامائی صورت حال پر ناصحانہ انداز یا

خطابت غالب آ گئی ہے۔

آغا حشر کی کردار نگاری

کردار نگاری کے سلسلے میں انھوں نے ایک خوشگوار تبدیلی یہ کی کہ اپنے ڈراموں کے لیے روایت سے ہٹ کر فوق فطری کرداروں کی جگہ انسانی کردار لیے 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 ہوتے جاتے ہیں۔ وہ وقت اور حالات سے اثرات قبول کرنے لگتے ہیں۔ اس کی اچھی مثال ''سلور کنگ'' کے ''فضل'' 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 رستم، خوابِ ہستی کا صولت، ترکی حور کا غانم اور خوبصورت بلا کا توفیق۔ آغا حشر نے اپنے 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 وفاداری کی خصوصیات کافی موجود ہیں۔ جس سے ڈرامے میں ان کی شخصیت دوسروں کے مقابلے میں زیادہ نمایاں ہوگئی 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 شروع سے آخر تک جوں کے توں رہتے 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 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 درجہ 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 اور زبان

جس وقت آغا حشر نے ڈراما نگاری شروع کی اس وقت مکالمے بھی زیادہ تر منظوم ہوا کرتے تھے۔ مکالموں میں نثر کا استعمال برائے نام تھا۔ نثر لکھی بھی جاتی تھی تو مقفیٰ و مسجع شاعرانہ وسیلۂ اظہار والی۔ اس وقت کے ناظرین ایسی ہی چیزیں پسند بھی کرتے تھے۔ چنانچہ ابتداء 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 مقفٰ 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۔ آغا حشر کی ڈراما نگاری کے درمیانی دور میں گانوں کی تعداد میں کمی آئی 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 پیدا کریں۔ بلکہ عبارت کے آہنگ ترنم اور صوتی تاثر میں اضافہ کریں۔

لہٰذا اس دور میں آغا حشر نے قافیوں کا استعمال بڑے اعتدال اور توازن سے کیا ہے۔ البتہ جوش پیدا کرنے کے لیے نثر میں کہی 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۔ لیکن ان کے آخری دور کے ڈراموں میں نہ ہی منظوم مکالمے ہیں نہ ہی قافیے کی جھنکار اور نہ شعر خوانی کی بھرمار۔ بلکہ موزوں و مناسب اور فطری انداز میں کردار گفتگو کرتے نظر آتے ہیں۔ اس دور میں انھوں نے زبان عام بول چال کی استعمال کی ہے مگر اس میں ادبیت ہر جگہ جھلکتی ہے۔ احتشام حسین ان کے مکالموں کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''حشر کے مکالمے خاص طور سے پڑھنے کے مستحق ہیں۔ کیوں کہ ان میں تنوع پایا جاتا ہے۔ کبھی کبھی وہ بالکل مقفیٰ 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۔''

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ آغا حشر نے اپنی رنگین بے تکلفانہ شگفتہ گفتگو فقرہ بازی اور برجستہ گوئی کے بر محل و باسلیقہ استعمال سے اپنے مکالموں کو خاصے کی چیز بنا دیا۔ جن کا زور اور اثر ہر دور میں تسلیم کیا جاتا رہے گا۔

اردو ڈرامے کے ارتقاء میں امانت کا حصہ

سبق کے نشانے:

1- ڈرامائی فن کے نقطۂ نظر سے
2- ہندستانی عناصر کی پیش کش کے نقطۂ نظر سے
3- اسٹیج کے نقطۂ نظر سے
4- زبان کے نقطۂ نظر سے

اندرسبھا امانت ہندوستانی ڈرامائی روایات میں اس قدر اہم ہے کہ اس کے جائزے کے بغیر ہندوستانی ڈرامے کی تاریخ مکمل نہیں ہوسکتی۔ لیکن یہ جتنی اہم ہے اس کی طرف سے اتنی ہی بے توجہی برتی گئی۔ دراصل اسے شروع سے مغربی ڈرامے کے اصولوں پر پرکھا جانے لگا۔ جب کہ اس کی بنیاد خالص ہندستانی اصولوں پر ہے جو مغربی اصولوں سے یکسر مختلف ہیں۔ اس میں ہندستانی تہذیب، نظریہ حیات اور ہندستانی طرز فکر سے ہم آہنگ ڈراما اور اسٹیج موجود ہے۔ یہ اپنے زور واثر اور فنکارانہ پرکاری کی بناء پر مدتوں ہندستانی ڈرامے کی آبرو بنا رہا۔ ساتھ ہی عوام و خواص میں یہ جتنا مقبول ہوا ہندستان کا شاید ہی کوئی ڈراما ہوا ہو۔

چنانچہ اندرسبھا امانت 1 راگست 1852ء میں پہلی بار منظر عام پر آئی تو اس کی اتنی مانگ ہوئی کہ اسی سال کئی بار چھاپی گئی اور اس کے بعد بھی سینکڑوں بار چھپتی رہی۔ ہندستان بھر میں جہاں جہاں اردو بولی اور سمجھی جاتی تھی اس میں شاید ہی کوئی شہر ہو جہاں یہ نہ چھاپی گئی ہو۔ ایک جرمن مستشرق فریڈرچ روزن نے اندرسبھا امانت کا ترجمہ جرمن زبان میں کیا اور اس پر ایک مقدمہ بھی لکھا۔ یہ ترجمہ مع مقدمہ کے جرمنی کے مشہور شہر لائپسنگ سے 1892ء 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 میں اور ایک گورمکھی میں ہے۔

انڈیا آفس لائبریری لندن میں اندر سبھا امانت کے اڑتالیس مختلف ایڈیشن موجود ہیں ۔ ان میں گیارہ ناگری خط میں پانچ گجراتی میں اور ایک گورمکھی میں ہے ۔لیکن اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ یہ صرف کتابی شکل میں ہی مقبول رہا۔اس کی کتاب سے زیادہ اس کی اسٹیج پیش کش مقبول رہی ۔ بقول مسعود حسن رضوی ادیب:

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

عبدالحلیم شرر کا خیال ہے کہ

''یہ اندر سبھا جیسے ہی شہر میں دکھائی گئی ہر شخص والا وشیدا ہوگیا ۔ یکا یک بیسیوں سبھائیں شہر میں قائم ہوگئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے ان کا اس قدر رواج ہوا کہ گوئیوں کا اور ناچنے والی رنڈیوں کا بازار ٹھپ ہوگیا۔

اندر سبھا کی مقبولیت کے زیر اثر اس کی ہیئت واسلوب میں سینکڑوں ڈرامے لکھے گئے ۔جس سے اندر سبھائی طرز کے ڈراموں کی ایک روایت قائم ہوگئی اور دوسری زبانوں میں بھی اس طرز کے ڈرامے لکھے گئے ۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ اندر سبھا امانت کی اس مقبولیت کی وجہ کیا ہے؟ وجہ یہ ہے کہ امانت نے اس میں ایسے عناصر کو اکٹھا کیا اور انھیں پیش کرنے کا ایسا طریقہ اپنایا کہ اس سے عوام وخواص یکساں طور پر محظوظ ہونے لگے ۔انھوں نے اس کے قصے کا بنیادی تصور اور کچھ کردار ہندو دیومالا سے لیا اور کچھ قصہ و کردار اس زمانے کی مشہور مثنوی سحر البیان وگلزار نسیم سے ۔ انھوں نے اس کے مقام میں سنگل دیپ کے ساتھ ساتھ اختر نگر کو بھی ملائے رکھا اور اس طرح اندر گلفام، سنگل دیپ اور اختر نگر کو یکجا کر کے محض دو تہذیبوں کو ہی یکجا نہیں کیا بلکہ اس میں غزل ومثنوی کے ساتھ ساتھ ٹھمری، بسنت، ساون ،دوہے، چھند اور ہولی کو شامل کر کے اعلیٰ وادنیٰ، امیر وغریب اور چھوٹے بڑے کے یکساں لطف اندوز ہونے کا سامان فراہم کردیا۔

پھر انھوں نے اس کی پیش کش میں بھی ان ہی عوامی روایات کو پیش نظر رکھا جو برج اور اودھ میں بھانڈوں، بھگت بازوں بہروپیوں، کٹھ پتلی کے تماشوں اور رام لیلا وراس لیلا کے ذریعے زندہ تھیں اور ان ہی شہری روایات سے

اثر لیا جو مثنوی خوانی اور داستان گوئی کی نشستوں نیز مجرے کی محفلوں سے عوامی تفریحی زندگی کا جز بنی ہوئی تھیں۔ مزید یہ کہ اس کے گانوں 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 وسرود بنا دیا۔

اس زمانے میں جدید ذرائع تفریح میسر نہ تھے۔ شاعری، رقص، موسیقی اور اداکاری کی مختلف صورتیں ہی تفریح کا سب سے بڑا، اہم اور مقبول ذرائع تھے۔ اور اندر سبھا میں یہ تمام چیزیں موجود تھیں۔ جہاں تک اندر سبھا کے قصے کا تعلق ہے تو اس کا بنیادی تصور یعنی اندر کی سبھا اور اس میں پریوں کا ناچ گانا پیش کرنا ہندو دیومالا سے لیا گیا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ہندو دیومالا کی اپسراؤں کو اندر سبھا امانت میں پریاں کہہ دیا گیا ہے۔ سبز پری کا جوگن بن کر اپنے معشوق کو تلاش کرنے کا تصور ہندستانی عوامی روایات سے ماخوذ ہے۔ اندر سبھا میں آتے ہوئے سبز پری کا گلفام کو کوٹھے پر سوتا ہوا دیکھ کر اس پر عاشق ہونا، کوٹھے پر اتر کر اسے پیار کرنا، پھر اسے پرستان یا اندر کی سبھا میں اٹھا کر منگوانا مثنوی سحر البیان میں موجود ہے۔

اندر سبھا امانت کا یہ حصہ کہ ایک پری آدمی زاد پر عاشق ہو کر اسے اندر کی سبھا میں لے جاتی ہے اور معتوب ہوتی ہے۔ قدیم ہندستانی ڈرامے میں یوں موجود ہے کہ آسمانی تھیٹر میں ایک دن اندر کی خاص اپسرا اروشی لکشمی کا پارٹ ادا کر رہی تھی اسی دوران اس سے مکالموں میں کچھ غلطی ہوگئی جس سے اس کے انسانی عشق کا راز فاش ہو گیا۔ چنانچہ وہ معتوب ہو کر زمین پر پھینک دی گئی اور اس کے ساتھ ڈرامے کا فن بھی زمین پر آ گیا۔

گلزار نسیم میں ہے کہ بکاؤلی ایک انسان کی محبت میں گرفتار ہوگئی اور جب اندر کو اس کی خبر ہوئی تو اس نے بکاؤلی کے لیے آگ میں ڈال دینے کی سزا تجویز کی تاکہ انسان کے بدن کے بوباس اس میں نہ رہے۔

اندر سبھا میں گلفام سبز پری کے تخت کا پایہ پکڑ کر اندر کی سبھا میں جاتا ہے اور جوگن ناچنے گانے کے فن سے راجہ اندر کو خوش کر کے انعام میں گلفام کو مانگ لیتی ہے۔ یہ دونوں چیزیں گلزار نسیم میں موجود ہیں۔ یہی حال اندر سبھا کے کرداروں کا ہے۔ راجہ اندر، پریاں اور دیو ہندو دیومالا سے لئے گئے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ دیومالا میں دیو کی جگہ گندھرو ہیں اور پریوں کی جگہ اپسرائیں۔ جوگن کا کردار گو کہ ہندستان کی عوامی روایات سے ماخوذ ہے مگر یہ متذکرہ بالا دونوں مثنویوں میں بھی موجود ہے۔ گلفام کا کردار سحر البیان سے لیا گیا ہے۔ لیکن اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ یہ امانت کا تخلیقی کارنامہ نہیں ہے۔ ڈراما نگاری کے فن میں یہ کوئی عیب کی بات نہیں ہے۔ دنیا کے بہت سے مشہور

ڈراموں کے پلاٹ اپنے وقت کے مشہور قصے کہانیوں سے ماخوذ ہیں۔

امانت کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے قصے کے مختلف بکھرے ہوئے اجزا کو ایک لڑی میں پروکر ایک خاص ترتیب میں پیش کیا جس سے اس میں منطقی تسلسل وربط پیدا ہوگیا۔اوراس میں ڈرامائی صورت حال بھی پیدا ہوئی پھر قصے کو شعر کے پیکر میں ڈھال کر زبان و بیان کا حسن پیدا کر کے اس کے اثر کو دوبالا کر دیا۔

یہ درست ہے کہ اس ڈرامے میں مکالمے کم ہیں اور جو ہیں وہ منظوم ہیں۔اس میں نثر کا ستعمال برائے نام ہے۔صرف چار پانچ جگہوں پر دو دو تین تین جملے لکھے گئے ہیں۔مکالموں کی کمی کی ایک وجہ یہ ہے کہ اسٹیج ڈرامے میں اپنی تمام تر اہمیت کے باوجود مکالموں کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔اس میں بہت سے بے لکھے مکالمے ہوتے ہیں جو اشیاء کی اسٹیج پر پیش کش سے پورے ہوجاتے ہیں۔انھیں بیان نہ بھی کیا جائے تو صورت حال مکمل ہوجاتی ہے اور قصہ آگے بڑھ جاتا ہے۔بہر حال اندرسبھا میں جو بھی مکالمے ہیں وہ جامع اور برجستہ ہیں اوران سے قصہ آگے بڑھتا ہے اور وہ فضا آفرینی میں معاون ہوتے ہیں۔جہاں تک اندرسبھا امانت میں استعمال ہونے والی زبان کا تعلق ہے تو اس کی غزلوں ،غزل نما نظموں اور مکالموں کی زبان لکھنؤ کی ٹکسالی اردو ہے۔راجہ اندر، گلفام، پریاں یہاں تک کہ دیوسب کے سب فصیح اردو کا استعمال کرتے ہیں۔دو چوبولے ہیں ان کی زبان بھی اردو ہے۔ان میں صرف تین لفظ ایسے آ گئے ہیں جو فصیح اردو کے دائرے سے خارج کیے جا سکتے ہیں اور وہ ہیں ''سنورے مورے دیورے''،'' تیر کلیجے کھائے''،''سن رے کارے دیورے''۔اس طرح چھندوں کی زبان بھی اردو ہے۔تمام چھندوں کو ملا کر صرف چار حرف ایسے آ گئے ہیں جو اس زمانے میں متروک ہو گئے تھے اور وہ ہیں ''چیری''،''کرتار''،''سبھاؤ''،''سروپ''۔

پندرہ گیتوں میں ایک بھاگ کی چیز جسے شہزادہ گلفام گاتا ہے اردو میں ہے۔ایک ٹھمری جسے پکھراج پری گاتی ہے نصف اردو میں ہے یعنی کچھ الفاظ اردو میں ہیں اور کچھ اردو الفاظ کا دیہاتی تلفظ ہے۔باقی تیرہ گیت اودھ کی دیہات کی بولی میں ہیں۔اور یہ بولی کسی ایک خطے کی بولی نہیں ہے۔بلکہ مختلف خطوں کی مختلف بولیوں کا مجموعہ ہے۔ جس میں جگہ جگہ اردو الفاظ بھی نظر آتے ہیں۔اودھ کے شہری مصنفوں کے گیت عموماً اس ملی جلی زبان میں ہیں۔بلکہ یوں کہا جائے تو بے جانہ ہوگا کہ ان گیتوں میں برج بھاشا اور پوربی زبان کا استعمال اس طرح ہوا ہے جس طرح ہندی گیتوں اور خصوصا اودھ کے مضافاتی علاقوں میں رائج ہے۔

جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے کہ اندرسبھا میں نثر برائے نام ہے مگر جو ہے اس سے میں تصنع ہے۔قافیہ بندی کا

شعوری التزام ہے۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ آسان اور سادہ فارسی الفاظ کا بڑی سلاست اور روانی کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔ تشبیہ واستعارے بھی برجستہ اور برمحل ہیں۔ اس کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ فصیح اردو ہے۔

اندرسبھا میں غزلوں اور غزل نما نظموں کی تعداد بتیس ہے۔ ان سب میں وہی لفظیات وہی استعارات وہی تشبیہات وہی مضامین اور وہی اصطلاحات پائی جاتی ہیں جو اس وقت لکھنؤ اسکول کا طرۂ امتیاز تھیں۔ ان غزلوں میں تصنع، خارجیت، رعایت لفظی اور قافیہ پیمائی کی بھرمار ہے۔ ان میں ایسی معاملہ بندی ہے جس میں بوس کنار اور وصل اہم ہے اور اس کی خارجیت رخ روشن، سبزہ خط، کنگھی چوٹی، دوپٹہ، انگیا، مسی اور افشاں کے ذکر سے بھری پڑی ہے۔ مگر اس وقت لکھنؤ میں یہ تمام چیزیں عیب نہیں سمجھی جاتی تھیں۔ وہاں کی شاعری کا نقطۂ نظر ہی مختلف ہو گیا تھا، ان کی کبھی یہ خواہش ہی نہیں رہی کہ وہ میرؔ کی طرح اپنے دل کی باتیں دوسروں کے دلوں میں بٹھائیں۔

لکھنؤ والوں کا تو یہ خیال تھا کہ وہی شخص بڑا اور قابل ہے جو زیادہ شاندار اور مشکل الفاظ استعمال کرنے کی اور فن کارانہ بازی گری دکھانے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ جب کسی کا یہ نقطۂ نظر ہو تو اس کی شاعری کو اسی معیار پر پرکھنا چاہیے۔ امانت کی غزلوں کو ان معیار پر پرکھتے ہیں تو وہ اپنے درجۂ کمال کو پہنچی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اگر ہم ان کی غزلوں کو داخلی شاعری کے معیار پر پرکھیں تو یہ بڑی زیادتی ہوگی۔

البتہ امانت کی غزلوں اور نظموں میں سلاست روانی اور غنائیت کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ وہ مترنم بحروں کا انتخاب کرتے ہیں انھوں نے ان میں ایسی ردیفوں اور قافیوں کا اہتمام کیا ہے جن میں پائل کی جھنکار سے ہم آہنگی کی صلاحیت ہو۔ امانت کے عہد میں ''نظم'' اظہار کا سب سے زیادہ مروج ذریعہ، موسیقی زندگی کا جز اور منفرد شاعری اس عہد کی طبیعت ثانیہ بن گئی تھی۔ اور بقول شرر

> ''واجد علی شاہ کے عہد میں لکھنؤ میں موسیقی کو اس قدر عروج ملا کہ لَے داری یہاں کے بچے بچے کے رگ و پے میں سرایت کر گئی تھی۔''

ہر شاعر، ادیب یا فن کار اپنے معاشرے اور عہد کے رجحانات و اعتقادات سے شعوری یا غیر شعوری طور پر متاثر ضرور ہوتا ہے۔ لہٰذا امانت بھی اپنے عہد اور ماحول کے ان رجحانات سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکے۔ اور ان کی اندرسبھا میں قدم قدم پر گھنگھروؤں کی جھنکار اور نغموں کی گونج در آئی۔ جو اس ڈرامے کو عوام و خواص میں مقبول بنانے اور اردو ڈرامے کو معراج کمال تک پہنچانے میں سنگ میل ثابت ہوئی۔ مزید یہ کہ ڈراما ناول یا افسانے کی طرح

صرف تحریری ادب نہیں ہے جو لکھے یا پڑھے جانے کی حد تک محدود ہو۔ اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے۔ یہ مکمل اسی وقت ہوتا ہے جب اسے اسٹیج پر یا عوامی ذرائع ترسیل کے دوسرے ذرائع فلم ریڈیو، ٹیلی ویژن کے ذریعے پیش کر دیا جائے۔ لہٰذا ڈراما کامیاب وہی جانا جاتا ہے جو اپنی پیش کش میں کامیاب ہو۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں تو بھی اندر سبھا امانت کو مکمل اور کامیاب پاتے ہیں۔ اوپر کہیں مسعود حسن رضوی ادیب کے حوالے سے یہ بات بتائی جا چکی ہے کہ اندر سبھا اپنی تحریری شکل میں جتنا کامیاب تھا اس سے کہیں زیادہ اس کی پیش کش کامیاب تھی۔ اس کی دو خاص وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس میں شروع سے آخر تک وہ ڈرامائی ایکشن پایا جاتا ہے جو کسی ڈرامے میں حرکت وعمل کے لیے ضروری ہوتا ہے۔

دوسرے یہ کہ ڈرامے کے منظوم ہونے کی وجہ سے اگر کہیں کوئی خلا رہ گیا ہے یا کہیں پیش کش میں پریشانی ہونے کے امکانات تھے تو اسے امانت نے شرح اندر سبھا لکھ کر دور کر دیا۔ جو اس ڈرامے کی پیش کش کے لیے ایک مکمل ہدایت نامہ ہے۔ یہاں یہ بات قابل توجہ ہے کہ امانت نے محض ایک ڈراما ہی نہیں لکھا بلکہ اپنے عہد کے اسٹیج کی ضروریات کو مدنظر رکھ کر اسے پیش کش کے قابل بھی بنا دیا۔ کرداروں کی حرکات وسکنات، لباس کی تفصیل، اسٹیج پر سبز پری کی آمد کے وقت آتش بازی کے ذریعے اس کے رنگ سے ہم آہنگ روشنی کرنے کا انتظام، مکالموں کے ادا کرنے کی ہدایات اردو ڈرامے کے فن میں ایک ناگزیر روایت کا آغاز کرتی ہیں۔ مزید یہ کہ شرح اندر سبھا اور دوسرے ذرائع سے معلوم ہوتا ہے کہ شروع شروع میں اندر سبھا جہاں پیش کی گئی وہ اسٹیج بہت سادہ تھا۔ نہ کوئی ہال تھا نہ سنگیت شالہ، یہ کسی کھلی جگہ صحن یا میدان میں پیش کی جاتی تھی جہاں شامیانہ ہوتا نہ زیبائش وآرائش کے دوسرے سامان، نہ اداکاروں کے اپنا پاٹ کرنے کے لیے کوئی عارضی اونچی جگہ بنائی جاتی اور نہ اسٹیج وناظرین کے درمیان کوئی فاصلہ ہوتا۔ بلکہ محفل میں جمع شدہ لوگوں کو پیچھے ہٹا کر اور قرینے سے بیٹھا کر ایک طرف اندر کا تخت بچھا دیا جاتا تھا اور پریوں کی کرسیاں رکھ دی جاتی تھیں۔ پردے کا استعمال بھی کسی فنی نقطۂ 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 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 چھلہ پہنا کر واپس لوٹ آنا، سبز پری کا راجہ اندر کو سوتا ہوا پا کر اس کے باغ میں جانا، شہزادے کی تلاش میں اڑ کر جانا اور اسے سوتا ہوا اٹھالانا، گلفام

کو قاف کے کنوئیں میں قید کرنا، پھر رہائی کا حکم ہونے پر اسے قید سے نکالنا اور اسی طرح کے واقعات اسٹیج پر عملاً پیش نہیں کئے جاتے بلکہ انھیں صرف بیان کر دیا جاتا۔

شروع میں جب اندرسبھا پیش کی گئی اس وقت نہ پچھلے پردے پر مقام کا تصور پیش کرنے والی سین سنہریاں تھیں نہ ہی پروسینیم (آگے گرنے والا پردہ)۔ نہ ہی اس ڈرامے 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 اس کا باغ تصور کر لی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ ایک کردار کا اپنا رول پورا کر کے تھوڑا کنارے کھسک جانا، دوسرے کردار کا آ کر اپنا رول ادا کرنا سین بدل جانے کے مترادف ہوتا تھا۔ لیکن اندرسبھا کی پیش کش کے طور طریقے اسٹیج کی ترقی کے ساتھ بدلتے رہے۔ اور یہ مختلف ترقی یافتہ طریقوں سے بھی پیش کی گئی۔ یہاں تک کہ پارسی اسٹیج کے ابتدائی دور میں (1873ء) الفسٹن ناٹک منڈلی نے اندرسبھا پیش کی تو اس کے لیے مصور پردے تیار کرائے اور مشینوں کے ذریعہ گلفام کو اڑا کر لانا دکھایا گیا۔ گلفام کو قید کرنے کے لیے اسٹیج پر ایک تختہ اپنے آپ کھسک کر کنواں بن جاتا۔ پھر یہ طریقے دوسری کمپنیوں نے بھی اختیار کر لئے اور اندرسبھا کو اسی رنگ میں پیش کیا جانے لگا جو پارسی اسٹیج کا عام رنگ تھا۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ امانت نے ابتدا میں ہی اردو ڈرامے کو اس مقام تک پہنچا دیا جہاں دوسرے لوگ کافی مدت بعد پہنچ پائے۔

