MAUL - 605

ایم.اے.اُردو

سمسٹرسوم

MASTER OF ARTS (URDU)

THIRD SEMESTER

اُردو ڈراما

URDU DRAMA - 1

اُترا کھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی (نینی تال)

SCHOOL OF HUMANITIES

UTTARAKHAND OPEN UNIVERSITY

HALDWANI (NAINITAL) - 263139

ایم.اے.اُردو

MASTER OF ARTS (URDU)

سالِ دوم

SECOND YEAR

سمسٹر سوم

THIRD SEMESTER

ایم.اے.یو.ایل - ٦٠٥ - اُردو ڈراما - ١

MAUL - 605 - URDU DRAMA - 1

اُترا کھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی (نینی تال)

SCHOOL OF HUMANITIES

UTTARAKHAND OPEN UNIVERSITY

HALDWANI (NAINITAL) - 263139

سرپرستِ اعلیٰ:

پروفیسر او. پی. ایس. نیگی، وائس چانسلر، اُترا کھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی۔

کمیٹی بورڈ آف اِسٹڈیز:

پروفیسر رینو پرکاش (ڈائریکٹر اسکول آف ہیومنٹیز (SOH) اُترا کھنڈ اوپن یونی ورسٹی (UOU)، ہلدوانی۔

پروفیسر توقیر احمد خاں، ریٹائرڈ پروفیسر شعبۂ اردو، دہلی یونی ورسٹی، دہلی۔

پروفیسر سید محمد ارشد رضوی، گورنمنٹ رضا پی. جی. کالج، رام پور، اُتر پردیش۔

ڈاکٹر شہپر شریف، اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اُردو، اُترا کھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی۔

محمد افضل حسین، اسسٹنٹ پروفیسر و کورس کوآرڈِنیٹر شعبۂ اُردو، اُترا کھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی۔

رجسٹرار:

پروفیسر پی. ڈی. پنت، اُترا کھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی۔

کورس کوآرڈِنیٹر وایڈیٹر:

محمد افضل حسین (اُستاد بریلوی)، اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اردو، اُترا کھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی۔

C جملہ حقوق بحقِ ناشر محفوظ ہیں

اس کتاب کا کوئی بھی حصّہ کسی بھی شکل میں یونی ورسٹی کی تحریری اجازت کے بغیر شائع نہ کیا جائے۔ یہ کتاب ''اُترا کھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی'' کے ایم. اے. اُردو سالِ دوم، سمسٹر سوم، اُردو ڈراما-۱ کے نصاب کا جزو ہے۔ مزید معلومات کے لئے یونی ورسٹی حکام یا صدرِ شعبۂ اردو سے یونی ورسٹی کے حسبِ ذیل پتے پر رابطہ قائم کیا جا سکتا ہے۔

DEPARTMENT OF URDU

UTTARAKHAND OPEN UNIVERSITY

UNIVERSITY ROAD, BEHIND TRANSPORT NAGAR (Teenpani Bypass)

HALDWANI-263139 Phone:05946-261122

پیش لفظ

اُترا کھنڈ اوپن یونی ورسٹی کا قیام اُترا کھنڈ قانون ساز اسمبلی کے ایک ایکٹ کے تحت ۳۱/اکتوبر ۲۰۰۵ء کو عمل میں آیا جس کا مقصد فاصلاتی نظامِ تعلیم کے ذریعے آبادی کے بڑے حصے کے ایسے اَفراد کی تعلیمی ضرورتوں کی تکمیل ہے جو کسی مصروفیت یا مجبوری کے سبب کالجوں یا یونی ورسٹیوں تک نہیں پہنچ پاتے ہیں۔ یونی ورسٹی کے تعلیمی پروگرام ''ماسٹر آف آرٹ'' کے تحت ''ایم.اے. اردو'' کو شامل کیا گیا ہے۔ یہ کتاب ایم.اے. اردو سالِ دوم، سمسٹر سوم، اُردو ڈراما-۱ کے نصاب کا جزو ہے۔ یہ کتاب ۹/اکائیوں پر مشتمل ہے جو الگ الگ موضوعات پر مختلف اسباق کی شکل میں ہیں۔

عزیز طلبا و طالبات!