اردو ڈرامے کے ارتقاء میں پارسی تھیٹر کا حصہ

جس زمانے میں اودھ اور اس کے اطراف میں اندر سبھا کی دھوم مچ رہی تھی، قریب قریب اسی دور میں بمبئی میں بھی اردو ڈراما جنم لے رہا تھا۔ بمبئی میں اردو ڈرامے کے آغاز و ارتقاء کو ڈاکٹر عبدالعلیم نامی پرتگالیوں اور انگریزوں کے تبلیغی اور شوقیہ اسٹیج کا نتیجہ بتاتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ

> ''اردو کے ابتدائی ڈرامے جو پرچگیز اور ان کے تبلیغی مشنوں نے دکھائے وہ سب مذہبی ہیں اور حضرت عیسیٰ کی زندگی کے کسی نہ کسی پہلو سے تعلق رکھتے ہیں۔''

پہلی بات تو یہ کہ یہ ڈرامے ابھی تک دستیاب نہیں ہوئے ہیں۔ دوسرے یہ امر بھی تحقیق طلب ہے کہ کیا سولھویں صدی عیسوی میں بمبئی اور اس کے قرب و جوار میں اردو عوامی زبان تھی یا یہ مبلغین تثلیث جو زبان استعمال کررہے تھے وہ اردو کی کوئی شکل تھی۔ نامی صاحب ایک اور جگہ لکھتے ہیں کہ 1750ء کے قریب بمبئی میں ایک خام اسٹیج قائم ہوا اور اس کی ابتداء سِول اور ملٹری ملازمین کے ذریعے ہوئی۔ لہٰذا ان کا کہنا ہے کہ

> ''ملازمین اور سول ملٹری بوقت ضرورت اپنے طور پر کسی ڈرامے کی ریہرسل کرتے اور کھلے میدانوں، ملٹری اسٹورز، سرمایہ داروں کی کوٹھیوں اور رہائش گاہوں پر تماشے دکھلاتے اور اس تفریح میں اس وقت تک حصہ لیتے جب تک ان کا تبادلہ کسی دوسرے مقام پر نہ ہوجاتا۔ اس کے بعد دوسری رجمنٹ آجاتی اور وہ بھی حسب توفیق واستطاعت ڈرامے اسٹیج کرتی۔''

بمبئی میں اسٹیج کے موجود ہونے کا ثبوت وہ جیمس ڈوگلس کی تاریخ ''بمبئی اینڈ ویسٹرن انڈیا'' جلد اول ص ۱۴۱ کی ایک پنسل اسکیچ ڈرائنگ سے دیتے ہیں جس کے نیچے ''دی بمبے گرین چرچ اینڈ تھیٹر اباؤٹ 1750ء'' لکھا ہوا ہے۔ لیکن بمبئی گزٹ میں وہاں کے سب سے پہلے تھیٹر کی تعمیر کا سنہ 1770ء درج ہے جو عوام سے چندہ لے کر تعمیر

ہوا تھا۔اس تھیٹر میں جسے بمبئی تھیٹر کہا جاتا ہے،ڈراموں کے کھیلے جانے کی تفصیل 1797ء سے پہلے نہیں ملتی۔ 22/مارچ 1800ء سے یہ تھیٹر بطور نیلام گھر کے استعمال کیا جانے لگا۔1806ء سے اس میں دوبارہ ڈرامے دکھائے جانے لگے، یہ سب ڈرامے انگریزی کے تھے۔جس میں شوقیہ ڈرامہ کرنے والے حصہ لیتے تھے۔پھر بھی اس کے اخراجات آمدنی کے مقابلے میں زیادہ ہوتے رہے۔لہٰذا اس کی مجلس منتظمہ نے مجبور ہوکر اس کی عمارت کو 1835ء میں نیلام کردیا۔یہاں یہ بات خاص طور سے قابل ذکر ہے کہ اس تھیٹر کی ابتداء سے نیلام ہونے تک اس میں ہندوستانیوں کا داخلہ ممنوع رہا۔

یہ درست ہے کہ مذکورہ تھیٹر مالی فائدہ کے لیے نہیں چلایا جاتا تھا پھر بھی اس کی ایک انتظامیہ کمیٹی ہوتی تھی جو اس کی آمد اور 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 لیے ٹکٹ لگایا جاتا تھا۔یہیں سے ہندوستانیوں کے دلوں میں ٹکٹ لگا کر تماشے دکھانے کا خیال آیا۔ورنہ اس سے پہلے تک ہندوستان میں ٹکٹ لگا کر ڈرامے نہیں دکھائے جاتے تھے۔رہس ہوں یا اندرسبھائیں لوگ اس میں بغیر کسی مالی فائدہ کے حصہ لیتے تھے۔ہوا یوں کہ مذکورہ بالا انگریزی تھیٹر کی نیلامی کے کچھ عرصہ بعد ''بمبئی کوریر'' نے ایک تھیٹر کی ضرورت کی طرف توجہ دلائی تو لوگوں کا اشتیاق بڑھا۔

لہٰذا کچھ عرصہ بعد باشندگان بمبئی کی درخواست پر جگناتھ شنکر سیٹھ اور فرام جی کاؤس جی کی سرکردگی میں ایک کمیٹی بنی اس نے ڈائریکٹران ایسٹ انڈیا کمپنی سے درخواست کی کہ بمبئی تھیٹر کا جو روپیہ بعد ادائیگی قرض کے خزانہ عامرہ میں جمع ہے وہ ایک نئے تھیٹر کی تعمیر کے لیے کمیٹی کے سپرد کردیا جائے۔

ایسٹ انڈیا کمپنی نے نئے تھیٹر کی تعمیر کی اجازت کے ساتھ ساتھ مطلوبہ رقم بھی اس تھیٹر کمیٹی کے حوالے کردی۔جگناتھ شنکر سیٹھ نے اپنی ایک قطعہ زمین بلا معاوضہ دی اور تھیٹر تعمیر ہوگیا۔یہیں سے بمبئی میں اردو تھیٹر کی ابتدا ہوئی۔ابتداء میں ''ہندو ڈرامیٹک کور'' تھیٹر کمپنی نے مراٹھی میں اور ''پارسی ڈرامیٹک کور'' نے گجراتی میں ڈرامے دکھانے شروع کئے۔مگر مالی اعتبار سے انھوں نے جو امیدیں قائم کی تھیں وہ پوری نہیں ہوئیں۔اس لیے انھوں نے اپنی توجہ اردو ڈراموں کی طرف مبذول کردی۔کیوں کہ اس سے پہلے گجراتی اور مراٹھی ڈراموں کے ساتھ کبھی کبھی اردو میں بھانڈوں کی نقلوں کی طرح تفریح طبع کی کچھ چیزیں پیش ہوتی تھیں جو کافی مقبول تھیں۔

بہرحال نامی صاحب اپنی کتاب ''اردو تھیٹر'' کی جلد چہارم میں 1854ء سے 1871ء کے درمیان بمبئی

میں درجنوں ایسی تھیٹریکل کمپنیوں کے قائم ہونے کا ذکر کرتے ہیں جو اردو ڈرامے پیش کرتی تھیں۔لیکن اس دور کا کوئی ڈراما دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے اس پر بحث نہیں کی جاسکتی۔

1870ء کے بعد جو ڈرامے ملتے ہیں ان میں عطیہ نشاط 'خورشید' کو پہلا ڈراما بتاتی ہیں۔ان کے مطابق بہرام جی فریدوں جی مرزبان نے 1871ء میں وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے لیے ترجمہ کیا۔

مختصر یہ کہ پارسی تھیٹر کے جو ابتدائی ڈرامے سامنے آئے ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ شروع شروع میں پارسی سیٹھوں اور تھیٹریکل کمپنیوں کے مالکوں نے جنھیں اردو کی تھوڑی بہت شدھ بدھ تھی۔مراٹھی اور گجراتی ڈراموں کو اردو میں ترجمہ کرکے اسٹیج کرنا شروع کیا۔لیکن جب اس میں انھیں خاطر خواہ کامیابی نہ ملی تو انھوں نے اندرسبھا کی مقبولیت کے زیر اثر اس دور کی مشہور داستانوں اور قصے کہانیوں کے پلاٹ پر اندرسبھا کے اسلوب میں اردو ڈرامے لکھ کر یا لکھوا کر اسٹیج کرنا شروع کیا۔ان میں مکالمے منظوم ہوتے تھے اور تھوڑی تھوڑی دیر بعد گانے پیش کئے جاتے تھے اور گانوں کے ساتھ رقص بھی ہوتا تھا۔

لیکن اہم بات یہ 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 سینری والے پردے لگائے جانے لگے جن سے مقام کا تصور پیدا کیا جاتا۔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 لیے پیش کئے جارہے تھے اور پیسہ کمانا ان کا اولین مقصد تھا۔اس لیے 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 اندرسبھائی اسلوب سے الگ تھی نہ عوامی روایات کے اثرات سے ماوراء۔ پارسی اسٹیج کے ابتدائی ڈراما نگاروں میں نسروان جی مہروان جی آرام کا نام کافی اہم ہے۔ آرام پہلے ڈراما 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۔ان میں سے بارہ ایسے ڈرامے ہیں جن میں تھوڑا بہت نثر کا استعمال ہوا ہے باقی سب منظوم ہیں۔ آرام کے زیادہ تر ڈرامے ایسے ہیں جن میں فوق فطری عناصر، داستانوی قصہ اور تخیلی ماحول پایا جاتا ہے۔ان کے تمام ڈراموں میں رقص و موسیقی کا بھی مکمل غلبہ ہے۔

آرام کے ہم عصر ڈراما نگاروں میں اودے رام کے علاوہ سب پارسی تھے جیسے ابدل جی گھوری، ڈاکٹر پاریکھ،

خورشید جی فرامروز، نادرشاہ کابراجی۔لیکن سوائے آرام کے کسی پارسی کے بارے میں ابھی تک یہ نہیں معلوم ہوسکا کہ اس نے براہ راست اردو میں ڈرامے لکھے ہوں۔ پارسی عموماً گجراتی میں ڈرامے لکھتے تھے اور کسی منشی کے ذریعہ 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 لیے نوکر رکھا۔ پارسی اسٹیج کے غیر پارسی ڈراما نگاروں میں محمود میاں رونق بنارسی کا نام سرفہرست ہے۔عشرت رحمانی ،پارسی اسٹیج کا دور متقدمین 1853ء سے 1883ء تک اور دور متاخرین 1883ء سے 1935ء تک مقرر کرتے ہیں۔دور متقدمین کے نمائندہ ڈراما نگار آرام، رونق بنارسی، حافظ عبداللہ اور نظیر بیگ ہیں۔ دور متاخرین کے ڈراما نگاروں میں طالب بنارسی، احسن لکھنوی، نرائن پرشاد بیتاب اور آغا حشر کاشمیری کا نام آتا ہے۔ بہر حال پہلے اگر ہم دور متقدمین کی بات کریں تو آرام کے بعد رونق بنارسی کا نام سرفہرست نظر آتا ہے۔ رونق نے پہلے کے ڈراموں میں ترمیم و تنسیخ بھی کی ہے اور کچھ ڈرامے خود بھی تصنیف کئے ہیں۔عبدالعلیم نامی کی فہرست کے مطابق رونق سے چوبیس ڈرامے منسوب کئے جاتے ہیں جس میں پچاس فیصدی ڈرامے ایسے ہیں جن میں پری وانسان کا عشق یا پری و پرستان دیوجن کا ذکر ہے۔ان کی فضا مکمل طور پر داستانی و طلسماتی ہے۔ باقی پچاس فیصدی ڈراموں کے پلاٹ مذہبی، تاریخی یا سماجی قصوں پر مبنی ہیں۔ان کے تمام ڈراموں میں رقص و موسیقی کا غلبہ ہے۔ان کے سترہ ڈرامے مکمل طور پر منظوم ہیں۔

رونق کے ہم عصروں میں حافظ عبداللہ کا نام بھی کافی اہمیت کا حامل ہے۔ گوکہ ان کا تعلق بمبئ یا پارسی اسٹیج سے براہ راست نہیں رہا۔ چونکہ پارسی اسٹیج کی گرم بازاری نے ہی انھیں ڈرامے کی طرف راغب کیا اور ان کے وہاں پارسی ڈراموں کی ساری خصوصیات پائی جاتی ہیں۔اس لیے ان کا ذکر پارسی ڈراما نگاروں کے ساتھ کیا جاتا ہے۔
ویسے حافظ عبداللہ فتح پور ہسوا کے ایک زمیندار خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔انھوں نے انڈین تھیٹریکل کمپنی کے نام سے اپنی ایک ذاتی کمپنی بنائی تھی جس کی سرپرستی واتی دھولپور کرتے تھے۔ حافظ نے 1881ء سے 1890ء کے درمیان اپنی کمپنی کے لیے ساٹھ ڈرامے تصنیف و تالیف کئے اور انھیں بہت تزک و اہتمام کے ساتھ اسٹیج کیا۔انھوں نے اپنے دور کے مشہور قصے کہانیوں کے پلاٹ پر کچھ ڈرامے خود بھی تصنیف کئے ہیں مگر ان کے زیادہ تر ڈرامے پہلے کے ڈراموں کے چربے ہیں جن میں تھوڑی بہت ترمیم و اضافہ کیا گیا ہے۔مگر انھوں نے پارسی اسٹیج کے منشیوں کے

برخلاف اپنے دیباچے میں اصل مصنف کا حوالہ ضرور دیا ہے۔ حافظ کے ڈراموں میں بھی فوق فطری ماحول، داستانی و طلسماتی فضا، پری وانسان کے عشق کے قصے اکثر پائے جاتے ہیں۔

ان کے ڈرامے بھی زیادہ تر منظوم ہیں۔ نثر کا استعمال برائے نام ہے اور اگر کہیں نثر ہے بھی تو وہ مقفی ہے۔ حافظ کے بعد اس عہد کے مشہور ڈرامہ نگار نظیر بیگ ہیں۔ انھوں نے اپنی زندگی ایک ایکٹر کی حیثیت سے شروع کی اور رفتہ رفتہ ترقی کر کے ڈائریکٹر اور مینیجنگ ڈائرکٹر ہو گئے اور مختلف پارسی کمپنیوں سے وابستہ رہے۔ نظیر چونکہ ایکٹری سے ڈرامہ نگاری کی طرف آئے تھے لہٰذا ناظرین کی پسند و ناپسند اور ان کے مزاج سے بخوبی واقف تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ڈرامے بہت مقبول ہوئے۔ انھوں نے 32 ڈرامے لکھے جن میں سے چند ایک ان کی اپنی تخلیق ہیں باقی وہ ہیں جن کے پلاٹ میں رد و بدل کر کے اپنا لیا گیا۔ مگر انھوں نے بھی حوالے دے دیے ہیں۔ ان کے زیادہ تر ڈراموں میں بھی داستانوی و طلسماتی فضا اور فوق فطری عناصر کی بھرمار ہے۔ زیادہ تر منظوم ہیں یا رقص و موسیقی کا غلبہ ہے۔

متذکرہ بالا ڈراما نگار پارسی اسٹیج کے دور متقدمین میں نمائندہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے علاوہ جو ڈراما نگار ہیں جیسے حباب، ظریف، کریم الدین مراد، چراغ الدین چراغ، بزرگ لاہوری اور سید اسمٰعیل ان کی بھی قریب قریب یہی روش ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس وقت تک اردو ڈراما اندر سبھا کے اثر سے زیادہ دور نہیں گیا تھا اور ان ڈراما نگاروں کے پیش نظر بھی یہی مقصد تھا کہ لوگوں کو گانے، رقص اور موسیقی کے ذریعے تفریح کا سامان بہم پہنچایا جائے۔ پارسی اسٹیج کے دوسرے دور میں جو ڈراما نگار سامنے آئے ان میں واضح تبدیلی نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر ان کے یہاں زبان و بیان میں چستی آ گئی، مکالموں میں چست مصرعوں کی وجہ سے زیادہ دل کشی پیدا ہوئی۔ ان کی نظموں میں وزن و بحر کا خیال رکھا جانے لگا جس سے ان کے ڈراموں کی ادبی قدر و قیمت میں اضافہ ہو گیا۔ ان کے یہاں ایسے پلاٹ پائے جانے لگے جن میں طلسماتی عناصر میں تحیر پیدا کرنے کا کام متروک ہو گیا۔ زندگی کے مسائل کو مؤثر فنی انداز میں پیش کرنے کی طرف توجہ ہوئی۔ ڈراموں میں نظم کا غلبہ کم ہوا اور نثر کا استعمال بڑھا۔ 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 چاہیے کہ انھیں اردو میں ترجمہ کیا گیا۔ بلکہ ان سے مختلف واقعات لے کر انھیں ہندوستانی مزاج و معاشرت کے مطابق بنانے کی کوشش کی گئی۔ اور جن ڈراما نگاروں نے اس کام میں پہل کی، طالب بلاشبہ ان میں سے ایک ہیں۔ طالب کا پورا نام ونائیک پرشاد تھا اور طالب تخلص کرتے تھے۔ یہ بنارس کے رہنے والے تھے اور اپنے زمانے

کے نامورادیب تھے۔انھوں نے چودہ ڈرامے لکھے ہیں۔نامی صاحب لکھتے ہیں کہ ان کا ڈراما ''ہریش چند'' دکھایا گیا تو اس نے پبلک میں ہلچل مچادی اور مسلسل ڈیڑھ سال تک دکھایا جاتا رہا اور ایک ہزار سے زائد بار دکھایا گیا۔طالب کے چودہ ڈراموں میں سے صرف پانچ ایسے ہیں جن میں فوق فطری عناصر اور داستانی ماحول پایا جاتا ہے۔کچھ میں راجہ مہاراجا کا قصہ ہے باقی سماجی قصوں پر مبنی ہیں اور انسانی زندگی کے مسائل ان کا موضوع ہیں۔انہوں نے نثر کا استعمال زیادہ کیا ہے۔

طالب کے بعد اس دور میں دوسرا اہم نام احسن لکھنوی کا ہے۔جن کے نانا،نواب مرزا شوق مصنف ''زہر عشق'' کے بڑے بھائی تھے۔قدیم طرز پر ان کی عربی و فارسی کی تعلیم ہوئی تھی۔موسیقی و سپہ گری میں بھی دسترس رکھتے تھے۔انھوں نے صرف دس ڈرامے لکھے۔جن میں سے پانچ شیکسپیئر کے ڈراموں سے ماخوذ ہیں۔نورالٰہی ومحمد عمر صاحبان نے تو یہاں تک لکھ دیا کہ شیکسپیئر کو ہندوستانی اسٹیج سے آشنا کرانے کا فخر جناب احسن کو حاصل ہے۔

ڈراما نگاری میں احسن کا اسلوب اپنے پیش روؤں سے کافی مختلف ہے۔گوکہ گانے ان کے یہاں بھی ہیں مگر نظم کا غلبہ کافی کم ہوگیا ہے۔احسن کے ہم عصروں میں منشی نرائن پرشاد بیتاب بھی مشہور ڈراما نگار گذرے ہیں۔ان کے ڈراموں کی تعداد چوبیس ہے۔جن میں سات ڈرامے ایسے ہیں جن کے موضوعات سماجی زندگی سے حاصل کئے گئے ہیں۔احسن کی طرح انھوں نے بھی شیکسپیئر کی خوشہ چینی کی ہے۔ان ڈراموں میں وہ اصل کے زیادہ قریب ہیں البتہ کہیں کہیں ان کی زبان زیادہ ثقیل ہوگئی ہے۔ان کے بقیہ ڈراموں کے پلاٹ زیادہ تر مذہبی اور دیومالائی قصوں یا واقعات سے ماخوذ ہیں۔گانوں سے یہ بھی دامن نہیں بچا پاتے ہیں۔البتہ نثر کا استعمال ان کے یہاں زیادہ ہے۔

ایک اہم بات یہ ہے کہ بمبئی میں ہوئے ڈراموں کو پارسی اسٹیج کا نام کیوں دیا گیا۔اس کی وجہ یہ ہے کہ ابتداء میں پارسیوں نے اس میں بہت دلچسپی لی۔لیکن یہ دل چسپی ادب،فن،آرٹ اور کلچر کی خدمت کے لیے نہیں تھی اور نہ ہی اس کا مقصد وقتی تفریح تھی۔پارسی اسٹیج کی ابتداء سے آخر تک جتنی بھی تھیٹر کمپنیاں تھیں ان سب کا مقصد پیسہ کمانا تھا۔لیکن مقصد کچھ بھی ہو اردو ڈرامے کے فروغ میں یہ بے حد معاون و مددگار رہوئیں۔یہ صرف بمبئی یا اس کے نواح میں ہی ڈرامے نہیں دکھاتی تھیں۔بلکہ یہ پورے ہندوستان کا دورہ کرتی تھیں۔لہٰذا ان کے ذریعے اردو ڈرامے کا ذوق پورے ہندوستان میں عام ہوا۔پارسی اسٹیج نے جو روایت قائم کردی تھی اس نے ایک عرصے تک فلموں کو متاثر کیا۔

السٹریٹیڈ انسائیکلو پیڈیا آف ورلڈ تھیٹر کے مصنف تھامس اوریڈسن لایعنی ڈراما (Absurd theatre) کے بارے میں لکھتے ہیں:

''یہ اصطلاح اکثر بیکٹ ،آئنکو ، اڈاموا اور جینیٹ وغیرہ کے ڈراموں کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔اس رجحان نے ۱۹۳۰ء کی سرریلی تحریک سے استفادہ کر کے ۱۹۵۰ءاور ۱۹۶۰ء کے درمیانی عرصے میں شہرت پائی ۔ بنیادی طور پر یہ ڈرامے پلاٹ نگاری اور کردار نگاری کے مجوزہ اصولوں سے انحراف کرتے ہیں ۔ان میں فنکار کا اظہار نہ صرف مبہم ہوتا ہے بلکہ وہ کرداروں کی زندگی کے بارے میں بھی کسی طرح کی معلومات فراہم نہیں کرتا ۔ کردار بھی سیال ہوتے ہیں جو ڈرامے کے دوران اچانک اپنی شخصیت بدلتے رہتے ہیں ۔ یہ تبدیلی اکثر متحیر کن اور غیر منطقی ہوتی ہے۔عمل اکثر غیر واضح و مبہم رہتا ہے۔نہایت ہی تصوراتی ،عجیب وغریب اور مضحکہ خیز واقعات کو پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔اسی وجہ سے ان ڈراموں کو اکثر تخلیق کاروں کے بیداری کے خواب بھی قرار دیا جاتا ہے ۔ ان ڈراموں کو پڑھنے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ ان کی وساطت سے تخلیق کاروں نے اپنے نفسیاتی مسائل ، پریشانیوں ، واہموں اور نامکمل خواہشات کے کرب سے نجات حاصل کرنے کی کوشش کی ہے ۔ یہ لوگ ان ڈراموں میں اپنی داخلی زندگی کی حقیقت اور تخیل پرستی کی عکاسی کرتے ہیں ۔ایک انسان (خالق) کی داخلی زندگی کی تصویر ہونے کی وجہ سے یہ ڈرامے لیریکل پوئٹری سے قریب ہوجاتے ہیں ۔

کیوں کہ ان میں بھی انسانی نفس کی مختلف حالتوں کو استعاروں اور علامتوں کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ چنانچہ بیکٹ کا ڈراما ''گودو کا انتظار'' اور آئنسکو کا ڈراما ''کرسیاں'' اس لحاظ سے انسان کی بنیادی شکل اور ناگوار صورت حال کے شاعرانہ پیکر ہیں۔ ابسرڈ تھیٹر کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ایسے موضوعات کو اسٹیج پر آنے کا موقع دیا جنھیں اب تک اسٹیج پر آنے کی اجازت نہ تھی۔''

لا یعنی ڈراما (Absurd theatre) کی اصطلاح سب سے پہلے مارٹن ایلن نے اپنی کتاب Theater of the Absurd 1961 میں ارتھراڈامو، سموئل بیکٹ، ژاں جینیٹ، یوجین آئنسکو، ہیرلڈ پنٹر، ایڈورڈ ایلبی، فرنینڈ وارابل، گنٹر گراس، رابرٹ پنجٹ اور این ایف سمپن کے ڈراموں کے لیے استعمال کیا۔ اور اس طرح دنیائے ادب اس اصطلاح سے متعارف ہوئی۔

لایعنی ڈراما کے ابتدائی نقوش تلاش کرتے ہوئے کامیڈی ڈیل آرٹ (Commedia Dell'Arte)، جیری اور ٹرائنڈ برگ کے ڈراموں کا ذکر کیا جاتا ہے۔ ان میں بھی جیری کے یہاں UBU COCU (۱۸۹۷)، UBV ROI (۱۸۹۶ء) اور UBU-ENCHAIN (۱۸۹۸ء) میں سب سے زیادہ نظر آتے ہیں۔ اپولیز کے ڈرامے ''تریسیا کے دودھ پلانے والے جانور'' (۱۹۷۱ء) میں بھی اس کی جھلک مل جاتی ہے۔ مالیریکس کے کئی فن پاروں میں یہ مضمون سامنے آتا ہے۔ سارتر اور کیمو کا تو یہ محبوب ترین موضوع ہے۔

بریخت کا ڈراما ناظرین کی تنقیدی اور ذہنی صلاحیتوں کے لیے مہمیز کا کام کرتا ہے تو لایعنی ڈراما ناظرین کے دل یا نفس کی گہری سطحوں کو چھونے کی کوشش کرتا ہے۔ لایعنی ڈراما ناظرین کو نامعقولیت سے معنی اخذ کرنے، حالات کو غیر واضح طور پر محسوس کرنے کے بجائے شعوری طور پر ان کا سامنا کرنے اور بنیادی نامعقولیت کو ہنستے ہوئے سمجھنے کی دعوت دیتا ہے۔ لایعنی ڈراموں کا تجزیہ کرنے کے لیے جن باتوں کو ملحوظ رکھنے کی ضرورت ہے وہ مارٹن ایلن کے مطابق یوں ہے:

(۱) ایجاد و اختراع۔

(۲) تخلیق کیے گئے شاعرانہ پیکروں کی پیچیدگی۔

(۳) مہارت کہ جس سے ان میں اتحاد پیدا کر کے انھیں زندگی عطا کی گئی ہے۔

(۴) پیکروں کے اندر جو نظارہ مضمر ہے اس کی سچائی اور صداقت۔

(بحوالہ ڈاکٹر ظہور الدین: جدید اردو ڈراما)

لایعنی ڈراما کے رجحان سے تعلق رکھنے والے ڈراما نگاروں نے ناظرین کے سامنے کوئی کہانی یا مقصد پیش کرنے کے بجائے دنیا اور انسانی زندگی کی وہ تصویر پیش کرنے کی کوشش کی جو انھوں نے خود دیکھی تھیں یا جیسی انھیں نظر آتی تھیں۔ چنانچہ دنیا اور زندگی کی حقیقی تصویر میں انھیں خواب کی طرح غیر منطقی عناصر زیادہ ملے۔اس لیے ان کے ڈراموں میں بھی غیر منطقی خیالات اور بے جوڑ و بے ربط تصویروں کے سلسلے ملتے ہیں۔یعنی جس طرح ہمارے خوابوں کی تصویر میں کوئی منطقی سلسلہ کارفرما نہیں ہوتا اسی طرح زندگی بھی انھیں ایک غیر منطقی خواب نظر آتی ہے۔چنانچہ انھوں نے زیادہ تر خواب کو ہی موضوع بنانے کی کوشش کی ہے۔روایتی ڈرامے کے ناظرین کے ذہن میں ہمیشہ یہ سوال ابھرتا ہے کہ اب آگے کیا ہونے والا ہے اور ان ڈراموں کو دیکھتے ہوئے وہ ہمیشہ یہ سوچتا ہے کہ وہ کیا دیکھ رہا ہے۔کسی کو کسی پر اعتبار نہیں ہوتا، کوئی کسی کا ہمدرد اور غمگسار نہیں ہوتا بلکہ سب تنہا اور ایک دوسرے سے کٹے ہوئے ہوتے ہیں۔کوئی کسی کی زبان نہیں سمجھتا ہے اور نہ کسی کے خیال تک رسائی حاصل کرسکتا ہے۔ ہر شخص اپنے وجود میں ایک ایسے جزیرے کی طرح ہے جس پر کسی دوسرے جزیرے یا دنیا کی سرزمین سے آیا ہوا ہوا کوئی جھونکا پر نہیں مار سکتا۔ ہر شخص اپنی ہی ذات میں قید ہوتا ہے اور اپنی ہی نظر پر بھروسا کرتا ہے۔وہ اپنے اعمال کے لیے کسی کے سامنے جواب دہ نہیں۔وہ آزاد اور خودمختار ہوتے ہوئے بھی بے معنی و لایعنی ہے۔

تاریخی اعتبار سے اگرچہ آئنسکو کو لایعنی ڈراما نگاروں میں اولیت کا شرف حاصل ہے لیکن فن کے اعتبار سے سموئل بیکٹ تمام لایعنی ڈراما نگاروں پر فوقیت رکھتا ہے اور ان کا تحریر کردہ ڈراما ''گودو کا انتظار'' بے مثال ڈراما ہے۔ اردو ڈراما نگار بھی بیکٹ سے ۱۹۶۰ء سے پہلے ہی واقف ہو گئے تھے لیکن اس کے اثرات ۱۹۶۰ء کے بعد ملنے شروع ہوئے۔زندگی کی بے معنویت کے احساس نے اردو شاعری اور اردو افسانے کو متاثر کیا جس سے نئے تجربات کے راستے کھلے۔ اسی طرح اردو ڈراما کو بھی متاثر کر کے موضوعی اور معروضی دونوں اعتبار سے نہ صرف نئی جہات کی نشاندہی کی بلکہ نئے امکانات بھی روشن کیے۔ہیئتی اور موضوعی دونوں سطح پر بیکٹ کی پیروی کرتے ہوئے لایعنی ڈرامے تخلیق کیے گئے۔جن ڈراما نگاروں کو اس زمرے میں شامل کرسکتے ہیں ان میں کمار پاشی، شمیم حنفی، انور عظیم، زاہدہ زیدی اور ظہیر انور وغیرہ اہم ہیں۔ان تمام ڈراما نگاروں نے ہیئتی اور موضوعاتی دونوں سطحوں پر لایعنی ڈرامے

کی روایت کو اردو میں متعارف کرا کے اسے فروغ دیا اور اردو ڈرامے کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔

کمار پاشی کا پہلا مجموعہ ۱۹۷۴ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعہ میں سات ڈرامے شامل تھے، بعد میں اس میں ایک اور ڈراما 'اندھیروں کے قیدی' کو شامل کر کے اسی عنوان سے ۱۹۷۹ء میں دوبارہ شائع کیا۔ ان میں 'جملوں کی بنیاد'، 'بو' اور 'اندھیرے کے قیدی' لایعنی ڈرامے تھے۔ اس سلسلے میں زاہدہ زیدی کا خیال ہے:

''............اس مجموعے کے تین ڈرامے یعنی ''اندھیرے کے قیدی''، ''بو'' اور ''جملوں کی بنیاد'' موضوع کے اعتبار سے زیادہ پیچیدہ ہیں جن میں پاشی نے صرف ماحول کی عکاسی پر اکتفا نہیں کی بلکہ انسان کے وجودی تجربے کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان ڈراموں میں وہ حقیقت نگاری سے علامتی طریقۂ کار کی طرف قدم بڑھاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔''

پاشی کا ڈراما ''جملوں کی بنیاد'' کے بارے میں زاہدہ زیدی کہتی ہیں کہ

''باقی ڈراموں کے مقابلے میں ''جملوں کی بنیاد'' کا کینوس زیادہ بڑا ہے اور اس ڈرامے میں کمار پاشی نے کچھ بنیادی سوال اٹھانے کی کوشش کی ہے۔ تکنیک اور موضوع کے اعتبار سے اس ڈرامے پر ابسرڈ ڈرامے کا اثر نمایاں ہے اور اس میں کہیں کہیں بیکٹ اور ایونسکو کے ڈراموں کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔''

کمار پاشی کے ڈراموں کے مطالعہ سے یہ انکشاف ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے ڈراموں میں انسانی زندگی کی حقیقت سے آنکھ ملانے کی کوشش کی ہے اور اسے خود قبول کرتے ہوئے اپنے ناظرین اور قارئین کو بھی قبول کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔ انسانی زندگی کے لامعنویت کا رنگ یوں تو کمار پاشی کے تمام ڈراموں میں جھلکتا ہے لیکن لا یعنی ڈراموں کی روشنی میں صرف ''جملوں کی بنیاد''، ''اندھیرے کے قیدی''، ''ایٹی کیٹ'' اور ''بو'' ہی اپنا چہرہ دکھا پاتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر ظہور الدین:

''جملوں کی بنیاد کا پلاٹ لامقصدیت کے اس تصور کو اجاگر کرنے کی کوشش کرتا ہے جو انسانی شعور کے بے پناہ ارتقاء کی وجہ سے ہمارے دور کی ایک بڑی سچائی بن گیا ہے۔ انسانی وجود کے عدم تحفظ اور ذات کی نفی کے رجحان نے انسانوں کو لا

مقصدیت کے جس احساس سے آشنا کیا ہے اس نے اسے ان تمام رشتوں سے انحراف کرنے پر بھی مجبور کیا ہے جو آج تک اس کے وجود کو معنویت کے فریب میں مبتلا کرتے رہے ہیں۔''

اسی تکلیف دہ احساس کی شدت کو اس ڈراما میں پیش کیا گیا ہے۔ گلاب، پورنیما، سمیرا اور دوسرے نوجوان کردار ہر چیز پر شک کرتے ہیں۔ ان کے مکالموں میں جاسپرس، سارتر، ہیڈگر اور کیمو کے نظریات کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ مکالموں پر غور کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ بیکٹ کے ''گودو کا انتظار'' کی مانند سمیرا اور گلاب بھی کسی کا انتظار کر رہے ہیں۔ بیکٹ کے کرداروں کی طرح ان لوگوں کو بھی یہ معلوم ہے کہ وہ جس کا انتظار کر رہے ہیں وہ نہیں آئے گا۔ اس کے باوجود وہ انتظار کرنے پر مجبور ہیں۔ اور یہ جانتے ہوئے کہ اس انتظار سے کوئی فائدہ ہونے والا نہیں ہے وہ کچھ نہ کچھ کرتے رہنے کے لیے خود کو مجبور کرتے ہیں۔ یہ ڈراما انسانی زندگی کی لامعنویت کے المیہ کو اجاگر کرتا ہے اور یہی کمار پاشی کا مقصد ہے۔

لایعنی ڈراما کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے مسائل کو اجاگر کرنے لیے نہ کسی منطقی ہیئت کو اختیار کرتا ہے اور نہ مسائل کو کسی منطقی انجام تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ کسی ایک ہیئت کو اختیار کرنے کی پابندی بھی قبول نہیں کرتا۔ اس لیے اس میں لوک ناٹک، حقیقت پسند ڈراما، ایپک تھیٹر کے ساتھ ساتھ داستان، افسانہ، بحث ومباحثہ اور تنقید و تبصرہ وغیرہ کے اسالیب کے عناصر یکجا نظر آتے ہیں۔ لایعنی ڈرامے کے اصول اور روایت کے مطابق ''جملوں کی بنیاد'' کے پلاٹ میں بھی روایتی پلاٹ سے انحراف کیا گیا ہے۔ اس میں نہ تو واقعاتی ارتقاء کو ممکن بنانے کی کوشش کی گئی ہے اور نہ تاثراتی ارتقاء کی طرف واقعات کو بڑھایا گیا ہے۔ پورے ڈرامے پر ابہام کی ایک دبیز چادر پھیلی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ ایپک تھیٹر کی طرح لایعنی تھیٹر بھی طربیہ اور المیہ کی روایتی تقسیم کو قبول نہیں کرتا۔ اس لیے ''جملوں کی بنیاد'' میں بھی یہ دونوں عناصر پلاٹ میں جابجا نظر آتے ہیں۔ لیکن اس ڈرامے میں طربیہ عناصر ناظرین کو محظوظ کرنے کے بجائے انسانی زندگی کے المیاتی احساس کو اجاگر کرنے کا کام کرتے ہیں۔

کردار نگاری پر غور کرنے پر یہ واضح ہوتا ہے کہ پورا ڈراما پڑھ لینے یا دیکھ لینے کے بعد بھی کردار کا تعارف نہیں ہو پاتا ہے اور ابہام کا ایک پردہ تمام کرداروں کی شخصیت پر پڑا نظر آتا ہے۔ غور کرنے کے بعد صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ یہ تمام کردار کسی تکلیف دہ نفسیاتی حالت سے دوچار ہیں اور یہی کام کمار پاشی نے لایعنی ڈراما کے تقاضے کو

ملحوظ رکھتے ہوئے انجام دیا ہے۔اس ڈرامے میں موجود تمام کردار مذہب، سیاست، قانون، سماج، اخلاق اور بے شمار دوسری پناہ گاہوں کی دیوار توڑ کر زندگی کی نامعقولیت کا مقابلہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہ تمام کردار اپنے ماضی کو فراموش کر کے اور ان سے لاتعلق ہو کر نئی بصیرت اور انسانی بے معنویت کی حقیقت کو قبول کرتے ہوئے اس کا سامنا کرتے ہیں۔کمار پاشی نے اس ڈرامے میں سات کھڑکیوں والے ایک کمرے کا استعمال کیا ہے جس کے ذریعہ کردار کمرے میں داخل ہوتے ہیں۔ لایعنی ڈراما کو ذہن میں رکھنے پر اندازہ ہوتا ہے کہ سات کھڑکیاں سات آسمان کا علامیہ ہے اور کرداروں کو کھڑکیوں سے کودتے ہوئے دکھا کر اس حقیقت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے کہ زمین پر انسان کا وجود محض ایک حادثہ ہے۔ چھ کردار تو چھ کھڑکیوں سے داخل ہوتے ہیں اور ساتویں کھڑکی سے داخل ہونے والے کردار کا انتظار کیا جاتا ہے لیکن کرداروں کی گفتگو سے یہ واضح ہوتا ہے کہ وہ نہیں آئے گا۔ساتھ ہی یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس کے آنے کا پتہ صرف سمیر کو ہے اور دوسرے کردار کو اس کا علم بھی نہیں کہ سمیر سے کس نے آنے کا وعدہ کر رکھا ہے۔مکالمہ کی زبان کا بھی لایعنی ڈراما کو ملحوظ رکھ کر ہی استعمال کیا گیا ہے۔جس میں کبھی کبھی بازاری پن کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔

ہیئت کے اعتبار سے بھی جملوں کی بنیاد لایعنی ڈراما کی تقلید کرتا نظر آتا ہے۔مکالموں کے درمیان وقفوں اور لکیروں کی موجودگی بیکٹ کے ڈراموں کی یاد دلاتا ہے۔گویا اردو میں لایعنی ڈرامے کی طرف پیش قدمی میں کمار پاشی نے 'جملوں کی بنیاد' کے ذریعہ ایک کامیاب قدم بڑھاتے نظر آتے ہیں۔بیکٹ کے لایعنی ڈراموں کے مطالعے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے لایعنی ڈرامے نہ صرف اسٹیج کے لیے لکھے بلکہ ریڈیو کو مدنظر رکھ کر بھی کئی ڈرامے لکھے جن میں Ghosttrio(۱۹۷۷ء)، But the Clouds(۱۹۷۷ء) اور RadioII(۱۹۷۶ء) اہم ہیں۔

اس روش پر چل کر شمیم حنفی نے کئی ڈرامے لکھے اور ''پانی پانی'' کے عنوان سے ان ڈراموں کا مجموعہ شائع کیا۔

اس مجموعہ میں شامل ایک ڈراما ''پانی پانی'' بھی ہے جس کی ابتداء میں ہی ''پانی حدنظر تک پانی............ میری پیاس بجھائے کون'' گیت کی شکل میں سامنے آتا ہے اور اس سے انسانی زندگی کے کرب کا احساس ہونے لگتا ہے۔کرب کا یہ احساس دھیرے دھیرے زندگی کے بے معنویت و بے مقصدیت کی شکل اس وقت اختیار کر لیتی ہے جب گیت ختم ہونے کے بعد ٹیلی فون اور ریڈیو کی آوازیں ایک ساتھ اپنی بے معنویت کا اعلان کرتی ہیں اور اس منظر کے خاتمے پر بلند ہونے والا قہقہہ انسانی وجود کی نفی کرتا ہوا نظر آتا ہے۔اس قہقہہ کو بلند کرنے والا ہجوم جانتا ہے کہ بے

معنویت کے کرب کا بنیادی وجود اس کا ماضی ہی ہے اور اس سے بچنے کا اس کے سوا اور کوئی راستہ نہیں ہے۔ وہ یہ جانتا ہے کہ ماضی کا یہ بھوت تمام عالم انسانی کے لیے جان لیوا ہے۔ جب تک اس بھوت کو انسان فراموش نہیں کر دیتا یہ زمین انسانی خون سے سرخ ہوتی رہے گی۔ اور یہ جانتے ہوئے کہ اس فساد کی ساری وجوہات ان کے اپنے وہم کی پیداوار ہیں وہ اسے اپنے اوپر مسلط کرنے کی اجازت دیتا ہے۔ انسانی زندگی کی بے معنویت کا اس سے بڑا ثبوت اور کیا ہوگا۔ اس لیے ڈراما نگار نے ڈرامے کے پلاٹ کو کسی ایک موضوع پر تشکیل نہ دینے کے باوجود اس بات کا خیال رکھا ہے کہ ہر منظر انسانی زندگی کی بے معنویت کو زیادہ سے زیادہ اجاگر کرے۔

کردار نگاری کے اعتبار سے بھی ''پانی پانی'' لایعنی ڈراما کی روایت کی پیروی کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ جبراً کسی کردار سے متعارف کرانے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ یہاں تک کہ ڈراما نگار نے ان کرداروں کے نام سے بھی متعارف نہیں کیا ہے۔ صرف اتنی وضاحت کی گئی ہے کہ یہ تمام کردار ایک ایسے دور سے تعلق رکھتے ہیں جس میں انسان اپنی شناخت کھو چکے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ شمیم حنفی نے کرداروں کو اپنی پہچان سے محروم کر کے زندگی کے بے معنویت کے احساس کو اجاگر کیا ہے۔ ''پانی پانی'' کا علامتی لب ولہجہ اسے لایعنی ڈرامے کی صف میں کھڑا کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ یہ علامتی فضا راوی کے مکالموں میں جابجا نظر آتی ہے۔ اگر دوسرے کرداروں کو بالائے طاق رکھ کر صرف راوی کے مکالموں پر نظر ڈالیں تو بھی یہ حقیقت واضح ہو جائے گی کہ ڈراما نگار نے عصری آگہی کے کرب کو بڑے ہی پر اثر علامتی انداز واسلوب میں پیش کیا ہے۔ حالانکہ راوی کے مکالموں اور زبان سے کبھی کبھی ایپک تھیٹر کی جھلک بھی نظر آتی ہے لیکن اس کے باوجود یہ ڈراما لایعنی ڈراما کی ہی نمائندگی کرتا ہے۔

اردو میں لایعنی ڈراما کا تجربہ کرنے والے ڈراما نگاروں میں ایک اہم نام انور عظیم کا بھی ہے۔ انہوں نے ۱۹۷۸ء میں ڈراما ''آوازوں کے قیدی'' تحریر کر کے اس روایت میں ایک خوبصورت اور کامیاب اضافہ کیا ہے۔ اس ڈراما کے موضوع اور ہیئت پر نظر ڈالنے سے اس کا ثبوت فراہم ہو جاتا ہے۔ نیز پیش کش کے لیے شروع میں دی گئی ہدایات اسے اور مضبوطی بخشتی ہیں۔ اس سلسلے میں انور عظیم کا کہنا ہے:

> ''اس کے بعض کردار میں ایک سے زیادہ کردار پوشیدہ ہیں۔ اس لیے اس کو اسٹیج پر پیش کرنے سے پہلے کرداروں کی Situational Duality کا تجزیہ بہت ضروری ہے تاکہ ایک خاص صورت حال میں متعلقہ کردار کی ڈرامائی

Transition پر پوری گرفت ہو۔''

ڈراما'' آوازوں کے قیدی'' کا پلاٹ لایعنی ڈراما کی طرح خیال کے خود کار عمل سے مشابہ ہے جس کی مدد سے ڈراما نگار کرداروں کی ان نفسیاتی حالات کی عکاسی کی ہے جن کا شکار وہ زندگی کی عصری حقیقتوں کے شعور کی وجہ سے ہوئے ہیں۔ پلاٹ کی کوئی معروضی شناخت نہیں ہے اگر ہے تو صرف یہ کہ شروع سے آخر تک بہت سے کردار ایک ہوٹل کے کمرے میں بیٹھ کر عجیب وغریب اور بے سر پاؤں کی لایعنی گفتگو میں مبتلا ہیں۔ اس گفتگو کے سہارے کردار اپنا سارا کرب اگل دیتا ہے جو اسے عصری حقیقت اور گہرے شعور کی وجہ سے ملے ہیں۔ موجودہ دور میں انسان کی بے بسی، مجبوری تنہائی، ذات کی شکست اور بے مقصدیت کی تصویروں کے سہارے ڈراما نگار یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ اس کائنات میں سب سے زیادہ مظلوم اور قابل رحم انسان کا وجود ہے۔ انور عظیم نے ہوٹل کی مختلف میزوں پر بیٹھے ہوئے کرداروں کی گفتگو کے سہارے ان المیوں کی نشاندہی کی ہے جو ان سب کو اندر ہی اندر سے گھن کی مانند چاٹے جا رہے ہیں۔ یہ اس انسان کی کہانی ہے جو نہ صرف اپنی شناخت کھو چکا ہے بلکہ اسے اپنے ہونے کا یقین ہی نہیں ہے۔ ان کے اندر جان پیدا ہونے کے بجائے کچھ اس طرح سے جمود طاری ہو گیا ہے کہ ان کی تمام ذہنی صلاحیتیں مفلوج ہو جاتی ہیں۔ وہ کچھ نہیں سوچ سکتے یہاں تک کہ گفتگو جاری رکھنے کے لیے ایک میز والا دوسری میز والے کے الفاظ سن کر اسی موضوع پر بات کرنا شروع کر دیتے ہیں اور پورے ڈرامے میں ایسی سچویشن بار بار آتی ہیں۔ ان کرداروں کی یہ حرکت انسانی زندگی کی بے معنویت کو قبول کرنے کا نتیجہ ہے جس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ سب نے اس بات کو مان لیا ہے کہ سب کچھ بے کار ہے لایعنی ہے۔

'' آوازوں کے قیدی'' کے پلاٹ کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں ہمارے دور کی کئی حقیقتوں کی طرف اشارے کئے گئے ہیں۔ زندگی کی بے معنویت کے تصور سے جن بدعتوں کا شکار انسانی زندگی ہوتی ہے اس کا بھی بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ ڈرامے کے عنوان سے ظاہر ہوتا ہے کہ انور عظیم نے بیسویں صدی کی انسانی زندگی کے ان مسائل کو آوازوں کے نام سے منسوب کیا ہے جو انسان کو اپنے جال میں قید کر کے ان تمام ضابطوں اور اصولوں سے انحراف کرنے پر مجبور کیا ہے اور جو انھیں اپنے ماضی سے ورثے میں ملے ہیں۔ ڈراما نگار نے علامتی اسلوب کو بھی بڑی چابکدستی سے استعمال کر کے وہ تاثیر پیدا کر دی ہے جو اردو کے کسی دوسرے لایعنی ڈرامے میں اس پیانے پر نظر نہیں آتی۔ اس ڈرامے کے متعدد مکالمے صرف اسی ابہام کی وجہ سے اتنے جاندار ہو گئے ہیں کہ پڑھنے اور دیکھنے

والوں پر ایک خاص کیفیت طاری کر دیتے ہیں۔

پلاٹ کو ترتیب دینے میں انور عظیم نے آغاز، درمیان اور اختتام کو ملحوظ رکھا ہے اور واقعاتی و تاثراتی ارتقاء کا ہی خیال نہیں رکھا ہے۔ گویا یہ ڈراما ایک طرف پلاٹ نگاری کے اعتبار سے تمام کلاسیکی اصولوں سے انحراف کرتا ہے تو دوسری جانب اس ڈرامے میں المیہ اور طربیہ دونوں عناصر ایک دوسرے میں تحلیل ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ کردار نگاری میں بھی لایعنی ڈرامے کی روایت کو ملحوظ رکھا ہے۔ تمام کردار اپنی شناخت کھو دینے کے المیے کا شکار ہیں۔ شاید اسی لیے کبھی وہ خود کو کیکڑے، کبھی کتے، کبھی گھوڑے، کبھی بیل اور کبھی کسی اور چیز کے مشابہ پاتے ہیں۔ انھیں اس بات کا یقین ہی نہیں ہوتا کہ وہ انسان ہیں، کبھی سائے کی طرح ادھر سے ادھر، ایک میز سے دوسری میز تک تھرکتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ گویا ان کی اپنی کوئی شناخت نہیں اور ہم ان کرداروں کے بارے میں اس سے زیادہ کچھ نہیں جان پاتے کہ وہ محض ایک صورت حال کا حصہ ہیں۔ اس لیے کلاسیکی اصول کے مطابق انھیں ہم کردار کہنے میں بھی عار محسوس کر سکتے ہیں چونکہ ان کا مقصد کچھ کرنا نہیں بلکہ عمل کی بے معنویت کو اجاگر کرنا ہے۔ یہ تمام کردار نہ صرف متعدد شخصیات کے مالک ہیں بلکہ بیک وقت ماضی، حال اور مستقبل سے بھی منسلک نظر آتے ہیں۔ کردار بڑے غیر منطقی اندا میں کبھی اپنے خول میں نظر آتے ہیں اور کبھی اس سے باہر نکل کر پورے ماحول کو حیرت زدہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