فاصلاتی نظامِ تعلیم کی کتابوں کو {خودتدریسی مواد{SLM}(Self Learning Material) کہا جاتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ آپ کو یہ مواد خود ہی پڑھنا ہے۔ روایتی درس گاہوں کے برخلاف اِسے پڑھانے کے لئے آپ کے سامنے استاد موجود نہیں ہوگا۔ اِس صورتِ حال کے تحت اسباق کو اِس طرح تیار کیا گیا ہے کہ آپ کو کلاس میں اپنی اور استاد کی موجودگی کا احساس ہو سکے۔ اِسی لئے ہر اکائی کا آغاز ''اغراض و مقاصد'' سے کیا گیا ہے تا کہ آپ کو اِس بات کا اندازہ ہو سکے کہ اکائی کو پڑھنے کا مقصد کیا ہے؟ اُس کے بعد ''تمہید'' دی گئی ہے جس میں سبق کو مختصر انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ اکائی کے درمیان ''اپنے مطالعے کی جانچ کیجیے'' کے تحت کچھ سوالات بھی دِیے گئے ہیں تا کہ آپ نے جو کچھ پڑھا ہے، اُسے کس حد تک ذہن نشین کیا ہے؟ اِس بات کا بھی اندازہ لگایا جا سکے۔ کتاب کے آخر میں اُن سوالات کے جوابات بھی دِیے گئے ہیں لیکن آپ کو چاہیے کہ پہلے خود اُن سوالات کو حل کریں پھر آخر میں دِیے گئے جوابات سے اپنے جوابات ملالیں تا کہ آپ کو اپنی صلاحیت کا اندازہ بھی ہو اور آپ کی ذہنی ورزش بھی ہو جائے۔ امتحان میں آپ سے جس طرح کے سوالات پوچھے جائیں گے اُس کے نمونے بھی دِیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی ہر اکائی کے آخر میں مشکل الفاظ کی ''فرہنگ'' اور ''حوالہ جاتی کتب'' کی فہرست بھی دی گئی ہے تا کہ آپ اُن کتابوں کے مطالعے سے اپنی معلومات میں مزید اضافہ کر سکیں۔

ہم آپ کی کام یابی کے لئے دعائیں اور نیک خواہشات پیش کرتے ہیں۔

ایڈیٹر

ایم.اے.اُردو

(M.A.URDU)

سالِ دوم

SECOND YEAR

سمسٹر سوم

THIRD SEMESTER

ایم.اے. یو.ایل - ۶۰۵ -اُردو ڈراما - ۱

MAUL - 605, URDU DRAMA - 1

اکائی نمبر مضمون	مضمون نگار	صفحہ
بلاک نمبر 01:		**5**
اکائی 1 ڈرامے کی تعریف اور تاریخی ارتقا	ڈاکٹر رشید انجم	6
اکائی 2 ڈرامے کا فن	ڈاکٹر رشید انجم	20
اکائی 3 ڈرامے کی اقسام	ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری	34
اکائی 4 ڈراما اور اسٹیج	ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری	52
بلاک نمبر 02:		**69**
اکائی 5 یونانی اور مغربی ڈرامے کی روایات	پروفیسر عتیق اللہ	70
اکائی 6 ہندوستانی ڈرامے کی روایات	پروفیسر عتیق اللہ	88
اکائی 7 اردو ڈرامے کے نئے رجحانات اور فکری میلانات	پروفیسر عتیق اللہ	101
اکائی 8 اردو کے اہم ڈراما نگار	محمد افضل حُسین	115
اکائی 9 اردو ریڈیو ڈراما اور اس کے اہم ڈراما نگار	ڈاکٹر رشید انجم	132

بلاک نمبر 01

اکائی 01	ڈرامے کی تعریف اور تاریخی ارتقا	ڈاکٹر رشید انجم
اکائی 02	ڈرامے کا فن	ڈاکٹر رشید انجم
اکائی 03	ڈرامے کی اقسام	ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری
اکائی 04	ڈراما اور اسٹیج	ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری

اکائی 01 ڈرامے کی تعریف اور تاریخی ارتقا

ساخت

01.01 : اغراض ومقاصد

01.02 : تمہید

01.03 : ڈراما کی تعریف

01.04 : اردو ڈراما کے اوّلین نقوش

01.05 : اردو ڈراما کا تاریخی ارتقا

01.06 : خلاصہ

01.07 : فرہنگ

01.08 : سوالات

01.09 : حوالہ جاتی کتب

01.01 اغراض ومقاصد

عزیز طلبا! اردو ڈراما کم وبیش ۱۸۴۳ء سے ۲۰۱۵ء تک ۱۷۲ سال پر محیط ہے۔ اس طویل تقریباً ڈیڑھ صدی میں اردو ڈراما میں کئی نشیب وفراز آئے ہیں۔ دیگر زبانوں خاص طور سے انگریزی، روسی اور یونانی میں جب ڈراما کمالِ عروج پر تھا، اس سے پہلے ہندوستان اس فن میں اپنی روایت قائم کر چکا تھا۔ تاریخ میں ایسے شواہد موجود ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ مہابھارت کے عہد میں ہی شاہی تھیٹر کا قیام عمل میں آچکا تھا اور ناٹک کو باقاعدہ کھیلا جا کر شاہی اصحاب کی دل بستگی کے سامان مہیا کیے جاتے تھے۔ سنسکرت کے زوال کے بعد ہندی ناٹک وجود میں آیا اور مغلیہ دَور سے اردو ناٹک کا آغاز ہوا۔ عزیز طلبا! آپ اس اکائی کے مطالعہ سے اردو ڈرامے کی تعریف اور ارتقائی تاریخ سے متعلق ضروری معلومات حاصل کر سکیں گے۔ مشہور ڈراما ''انارکلی'' اور اس کے خالق سید امتیاز علی تاج نیز بین الاقوامی شہرت یافتہ اردو ڈراما نویس، ہدایت کار اور فلم اداکار حبیب تنویر کی ڈرامائی پیش کش، ان کے فنِ ڈراما اور ان کے ڈراموں سے متعلق اہم اور ضروری معلومات حاصل کر سکیں گے۔ اس کے علاوہ ان کے اردو ڈراما ''آگرہ بازار'' کی پیش کش اور تمثیلی ماحول سے بھی آپ کو واقف کرایا جائے گا۔

01.02 تمہید

اس اکائی میں اردو ڈرامہ کی روایت، ابتدا اور خاص طور سے اس کے آغاز اور بتدریج تاریخی اِرتقا اور تعریف کا جائزہ لیا جا رہا ہے۔ عزیز طلبا! یہ تو آپ بخوبی جان چکے ہیں کہ مغربی ممالک میں ڈرامہ کی ابتدا کب اور کیسے ہوئی؟ ڈرامے کا لفظ کہاں سے اور کس ملک کی زبان سے لیا گیا؟ وہ ابتدائی لفظ کیا تھا جو کثرتِ استعمال سے لفظ ڈراما پر اختتام پذیر ہوا۔

آپ یہ بھی جان چکے ہیں کہ پہلا ڈرامہ نویس کون تھا اور اس ابتدائی عہد کے ڈراموں کے موضوع کیا ہوا کرتے تھے؟ آپ کے مطالعہ میں یہ بھی آچکا ہے کہ ہندوستان وہ پہلا ملک ہے کہ یہاں ڈرامے کا آغاز اس سے قبل ہو چکا تھا جب مغرب میں اس کا چلن عام نہیں تھا۔ مختصراً آپ کو ایک بار پھر اس سے آگاہ کر دیا جائے تا کہ آپ کے ذہن میں تمہیدی طور پر وہ تمام معلومات تازہ ہو جائیں جو وقتی طور پر آپ کے ذہن سے محو ہو چکی ہوں۔

01.03 ڈراما کی تعریف

سب سے قبل تو آپ کو یہ جان لینا ضروری ہے کہ ڈراما لفظ کہاں سے آیا اور اسے دیگر مغربی زبانوں کے ساتھ اردو میں کیوں کر مقبولیت حاصل ہوئی؟ ڈراما کا لفظ قدیم یونان کے لفظ ڈرومنن سے وجود میں آیا جس کے معنی مسرّت وشادمانی سے منائے گئے جشن کے ہیں۔ اس لفظ کو جب زیادہ استعمال کیا گیا تو یہ ڈراؤ ہوا اور پھر اسے ڈراما سے مخصوص کر دیا گیا جو تا حال مروّج ہے۔ البتہ ہندوستان کی قدیم زبان سنسکرت میں اسے ناٹک کہا گیا ہے۔ لفظ ناٹک آج بھی لفظ ڈراما کے مماثل استعمال کیا جاتا ہے۔