زبان کی مناسبت سے ڈراما کلاسیکیت کی طرف سفر کرتا نظر آتا ہے۔ اس میں ڈراما نگار کی مجبوری بھی ظاہر ہوتی ہے کیونکہ انھوں نے کردار کا انتخاب دانشور طبقہ سے کیا ہے۔ اس طبقہ نے مجبوراً انھیں وہی زبان اور اسلوب بیان دیا جو اس کا حصہ ہے۔ جملوں کی ساخت اور اوقاف کا استعمال بھی اس طبقہ کے مطابق برتا گیا ہے لہٰذا یہ روایتی نظر آتا ہے۔ لیکن اگر ہم کلی طور پر دیکھیں تو اردو میں لایعنی ڈراما کے سفر میں ڈراما ''آوازوں کے قیدی'' ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

☆☆☆

پارسی تھیٹر کے زوال کے بعد ایسا محسوس ہونے لگا تھا کہ اردو ڈراما اپنی بساط سمیٹ رہا ہے اور نہ صرف اردو والے بلکہ ہندوستانی تھیٹر کے پرستار بھی مایوس نظر آنے لگے تھے۔ ایک طرف پارسی تھیٹر کا زوال ہو رہا تھا تو دوسری جانب ہندوستانی ادب میں ہوا کا ایک تازہ جھونکا محسوس ہونے لگا تھا۔ یہ جھونکا 1936ء میں ایک مکمل تحریک کی صورت میں پوری آب و تاب کے ساتھ ہندوستان کے منظر نامے پر چھا گیا۔ ترقی پسند تحریک نے ادب کی دوسری اصناف کے ساتھ ساتھ ڈراما میں پیدا ہونے والے خلا کو بھی پر کرنے کی کامیاب کوشش شروع کردی۔ یہی وہ دور ہے جب ہندوستان میں ایک طرف اِپٹا نے تنظیمی سطح پر اس خلا کو پُر کیا تو دوسری جانب پرتھوی راج کپور نے پرتھوی تھیٹر کے ذریعہ اسے عروج بخشا اور حبیب تنویر نے اس سمت میں ایک طویل سفر کی شروعات کی جو آج بھی بہت کامیابی کے ساتھ جاری ہے۔ گویا ان تینوں نے اپنی اپنی سطح پر اردو ڈراما کی نا قابل فراموش خدمات انجام دی ہیں۔

ترقی پسند تحریک کی آمد نہ صرف اردو بلکہ ہندوستانی ادب کے لیے خوش آئند ثابت ہوئی۔ یہ ہندوستانی تھیٹر کے لیے بھی ایک منزل کا پتہ تھی۔ 1936ء میں جب اس کا باضابطہ اعلان ہوا تو ہندوستان بہت ہی نازک مرحلہ سے گذر رہا تھا۔ دوسری عالمی جنگ نے پوری دنیا کو بارود کے ڈھیر پر بٹھا دیا تھا اور ہماری تہذیب و ثقافت کی شناخت خطرے میں نظر آ رہی تھی۔ نیز ایک طرف قحط بنگال نے قہر برپا کر رکھا تھا تو دوسری جانب بھارت چھوڑ و تحریک اور آزادی کی لڑائی نے زور پکڑنا شروع کر دیا تھا۔ ہمارے مفکر اور نوجوان پریشان تھے کہ کیا کیا جائے۔ ایسے میں ایک خوش گوار خبر ملی اور معلوم ہوا کہ Indian Peoples Theatre Association(IPTA) کا قیام عمل میں آیا ہے۔ بقول انیس اعظمی:

> ''1940ء میں بنگال کے نوجوان کامریڈوں نے اپنی تہذیب اور ثقافت کو جلا بخشنے کے ارادے سے Youth Cultural Institute نام کی تنظیم کی بنیاد

رکھی۔اس کا کام مباحثوں، ڈراموں، رقص اور موسیقی کو فروغ دینا تھا............اسی زمانے میں بنگال میں ونے رائے کی رہنمائی میں Cultural Squad نام کی ایک تنظیم بھی لوگوں کو بیدار کرنے کا کام کرنے لگی جس کی شاخیں بنگال سے باہر بھی قائم ہونے لگیں۔اس تنظیم نے قحط بنگال کو مدعا بنا کر''بھوکے بنگال'' کے نام پر فلاحی کاموں کے نہ صرف پورے ملک میں چندہ جمع کیا بلکہ آزادی کے لئے عوام کے دلوں میں جوت بھی جگائی۔ان تمام تنظیموں نے لوک گیت، لوک سنگیت، لوک ناٹک اور دوسری لوک روایتوں کو اظہار کا ذریعہ بنایا۔پورے ملک کے نوجوان کو ان سے تحریک ملی۔گاؤں اور قصبات میں نوجوانوں نے اپنے بل بوتے پر چھوٹی چھوٹی ٹولیاں بنائیں اور لوک روایتوں کے سہارے نیا نظریہ لوگوں کے سامنے رکھا۔ان تحریکوں سے متاثر ہو کر 1941ء میں بنگلور میں IPTA کی بنیاد ایک ایسی خاتوں نے رکھی جن کا تعلق سیلون یعنی سری لنکا سے تھا۔''

یہ خاتون کوئی اور نہیں بلکہ بنگلور میں مقیم نوجوان انل ڈی سلوا تھی۔انہوں نے تنظیم تو بنائی لیکن نام سمجھ میں نہیں آرہا تھا۔ان کی اس مشکل کو مشہور سائنسداں ڈاکٹر ہومی جہانگیر بھابھا نے IPTA نام تجویز کر کے دور کیا اور مشہور مصور چت پرساد نے اس کے مونوگرام کے لیے اپنی پینٹنگ Call of the Drums پیش کیا۔1942ء میں انل ڈی سلوا بمبئ منتقل ہوگئی اور وہاں انہوں نے اپنی تنظیم سے لوگوں کو روشناس کرایا۔اس کے بعد نہ صرف بمبئ بلکہ پورے ہندوستان میں IPTA کا ڈنکا بجنے لگا۔بقول مجروح سلطان پوری ؎

میں اکیلا ہی چلا تھا جانب منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

اپٹا کی پہلی کانفرنس میں عہدیداران کا انتخاب ہوا اور ایم این جوشی بحیثیت صدر، انل ڈی سلوا بحیثیت جنرل سکریٹری اور خواجہ احمد عباس بحیثیت خازن منتخب ہوئے۔اس کانفرنس میں پروفیسر ہیرین مکھر جی نے خطاب کرتے ہوئے کہا :

''میں چاہتا ہوں کہ آپ سب جو کچھ بھی آپ کے اندر ہے، اور جو سب سے اچھا

ہے، اسے قوم کے حوالے کر دیں۔ وہ قوم جو اتنے لمبے عرصے تک دبا کر رکھی گئی تھی لیکن جو اپنے اصلی روپ سے میں شاندار ڈھنگ سے واپس آ رہی ہے۔ تخلیق کار اور کلاکار آؤ، آؤ اداکار اور ناٹک کار آؤ۔ تم سارے لوگ جو ہاتھوں یا دماغ سے کام کرتے ہو، آؤ اور اپنے آپ کو جد و جہد آزادی اور سماجی انصاف کا ایک نیا سماج بنانے کے قربان کرو۔''

کیفی اعظمی جو اپٹا کے ابتداء سے ہی رکن اور طویل عرصہ تک اس کے صدر رہے۔ ان کے مطابق:

''اپٹا کا جنم ٹھیک اس زمانے میں ہوا جب ہماری قوم اپنی بنیادی آزادی کے حصول کے لیے زبردست جد و جہد کر رہی تھی۔ بیرونی حکومت نے ہم سے صرف ہماری آزادی نہیں چھینی تھی، ہمارے فنون لطیفہ کو بھی کچل دیا تھا۔ آزادی کی جد و جہد صرف آزادی کے حصول کی جد و جہد نہیں تھی وہ قومی تہذیب کی بازیابی کی لڑائی بھی تھی۔ اپٹا نے یہ لڑائی اپنے گیتوں، رقص اور ناٹکوں کے ہتھیاروں سے لڑی اور ملک کو آزادی کی منزل تک پہنچانے میں قابل ذکر رول ادا کیا۔''

ڈرامے کے ذریعہ عوام کو ان کے مسائل کی طرف توجہ دلانا اپٹا کا اولین مقصد تھا۔ تاکہ سماجی نابرابری، جاگیرداری اور سرمایہ دارانہ نظام کی خامیوں اور برائیوں کو ظاہر کیا جائے، ہر انسان کو اس کی اہمیت کا احساس دلایا جائے اور ان تمام باتوں کو پیش کرنے کے لیے ڈراما کو لوک ناٹک کے فن سے مربوط کیا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ اپٹا سے متعلق فنکاروں اور ڈراما نگاروں نے نہ صرف ڈرامے کی اسکرپٹ میں نئے نئے تجربات کئے بلکہ پیش کش کو مزید سادہ بنانے اور اسے لوک ناٹکوں کی پیش کش سے قریب لانے کی کوشش کی۔ بلراج ساہنی کا ناٹک ''جادو کی کرسی'' اسٹیج کیا گیا تو پردوں کے نام پر صرف ایک پردہ پیچھے لٹکا ہوا تھا۔ کردار اپنے گھریلو کپڑے پہنے تھے اور اسٹیج پر صرف ایک کرسی رکھی گئی تھی۔ لباس اور اسٹیج کی اس سادگی سے ڈراما کھیلنا آسان ہو گیا اور پیسے کی فراہمی کا مسئلہ بھی بڑی حد تک حل ہو گیا۔ اپٹا واحد تنظیم ہے جس کی بے شمار شاخیں مختلف ریاستوں میں قائم ہیں اور ہر ریاست میں وہاں کے عوام کی زبان میں ان کے مسائل کو پیش کرتی رہی ہیں۔ لیکن ان زبانوں میں سب سے اہم زبان کے طور پر اردو کو ہی اپنایا گیا اور اپٹا کے ذریعہ پیش کیے گئے ناٹکوں میں اردو ناٹکوں کو ہی یہ اہمیت حاصل ہے کہ اپٹا اور اردو لازم و ملزوم سمجھے جاتے

ہیں ۔اپٹا کے ذریعہ پیش کیا گیا پہلا اہم ڈراما اردو کا ہی تھا جسے سردار جعفری نے ’’یہ کس کا خون ہے‘‘ کے نام سے لکھا اور انل ڈی سلوا کی ہدایت میں 1942ء میں بمبئی میں پیش کیا گیا۔اس کے بعد اپٹا سے منسلک تمام فنکاروں نے اس جانب اپنی توجہ مبذول کر دی ۔ کیونکہ انھیں بھی یہ احساس تھا کہ اس وقت اگر کوئی زبان ہے جس کے ذریعہ اپنے مقاصد کو عوام تک پہنچایا جاسکتا ہے تو وہ اردو ہی ہے ۔اپٹا کے ذریعہ ڈراما میں جتنے تجربات ہوئے ہیں وہ اردو ڈراما میں ہی کیے گئے ہیں ۔اسکرپٹ ،پیش کش ،کردار ،موضوع ،روشنی ،میک اَپ ،سیٹ ،زبان تمام سطح پر تجربات کیے گئے ۔اپٹا کے جن ڈراموں کو مقبولیت حاصل ہوئی وہ اردو کا ہی ڈراما ہے ایسے ڈراموں کی ایک طویل فہرست ہے ۔ان میں ’’یہ کس کا خون ہے‘‘ (سردار جعفری) ،’’زبیدہ‘‘ (خواجہ احمد عباس) دیش بھکت (موہن سہگل) جادو کی کرسی (بلراج ساہنی) دھانی بانکپن (عصمت چغتائی) سڑک کے کنارے (وشوامتر عادل) جھاڑو (کرشن چندر) دنگا (اوپندر ناتھ اشک) شطرنج کی بازی (پریم چند رحبیب تنویر) پیر علی (لکشمی نارائن) ڈمرو (اچاریہ آتے) چور نہیں آتے (آئی ایس جوہر) چھوٹے میاں (امتیاز علی تاج) بھگت سنگھ (ساگر سرحدی) بیمار (سجاد ظہیر) غالب کے اڑیں گے پرزے (ایس ایم مہدی) جوڑ توڑ اور نئی پور (رشید جہاں) سورج کا سفر (انور عظیم) وغیرہ اہم ڈرامے ہیں ۔اردو ڈراما پیش کرنے کے لیے جن تجربہ کار اور نامور ہدایت کاروں نے اپنی خدمات پیش کیں ان میں انل ڈی سلوا ،بلراج ساہنی ، موہن سہگل ،خواجہ احمد عباس ، بھیشم ساہنی ، وشوامتر عادل ،حبیب تنویر ،ایس آر ساز ، رِت وِک گھٹک ،آر ایس گھوش ، اے کے سہگل ،آر ایم سنگھ ،پریش داس ،او پی ڈھینگرا ،ایم ایس متھیو ،نادرہ ظہیر ببر وغیرہ چند اہم نام ہیں ۔

اپٹا کی ابتداء سے لے آج تک ان تمام ڈراما نگاروں اور ہدایت کاروں نے عوام کو درپیش مسائل خواہ وہ دوسری جنگ عظیم ہو یا جنگ آزادی ،قحط بنگال ہو یا ایمرجنسی کا نفاذ ،فرقہ پرستی ہو یا نسل پرستی ، جاگیردارانہ نظام کا ظلم و ستم ہو یا عوامی سطح پر کسی بھی طرح کا استحصال ،زبان کا مسئلہ ہو یا ادب کا ،ہر موضوع پر نہ صرف ڈرامے لکھے اور پیش کیے بلکہ اس کے ذریعہ ہندوستانی اور عالمی سطح پر تجربے بھی کیے جن کے نقش قدم پر چل کر آج ہندوستانی ڈراما عالمی سطح پر اپنی شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہو پایا ہے ۔اگر چہ اپٹا کا سفر اب بھی جاری ہے لیکن اب اس میں وہ سکت باقی نہیں رہی جو ابتدائی سالوں میں تھی ۔اس کا ایک سبب تنظیمی بکھراؤ اور دوسرا آپسی نفاق ہے ۔حالانکہ آج بھی اپٹا کی بے شمار شاخیں اپنے اپنے طور پر اردو ڈراما کے ذریعہ اپنا سفر جاری رکھے ہوئی ہیں ۔

1945ء میں اپٹا کی پہلی کانفرنس بمبئی میں ہوئی ۔اس کانفرنس کے ایک سال بعد ہی 1944ء میں اردو

ڈراما کے لیے ایک اورخوش آئند مرحلہ طے پایا اور ''پرتھوی تھیٹر'' کا قیام عمل میں آیا۔ پرتھوی راج کپور جن کے لیے تھیٹر ایک تڑپ تھی، زندگی تھی، وہ چاہتے تھے کہ تھیٹر انسانی زندگی کا آئینہ بنے جس میں وہ خود کو دیکھ سکیں، سنوار سکیں اور اپنی زندگی کا لائحہ عمل تیار کرسکیں۔ ان کی نظر میں سچا فن وہی ہے جو زندگی کی حقیقت کو اجاگر کرے۔ کیونکہ فن سماجی زندگی کا عکاس ہوتا ہے اور اپنی اسی خواہش کے تکمیل کے لیے انھوں نے 15 رجنوری 1944ء کو ''پرتھوی تھیٹر'' کی بنیاد رکھی۔ پرتھوی تھیٹر کا اصل مقصد ہندوستانی تھیٹر کو پہچان اور نئی زندگی عطا کرنا تھا۔ اپنے اس مقصد کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کی غرض سے انھوں نے اپنے ڈراموں کے ساتھملک کے کونے کونے کا دورہ کیا۔ ان ڈراموں میں ہندوستانی مٹی کی خوبو تھی، ہندوستانی عوام کے مسائل تھے، ہندوستان کی مضبوط تہذیبی روایت تھی، ہندوستان کے گوشے گوشے کے عوام کی دلوں کی دھڑکن تھی۔ ان ڈراموں کو دیکھ کر نہ صرف ملکی اور غیر ملکی سیاستدانوں اور فنکاروں نے سراہا بلکہ عوام نے انھیں اپنے پلکوں پہ بٹھایا۔ پرتھوی تھیٹر کی اس کامیابی کا راز پرتھوی راج کپور کی بے لوث خدمت کا جذبہ تھا۔ انھوں نے کبھی ذاتی فائدہ اور پیسے کے لیے تھیٹر نہیں کیا۔ انہوں صرف اور صرف عوام کے مسائل کو عوام کے درمیان رکھنے اور قوم کی خدمت کے لیے تھیٹر کو فوقیت دی۔ پرتھوی تھیٹر کا تعارف پیش کرتے ہوئے وہ خود کہتے ہیں:

> ''میں اس مشن کو لے کر اس لیے کھڑا ہوا ہوں کہ میں اپنے اس تھیٹر کے ذریعہ
> ہندوستان کے ناخواندہ عوام کو خواندہ بنا سکوں جس سے عوام اس غیر ملکی حکومت کا جوا
> اتار کر اپنی حکومت قائم کرسکیں۔''

اور یہ کام انہوں نے بخوبی انجام دیا۔ غیر ملکی حکومت کا جوا اتارنے کے بعد اپنے ملک کے حکمرانوں کے ظلم کے خلاف بھی آواز بلند کرتے رہے۔ پرتھوی راج کپور کو اسٹیج پر ہونے میں اتنی تشفی ملتی تھی کہ وہ اسے 'اداکار کی جنت' سے تعبیر کرتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اتنی قلیل مدت میں اپنے ڈراموں کے اتنے شو کیے جتنا اس کے بعد کے پچاس سالوں میں کسی گروپ نے نہیں کیے ہونگے۔ انھوں نے کشمیر سے لے کر کنیا کماری تک ملک کے تقریبا ایک سوتیس شہروں میں صرف سولہ برسوں میں دو ہزار چھ سو باسٹھ (2662) شو کیے۔ ان تمام ڈراموں میں بحیثیت اداکار اگر پرتھوی راج کپور کے ایک شو کے چار گھنٹے لیے جائیں تو وہ 10648 گھنٹے اسٹیج پر رہے یعنی ایک سال، دو مہینے اٹھارہ دن اور سولہ گھنٹے۔ پرتھوی تھیٹر کا اگر مختصر جائزہ لیا جائے تو اس نے دو سطحوں پر اردو ڈراما کی خدمات انجام

دیں۔ بلکہ یہ کہا جائے کی دانستہ طور پر اردو تھیٹر کی راہ ہموار کی تو بے جا نہ ہوگا۔ اول تو اردو ڈراما کو جادوئی کھیل اور تماشا سے نکال کر سماجی سطح پر اہم بنایا اور تفریح طبع کے بجائے مسائل کو اولیت دی جانے لگی ۔ دوم اداکار کو اردو میں ہی سوچنے اور اپنے خیالات کا اظہار کرنے کی راہ ہموار کی جس کا مقصد محض روٹی روزی کمانا نہیں تھا بلکہ پرتھوی تھیٹر کے مقاصد کی ترویج تھا۔ اس لیے اس تھیٹر سے منسلک سینکڑوں فنکار اپنی اپنی سطح پر ملک وقوم کے ساتھ ساتھ اردو کی خدمات انجام دے رہے تھے۔ ان کی اس اردو دوستی اور لگاؤ کا ثبوت یوں ملتا ہے۔ وہ یوگ راج ''آہوتی'' کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اس سے پہلے پرتھوی تھیٹر کے ڈراموں کے کرداروں کے مکالموں کی زبان اردو تھی ۔شکنتلا ڈرامے کی زبان بھی تھوڑا بہت ہندی کا رنگ لئے ہوئے اردو تھی ۔ لیکن آہوتی ڈراما کی زبان خالص ہندی کہی جاسکتی ہے۔ بس چند ایک کو چھوڑ کر باقی سب اداکاروں کے لیے اٹ پٹا سا لگنے لگا تھا اور وہ چاہتے تھے کہ انھیں مکالموں میں بدلاؤ لانے کی اجازت مل جائے۔''

پرتھوی تھیٹر کے تمام ڈرامے بے حد مقبول ہوئے ۔ جب بھی کوئی ڈراما پیش کیا جاتا تو اس کی پذیرائی نہ صرف تھیٹر کی دنیا کے لوگ کرتے بلکہ فلمی دنیا، قومی پریس اور سماجی حلقوں میں بھی اس کی دل کھول کر ستائش کی جاتی مثلاً ڈراما ''پٹھان'' (1947ء) میں سرحدی علاقے کے لوگوں کی روزمرہ کی زندگی اور ان کی سماجی وگھریلو زندگی کی پراثر عکاسی کی گئی تھی ۔ وہاں کے دو بڑے فرقے یعنی ہندو مسلم میں آپسی بھائی چارہ، ایک دوسرے کے دکھ سکھ میں شریک ہونے اور قومی یکجہتی کا پیغام بڑی خوش اسلوبی اور پراثر طریقے سے دیا گیا تھا۔ انسان کے آپسی رشتوں پر مبنی اس ڈراما کو ایک طرف خوب داد ملی تو دوسری جانب اس کی زبردست مخالفت بھی ہوئی ۔بعض جگہوں پر لوگوں میں یہ غلط فہمی پیدا ہوئی کہ یہ اسلام مخالف ڈراما ہے اور جوق در جوق لوگ اس کے شو کو روکنے کے لیے ہال میں جمع ہوئے ۔ لیکن ڈراما جب حمد سے شروع ہوا اور اپنے ارتقاء کو پہنچا تو یہ بھول گئے کہ وہ کس مقصد سے آئے تھے۔ ڈراما ختم ہونے پر یہ تاثر لیا کہ یہ تو اسلام کی ہی باتیں کر رہا ہے اور یہ تمام لوگ کھلی گاڑیوں پر چڑھ کر لاؤڈ اسپیکر کے ذریعہ گلی گلی اور محلّہ محلّہ اعلان کرنے لگے:

> ''آپس میں لڑو نہیں ۔ یہ مار کاٹ تو کفر ہے، گناہ ہے، آج کے دور کے بچے مسلمان

پرتھوی راج کپور کا ڈراما پٹھان دیکھو۔ دیکھو اور سیکھو کیسے ایک دوسرے کے ساتھ مل
جل کر رہا جاتا ہے۔ کیسے ایک دوسرے کے لئے قربان ہوا جاتا ہے۔''

پرتھوی تھیٹر نے اردو کے ذریعہ اداکاری کا وہ نمونہ پیش کیا جو نہ تو اس سے پہلے دیکھنے کو ملتا ہے اور نہ ہی اس کے بعد۔ ہر ڈراما کی ہدایت کاری کے ساتھ ساتھ مرکزی کردار پرتھوی راج کپور خود ادا کیا کرتے تھے خواہ وہ شکنتلا کا ڈیشنت ہو یا دیوار کا سریش، کلاکار کا کلاکار ہو یا پیسہ کا شانتی لال، پٹھان کا شیر خان ہو یا غدار کا اشرف، کسان کا دھیرج ہو یا آہوتی کا رام کرشنا انھوں نے ہر حالت میں ایمانداری سے کردار کو نبھایا۔ بعض اوقات تو ان کی طبیعت نے گویا ساتھ چھوڑنا چاہا لیکن وہ ثابت قدمی سے اسٹیج پر حسب روایت ڈٹے رہے۔ ڈراما 'پٹھان' کے شو کے دوران تو بعض مرتبہ اسٹیج کے دونوں ونگ میں بستر لگا کر رکھا گیا کہ نہ جانے کب اس کی ضرورت پیش آئے لیکن پرتھوی راج ایک سو دو ڈگری بخار لیے ہوئے بھی پوری آن بان کے ساتھ شیر خان کو پیش کرتے رہے۔ دوسری طرف پرتھوی تھیٹر کے تقریباً ساڑھے تین سو فنکاروں نے اپنے فن کا مظاہرہ کیا جن میں عذرا بٹ، زہرہ سہگل، پشپا، شیتل خان، اندومتی، کومودنی شنکر، مسز کلد یپ کھنہ، بی ایم ویاس، کاشی ناتھ، ستیہ نارائن، پریاگ راج، رویندر کپور، شمشیر راج کپور، موہن لال وغیرہ نے نہ صرف یہاں سے اپنی فنکارانہ زندگی کی ابتداء کی بلکہ اپنا بہترین کام پرتھوی تھیٹر میں ہی کیا۔ حالانکہ پرتھوی تھیٹر کے بند ہونے کے بعد بھی اس سے منسلک تمام فنکار سرگرم رہے لیکن ان کو جس طرح کے کام کرنے کی عادت پڑ چکی تھی اس کی بھرپائی نہیں ہو پائی۔ گرچہ پرتھوی راج کپور کی خرابیٔ صحت کی وجہ سے 31 رمئی 1940ء کو پرتھوی تھیٹر بند ہو گیا لیکن ان فنکاروں نے اپنے کاموں کے ذریعہ اسے آج بھی زندہ رکھا ہے۔ حالانکہ اب پرتھوی تھیٹر کے نام سے سنجنا کپور نے ایک تھیٹر تو قائم کر رکھا ہے لیکن پرتھوی راج کپور کے خوابوں کی تعبیر نہیں ہو پا رہی ہے۔