ڈراما فائن آرٹ یعنی فنونِ لطیفہ کی ایک اہم ترین صنف ہے۔ اسے ہندی میں للت کلا کہا گیا ہے۔ انگریزی اور اردو زبان میں ان الفاظ (فائن+آرٹ/فنِ لطیف) کے معنی میں بہت وسعت ہے۔ فائن یعنی ایسا فن جس میں نزاکت، پاکیزگی، نفاست اور لطافت کی ایسی نمائش ہو جو نگاہوں کو خوش گوار، ذہن کو متاثر اور دل کو ایک انوکھی تازگی اور دل کشی کا احساس دلا دے۔ یہ لفظ مصوری اور تعمیری دونوں کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ آرٹ یہ لفظ بیک وقت علمِ صنعت، علمِ تعمیر، علم ہنر، علمِ بت تراشی اور علمِ مصوّری کے وسیع معنوں میں لیا گیا ہے۔ اسے ہفت رنگ بھی کہا جاتا ہے۔ آرٹسٹ یعنی فن کار جس کے مزاج میں جستجو ہوا اور جو بہتر سے بہتر کی تلاش کر کے اپنے فن کو (فنِ مصوری، فنِ رقص یا فنِ اداکاری) سے دیکھنے والے کو مبہوت کر دے اور اسے بے ساختہ تعریف کرنے پر مجبور کر دے۔

ڈراما کی تعریف سے قبل آپ کا یہ جان لینا ضروری ہے کہ ڈراما دراصل کس صنف یا اصناف سے تعلق رکھتا ہے؟ مذکورہ بالا تحریر سے آپ نے فائن آرٹ یا فنونِ لطیفہ یا للِت کلا کے معنی کو گہرائی سے سمجھ لیا ہوگا اور یہ بھی بہ خوبی جان گئے ہوں گے کہ فنونِ لطیفہ یا فائن آرٹ کی اقسام کیا ہیں اور انہیں کس طرح سلیقے پیش کیا جاتا ہے؟ اس سے پہلے کہ ڈراما کی تعریف بیان کی جائے آپ کو یہ جان لینا ضروری ہے کہ تعریف کے لغوی معنی کیا ہیں اور اس لفظ سے ملتے جلتے یا ہم معنی لفظ اور کون سے ہیں؟ اردو زبان میں دو لفظ ہیں، تعریف اور توصیف۔ دونوں تقریباً ہم معنی ہیں لیکن صفت میں تھوڑا سا اختلاف ہے۔ تعریف کے معنی ہیں کسی کی ظاہری یعنی دکھائی دینے والی خوبی یعنی حُسن کو خوب صورتی کو لباس کو اور جسمانی خدوخال کو اچھے الفاظ میں بیان کرنا۔ توصیف کے معنی ہیں اُسی حُسن، خوب صورتی اور جسمانی خدوخال کی باطنی صفات یعنی اس کی اچھائیوں اور اُن خوبیوں کو عقیدت کے ساتھ بیان کرنا یا اُجاگر کرنا جو اس سے عملی طور پر سب پر آشکار ہوں۔

ڈراما کی تعریف یوں تو چند الفاظ میں بیان کی جاسکتی ہے لیکن اس کی تعریف کو جب تک توصیف کے ساتھ بیان نہ کیا جائے تب تک اس کی تعریف کی تشریح مکمل نہیں ہوتی۔ ڈراما کے معنی ہیں کر کے دکھانا یعنی نقل بہ مطابق اصل۔ اس کو اس طرح سمجھیں کہ ہم نے ایک بادشاہ کے حالات، اس کے کارنامے، اس کے انصاف یا ناانصافی، اس کی درباری اور نجی زندگی، اس کے رکھ رکھاؤ، بات کرنے کے انداز، غرض اس کے وجودی کردار کو تاریخ میں اس طرح پڑھا کہ بادشاہ اپنے تمام کمال اور جمال کے ساتھ ہمارے تصور میں تجسیم پالیتا ہے۔ اب اسی بادشاہ

کے کردار کو ایک فن کار جس نے اداکاری (یا نقالی) کی تربیت حاصل کی ہے، اسٹیج یا رنگ منچ پر پیش کرتا ہے تو ہم اُسے ڈراما کہتے ہیں۔ فن کار کی اداکاری (یا نقالی) کی خوبی یہ ہو کہ وہ اس بادشاہ کو اپنے وجود میں پوری طرح سمو لے اور اس کو اپنے آپ پر اس طرح حاوی کر لے کہ فن کار کی ذات کہیں گم ہو جائے اور صرف وہ کردار (بادشاہ) اپنی پوری وجودی صداقت کے ساتھ اسٹیج کے پس منظر اور پیش منظر پر نظر آئے۔

ڈراما انسانی فطرت، اس کی حرکات وسکنات اور اس کے افعال کی ایسی نقل ہے جس میں جسم بولتا ہے۔ اس کو اور وضاحت کے ساتھ آپ کو سمجھایا جاتا ہے۔ اردو زبان کی سب سے اہم صنف شاعری ہے۔ جب سے یہ زبان وجود میں آئی ہے تب سے آج تک اس زبان کی شاعری کے توسط سے لاتعداد شاعروں نے تمام موضوعات کو اشعار میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔ اسی طرح مصوّری اور رقص ہماری زندگی کے اہم ترین شعبے ہیں جنہیں ہم دیکھ کر محظوظ بھی ہوتے ہیں، تسکین بھی پاتے ہیں اور ہماری نگاہیں اُن کی شعاعوں سے ضیاء بار بھی ہوتی ہیں لیکن ان کی وہ تعریف نہیں کی جاسکتی جو تعریف ڈراما یا ناٹک کے لئے مخصوص ہے۔ چوں کہ شاعری کے پاس الفاظ ہیں، امیجری یعنی تصوّر ہے، خیال ہے، گفتگو ہے اور ایک ایسی شبیہ ہے جسے صرف محسوس کیا جاتا ہے۔ اسی طرح رقص ہے۔ رقص میں بھاؤ ہیں، مدرائیں ہیں، اشارے ہیں، جسم ہے، لباس ہے لیکن شاعری کے پاس لفظ ہیں مگر نہ تو لباس ہے، نہ رنگ ہے، نہ روشنی ہے اور نہ حرکات وسکنات ہیں۔ رقص میں روشنی بھی ہے، رنگ بھی ہے، لباس بھی ہے اور جسم کی زبان یعنی Body-Language بھی ہے مگر مکالمے سے محروم ہے۔

ڈراما کی خوبی یہی ہے کہ اس کے پاس یہ تمام خوبیاں موجود ہیں۔ شاعری بھی ہے، نثر بھی ہے، رقص بھی ہے، نغمہ بھی ہے، موسیقی بھی ہے، مکالمہ بھی ہے اور سب سے بڑی اور اہم تعریف ڈراما کی یہ ہے کہ اس کے پاس موضوعات کی تمام قسمیں ہیں۔ مزاح، طنز، المیہ، غم، غصہ، ہنسی، شاہی دبدبہ، عوامی زندگی کی بھاگ دوڑ، سماج میں انسانی نابرابری، گھریلو مسائل، دشمنی، دوستی، قربانی، ایثار غرض شاید ہی دنیا کا کوئی ایسا موضوع نہ ہوگا جس پر ڈراما کی تشکیل نہ کی جاسکے۔ یہی وہ خوبی ہے کہ تھیٹر اپنی اداکاری میں جو مکالماتی زبان استعمال کرتا ہے، وہ اسے تمام فنونِ لطیفہ سے ممتاز اور جداگانہ مرتبہ دیتی ہے۔ ماہرین نے ڈراما کی تعریف مختلف انداز میں بیان کی ہے۔ گو ان کے الفاظ جدا ہیں لیکن ان کا مفہوم ایک ہی ہے۔ عظیم یونانی فلسفی ارسطو نے ڈراما کو روح کی پاکیزگی اور اس کا عمل قرار دیا ہے۔ فرانسیسی ڈراما نویس بریخت ڈراما کو عام آدمی کے اس احساس کو بیدار کرنے کا ذریعہ مانتا ہے جو اس کے اندر موجود تو ہوتا ہے لیکن اس کا اظہار ڈرامے سے ہی کیا جاسکتا ہے۔ بھرت منی ڈراما کو ذہنی سکون کا ذریعہ کہتا ہے۔ سائیسیرو (Cicero) نے ڈراما کو زندگی کی نقل، رسم ورواج کا آئینہ اور سچائی کا عمل قرار دیا ہے۔ ہیگو (Hego) کے نزدیک ڈراما ایک ایسا آئینہ ہے جس میں فطرت (Nature) کا عکس پیش ہوتا ہے۔