اس ضمن میں تیسرا اور اہم دبستان حبیب تنویر ہے جنھوں نے چالیس کی دہائی میں اردو ڈراما کے ذریعہ اپنا سفر شروع کیا۔ علی گڑھ مسلم یونیورسیٹی سے ایم اے کرنے کے بعد سیدھے بمبئی پہنچے۔ ان دنوں وہاں اپٹا کا زور تھا، حبیب تنویر بھی اپٹا (IPTA) اور پی ڈبلیو اے (PWA) میں شامل ہو گئے۔ ابتدا میں شاعری کی، پھر اداکاری کی جانب قدم بڑھایا۔ بلراج ساہنی اور وینا پاٹھک کی ہدایت میں ایک ڈراما میں اداکاری کی۔ اس ناٹک کے دوران وہ ملک کے مختلف لوک ناٹکوں سے نہ صرف متعارف ہوئے بلکہ اس سے بہت متاثر ہوئے اور ان کا رجحان اداکاری کے

ساتھ ساتھ موسیقی کی طرف گیا۔ پھر ملک کی مختلف بولیوں پر کام شروع کیا۔ان کا ادبی رجحان انہیں ان بولیوں کی طرف کھینچنے لگا۔ کیونکہ ان کا ماننا ہے کہ بولی ادب کی پہلی اور مضبوط سیڑھی ہے۔تلسی داس، میرابائی، کبیر اور نظیر نے عام لوگوں کی بولیوں کو قوت بخشا ہے۔

چونکہ ان کی پہلی محبت اداکاری تھی اس لیے انھوں نے اپنی دوسری خواہشات پر اسے فوقیت دی اور اس جانب چل پڑے۔ بلراج ساہنی، وینا پاٹھک اور موہن سہگل کے ساتھ مل کر مشترکہ طور پر ایک ناٹک امپر ووائز کیا جو اس وقت کے سماجی اور سیاسی حالات پر مزاح کے پیرائے میں زبردست طنز تھا۔اس میں بلراج ساہنی نے مرکزی کردار ادا کیا اور حبیب تنویر نے ایک جج کا کردار نبھایا۔اس کردار کو انھوں خاص انداز میں ایک ہکلانے والے جج میں تبدیل کر کے اپنے ساتھیوں کے ساتھ ساتھ تھیٹر والوں کی توجہ کا مرکز بن گئے۔ یہاں سے انھوں اپنے تھیٹر کی زندگی کا کامیاب آغاز کیا۔انھوں نے اداکاری کرتے ہوئے سوچا کہ صرف اداکار کی حیثیت سے بھی ان پر خاص سماجی ذمہ داری عاید ہوتی ہے جسے ہم کردار کے ذریعہ اجاگر کر سکتے ہیں۔اداکاری سیکھنے کے بارے میں ایک جگہ لکھتے ہیں کہ انھوں بلراج ساہنی سے اداکاری کا پہلا سبق سیکھا۔1949ء میں وشوامتر عادل کا ایک ڈراما اپٹا کر رہا تھا، الہ آباد میں اس کا شو ہونا تھا اور اس کی تیاری ہو رہی تھی۔وہ کہتے ہیں:

> ''الہ آباد میں بھی ہم نے اس کی ایک آخری ریہرسل کی جو رات 2/ بجے تک چلتی رہی۔دوسرے دن اسے پیش کرنا تھا۔بلراج مطمئن نہیں تھے، وہ ناراض تھے۔وہ اسٹیج پر آئے اور میرے منھ پر ایک زوردار طمانچہ مارا۔ایک زناٹے دار تھپڑ، پانچوں انگلیوں نے میرے گال پر لال لکیریں بنادیں اور میری آنکھوں میں آنسو آ گئے۔وہ گرجے، چلائے، اب اپنا ڈائیلاگ بولو اور میں روتا ہوا اپنا مکالمہ بولتا گیا۔انھوں نے مجھے اپنے گلے لگا لیا اور کہا اب تم اسے کبھی نہیں بھولو گے۔اسی طرح تو رونا چاہئے۔''

اور پھر اس کے بعد انھوں نے پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا۔ایک کے بعد ایک ناٹکوں میں اپنی اداکاری کے جوہر دکھائے۔1949ء میں اپٹا کو سرگرم رکھنے کی ذمہ داری حبیب تنویر کو سونپی گئی اور حبیب تنویر پر اداکاری کے ساتھ ساتھ ہدایت کاری کی ذمہ داری بھی آ گئی اور صرف ایک سال میں حبیب تنویر نے چار بڑے اہم ڈرامے ''جھاڑو''

(کرشن چندر رحبیب تنویر) ، ''دکن کی ایک رات''(وشوامتر عادل) ، ''دنگا''(اوپندر ناتھ اشک)اور''شطرنج کی بازی''(پریم چندر رحبیب تنویر) تیار کر کے پیش کئے۔ان دنوں بمبئی کی یہ حالت تھی کہ حکمراں طبقہ کی نظر میں اپنا کوئی شخص تھا جن کی تلاش انھوں نے شروع کروائی اور پھر یہ معلوم ہوا کہ اپنا ایک تنظیم ہے جس کی باگ ڈور ان دنوں حبیب تنویر سنبھالے ہوئے ہیں۔اس کے بعد حبیب تنویر دلی چلے آئے۔ان کو لگا کہ انھیں دلی میں کام کرنے کا بہتر موقع ملے گا چونکہ ان کی زبان اردو ہے اور یہ درست ثابت ہوا۔وہ دلی آئے تو ان کی ملاقات قدسیہ زیدی اور انیس قدوائی سے ہوئی۔یہ شخصیات پہلے ہی سے اردو ڈراما اور خصوصا بچوں کے ڈراما پر کام کر رہے تھے۔ذاکر حسین صاحب بھی اس کے لیے بھرپور تعاون فراہم کر رہے تھے۔حبیب تنویر بھی اس میدان میں کود پڑے اور بچوں کے لیے کئی اہم اردو ڈرامے لکھے اور تیار کیے۔ان میں ''ہندوستان''،''ہر موسم کا پھول''،''دودھ کا گلاس''اور''چاندی کا چمچہ'' کو خاص اہمیت حاصل ہے۔یہ تمام ڈرامے بچوں کے ذریعہ ہی پیش کئے گئے۔ساتھ ہی ساتھ پریم چند کی کہانی پر مبنی ناٹک''شطرنج کی بازی''کو دوبارہ''شطرنج کے مہرے''کے نام سے خالص لکھنوی اردو میں لکھا اور پیش کیا۔حالانکہ اس ڈراما سے ان کی شناخت قائم ہونے لگی تھی لیکن اصل میں انھیں تھیٹر میں بلند مقام ان کی اپنی طرز کا منفرد ڈراما'' آگرہ بازار''سے ملا۔یہ اردو میں ہی نہیں بلکہ ہندوستان کا پہلا ڈراما ہے جو ایسے کردار پر مبنی ہے وہ اسٹیج پر آتا ہی نہیں ہے۔اس سلسلے میں خود ان کے الفاظ دیکھیں:

> ''شطرنج کے مہرے''میں میں نے لکھنوی اردو لکھی ہے اور صرف ایک ہی چیز نظم میں استعمال کی ہیں۔انشاء کی وہ کمال کی غزل کہ ؎
>
> کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں
> بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں
>
> یہ وہاں مناسب لگی۔آخر میں میں نے وہاں خود گایا تھا۔اور' آگرہ بازار میں خود خود نظیر کی چیزیں ہیں، خود نظیر موجود نہیں ہے............اس کے اندر جو زبان میں نے استعمال کی ہے وہ دلی کی ہے۔فرحت اللہ بیگ کی ہے، دلی کی آوازیں جو انھوں نے لکھی اس کی ہے۔اور حسن نظامی کی ہے، احمد علی کی'دلی کی گلیوں کی زبان' ہے جو ٹھیٹھ دلی کی زبان ہے۔''

اس کے بعد وہ ہندوستانی حکومت کی اسکالرشپ پر تھیٹر کی ٹریننگ لینے کی غرض سے پہلے 1955ء میں لندن کے Royal Academy of Dramatic Art گئے جہاں اداکاری کی باریکیوں سے واقف ہوئے۔ اس کے بعد ڈراما پروڈکشن کی تربیت کے لیے 1956ء میں Bristol Old Vic Theatre School اور پھر ڈراما پڑھانے کے لیے لندن کے British Drama League سے تربیت حاصل کی۔ اس کے بعد ہندوستان لوٹ کر پہلا پروفیشنل تھیٹر گروپ ''ہندوستانی تھیٹر'' کے نام سے جسے 1954ء میں قائم کیا تھا اسے سرگرم کرنے میں لگ گئے۔ قدسیہ زیدی کی نگرانی میں انھوں نے کئی ڈرامے کیے جن میں 'جالی دار پردے' کو کافی شہرت ملی۔ پھر 1959ء میں انھوں نے اپنا گروپ ''نیا تھیٹر'' قائم کیا جس کے ذریعہ اب تک پچاس سے زائد ڈراموں کے ہزاروں شو کر چکے ہیں۔ ان ڈراموں کی نہ صرف ہندوستان بلکہ عالم گیر سطح پر پذیرائی ہو چکی ہے۔ انھوں نے ابتداء میں اردو زبان میں ہی ڈرامے لکھے اور اردو کے ڈرامے ہی پیش کیے۔ لیکن چونکہ انھیں ہندوستان کی بولیوں سے خاص شغف تھا اس لیے اس کی تکمیل کے لیے اپنی بولی میں ان فنکاروں کے ذریعہ تھیٹر کیا جو انھیں کا اثاثہ ہے۔ ان کے پیش کردہ اردو ڈراموں میں 'آگرہ بازار' اور 'شطرنج کے مہرے' کے ساتھ ساتھ 'میرے بعد'، 'لالہ شہرت رائے'، 'دیکھ رہے ہیں نین'، 'پھانسی'، راجا جمبا اور چار بھائی' اور 'ایک عورت ہیپشیا تھی' کو خاص مقام حاصل ہے۔ ان میں 'میرے بعد' جسے غالب پر لکھے گئے چند ڈراموں میں سرفہرست رکھا جاتا ہے۔ اس کی زبان غالب کے خطوط کی زبان ہے اور ان کے اشعار اور خطوط کی مدد سے ہی اس کا تانا بانا تیار کیا گیا ہے۔ دوسری طرف انھوں نے دوسرے کلاسیکل ڈراموں کو اردو کے قالب میں ڈھالا جن میں شدرک کے ''مرچ کٹکا'' کو ''مٹی کی گاڑی''، بھوبھوتی کا ڈراما ''اتر رام چرتر'' کو خاص اہمیت حاصل ہے۔

ہندوستان میں جب ڈراما صرف تفریح کے لیے لکھا جا رہا تھا اس وقت انھوں اردو ڈراما کے ذریعہ ہندوستانی ڈراما میں کامیاب تجربے کیے۔ پہلی بار برتخنین تھیٹر کو نہایت کامیابی کے ساتھ ہندوستانی اسٹیج پر ''آگرہ بازار'' کے ذریعہ متعارف کرایا اور ان کے وال تھیٹر کو لے کر ہندوستانی عوام کے پاس خود گئے۔ طربیہ کے بجائے المیہ ڈراموں کو نہایت دلچسپ پیرائے میں پیش کیا جسے عوام نے نہ صرف دلچسپی سے دیکھا بلکہ اسے سراہا۔ انھوں نے اپنے ڈراموں کے ذریعہ ہندوستان میں پھیلی بہت سی سماجی، سیاسی، تہذیبی اور معاشرتی برائیوں کو اجاگر کر کے اسے دور کرنے کی تلقین کی۔ نیز ''آگرہ بازار'' اور ''میرے بعد'' کے ذریعہ ایک طرف نظیر کے کلام کی قوت اور اس کی اہمیت کا احساس

دلایا تو دوسری جانب غالب کو دیکھنے کا ایک نیا نقطۂ نظر دیا۔ ساتھ ہی ساتھ ''نین'' کے ذریعہ انسانی زندگی کے فلسفہ کو بڑے ہی آسان انداز میں اور نہایت سادگی کے ساتھ عوام کے سامنے رکھ دیا۔

حبیب تنویر کا سفر ہنوز جاری ہے اور وہ اپنی پوری قوت کے ساتھ آج بھی مسلسل تھیٹر کر رہے ہیں۔ انھوں نے تھیٹر میں ہونے والے تمام تجربے اور رجحان کی عکاسی وقفے وقفے سے اردو کے ذریعہ ہی کی ہے۔ اگر ہم یہ کہیں کہ تھیٹر کے تین دبستانوں میں سے دو یعنی اپٹا اور پرتھوی تھیٹر اپنا کام مکمل کر چکا اور تیسرا دبستان ان سے زیادہ خدمات انجام دینے کے بعد بھی اپنا سفر جاری رکھے ہوا ہے تو بے جا نہ ہوگا۔

☆☆☆

اردو ایپک تھڑ کے تجزے

ایپک تھیٹر سے مراد ایسا تھیٹر ہے جس کا مقصد ناظرین کو کوئی نصیحت یا ہدایت دینا ہو۔ سب سے پہلے برتولت بریخت نے شعوری طور پر اس اصطلاح کو استعمال کیا اس لیے اسے ایپک تھیٹر کا موجد قرار دیا گیا۔ بریخت کا خیال تھا کہ اگر ڈراما کے ذریعہ ہم عصر اخلاقی مسائل اور سماجی حقیقتوں کی مؤثر عکاسی کرنا ہو تو اسے ارسطو کے بنائے ہوئے اصولوں سے انحراف کر کے اپنے راستے خود متعین کرنے ہونگے۔ چنانچہ انہوں نے ان پرانے طریقوں سے گریز کرتے ہوئے متعدد ایسے طریقے استعمال کیے جن سے ناظرین کے جذبات اور اسٹیج پر ہونے والے عمل کے درمیان ایک ایسا فاصلہ (Alienation) برقرار رکھا جا سکے تا کہ ان کے درمیان جذباتی ہم آہنگی واقع نہ ہو۔ اس مقصد کے حصول کے لیے بریخت نے جو طریقے استعمال کیے انھیں ڈاکٹر ظہورالدین کی زبان میں یوں پیش کیا جا سکتا ہے:

(1) عمل کے خلاصے کو اس کے اسٹیج پر واقع ہونے سے پہلے سامعین (ناظرین) کے سامنے بیان کرنا

(2) ایسے مکالمے ادا کرنا جن کا مقصد اسٹیج پر ہونے والے عمل کی تردید کرنا۔

(3) سامعین (ناظرین) سے مخاطب ہو کر لمبی تقریر کرنا اور

(4) اسٹیج مشینری کو اس طرح استعمال میں لانا کہ وہ مسلسل ناظرین کی نظر میں رہے۔''

ایپک تھیٹر کا مقصد ناظرین کے جذبات پر براہ راست حملہ کرنے سے احتراز کرتے ہوئے انسانی برتاؤ کی واضح تصویر اتار کر انھیں ٹھنڈے دل سے غور وخوض کی تربیت دینا اور تنقیدی نتیجے تک پہنچانا اور ان کے کردار کے درمیان جذباتی ہم آہنگی کو متعدد Alianation Effects کے ذریعہ روکنا تھا۔

ڈرامے کی اس قسم کو ایپک تھیٹر کے ساتھ ساتھ برختین تھیٹر کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ 1920ء سے

1956ء کے درمیان بریخت نے ایسے اہم ڈرامے تخلیق کیے جنھوں نے ڈرامے کے کلاسیکی تصورات کی تردید کر کے نظریاتی اور عملی دونوں اعتبار سے ڈرامے کو ایک نئی سمت بخشی۔ ڈرامے کے میدان میں ان نئے تجربات نے نہ صرف مغرب بلکہ مشرق کو بھی بہت متاثر کیا اور ایپک تھیٹر ایک بے مثال نظریہ بن گیا۔

بریخت نے جن عناصر پر ایپک تھیٹر کی بنیاد رکھی وہ اس سے قبل کئی فنکاروں کے یہاں موجود ہیں۔ مثلاً George Buchner نے چھوٹے چھوٹے واقعات پر مبنی اپنے اخلاقی ڈراموں میں قدیم ہیئتی اصولوں سے انحراف کر کے اپنے خیالات کو درست، مختصر اور نوتراشیدہ زبان میں پیش کیا۔ فرینک ویڈکائنڈ (Frank wede Kind) نے اپنے ڈراموں میں اوٹ پٹانگ عناصر پر حقیقت پسندی کا رنگ و روغن چڑھا کر مسائل کی جانب ناظرین کی توجہ مبذول کرنے کی کوشش کی۔ جارج قیصر (George Kaiser) نے 1918ء میں Gas I اور 1920ء میں GAS II پہلی جنگ عظیم کی مخالفت کرتے ہوئے لکھا جس کا مقصد دانش ور طبقہ کو غور و خوض کر کے صورت حال سے باہر نکالنے کے لیے مجبور کرنا تھا۔ سویڈن کے ڈراما نگار Strind Burg کے یہاں بھی یہ تکنیک خوابوں اور بھوتوں سے متعلق ڈراموں میں ملتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں Alianation Effect کے لیے متعدد صورتیں بخوبی ملتی ہیں۔ اروِن پسکیٹر (Erwin Piscator) جس سے بریخت نے 1927ء میں اشتراک بھی کیا، اس نے ایپک تھیٹر کے تکنیکی تاثرات میں مہارت حاصل کی تھی۔ چنانچہ بریخت نے ان ہی تجربات سے استفادہ کرتے ہوئے ایک نئے تھیٹر کی بنیاد رکھی اور اسے اپنے عہد کا ایک انقلابی رجحان بنا دیا۔

بریخت کے نمائندہ ڈراموں کی فہرست تیار کی جائے تو اس میں مندرجہ ذیل ڈرامے کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا:

(1) BAAL (1918ء میں لکھا اور 1923ء میں پہلی بار Leipzig میں کھیلا گیا)

(2) Drams in the Night (1919ء میں لکھا اور 1923ء میں میونخ میں کھیلا گیا)

(3) In the Jungle of the Cities (1923ء میں پہلی بار دکھایا گیا۔ اس ڈراما کو لایعنی ڈرامے کا پیش رو سمجھا جاتا ہے)

(4) Man is Man (1926ء میں پہلی بار Dramstadt میں کھیلا گیا)

(5) The Three Penny Opera (1928ء میں پہلی بار برلن میں کھیلا گیا)

(6) The Rise and Fall of the City of Mahagonny (1930ء میں

پہلی بار Liepzig میں کھیلا گیا)

(7) Fear and Misery of the Third Reich(1938ء میں پہلی بار پیرس میں کھیلا گیا جو امریکا میں The Private Life of the Master Race کے نام سے بھی جانا جاتا ہے)

(8) Round Heads and Peak Heads(1934-1931ء کے بیچ لکھا اور پہلی بار 1936ء میں کوپن ہیگن میں کھیلا گیا)

(9) Life of Galileo(1937ء -1939ء کے بیچ لکھا گیا اور پہلی بار زیون، برمنگھم یونیورسیٹی میں 1943ء ، نیویارک میں 1947ء اور لندن میں 1963ء میں کھیلا گیا)

(10) Mother Courage and Her Children(1938ء -1939ء میں لکھا اور پہلی بار زیورخ میں 1941ء کھیلا گیا)

(11) The Good Woman of Setzuan(1938ء -1942ء کے بیچ لکھا اور پہلی بار 1943ء میں زیورخ میں کھیلا گیا)

(12) Mr. Puntila and His Servant Matti(1940ء میں لکھا اور پہلی بار 1948ء میں کھیلا گیا)

(13) The Caucasian Chalk Circle(1943ء -1945ء کے بیچ لکھا گیا)

بریخت کے ان ڈراموں پر نظر ڈالنے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انھوں نے تھیٹر کے فن کو محض استعمال کی جانے والی اشیاء سے زیادہ اہم قرار دیا۔ انھوں نے صرف ذہن کو غذا مہیا کرنے والے اور اسے کھا کر بھول جانے والے تھیٹر کی مخالفت کی اور ایسے تھیٹر کو فروغ دیا جو ناظرین کو محسوس کرنے کے بجائے غور و فکر پر مجبور کرے۔ ساتھ ہی ناظرین کو احساس دلائے کہ وہ ماضی میں ہوئے واقعات و حالات کی رپورٹ سن رہا ہے گویا اس پر حقیقت کا احساس نہ ہو۔ اس التباس کو توڑنے کے لیے بریخت نے پلاٹ نگاری اور کردار نگاری کے تمام قدیم اصولوں سے انحراف کیا اور اس کا ڈھانچہ ایک ایسے ڈھیلے ڈھالے پلاٹ کی طرح تشکیل دیا جسے قصہ در قصہ کہا جا سکتا ہے۔ نیز انھوں نے

موسیقی کا بھی اس مقصد کے لیے استعمال کیا۔ اسٹیج پر ہو رہے عمل کی تردید کے لیے انھوں نے راوی اور کورس سے ناظرین کو مخاطب کرانے کا طریقہ اس طرح استعمال کیا جیسے گلی یا سڑک پر کوئی مقرر ہجوم سے خطاب کرتا ہے۔ ان کے تھیٹر میں موسیقاروں کا بھی ایک باکس میں بیٹھے موسیقی بجاتے ہوئے نظر آنا ضروری تھا۔ ان کے تھیٹر میں کام کرنے والے اداکاروں کے لیے یہ ضروری تھا کہ وہ اداکاری کرتے وقت اس سچائی کو اپنے ذہن میں رکھیں کہ وہ اداکار ہیں کردار نہیں۔ انھیں جو رول دیا گیا ہے اس کا مقصد صرف یہ ہے کہ وہ ناظرین کی معلومات میں اضافہ کرے نہ کہ اس کردار کو خود پر مسلط کر لے۔ اداکار کو اس طرح سے اداکاری کرنا ہوتی کہ ناظرین کو اداکار اور کردار دونوں کی شخصیات صاف نظر آتی رہتی۔

ایپک تھیٹر فرد کے بجائے سماج کی عکاسی اور ترجمانی کرتا ہے۔ فرد کی فطرت، اس کی نفسیاتی یا داخلی زندگی کا مطالعہ اس کے لیے بے معنی ہے۔ اس کے لیے فرد کے وہ اعمال نہایت اہم ہیں جو اس کے سماجی رشتوں کی تشکیل کرتے ہیں یا ان کو متاثر کرتے ہیں۔ ایپک تھیٹر سماجی معنویت کو پیش کرنے کے لیے اکثر اشاروں کنایوں سے کام لیتا ہے یا علامتی لب و لہجہ اختیار کرتا ہے۔ کرداروں کا تعارف یا تو خود انھیں کے ذریعہ کرواتا ہے یا پھر ان کے نام پردے پر منعکس کر دیتا ہے۔ پیش کش کے دوران اس بات کو ملحوظ رکھا جاتا ہے کہ سیٹ غیر حقیقی ہو اور اگر سیٹ بدلنے کے لیے پردہ کا استعمال کیا جائے تو وہ تھوڑا اونچا رہے تاکہ اسٹیج نظروں سے اوجھل نہ رہے اور ناظرین سیٹ کی تیاری کو دیکھتا رہے تاکہ وہ ڈراما پیش کرنے والوں کو جادوگر نہیں بلکہ اپنا دوست سمجھے اور اس طرح حقیقت کا گمان نہ گذرے۔ یورپی ادب کے شوق اور ترقی پسند تحریک کی ابتداء اور اس تحریک سے وابستہ ڈراما نگاروں اور اس نظریۂ حیات کے زیر اثر قائم ہونے والے تھیٹر کی کوششوں نے چوتھی دہائی میں بریخت کو ہم سے متعارف کرایا۔ ساتھ ہی ساتھ بریخت کے ڈراموں کے اردو میں ترجموں نے بھی اردو داں طبقہ کو بریخت اور اس کے تھیٹر سے متعارف کیا۔ اس سلسلے میں اپٹا (IPTA) اور حبیب تنویر کے ''نیا تھیٹر'' کی خدمات اہم ہیں۔ اپٹا اور حبیب تنویر نے بریخت کے کئی ڈراموں کو بار بار پیش کر کے اردو داں طبقے کو تھیٹر کے اس جدید نظریے سے متعارف کیا اور اردو میں ایپک تھیٹر کے تجربے کے لیے زمین ہموار کی۔ اس کا پہلا باقاعدہ تجربہ حبیب تنویر کے ڈراما ''آگرہ بازار'' کی شکل میں ہوا۔ اس سلسلے میں حبیب تنویر کا کہنا ہے:

''جب میں نے سب سے پہلی بار ''آگرہ بازار'' کھیلا تھا۔ بہت پہلے 1954ء

میں، تب تک نہ تو میں نے بریخت کے بارے میں کچھ پڑھا تھا اور نہ میری ان سے کوئی ملاقات ہوئی تھی ۔ جب میں نے 1970ء میں دوسری بار ''آگرہ بازار'' کھیلا تب تک میں ان کے بارے میں بہت کچھ پڑھ چکا تھا اور ذاتی طور پر انھیں جانتا بھی تھا اور اب مجھے لگتا ہے کہ میرے اس ناٹک میں بریخت کی تکنیک سے مماثلت اور لگاؤ ہے۔''

''آگرہ بازار'' کی تخلیق کے بارے میں حبیب تنویر نے ''آگرہ بازار'' میں لکھا ہے:

''اطہر پرویز کا فون آیا کہ 16/ مارچ کو جامعہ ملیہ میں انجمن ترقی پسند مصنفین جامعہ ملیہ کی طرف سے یوم نظیر منایا جا رہا ہے کیا ہی اچھا ہو کہ میں اس سلسلے میں نظیر پر ایک ڈراما تیار کروادوں۔ نظیر کے کلام سے مجھے دلچسپی تو مدت سے رہی ہے مگر نظیر پر ڈراما لکھنے کا خیال کبھی نہ آیا تھا۔ انشا کے بارے میں البتہ سوچا کرتا تھا کہ اردو کے اس باکمال مگر نامراد شاعر کے کلام اور زندگی پر ایک بہت رنگین ٹریجڈی لکھی جا سکتی ہے............ایک مہینے کے مطالعے کے بعد ایک ہفتہ کے اندر میں ڈراما لکھا اور پھر جامعہ ملیہ والوں نے میرے ساتھ مل کر ایک ہی ہفتہ کے اندر ڈراما تیار بھی کیا۔ ....سب ملا کر ۵۷ آدمی بیک وقت اسٹیج پر آئے ......پہلی بار ''آگرہ بازار'' ایکا نکی ناٹک کی حیثیت سے پیش کیا گیا۔ پہلے ریہرسلوں کے دوران میں ڈرامے میں بہت سی تبدیلیاں کیں۔ کچھ اسٹیج کا تقاضا دیکھ کر، کچھ آرٹسٹوں کی سہولت کا خیال کر کے اور کچھ وقت کی کمی کے باعث ڈرامے کو کاٹ چھانٹ کر سوا گھنٹے کا بنا دیا۔ اب جبکہ ڈراما دوبارہ پیش کیا جا رہا ہے تو اول تو میں نے اسے دو ایکٹ کا بنا دیا ہے پھر یہ کہ اس میں مزید ردو بدل اور مکالموں اور نظموں کے اضافے کر دئے ہیں اور اس طرح سے پورے دو گھنٹے کا ڈراما بنا دیا ہے۔

پلاٹ کے بارے میں حبیب تنویر خود لکھتے ہیں:

''پروڈکشن کے لحاظ سے پلاٹ کو چار موٹے موٹے حصوں میں بانٹا جا سکتا ہے۔

(۱) عوام کا افلاس اور بے روزگاری (۲) ادیبوں کا تساہل، تعصب اور زندگی سے
فرار (۳) چھوٹے پیشہ وروں میں نظیر کی مقبولیت (۴) نظیر کا پیغام“

پہلے حصے میں بازار کی فضا قائم ہوتی ہے۔ مداری تاریخی پس منظر پیش کرتا ہے اور اس کی اکثر باتیں نظیر کی نظموں کی طرف ہلکے ہلکے اشارے کرتی ہیں مثلاً برسات، جاڑا، موت بلدیو جی کا میلا، پتنگ، ہولی وغیرہ۔ بیوپار کی سرد بازاری کا پتہ چلتا ہے اور ککڑی والے کا مسئلہ ابھر کر سامنے آتا ہے۔ افلاس کی لعنت، ککڑی والے کی جستجو، اس کی ابتدائی ناکامیاں، یہ وہ سیڑھیاں ہیں جو پلاٹ کو ڈرامے کی پہلی کش مکش کی طرف لے جاتی ہیں۔

دوسرے حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ اس زمانے کے تذکرہ نویس، شاعر اور ادیب تساہل، تعصب اور توہم کا شکار ہیں۔ ان کی ادبی قدریں زندگی سے فرار، مایوسی اور یاس کی تلقین کرتی ہیں۔ صحت مند اور افادی ادب جس کا عوام کی زندگی اور ان کے روز مرّہ کے مسائل سے گہرا تعلق ہے۔ ان کی نظر میں عامیانہ اور گھٹیا ادب ہے اور یہی ادب اور یہی شاعری سارے بازار میں گونجی ہوئی ہے۔ ککڑی والے کی جستجو جاری ہے۔ وہ ایک ایک کے پیچھے پھر رہا ہے کہ کوئی چند شعر اس ککڑی پر لکھ دے۔ اس کی مایوسی بڑھ رہی ہے۔ قدم سست پڑ رہے ہیں اور آخر میں وہ تھک کر بیٹھ جاتا ہے۔ یہاں ڈراما کی کشمکش مکمل ہو جاتی ہے اور ہمارا پہلا ایکٹ ختم ہوتا ہے۔

تیسرا حصہ پتنگ والے کا کردار پیش کرتا ہے۔ اس کے کردار میں نظیر کی شخصیت کی گہری جھلک ہے۔ اس کی زبان سے ہم نظیر کے کردار اور اس کی زندگی سے پہلی بار آشنا ہوتے ہیں۔ ڈراما عروج پر ہے، نظیر کی نظمیں سن کر متعصب ادیب اور مؤرخ چیں بہ جبیں ہیں اور عوام واہ واہ کر رہے ہیں۔ 'یہ ادیب پس مذاق' کے لوگوں کا مجمع دیکھ کر آپے سے باہر ہو جاتے ہیں۔ ڈراما پلٹا کھاتا ہے اور پتنگ فروش کی دکان ڈرامے کی ارتقائی منزلوں کا نقطۂ عروج بن جاتی ہے۔

آخری حصے میں ککڑی والے کا مسئلہ حل ہوتا ہے اور نظیر کی عام مقبولیت کا اظہار بغیر کسی نعرہ بازی کے یہ بھی ثابت ہو جاتا ہے کہ ادب کا زندگی سے گہرا تعلق ہے اور عوام کے لیے اعلیٰ شاعری کی تخلیق کی جا سکتی ہے۔ نظیر کی انسان دوستی اور ہمہ گیری پورے طور سے ابھر کر اس وقت آتی ہے جب سب مل کر ”آدمی نامہ“ گاتے ہیں۔ اس نظم میں ترحم کا نہیں بلکہ عزم اور جلال کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کا پیغام آج کا پیغام ہے کہ :

جو مفلس و گدا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

پلاٹ کے اس مختصر خلاصے سے ہی واضح ہو جاتا ہے کہ حبیب تنویر نے بریخت کی طرح آگرہ بازار کے پلاٹ کی بنیاد انسانی زندگی کی ٹھوس صداقتوں پر رکھی ہے اور چونکہ ان کے پلاٹ کا تعلق کسی دور میں واقع ہوئے واقعات پر مشتمل ہے اس لیے وہ اسے زیادہ سے زیادہ موٴثر بنانے کے لیے اس دور کی تمام تاریخی شہادتوں سے استفادہ کرتے ہوئے انھیں سادگی کے ساتھ صداقت پر مبنی بنانے کی کوشش کی ہے۔ آگرہ بازار کے پلاٹ کی یہی سادگی اس کی وہ خصوصیات ہیں جو اسے بریخت کی رایت سے ہم آہنگ کرتی ہیں۔ آگرہ بازار کی دوسری اہم خصوصیت جو اسے ایپک تھیٹر سے جوڑتی ہے وہ اس کے پلاٹ کا قصہ در قصہ ہونا ہے۔ اس کے بہت سے حصوں کو ڈرامے سے الگ کر کے بھی پیش کیا جا سکتا ہے جو اپنے آپ میں مکمل اکائی ہیں۔ بریخت کے چاک سرکل کی طرح آگرہ بازار میں کورس ایک داستان گو کی طرح پورے دور کی کہانی ناظرین کو سنانے کے ساتھ ساتھ عملی طور پیش کرتا نظر آتا ہے۔ بیچ بیچ میں پیش کیے جانے والے یہ عملی حصے منفرد اور مکمل ڈراموں کی شکل اختیار کرتے چلے جاتے ہیں۔

آگرہ بازار میں حبیب تنویر نے جن موضوعات کو پیش کیا ہے وہ تمام بھرپور سماجی معنویت کے حامل ہیں اور اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ڈراما نگار نے سماج کے مختلف طبقوں کو آگرہ کے کٹاری بازار کے چوراہے پر کھڑا کر کے اس دور کی مکمل تصویر پیش کر دی ہے۔

آگرہ بازار میں حبیب تنویر نے ایپک تھیٹر کی روایت سے منسوب وسائل کا بخوبی استعمال کیا ہے، مثلاً التباس حقیقت کو توڑنے کے لیے کورس یہاں پر راوی کا کام کرتے ہوئے نظر آتے ہیں تو کبھی خبر رساں یا مخبر کا کام انجام دیتا ہے اور کبھی پیش کیے گئے عمل پر تنقید و تبصرہ کرتا ہے تا کہ ناظرین پر یہ واضح ہوتا رہے کہ وہ روزمرہ کی حقیقی زندگی کے کسی واقعے کو نہیں دیکھ رہے ہیں بلکہ ماضی کے کسی دور میں ہوئے واقعات کی کہانی سن رہے ہیں۔ حبیب تنویر نظیر کی جن نظموں کو استعمال کرتے ہیں وہ بیک وقت جذباتی ہم آہنگی کو ختم کر کے غور و فکر کی طرف راغب کرتی ہیں۔ وہ وقتاً فوقتاً ایک طرف ناظرین پر واضح کرتے ہیں کہ یہ عصری زندگی نہیں بلکہ ماضی میں ہوئے واقعات کا بیان ہے تو دوسری جانب یہ بھی نہیں چاہتے کہ ناظرین اسٹیج پر ہونے والے عمل میں اس قدر کھو جائیں کہ وہ خود کو کردار سمجھنے لگیں۔ اس لیے وقفے وقفے سے کورس کے ذریعہ نظیر کی وہ نظمیں پیش کرتے ہیں جو زندگی کی سچائی کو اجاگر کرتی ہیں اور تنقید و تبصرے کا کام کرتے ہوئے ناظرین کو واقعات کے بارے میں سوچنے کی دعوت بھی دیتی ہیں۔

جذباتی ہم آہنگی کو روکنے کے لیے بریخت نے کردار کے عمل اور اس کے مقصد کے درمیان تضاد پیدا کر کے ناظرین کو

ایک ایسے جذباتی صدمے سے دوچار کیا جواس کے لیےغور وفکر کی تحریک کا کام دے یا پھر کردار کے عمل اوراس کے پس

منظر کے درمیان ایسا تضاد پیدا کیا جو ناظرین کوغور وخوض کی طرف راغب کرے اوراس میں وہ کامیاب بھی ہوئے۔ حبیب تنویر نے بھی اس ڈرامے میں ایسے تضادات کوکئی بار استعمال کیا ہے جس سے ناظرین مسائل کی جانب متوجہ ہوتے ہیں۔

ایپک تھیٹر کی ایک خاصیت یہ بھی ہے کہ اس میں زبان کے تخلیقی استعمال سے گریز کیا جاتا ہے اور اسے بڑے سیدھے سادے طریقہ سے برتنے کی کوشش کی جاتی ہے۔تا کہ زبان کا جادو ناظرین کی توجہ اپنی طرف نہ کرلے اور وہ غور وخوض کرنے سے محروم نہ رہ جائے۔آگرہ بازار میں بھی حبیب تنویر نے خاص خیال رکھا ہے کہ زبان اپنے پس منظر سے قریب ترین رہے۔ایپک تھیٹر کا مقصد ناظرین کی معلومات میں اضافہ کرنا ہے۔اس لیے یہ مقصد تخلیقی یا شاعرانہ زبان کے مقابلے میں سیدھی سادی زبان کے توسط سے بہ آسانی حاصل ہوسکتی ہے۔اسی غرض سے انھوں نے آگرہ بازار میں پرشکوہ جملے یا پیچیدہ مکالمے کا استعمال کرنے سے حتی الامکان پرہیز کیا ہے اور ایپک تھیٹر کے مقصد کے تحت اسے عوام سے قریب تر رکھا ہے۔مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ حبیب تنویر نے ایپک تھیٹر کے تمام عناصر کو بڑی خوش اسلوبی سے اس ڈرامے میں استعمال کیا ہے۔

حبیب تنویر کے بعد ڈاکٹر محمد حسن نے اس جانب اپنی توجہ مبذول کی۔انہوں نے کلاسیکی، رومانی، حقیقت پسندانہ اور علامتی ڈرامے بھی لکھے ہیں لیکن ان کا اہم کارنامہ اردو ڈرامے میں ایپک تھیٹر کی روایت کوفروغ دینا ہی ہے۔یوں تو ان کے کئی ڈراموں میں ایپک تھیٹر کی جھلک نظر آتی ہے مثلاً ''سچ کا زہر'' اور ''کہرے کا چاند'' میں ایپک تھیٹر کے اثرات کا پتہ چلتا ہے لیکن ایپک تھیٹر کے اثرات ان کے ڈرامے ''ضحاک'' میں مکمل صورت میں نظر آتے ہیں۔ڈاکٹر محمد حسن ''ضحاک'' کے تصنیف کئے جانے کی وجہ بیان کرتے ہوئے اس کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

> ''ڈراما 'ضحاک' ابتدائی چند صفحات کے علاوہ تمام کمال ایمرجنسی کے زمانے میں لکھا گیا۔ ہوا یوں کہ ایمرجنسی کے دور میں زبان بندی مکمل تھی ۔ ہر صبح اخبار ہاتھ میں لیتے ہوئے شدید ذلت اور اہانت کا احساس ہوتا تھا کہ وہ شروع سے آخر تک سفید جھوٹ سے لبریز ہوتا تھا۔لفظوں کے معنی بدل گئے تھے۔اور جو واقعات خود اپنی

> آنکھوں سے دیکھے ہوئے تھے وہ بھی یا تو سرے سے اخبار میں جگہ ہی نہ پاتے تھے یا کچھ سے کچھ ہو جاتے تھے۔ ہر روز کسی نہ کسی خوشامدی سے سابقہ پڑتا تھا جو محض خوشامد کے زور پر آقا بنا ہوا تھا اور میری روٹی روزی کا مالک تھا۔ غرض ہر لمحہ ایک اذیت تھا۔ عصری ادب کا ہر لفظ سنسر ہو رہا تھا۔ زبان پر تالے تھے، پڑوس میں رات کے پچھلے پہر کسی کے دروازے پر دستک ہوئی اور پھر وہ شخص کہیں نظر آتا۔ کبھی معلوم ہوتا جیل چلا گیا کبھی معلوم ہوتا کہ لا پتہ ہو گیا۔ ہر ہفتے کوئی نہ کوئی بتاتا کہ اسے صرف اس لیے تنخواہ نہیں ملی کہ وہ نس بندی کے لیے پانچ آدمیوں کو ہسپتال نہیں پہنچا سکا۔ ڈرائنگ روم میں، بس میں، سڑکوں پر لوگ سانس روکے ہوئے گذر رہے تھے کہ پتا نہیں کون سا جاسوس ہو، میرا بھی یہی حال تھا۔''

ڈراما 'ضحاک' ستمبر ۱۹۷۶ء میں مکمل ہوا۔ اسے نیشنل اسکول آف ڈراما کے فارغ التحصیل طالب علم وجے شنکر کی ہدایت میں ایمر جنسی ختم ہونے کے بعد کھیلا گیا جو ایپک تھیٹر کے طرز پر کھیلا جانے والا ایک اور اہم ڈراما تھا۔ اسے محمد حسن نے دانستہ طور پر ایپک تھیٹر کے طرز پر لکھا تھا۔ وہ خود لکھتے ہیں:

> ''نئی روایت جسے جرمن ڈراما نگار بریخت نے شروع کیا یہ ہے کہ ناظرین کو قدم قدم پر یاد دلایا جائے گا کہ وہ ڈراما ہی دیکھ رہے ہیں، زندگی نہیں یعنی زندگی کا الیوژن توڑ دیا جائے۔ یہی روایت آج کل ڈرامے میں رائج ہے اور اس کو میں نے برتا ہے۔ خاص طور پر اس لیے میرے مقصد کے لیے سودمند تھی۔ یاد دلانا چاہتا تھا کہ ضحاک کا دور ختم نہیں ہوا ہے اور یہ کسی پرانے دور کی نہیں ہر دور کی کہانی ہے۔''

ڈرامے کے مطالعے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ضحاک اردو ڈرامے خصوصاً ایپک تھیٹر کی روایت کی پیروی کرتے ہوئے لکھے جانے والے ڈراموں میں ایک اہم مقام رکھتا ہے۔ اس کے موضوع اور تکنیک دونوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے یہ کہنا نامناسب نہیں کہ محمد حسن ایپک تھیٹر کی روایت سے بخوبی واقف ہیں اور اسے برتنے کا ہنر جانتے ہیں۔ محمد حسن نے ضحاک کے کردار کو اور ان سے منسوب روایت کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ وہ ہمیں اس ضحاک سے متعارف نہیں کرانا چاہتے جو کبھی نہیں مرتا، جو ہمیشہ موجود رہتا ہے اور موقع ملنے پر ہمارا شکار کرتا ہے۔ اس

لیے ڈراما نگار کا مقصد ہمیں ضحاک کی کہانی سے روشناس کرانے کے بجائے اس کے پس پردہ ان عصری حقیقتوں کو پیش کرنا ہے جن سے ہندوستانی ایمرجنسی کے دور میں دوچار ہوئے۔ یہ ایک ایسے دور کا واقعہ ہے جسے مستقبل کے تاریخ نویس آزاد ہندوستان کی تاریخ کے تاریک ترین دور سے منسوب کریں گے۔ محمد حسن نے عصری حقائق کو پیش کرنے کی غرض سے ایمرجنسی کے جن اہم پہلوؤں کا سہارا لیا ہے ان سے ان کے سیاسی اور سماجی شعور کی پختگی کا اندازہ بخوبی ہوتا ہے۔ عصری حقائق کے اس شعور کی وجہ سے ضحاک کا پلاٹ سماجی معنویت کا حامل بن جاتا ہے۔ ڈرامے کے پورے پلاٹ میں ایک بھی منظر یا واقعہ ایسا نہیں ہے جس کی سماجی معنویت پر شبہ کیا جا سکے۔ جتنے بھی مناظر پیش کیے گئے ہیں ان کا مقصد ایک خاص دور کے سماج کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی کرنا ہے۔ اس لیے پہلے ہی منظر میں ضحاک اور درباریوں کے بیچ آقا اور غلام کا رشتہ اپنی تمام تر جکڑ بندیوں کے ساتھ پورے سماج پر مسلط تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ایک طرف اگر ہم ضحاک کو درباریوں کے ساتھ بہت بری طرح پیش آتے ہوئے دیکھتے ہیں تو دوسری طرف درباری اعلا عہدوں پر فائز ہونے کے باوجود کتوں کی طرح اس کے سامنے دُم ہلاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ آمریت جب اپنے عروج پر ہوتی ہے تو اس سے پیدا ہونے والی تمام برائیوں کو اچھائیوں کے طور پر پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اور اس سے انسانی زندگی میں قول و فعل کے وہ تضادات سامنے آتے ہیں جو آخر کار پورے سماج کو تباہ و برباد کر دیتے ہیں۔ ڈراما ضحاک میں بھی محمد حسن نے انسانی زندگی کے تضادات کی خوبصورت تصویریں اجاگر کی ہیں اور اسے ایپک تھیٹر سے قریب تر کر دیا ہے۔ مثال کے طور پر وزیر کا ایک مکالمہ دیکھیں:

> وزیر: نہیں ہم قانون کو اپنے ہاتھ میں لینا نہیں چاہتے۔ ہم قانون کی عزت کرتے ہیں۔ قانون اقتدار کے ہاتھ کا کھلونا نہیں ہے۔ قانون سے کوئی بھی بلند نہیں ہے صرف ملک قانون سے بلند ہے۔

اس مکالمہ سے منافقت کی بو آ رہی ہے۔ حالانکہ وزیر کچھ نہیں کر سکنے کی بات کر رہا ہے اور حقیقت میں کر وہی رہا ہے جو کچھ کہہ رہا ہے۔ اس کا مفہوم اس کے برعکس ہے۔ قانون کو نہ صرف کھلونا بنا دیا گیا ہے بلکہ اسے وہ مخصوص مقاصد کے لیے توڑ مروڑ بھی رہا ہے جس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ یہ جس دور کی کہانی ہے اس میں قانون اقتدار کے ہاتھ کا کھلونا تھا اور اس دور میں اسے کھلونے کی طرح استعمال کیا گیا۔

محمد حسن نے ڈراما میں کورس کا استعمال کیا ہے جو وقفے وقفے سے گیت پیش کرتا ہے۔ ضحاک کا یہ کورس وہ

داستان گو یا قصہ گو ہے جو کسی بھرے مجمع کے سامنے کی پرانی کہانی کو بیانیہ اور ڈرامائی انداز میں پیش کرتا ہے۔ اس کی زبان سے ادا ہونے والے الفاظ ''سنو سنو اے دنیا والو'' اس بات کا ثبوت فراہم کرتے ہیں کہ وہ کسی مجمع سے مخاطب ہے جو کسی داستان کو سننے کے لیے اس کے آس پاس یکجا ہوا ہے۔ یہاں کورس بریخت کے چاک سرکل کے مطرب کا کردار ادا کرتا ہے۔ اسی طرح تیسرے منظر میں جب کورس ایک قصہ گو کی معیت میں داخل ہو کر قصہ گو سے خالق عبداللہ کی نظم پیش کرواتا ہے تو التباس حقیقت کے ساتھ ساتھ جذباتی ہم آہنگی کا جادو بھی ٹوٹ کر غور و فکر کی دعوت دیتا ہے۔ پانچویں سین کے آغاز میں شاعر ایک گیت گا کر سین کو متعارف کراتا ہے۔ اس کے سنتے ہیں ایسے ناظرین جو ایپک تھیٹر کی تکنیک سے واقف ہیں فوراً سمجھ جاتے ہیں کہ اس کے بعد جو منظر آنے والا ہے وہ اس نظم کی روح کی تمثیل ہوگا۔

کردار نگاری کے سلسلے میں بھی محمد حسن بریخت سے خاصے متاثر ہیں۔ ضحاک میں ان کے تمام کردار حالات و واقعات کی سماجی معنویت کے پیدا کردہ ہیں۔ جوں جوں سیاسی و سماجی معنویت میں بدلاؤ آتا ہے ان میں بھی تبدیلی آتی جاتی ہے۔ محمد حسن سماج کو متاثر کرنے والے اعمال سے کردار کی شخصیت کا تانا بانا بنتے ہیں، مثلاً تیسرے منظر میں ضحاک اور اس کی بیوی نوشابہ کو خلوت میں دکھایا گیا ہے لیکن ٹھیک اس وقت جب ضحاک کو بہک جانا چاہیے ڈراما نگار نے نوشابہ کو کانپتے ہوئے دکھا کر نہ صرف ضحاک کو بلکہ خود کو بھی بہک جانے سے بچا لیا ہے اور ناظرین کو یہ سوچنے پر مجبور کر دیا ہے کہ ان دو کرداروں کے بیچ بھی شوہر بیوی کا نہیں بلکہ آقا اور غلام یا ظالم اور مظلوم کا رشتہ ہے ورنہ ایسے لمحات میں تو انسان تکلفات کے سارے بند توڑ ڈالتا ہے۔

ڈراما ضحاک ایپک تھیٹر کے ایک اصول پر پورا اترتا نظر نہیں آتا اور وہ ہے پلاٹ کا داستان ہونا۔ بریخت نے پلاٹ کی سطح پر قصہ در قصہ کے عمل کو اپنایا تھا اور ہر منظر کو ایک مکمل اکائی کے طور پر پیش کرنے پر زور ڈالا تھا۔ اس سطح پر ضحاک کمزور نظر آتا ہے۔ کیونکہ اس میں ایک مکمل کہانی ہے۔ ایک منظر کے ختم ہونے کے بعد ناظرین کے دل میں یہ جاننے کی خلش باقی رہتی ہے کہ اس کے بعد کیا ہوا۔ یعنی منظر ختم تو ہوتا ہے لیکن کہانی ادھوری رہتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ زبان کی سطح پر تخلیقیت کا عنصر غالب ہے اور ایپک تھیٹر میں اس طرح کی زبان استعمال کرنے سے گریز کیا جاتا ہے۔ اس کے باوجود اردو میں جدید ڈرامے کی روایت کے تحت لکھے جانے والے ڈراموں میں محمد حسن کا ضحاک ایک منفرد مقام رکھتا ہے۔

اردو ڈرامے کے بدلتے رجحانات

(عابد حسین اور ظفر علی خاں کی ڈراما نگاری کے حوالے سے)

اردو ڈراما کا نام لیتے ہی ذہن میں پارسی تھیٹر کا تصور ابھرتا ہے۔ چونکہ اب تک صرف پارسی تھیٹر کو ہی اردو ڈراما کا سنہرا دور نیز ڈراما کا مطلب تفریح طبع اور کھیل تماشا سمجھا جاتا رہا ہے۔ان دونوں پیمانوں پر پارسی تھیٹر پورا اترتا ہے۔ پارسی تھیٹر دراصل بلند بانگ مکالموں اور شاعرانہ اثر انگیزی کے علاوہ چمک دمک والا تھیٹر تھا جس کا اصل مقصد ناظرین کو تفریح کا سامان مہیا کرنا تھا۔اس کے پلاٹ میں قصوں کے مقابلے ناچ گانے کو زیادہ اہمیت دی جاتی تھی۔ کرداروں کا مکالمہ بھی نثر کے بجائے نظم میں ہوا کرتا تھا۔اس کی غزلوں اور گیتوں میں خیال کی رفعت ،نزاکت یا شوخی سے زیادہ دھن اور موسیقی کو اہم سمجھا جاتا تھا۔ پارسی تھیٹر کی بہت سی کمپنیوں کو مختلف ریاستوں کے نوابوں ، راجاؤں اور رئیسوں کی سرپرستی حاصل تھی۔نوابوں اور رئیسوں کی تقریبات میں پارسی تھیٹر یکل کمپنیاں ان کی دعوت پر ڈرامے تیار کر کے لے جاتیں اور ان کے مہمانوں نیز ریاست کے لوگوں کو تفریح کا سامان فراہم کرتیں۔ یہی وجہ ہے کہ پارسی تھیٹر کے بیشتر ڈراموں میں مذاقِ عام کی تسکین کی کوشش کی گئی ہے۔ چونکہ ان کا مقصد تجارت بھی تھا اس لیے اس دور کے بیشتر ڈرامے ایک ہی نہج کے ہیں اور ایک ہی سانچے میں ڈھلے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ جبکہ ڈراما کا اصل مقصد سماج کی عکاسی ہے اور یہ اپنے دور کا آئینہ ہوتا ہے۔شاید یہی وجہ ہے کہ سیر و تفریح والا تھیٹر فلم کے آتے ہی زوال پذیر ہو گیا اور سماجی ڈراموں نے زور پکڑا جس کے نتیجے میں اردو ڈراما کی نمائندگی کرنے والا حقیقی تھیٹر وجود میں آیا۔ حالانکہ اس قسم کے تھیٹر کو 1930ء کے بعد عروج حاصل ہوا لیکن اس کی بنیاد بیسویں صدی کے شروع میں ہی امتیاز علی تاج ،سید عابد حسین اور ظفر علی خاں نے رکھ دی تھی جس پر پوری عمارت تعمیر کی گئی۔

بیسویں صدی کی ابتداء میں قدامت پرستی اور غیر ملکی سامراجیت کے سبب ہندوستان زندگی کے ہر شعبوں میں یورپ سے بہت پیچھے تھا اور اس کا نظام اخلاق و عمل دونوں معیار سے گر چکا تھا۔ ہندوستانی قوم بحیثیت مجموعی زیادہ محتاج توجہ تھی اس کے فکر کی بساط سمٹ کر صرف مسجد و میخانہ تک محدود ہو گئی تھی۔ پوری قوم احساس کمتری اور ذہنی

تضادات میں الجھ کر رہ گئی تھی۔ان حالات میں ملک کا دانشور طبقہ اورقوم کے دردمندوں نے مختلف طریقوں سے پورے ملک کی ذہنی واخلاقی حالت درست کرنے کواپنا اولین فرض سمجھا۔قوم کے ان ہونہار افراد میں عابد حسین اور ظفر علی خاں اہم ہیں۔ عابد حسین نے بڑی ہمدردی، دردمندی اور مستقل مزاجی کے ساتھ اپنی تحریروں کے ذریعہ اس احساس کمتری اور ذہنی تضادات کو دور کرنے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں ''پردۂ غفلت'' اور ''شریر لڑکا'' وجود میں آیا۔ ظفر علی خاں نے بھی اسی درمندی اور سنجیدگی سے ''جنگ روس و جاپان'' تخلیق کی۔

''پردۂ غفلت'' میں جہاں ایک طرف مسلم گھرانا کو مرکز بنا کر عورتوں کی تعلیم، ان کے حقوق، ان کی آزادی اور جاگیردارانہ نظام کے کھوکھلے اقدار کی نشاندہی کی گئی ہے تو دوسری جانب ''جنگ روس و جاپان'' میں انگریزوں کے مظالم اور حب الوطنی کے جذبہ کو بیدار کرنے کی کامیاب کوشش ہے۔ان ڈراموں میں بیک وقت روایتی اور روایت شکن دونوں کردار موجود ہیں۔یہ ڈرامے اپنے کرداروں کے ذریعہ یہ پیش گوئی کرتے نظر آتے ہیں کہ اب وہ دن دور نہیں جب ملک کے ساتھ ساتھ انسانی اقدار بھی آزاد ہونگے اور لوگ کھلے ذہن سے انسانیت اور تہذیب کو اجاگر کریں گے۔ سید عابد حسین کا پہلا ڈراما ''پردۂ غفلت'' 1925ء میں برلن سے شائع ہوا تو اردو ڈراما میں ایک نیا موڑ آیا۔حالانکہ اس سے چند سال قبل ہی امتیاز علی تاج ''انارکلی'' کے ذریعہ بہت حد تک پرانی روایات میں شگاف ڈال چکے تھے لیکن ''پردۂ غفلت'' نے اسے مزید استحکام بخشا۔اس کے بعد یکے بعد دیگرے ''شریر لڑکا''، ''حساب اور رومان'' اور ''معدہ کا مریض'' شائع ہوا۔دوسری جانب ظفر علی خاں نے ''جنگ روس و جاپان''، ''ایڈیٹر کا حشر'' اور ''تولہ بھر ریڈیم'' کی تخلیق کر کے اردو ڈراما میں آنے والے اس انقلاب کی آواز میں مزید شدت پیدا کر دی۔مثال کے طور ''پردہ غفلت'' کے مکالمے دیکھیں :

> ''**شیخ جی**:سعیدہ کا مقابلہ ایک تو آپ کے اور احمد حسین کے جبر سے ہے اور دوسرے خاندان اور قوم کے تعصب سے پہلے معاملے میں بے شک منظور اس کی مدد کرے گا مگر دوسرے میں وہ آپ اپنی مددگار ہوگی۔کیونکہ اس کا دل قوی ہے اور ارادہ مضبوط۔
>
> **رقیہ خاتون**:(طعن آمیز ہنسی کے ساتھ) کیوں نہیں یہ بالشت بھر کی لڑکی ضرور کنبے قبیلے سے لڑائی لڑے گی۔اچھا ہے، میں بھی تماشا دیکھوں گی

شیخ جی :جی ہاں، یہی بالشت بھر کی لڑکی سارے جہان کا مقابلہ کرے گی۔ میں کہہ چکا ہوں کہ آپ اس کو نہیں پہچانتی ہیں ...... سنیئے دنیا کے دو تمدنوں کے ٹکرانے سے ایک شرارہ پیدا ہوا ہے جس کا مخزن اس لڑکی کا دل ہے۔ ایشیا کے مغرب سے ایک قوم عزم، حوصلہ اور جرأت لے کر آئی اور مشرق میں ایک دوسری قوم تھی جو صبر، ایثار اور درد رکھتی تھی۔ دونوں کے صدیوں تک ساتھ رہنے سے ایک نئی سیرت کا خمیر تیار ہوا جس میں صبر اور عزم کے جوہر سمو دئے گئے ہیں۔ یہ سیرت نئے ہندوستان کے لڑکوں میں ہو یا نہ ہو، مگر سعیدہ جیسی لڑکیوں میں اس کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ اس وقت وہ تمہاری اور احمد حسین کی مخالفت کو صبر، خاموشی اور مسکینی سے جھیل رہی ہے۔ پر جو تم یہ سمجھتی ہو کہ تم بہن بھائیوں کی سختی نے اس کے عزم کو دبا دیا ہے اور اس کے حوصلے کو توڑ دیا ہے تو تم اپنے آپ کو دھوکا دے رہی ہو۔'' (پردۂ غفلت - صفحہ ۲۰)

''**سعیدہ** : ساس بہو میں میل رقابت کے سبب سے نہیں ہوتا۔ ایک طرف تو ماں جو اپنے بیٹے کو بچپن سے بہ ہزار ناز و نعمت پالتی ہے اور اسے اپنی زندگی کا سہارا جانتی ہے۔ سمجھتی ہے کہ ایک غیر عورت نے آ کر اس کے نورِ نظر کو اس سے چھین لیا۔ دوسری طرف بیوی جو اپنے عزیز و اقارب، گھر بار چھوڑ کر اور ایک شخص کا دامن تھام کر اسے اپنی زندگی کا شریک بناتی ہے، کسی طرح یہ گوارا نہیں کر سکتی کہ اس کا چہیتا کسی اور کو، خواہ وہ ماں ہی کیوں نہ ہو، اس سے زیادہ چاہے۔ مشترکہ خاندان کی بدولت ساس بہو ہمیشہ ایک دوسرے کے سر پر سوار رہتی ہیں۔ اس میں رقابت کے جذبے کو پوری طرح اظہار کا موقع ملتا ہے اور ہر گھر میدان جنگ بن جاتا ہے۔''

(پردۂ غفلت - صفحہ ۲۸-۲۹)

''**منظور** :آپ یہ غضب دیکھتے ہیں۔ بتیس ہزار قرضہ اور چالیس ہزار سود۔ یہ سود خواروں کی قوم جونک کی طرح انسان سے لپٹتی اور ایک قطرہ خون کا نہیں چھوڑتی۔

انصاف کا تقاضا تو یہ ہے کہ یہ سیاہ کار جیل خانوں میں جگہ پائیں اور وہ لوگ جو جان بوجھ کر خود کو ان کے حوالے کرتے ہیں، پاگل خانوں کو زینت بخشیں۔''

(پردۂ غفلت - صفحہ ۵۸)

ان اقتباسات کے جائزے سے اس دور کی سماجی روش، روشن خیال لوگوں کو سوچ اور فنکاروں کا ردعمل ظاہر ہوتا ہے ۔ان میں ایک طرف جاگیردارانہ ٹھاٹ کے نام پر کھوکھلے پن کیعکاسی کی گئی ہے تو دوسری جانب عورتوں کے تیئں روشن خیالی اور ان کے شعور میں بیداری صاف جھلکتی ہے۔نوجوان نسل کی عورتیں ان مسائل کا سامنا کرنے کے لیے خود کو تیار کرتی ہیں اور ساتھ ہی پرانی نسل کوبھیتلقین کرتی ہیں۔ایسے وقت میں جب پارسی تھیٹر صرف اور صرف کھیل تماشا کے ذریعہ تجارت کر رہی تھی عوام کا ذہن ان سے ہٹانا نہ صرف مشکل تھا بلکہ لوہے کے چنے چبانے کے مترادف تھا۔عابد حسین،ظفر علی خاں اور امتیاز علی تاج نے اس کام کو بحسن وخوبی انجام دیا جس کی روش پر چل کر بعد میں نہ صرف اردو ڈراما سماجی مسائل کی نمائندگی کرنے کا بہترین ذریعہ ثابت ہوا بلکہ اپٹا اور پرتھوی تھیٹر کے قیام کی راہ بھی ہموار ہوئی جس نے اردو ڈراما کی شکل میں ہندوستانی ڈراما کو عروج بخشا اور اسے نہ صرف ہندوستان بلکہ عالمی سطح کے ڈرامے کے مدمقابل لا کھڑا کیا۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ان ڈراما نگاروں نے موجودہ ڈرامے کے رجحان میں کئی سطح پر تبدیلیاں کیں۔ ڈراما کو محض سیر وتفریح کے چنگل سے نجات دلایا اور اس کے مقاصد کے تحت اسے سماج کا آئینہ بنانے کی کامیاب کوشش کی۔اس کے موضوعات اور پلاٹ کی سطح پر زبردست تبدیلی لائی اور ان میں ڈرامائیت پیدا کرنے کی کوشش کی۔زبان کو مقفٰی اور مسجع عبارت سے آزاد کر کے سلیس زبان میں مکالمے لکھے۔اسے مافوق الفطری اور جادوئی دنیا سے واپس لا کر انسانوں کے درمیان رکھا اور اس میں صرف اور صرف انسانی زندگی اور عوام کے بیچ کے کردار پیش کیے ۔یہ اور بات ہے کہ کردار نگاری میں وہ فنکاری نہیں دکھا سکے جو امتیاز علی تاج یا اس دور کے دوسرے ڈراما نگاروں نے پیش کیے۔مکالمہ نگاری میں بھی چوک ہوئی اور فن پر مقاصد کے حاوی ہونے کی وجہ سے مکالمے طویل ہو گئے جس کی وجہ سے اس کے پیش کرنے میں دشواری نظر آئی۔لیکن یہ انھیں ڈراموں کا وصف ہے کہ ڈراما کو لاتعداد گیتوں سے آزاد کرانے میں کامیاب ہوئے۔چونکہ پارسی تھیٹر میں پیش کیے جانے والے ڈراموں میں بے شمار گیت ہوا کرتے تھے اور عوام کی فرمائش پر گیتوں کو ایک سے زائد بار بھی پیش کیا جاتا تھا۔

انیسویں صدی کے آخری چار دہے اور بیسویں صدی کے پہلے تین دہے تک پارسی تھیٹر نے نہ صرف ہندستانی تھیٹر کی خدمت کی بلکہ اردو ڈراما اور نادانستہ طور پر اردو تھیٹر کے خدوخال بھی اجاگر کیے۔ تقریباً ستر سال تک عوام وخواص کے دلوں پر حکومت کرنے اور پورے ہندستان میں دھوم مچانے کے بعد اچانک اس کی روشنی ماند پڑ گئی۔ اس کے زوال کی وجہ بیان کرتے ہوئے پروفیسر محمد حسن رقم طراز ہیں:

> ''عوام کے مذاق سلیم کی رہنمائی کرنے اور اردو ڈرامے کے فن کو بالیدگی بخشنے کے بجائے ہمارا اسٹیج ذرا گھٹیا تماشا بن کر رہ گیا تھا۔ ادبیت کاروبار کی نذر ہو رہی تھی۔ ان میں کوئی ڈراما نگار سماجی اور تہذیبی مسائل پر سوچنے اور انھیں ڈرامے کا فکری محور بنانے کی ہمت نہ کر سکتا تھا۔''

گویا پارسی تھیٹر عوام کی زندگی اور ان کے مسائل سے ہٹ کر صرف کھیل تماشا اور کرتب بازی کی دنیا بسائے ہوئے تھا۔ اس کی زندگی اسی وقت تک تھی جب تک عوام کا شعور بیدار نہیں ہوا تھا۔ تعلیم کے عام ہونے کی وجہ سے جوں جوں عوام کا شعور بیدار ہوا پارسی تھیٹر زوال پذیر ہوتا گیا اور بالآخر یہ تھیٹر اپنے انجام کو پہنچ گیا۔ پارسی تھیٹر کے ختم ہونے میں سینما کو موردِ الزام ٹھہرایا گیا۔ گرچہ سینما ایک سبب ہوسکتا ہے لیکن اس کی اصل وجہ اس کا زندگی سے دور ہونا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تیسرے دہے کے خاتمے اور چوتھے دہے کے شروع میں پارسی تھیٹر ہمیشہ کے لیے ختم ہو گیا۔ جس وقت پارسی تھیٹر اپنے خاتمے کی طرف بڑھ رہا تھا اس وقت چند ایسے ادیب موجود تھے جو ڈرامے کی قوت اور تھیٹر کی اہمیت سے واقف تھے۔ سماجی مسائل پر ان کی گہری نظر تھی اور وہ انھیں پیش کرنے کے لیے تھیٹر کو بہترین ذریعہ سمجھتے تھے۔ اس لیے ان لوگوں نے اس میدان میں عملی قدم رکھا اور اس کی ابتدائی صورت ''انارکلی'' اور ''پردہ غفلت'' میں نظر آئی۔ یہ دونوں ڈرامے پارسی تھیٹر

کے تراشے ہوئے بتوں کو سرنگوں کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔''انارکلی'' کے ذریعہ سب سے پہلے اردو دنیا ڈرامے کی کشمکش اورخارجی تصادم کے ایک خوبصورت امتزاج سے آشنا ہوئی۔ گویا اس ڈراما نے پارسی تھیٹر کو اپنی بساط سمیٹنے کا اشارہ کر دیا۔ پارسی تھیٹر کے بساط سمیٹ لینے سے اردو ڈرامے کو دھچکا لگا اور وہ اسٹیج سے محرومی کی طرف بڑھنے لگا۔ اس کا دائرہ سمٹ کر کالجوں اور اسکولوں کے شوقیہ اسٹیج تک محدود ہو گیا اور کل وقتی (full length) ڈرامے کے مقابلے یک بابی اور مختصر ڈراموں کو ترقی ملنی شروع ہوگئی۔ نیز ریڈیو ڈراما کی شروعات تقریباً 1927ء کے قریب ہوگئی تھی لیکن اس کو باقاعدہ حیثیت 37-1936ء کے قریب حاصل ہوئی۔ یہی وہ سال ہے جب ترقی پسند تحریک کی باضابطہ بنیاد پڑی۔

ترقی پسند تحریک ادب میں ایک تازہ ہوا کے جھونکا کی مانند آیا۔ اس میں مزید اضافہ پریم چند اور رابندر ناتھ ٹیگور نے اپنے خیالات پیش کر کے کیا۔ جب سماج اپنی ذمہ داریوں کو بھول چکا ہو اور انسان جو ایک سماجی جاندار ہے صرف اور صرف تفریح و تفنن میں کھو گیا ہو اس میں تبدیلی لانے اور انسانی زندگی کی عکاسی ادب کے ذریعہ کرنا کتنا دشوار کام تھا اس کا اندازہ کم لوگوں کو ہی ہوگا۔ لیکن اس کے لیے ڈراما کا انتخاب ایک مثبت قدم ضرور کہا جاسکتا ہے۔ اس تیزی سے بدلتے حالات میں لوگوں کو احساس ہونے لگا تھا کہ ڈراما بھی فن شریف ہے۔ اس کی طرف بھی دھیان دیا جانا چاہیے۔ ڈرامے کی طرف توجہ دینے والے ترقی پسند مصنفین یورپین ڈرامے کے لوازمات، تجربات اور روایات سے واقف تھے۔ انھوں نے ابسن، برنارڈ شا اور چیخوف وغیرہ کا مطالعہ کر رکھا تھا اور ان کا نقطہ نظر بالکل صاف تھا۔ انھوں نے ایسے موضوعات اور مسائل کی جانب توجہ دی جو پارسی تھیٹر کے دور میں نہیں تھے۔ انھوں نے روایتی انداز میں بندھے ٹکے طربیہ اور المیہ ڈرامے لکھنے کے بجائے ایسے ماحول اور تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی جو ذہنوں کو جھنجھوڑنے کے ساتھ ساتھ غور و فکر کی دعوت دے۔ انھوں نے مکالمہ کے انداز کو تبدیل کیا، مقفٰی اور مسجع مکالمے کو خیرباد کہا اور عام بول چال کی زبان میں ڈرامے لکھے۔

ترقی پسند اس بات سے بخوبی واقف تھے کہ صرف ڈرامے لکھ لینا اور انھیں رسائل یا کتابی شکل میں چھپوا دینا مسئلہ کا حل نہیں بلکہ اسے اسٹیج پر پیش کیے جانے میں ہے۔ چنانچہ 1942ء میں اپٹا کا قیام عمل میں آیا۔ یوں تو ہندستان کی تقریباً تمام زبانوں میں اپٹا نے ڈرامے پیش کیے لیکن اسے اپنے مقاصد میں کامیابی اردو ڈرامے کی وجہ سے ملی۔ ترقی پسند ڈراما نگاروں کے زیادہ تر ڈرامے اپٹا کے ذریعہ ہی پیش کیے گئے۔ گویا اپٹا اور ترقی پسند تحریک کو الگ الگ نہیں دیکھا جاسکتا ہے بلکہ ایک کا ذکر آنے سے دوسرا مراد لینا چاہیے۔

ریڈیو ڈراما کے باضابطہ آغاز کے ساتھ ہی اردو کے ترقی پسند ادیب اس جانب نہ صرف متوجہ ہوئے بلکہ عملاً ریڈیو سے وابستہ بھی رہے۔ان میں سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، اوپندر ناتھ اشک، رفیع پیرزادہ اور انصار ناصری وغیرہ اہم ہیں۔ان ڈراما نگاروں نے ریڈیو کے لیے اچھے، مقصدی اور مسائلی ڈرامے لکھے۔ان میں سے بعض ترقی پسند تحریک سے عملی طور پر اور بعض نظریاتی طور پر وابستہ رہے اور بعض کا تعلق گرچہ اس سے نہیں تھا لیکن وہ اس کے مخالف بھی نہیں تھے، مثلاً کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور عصمت چغتائی اس تحریک سے عملاً وابستہ تھے لیکن منٹو جن کی وابستگی ترقی پسند تحریک سے عملی طور پر نہیں تھی انھوں نے کبھی اس کی مخالفت نہیں کی۔ یہاں انھیں چار ڈراما نگاروں کے حوالے سے موضوع پر گفتگو کی جارہی ہے۔

ترقی پسند تحریک کی ابتداء کے بعد اپٹا کا قیام عمل میں آیا۔ابھی اپٹا نے سنبھالا بھی نہیں لیا تھا کہ دوسری عالمی جنگ کا قہر ٹوٹ پڑا۔اس جنگ کے بعد سماج عبوری دور میں داخل ہوگیا۔جب سماج ایسی حالت میں ہوتا ہے تو ڈراما تنقید حیات کے مقابلے میں تنقید معاشرت کا فرض انجام دیتا ہے۔ چنانچہ ترقی پسند ڈراما نگاروں کو سماج میں اتھل پتھل، استحصال کی کوئی صورت یا بے انصافی نظر آئی اس پر حملہ کرنے میں جھجھک محسوس نہیں کی۔انھوں نے محسوس کیا کہ سماج ''مرد کا سماج'' ہے جہاں عورت کا ہر سطح پر استحصال کیا جارہا ہے، سماج میں اسی کو وہ عزت حاصل نہیں جو اس کا حق ہے تو ان ڈراما نگاروں نے اس کی عکاسی اپنے ڈراما کے ذریعہ کی۔خواہ کرشن چندر کے ''قاہرہ کی ایک شام'' کی ایک حسینہ ہو یا ''سرائے کے باہر'' کی 'منّی' یا پھر سعادت حسن منٹو کے ''دشمن'' کی 'چمیلی'۔اگرچہ یہ تینوں سماج کے مختلف طبقات سے تعلق رکھتی ہیں اور ان کے استحصال کے طریقے بھی مختلف ہیں لیکن وہ استحصال کا شکار ضرور ہیں۔اگر 'حسینہ' کو 'ریواز' صرف اس لیے اپنا پابند رکھنا چاہتا ہے کیونکہ اس نے حسینہ کو رقص سکھایا ہے تو دوسری طرف 'منّی' کا ایک بھکاری اور بھکارن کی اولاد ہونے کی وجہ سے صرف خوبصورت خواب دیکھنے پر عصمت پر قبضہ کرلیا جاتا ہے اور چمیلی کو تو بڑے سرکار اور چھوٹے سرکار کے سامنے منہ تک کھولنے کا اختیار نہیں۔راجندر سنگھ بیدی کے ڈرامے ''تلچھٹ'' کی ماں کا مسئلہ ایک الگ نوعیت کا ہے۔ماں بیوہ ہے، غریب ہے، اس نے 'یوگ' کو یتیم سمجھ کر پالا ہے۔یوگ کے باپ کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ جنگ پر گیا تھا اور لا پتہ ہوگیا۔لیکن ایک دن وہ اچانک آجاتا ہے اور یوگ پر اپنا حق جتا کر ماں کو اس خدمت کے عوض چند سکّے دینا چاہتا ہے۔کیا یہ ایک بے سہارا غریب عورت پر ظلم نہیں ہے۔غرض کہ عورت کی مظلومیت اور استحصال کے مختلف پہلوؤں کو بڑی بے باکی اور فنکاری سے پیش کیا گیا ہے۔

1910ءاور 1915ء کے درمیان ہندوستانی ادب کے جن چار بڑے تخلیق کار اور ترقی پسند نے اس دنیا میں آنکھ کھولی وہ ہیں راجندر سنگھ بیدی (1910ء)، سعادت حسن منٹو (1912ء)، کرشن چندر (1914ء) اور عصمت چغتائی (1915ء)۔ان میں کرشن چندر نے سب سے زیادہ لکھا، انھوں نے اکیس سال کی عمر میں ہی اپنی شناخت قائم کر لی تھی۔ پہلے افسانے لکھے پھر ناول اور ڈراما اور پھر دوسرے اصناف بھی تخلیق کیے۔ وہ ترقی پسندوں میں صف اول کے مصنف تھے۔ان کا ایک سماجی نظریہ تھا کہ آزادی، امن، عیش وآرام ہی ذی روح کے لیے ضروری نہیں ہیں بلکہ ان کا خیال تھا کہ:

''اس دنیا میں بہت سے لوگوں نے انقلاب کا مفہوم صرف سیاست سمجھا ہے اور وہ بھی صرف پستول کی گولی والی سیاست ۔ درحقیقت انقلاب نام ہے ذہنی انقلاب کا، ان فرسودہ خیالات اور روایات کو چھوڑ دینے کا جو آج کے حالات میں ساتھ نہیں دے سکتے لیکن اس ذہنی انقلاب کے لیے بڑی جرأت کی ضرورت ہوتی ہے۔''

اور یہ جرأت کرشن چندر میں تھی۔ انھوں نے اپنے ڈراموں کے ذریعہ اس انقلاب کی راہ ہموار کرنے کی کوشش کی ۔اس وقت کے سماجی صورت حال میں طبقوں کی تفریق، عوام کی معاشی بدحالی، حکمراں طبقہ کے مظالم اور سرمایہ داروں کی لوٹ مار دیکھ کر ان کا قلم خود بخود چلنے لگتا تھا۔ان کے ڈراموں میں عوام کے ساتھ محبت، انسان کے مستقبل پر اعتماد اور ناانصافی کے خلاف اظہار نفرت کی خواہش کا احساس نظر آتا ہے۔

کرشن چندر نے اپنے عہد میں موجود تمام مسائل اور فرسودہ روایات کو موضوع بنا کر ڈرامے لکھے۔ 'منگلیک'' میں علم نجوم اور نجومیوں کے الٹے سیدھے خیالوں کا مذاق اڑایا جن کے باعث اچھی خاصی زندگیاں توہمات کا شکار ہو کر تباہ ہو جاتی ہیں اور جن پر نوجوان نسل اور عورتوں کا اعتماد بہت زیادہ ہوتا ہے۔ کرشن چندر نے زیادہ تر ڈرامے ریڈیو کے لیے لکھے۔ ایک ایکٹ کا ڈراما بھی ان کے مجموعے میں شامل ہے۔ انھوں نے کئی ڈراموں کے ترجمے کیے اور ایک مکمل ڈراما'' شکست کے بعد'' بھی لکھا جو جان اسٹیفن کے ناول کے پلاٹ سے مستعار تھا۔ حالانکہ یہ ڈراما ریڈ پٹیشن ہے لیکن اس میں کرشن چندر کی فنکاری کا بہترین نمونہ ہے جو تخلیق کی حیثیت رکھتا ہے۔ آزادی کی جدوجہد بظاہر فرانس سے متعلق ہے لیکن اس کا پیغام ہر غلام قوم کے لیے ہے۔

کرشن چندر کے ڈراموں کے دو مجموعے'' دروازے'' اور'' دروازے کھول دو'' شائع ہو کر منظر عام پر آئے تو ان

کے ڈراموں کو بہت سراہا گیا۔ ان میں شامل تقریباً تمام ڈرامے کھیلے جا چکے تھے۔ ان ڈراموں کی زبان بڑی جذباتی، رنگین، شیریں اور جاندار ہے۔ گرچہ ان کے ڈراموں میں پلاٹ، ڈرامائی عناصر اور کردار نگاری کی کمی کا احساس ہوتا ہے لیکن مکالموں میں طنز و مزاح اور برجستگی ان خامیوں کی پردہ پوشی کر دیتی ہے۔ گویا ان کے فن میں کمی تو ضرور نظر آتی ہے لیکن ان کے خیالات ہمیشہ عوام کی فلاح و بہبود کے نصب العین سے معمور نظر آتے ہیں اور شاید یہی ان کے ڈراموں کو مقبول بنانے میں معاون ثابت ہوئے ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی نہ صرف ترقی پسند ادیبوں بلکہ اردو اور ہندستانی ادیبوں میں ایک خاص مقام رکھتے ہیں۔ انھوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے وہ فنی اعتبار سے اہم اور نفیس ہے۔ ان کے ڈراموں کے موضوعات بھی عوامی زندگی کے وہی مسائل ہیں جو آرام اور خواب کو شکستہ کر دیتے ہیں اور آدمی کی داخلی زبوں حالی اور اس کی خارجی زندگی کو ایک مضحکہ خیز حالت میں پہنچا دیتے ہیں۔ ان کے ڈرامے بہت پر اثر ہیں جن کا ایک ایک مکالمہ نپا تلا معلوم ہوتا ہے۔ ان کے ڈراموں کا مجموعہ ''سات کھیل'' اردو ڈراما میں ایک اضافہ کی حیثیت رکھتا ہے۔

بیدی نے ایسے حالات میں ڈرامے لکھے جب ملک آزاد ہوا لیکن تقسیم ہو گیا۔ فسادات ہوئے اور ایک حصہ سے دوسرے حصہ میں ہجرت کی گئی۔ ان سب نے مل کر ہزاروں مسائل پیدا کر دئے جو ادب، فن، ثقافت، معاشرت اور معیشت غرضیکہ زندگی ہر پہلو سے متعلق تھے۔ سماجی اور معاشی زندگی میں اتنی تیزی سے تبدیلیاں رونما ہوئیں کہ انسان اس دوڑ میں تھکتا نظر آنے لگا اور عجیب سی مایوسی کی فضا پیدا ہو گئی۔ لوگوں کو اپنا مستقبل تاریک نظر آنے لگا اور وہ خوابوں میں امید کا چراغ جلائے زندگی گذارنے لگا۔ ایسے میں ''سات کھیل'' میں شامل ڈرامے نے نہ صرف سیاستدانوں کو خبردار کیا بلکہ عوام میں بھی امید کی کرن پیدا کی۔

بیدی نے بندھے ٹکے موضوعات کے علاوہ روزمرہ کی عام زندگی سے متعلق بھی ڈرامے لکھے۔ انھوں نے اپنے ایک ڈرامے ''نقل مکانی'' میں مکانوں کی قلت، آمدنی کی قلت، اخراجات کی زیادتی، رشوت ستانی اور لوگوں کی اخلاقی پستی کو نہایت فنکاری سے پیش کیا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کی انسان دوستی ان کے ہر ڈرامے میں موجود نظر آتی ہے۔ انھوں نے ڈرامے کم لکھے اور اگر وہ اس جانب دھیان دیتے تو یقیناً اردو کو زیادہ اچھے ڈرامے دے سکتے تھے اور ان کے بعد آنے والا خلا اس قدر محسوس نہیں ہوتا۔ شاید نئے ترقی پسند ڈراما نگاروں کی اور تربیت ہو سکتی تھی یا پھر ان کے ڈرامے نئے ڈراما نگاروں کے لیے مشعل راہ

ثابت ہوتے۔

آزادی کے موضوع پر جو ڈرامے لکھے گئے ان کے ڈراما نگار یا تو عملاً ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے یا ترقی پسند تحریک سے متاثر تھے۔ ایسے ڈراما نگاروں میں ایک سعادت حسن منٹو تھے جو تحریک کے مخالف نہیں تھے۔ ترقی پسند ڈراما نگاروں نے واقعات کے عمل اور ردِّ عمل کا مطالعہ کر کے خارجی حالات سے پیدا ہونے والی داخلی کیفیات اور کرداروں کی نفسیات کو بڑے سلیقہ سے پیش کیا۔ آرائشی موضوعات کی جگہ سماجی مسائل نے لے لی اور ٹائپ اور مثالی کرداروں کی جگہ ایسے کردار پیش کیے گئے جو انسانی خوبیوں اور خامیوں کے حامل تھے۔ ان کی نفسیات ان کے ردِّ عمل اور عمل کے ردِّ عمل کے پس منظر میں گہرائی سے مطالعہ کر کے پیش کیا گیا۔ ایسے ہی فنکاروں میں سعادت حسن منٹو ہیں۔ انہوں نے بڑی بے دردی سے انسانوں اور سماج کی ایسی تصویریں پیش کیں کہ انسان خود اپنا چہرہ دیکھنے سے کترانے لگا۔

سعادت حسن منٹو ترقی پسند خیال کے ایسے ادیب ہیں جنھوں نے کبھی کسی بندھے ٹکے اصول پر قائم رہنا پسند نہیں کیا۔ ان کے سامنے صرف اور صرف ادب اور فن رہا۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کا پرچم لے کر بھی نہیں چلے لیکن اس کے مخالف بھی نہیں رہے تاہم ترقی پسندوں کے ایک مخصوص گروپ میں وہ ہمیشہ معتوب رہے۔ لیکن ان کا ادب تقریباً دوسرے تمام ترقی پسندوں سے زیادہ ترقی پسند ہے۔ دراصل منٹو مارکس اور گورکی سے بہت متاثر تھے اور روسی ادب کا گہرا مطالعہ تھا۔

منٹو نے جس موضوع پر قلم اٹھایا اسے ایسی بلندی پر پہنچا دیا جس سے بہتر کی توقع دوسرا فنکار نہیں کرتا ہے۔ ان کے ڈراموں میں اکثر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عام مسائل اور حالات زندہ اور اثر انگیز ہو گئے ہیں۔ عیش وعشرت میں سرمست جوان لڑکے، لڑکیاں، طوائف اور سماج کے دبے کچلے لوگوں کی تصویرکشی ان سے بہتر اردو کا کوئی اور فنکار نہیں کر سکا۔

منٹو نے بہت سے یک بابی اور ریڈیو ڈرامے لکھے جو تین مجموعے ''تین عورتیں''، ''آؤ'' اور ''منٹو کے ڈرامے'' کی شکل میں شائع ہو کر مقبول ہوئے۔ ان کے ڈراموں کی مقبولیت کی وجہ موضوع کے ساتھ ساتھ اسے برتنے کا انداز اور ان کے مکالمے ہیں جو کردار کی مناسبت سے عام فہم اور رواں زبان میں اس طرح گڑھے گئے ہیں کہ کردار کے ساتھ ساتھ مکالموں کو بھی زندہ کر دیا ہے۔

مجموعہ ''آؤ'' دس مزاحیہ ڈراموں پر مشتمل ہے جس کے عنوان سے ہی پتہ چلتا ہے کہ منٹو نے طنز و مزاح کے

پیرائے میں موجودہ سماج پر کھل کر اپنے خیال کا اظہار کیا ہے۔اس مجموعہ کے ابتدائیہ کے طور پر ''آؤ سنو'' کے عنوان کے تحت لکھتے ہیں:

''یہ ڈرامے روٹی کے اس مسئلے کی پیداوار ہیں جو ہندوستان میں ہر اردو ادیب کے سامنے اس وقت تک موجود رہتا ہے۔ جب تک وہ مکمل طور پر ذہنی اپاہج نہ ہو جائے۔ میں بھوکا تھا چنانچہ میں نے یہ ڈرامے لکھے۔ داد اس بات کی چاہتا ہوں کہ میرے دماغ نے پیٹ میں گھس کر یہ چند مزاحیہ ڈرامے لکھے ہیں جو دوسروں کو ہنساتے رہتے ہیں مگر میرے ہونٹوں پر ایک پتلی سی مسکراہٹ بھی پیدا نہیں کر سکے۔''

منٹو کا ڈراما ''دشمن''، فلم اسکرپٹ کے انداز میں لکھا گیا ہے جو زوال آمادہ جاگیردارانہ نظام کا پردہ فاش کرتا ہے، جہاں باپ بیٹے کے درمیان کوئی پردہ نہیں ہے، جس نظام میں عیاشی کرنا اپنا حق سمجھا جاتا ہے اور جہاں عورت کا وجود ایک کھلونے سے زیادہ نہیں۔اس ڈرامے میں کرداروں کی ایک بھرپور دنیا آباد ہے۔''کٹاری'' جو خانہ بدوش ہے اور آزاد فضا میں رہتی ہے اس میں خود اعتمادی اور خود سپردگی نہیں ہے۔''کٹاری'' کے مقابلے میں ''چمیلی'' ہے۔ 'چمیلی' ایک ایسے ماحول کی پروردہ ہے، جس میں گھٹن ہے۔اسے نہ تو خود پر اعتماد ہے اور نہ اپنی ہستی کا احساس، خود سپردگی کو وہ اپنا مقدر سمجھتی ہے۔ 'گلاب' اگر چہ دبا کچلا ہے مگر اس کی آنکھیں کھلی ہوئی ہیں اور سینے میں بغاوت کی چنگاری چھپی ہوئی ہے۔ جب موقع آتا ہے تو ایسے بھڑکتی ہے کہ چھوٹے سرکار کے منھ پر گھونسا بن کر گرتی ہے۔ 'منشی جی' نے زندگی بھر غلامی کر کے بڑے سرکار کے جائز اور ناجائز حکم پر سوائے گردن جھکانے کے اور کچھ نہیں جانتا۔ 'چھوٹے سرکار' عیاشی کو اپنا حق اور ہر عورت کو اپنی جاگیر سمجھتے ہیں۔ 'مالی' چودہ سال سے انتقام کی آگ اپنے سینے میں دبائے ہوئے ہے، اس کا انتقام سب سے بھیانک ہے۔ 'چمیلی' جو مالی کی بیوی کے پیٹ سے بڑے سرکار کی مہربانی سے پیدا ہوئی ہے چھوٹے سرکار سے ناجائز تعلقات پیدا کرنے کے مواقع فراہم کرتا ہے۔ یہ انتقام اس قدر بھیانک ہے کہ اس کا تصور صرف منٹو ہی کر سکتا ہے۔ یہ اس طبقہ کے منھ پر ایک زوردار طمانچہ ہے، جس کی اخلاقی پستی انتہا کو پہنچ چکی ہے۔منٹو کے ہر ڈرامے میں طنز ہے اور اس نظام کے خلاف بغاوت ہے۔منٹو نے اپنے بارے میں کہا تھا:

''اگر مجھ میں کچھ برائیاں ہیں تو وہ اس دور کی برائیاں ہیں جس دور میں میں نے آنکھ کھولی اور جہاں آج میں سانس لے رہا ہوں۔''

منٹو اپنے ڈراموں کے کرداروں کے ذریعہ انھیں برائیوں کو مکالمہ کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ ترقی پسند ادیب ایک ایسے سماج کے خواب دیکھ رہے تھے جو پرانے تعصّبات سے پاک ہو اور معاشرہ غیر ضروری اور غیر منطقی بندھنوں سے آزاد ہو جس میں عورتوں کو بھی وہی مقام ملے جو مردوں کو حاصل ہے اور وہ معاشی طور پر مردوں کی دست نگر نہ ہو۔ انھوں نے حسب ونسب کے پرانے اور فرسودہ خیال اور بے جا غرور کو اپنی تخلیقات میں پیش کیا جس نے سماج میں بلاوجہ تفریق پیدا کر رکھی تھی۔ یہ نسلی امتیاز اور حسب ونسب کی اونچ نیچ، جاگیردارانہ دور کی پیداوار تھی جو ایک طبقہ کی بزرگی اور اقتدار قائم رکھنے کے لیے پیدا کی گئی تھی۔ حسب ونسب کے ان دعوے داروں کا المیہ یہ تھا کہ انھوں خود کو ایک خول میں بند کر رکھا تھا اور طوطے کی طرح اپنی بزرگی اور بڑائی کی رٹ لگائے جاتے تھے جب کہ عام آدمی کو اس سے کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ ان تمام باتوں کو جن ترقی پسند ڈراما نگاروں نے اپنے ڈرامے میں پیش کیا ان میں ایک اہم نام عصمت چغتائی کا ہے۔

عصمت چغتائی نے مسلم گھرانوں کے متوسط طبقہ کی عورتوں کی گھٹن کو اکثر ڈراموں میں پیش کیا ہے ساتھ ہی ساتھ ان کی مظلومیت کا اظہار بھی کیا ہے اور مردوں کے مقابلے میں خود اعتمادی کے ساتھ کھڑے ہونے کا حوصلہ بھی پیدا کیا۔ عصمت چغتائی کے تحریر کردہ ڈراموں میں ''سانپ''، ''شیطان'' اور ''دھانی بانکپن'' کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ ایک طرف ''سانپ'' میں اونچے گھروں کی بے لگام آزادی اور کم تعلیم سے ایک طرح کی جہالت پیدا ہونے کا نقشہ کھینچا ہے تو دوسری جانب ''دھانی بانکپن'' میں نہ صرف فسادات سے پیدا ہونے والے ماحول کی دہشت انگیزی کو پیش کیا بلکہ مل جل کر رہنے کی طرف بھی رہنمائی کی۔ یہ ڈراما اس وقت لکھا گیا جب تقسیم ملک، فسادات اور ہجرت نے سینکڑوں مسائل پیدا کر دئے تھے اور معاشی و معاشرتی نظام درہم برہم ہو کر رہ گیا تھا۔ ہندو اور مسلمان کے درمیان منافرت کا ایسا جذبہ پیدا ہوا جس سے صد ہا سال کے تہذیبی اور ثقافتی رشتے ٹوٹ کر بکھر گئے تھے۔

عصمت چغتائی متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں کی زندگی کی اتنی واقفیت رکھتی ہیں کہ ان کی تحریریں پڑھ کر اس طبقے کے خاندانوں کی اخلاقی، معاشی اور ذہنی زندگی آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ وہ اس طبقہ کے ساتھ ساتھ موجودہ سماج اور سیاست پر بے خوف ہو کر چوٹ کرتی ہیں۔ ان کی یہ بے خوفی حیرت انگیز ہے، وہ سماج کے ٹھیکیداروں کو اپنے قلم کی نوک پر رکھتی ہیں۔ ان ڈراما نگاروں کے علاوہ دوسرے کئی ترقی پسند ڈراما نگار تھے جنھوں نے اپنی خدمات پیش کیں اور ہنگامی موضوعات کے ساتھ ساتھ ان موضوعات پر بھی قلم اٹھایا جس سے ہمارا سماج جوج رہا تھا۔ دوسری جنگ عظیم ختم ہو چکی تھی لیکن کئی جگہوں پر جیسے ویت نام، فلسطین، کمبوڈیا، مصر اور خود ہندستان میں مقامی نوعیت کے جنگ کے شعلے بھڑک

اٹھے تھے۔ترقی پسند ڈراما نگاروں نے جنگ کے مقابلے میں امن کا پیغام دیا۔خواجہ احمد عباس نے اپنے ڈراما ''ایٹم بم سے پہلے اور ایٹم بم کے بعد'' میں جنگ اور جنگ کے مابعد اثرات کو پیش کیا۔انھوں نے اس ڈراما کے علاوہ ''زبیدہ'' اور ''میں کون ہوں؟'' لکھا جس میں ترقی پسند خیالات کی بھرپور عکاسی نظر آتی ہے۔

دوسری جنگ عظیم کے دوران سامراجیوں اور سرمایہ داروں کی ملی بھگت سے بنگال میں جو قحط پڑا تھا اس نے دنیا کے باضمیر لوگوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا۔ترقی پسندوں نے انسانیت کی اس توہین کو شدت سے محسوس کیا اور ڈراما نگاروں نے انسانیت کی ننگی لاش کو اپنے ڈرامے میں پیش کیا۔ان میں بلونت گارگی کا ڈراما ''گدھ'' کو فوقیت حاصل ہے۔

ان ہنگامی مسائل کے علاوہ ترقی پسند ڈراما نگاروں نے سماج میں پھیلی ان برائیوں کو بھی بے نقاب کیا ہے جو متعدی مرض کی طرح برابر پھیلی جارہی ہیں۔ان موضوعات پر قلم اٹھانے والے ڈراما نگاروں میں انور عنایت اللہ (راز دل ،ٹیکسی کی چوری) رام لعل (چور کا سواگت ،اسمگلروں پر)، جاوید اقبال (معصوم ،اسمگلروں پر) وغیرہ اہم ہیں۔سماجی مسائل پر انل ٹھکر (خالی خانے) آغا بابر (بے جوڑ شادی) ممتاز شکیب (دائرے اور دائرے) اور انل ٹھکر (اکھڑے لوگ)اوپندر ناتھ اشک (قید حیات) وغیرہ اہم ہیں۔ملک میں ایمرجنسی نافذ ہوئی تھی جس کے کرب سے ہر شخص آشنا ہے۔ اس موضوع پر دوسرے ڈراما نگاروں کے ساتھ ساتھ محمد حسن (ضحاک) اور کمال احمد (ایک تھا راجا) اہمیت کے حامل ہیں۔

ترقی پسند ڈراما نگاروں نے ابتداء سے یہ محسوس کرلیا تھا کہ ڈرامے کے فن کے ساتھ قوانین کی سخت گیری نے ڈرامے کے میدان کو محدود کر رکھا ہے لہذا ان میں تبدیلی اور نئے تجربات کی ضرورت ہے۔جب بریخت ،سیموئل ،بیکٹ اور گوگول وغیرہ کے ڈراموں کے ترجمے سامنے آئے تو ترقی پسند ڈراما نگاروں کو نئے تجربات کرنے کا حوصلہ ملا۔زاہدہ زیدی نے'' دل ناصبور دارم'' میں داخلی تجربات کو خارجی ایکشن اور حسیاتی منظر نامے کی مدد سے پیش کیا۔راز ہمراز بظاہر دو کردار ہیں مگر وہ ایک ہی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔اسی طرح محمد حسن نے ''تماشا اور تماشائی'' میں غالب کی دوہری شخصیت کو پیش کرنے کا تجربہ کیا تھا۔ایک طرف ڈرامے کی اسکرپٹ میں تجربات کیے گئے تو دوسری طرف ڈرامے کی پیش کش میں بھی نئے نئے تجربات ہوئے اور یہ تجربہ پہلی بار حبیب تنویر نے اپنے ڈراما ''آگرہ بازار'' کو پیش کرتے ہوئے کیا۔جو نہ صرف اردو یا ترقی پسند تھیٹر کے لیے نیا محاورہ ثابت ہوا بلکہ ہندوستانی تھیٹر میں پیش کش کا نیا تجربہ ثابت ہوا۔

☆☆☆

ASSIGNMENT QUESTIONS

Total Marks :20

Note: Attempt all the two Assignments.

Each Assignment contains ten marks.

نوٹ: مندرجہ ذیل میں دونوں سوالات کے جوابات لکھنے لازمی ہیں۔

ASSIGNMENT-I

سوال نمبر ا: اردو ڈراما کے فن اور آغاز وارتقاء لکھئے

ASSIGNMENT-II

سوال نمبر ۲: اُردو ڈرامے کے ارتقاء میں آغا حشر کشمیری کی خدمات پر روشنی ڈالیے۔