بہ ہر حال اوپر درج ماہرین کے نظریات سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ ڈراما ہمارے اس فعل، اس عمل، اس حرکت اور ہماری زندگی، ہمارے سماج، ہماری زیست سے لے کر موت تک جو کچھ سرزد ہوتا رہتا ہے اس کی نقل کا نام ڈراما ہے جو کرداروں کی آپسی گفتگو، عمل، موزونیت اور نغمہ یا نثری زبان میں پوری فن کارانہ مہارت سے خود ہمارے روبہ رو پیش کیا جائے۔ ڈراما کی ایک تعریف یہ بھی ہے کہ کردار کی جذبات نگاری میں احساسات کی وہ زبان استعمال کی گئی ہو جو نقل کو پوری طرح اصل کا عکاس بنا دے اور طرزِ زندگی اور معاشرے (جس میں سیاست، سماجیت، ظاہری، پوشیدہ گھریلو مسائل، طبقاتی نظام، نسل پرستی، نسلی امتیاز وغیرہ کی شمولیت) کو ہر زاویئے سے اس کے مختلف پہلوؤں کا آئینہ دار ہو، وہی ڈراما ہے اور ایک متاثر کن، پُر تاثیر، تسکین کے باعث اور دل ودماغ کو پوری طرح قابو میں کرنے والے ڈرامے کی تعریف اس سے بہتر ممکن نہیں ہے۔

عزیز طلبا! آپ نے ڈراما کی تعریف کو پوری طرح سمجھ لیا ہوگا۔ ڈراما کے سلسلے میں چند ماہرین کے خیالات سے بھی آپ واقف ہوگئے ہوں گے اور آپ نے یہ بھی جان اور سمجھ لیا ہوگا کہ ڈراما دراصل نقل بہ مطابق اصل کی تعریف میں آتا ہے۔ آیئے اب آپ کو ڈراما کی مقبولیت اور اس کی درجہ بہ درجہ تاریخی ترقّی سے آگاہ کردیا جائے۔

01.04 اردو ڈراما کے اوّلین نقوش

عزیز طلبا آپ کا یہ جان لینا ضروری ہے کہ کسی بھی چیز، کسی بھی صنف اور کسی بھی آرٹ (فن) کی ابتدا یا آغاز پہلے ہوتا ہے، پھر وہ زمانے اور وقت کی ضروریات کے مطابق ترقّی کے مدارج طے کرتا ہے۔ وقت میں ہمیشہ تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں اور انہیں تبدیلیوں کے مطابق کسی بھی ایجاد، صنف یا فن میں بھی تبدیلیاں آتی ہیں۔ انسان سدا سے تبدیلی کا خوگر رہا ہے۔ کبھی ایک جگہ بیٹھنا یا ٹھہرنا انسان کی فطرت میں شامل نہیں ہے۔ قدرت اس کے خیالات میں نئی نئی سوچ اور غور وفکر کا عمل جاری رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زمانہ بہتر سے بہتر کا خواہش مند رہتا ہے اور یہ حضرتِ انسان ہی ہیں کہ وہ زمانے کی اس خواہش کو اپنی نت نئی ایجادات سے پورا کرتے ہیں۔

اردو ڈراما کے تاریخی اِرتقا کا جائزہ لینے سے قبل آپ کا یہ بھی جان لینا ضروری ہے کہ ڈراما کے ابتدائی نقوش کب اور کیسے پیدا ہوئے اور وہ کیا اسباب تھے جن سے اس فن کو عروج حاصل ہوا؟ تاریخِ عالم کے مطالعے سے یہ علم تو ہوتا ہے کہ ڈراما کا آغاز حضرت عیسیٰ علیہ السلام سے پانچ صدی قبل ملک یونان میں ہو چکا تھا اور یونان وہ ملک ہے جس نے علمِ طب اور حکمت، علمِ فلسفہ، علم الحیات اور دیگر علوم کے علاوہ اسپورٹس کو بھی دنیا سے روشناس کرایا۔ اب آیئے ان کے تاریخی اِرتقا کا جائزہ لیا جائے جو وقت کی تبدیلی کے ساتھ انسان کے مزاج کی نت نئی دل چسپیوں نے جنم دیے اور آج وہ ہماری زبان، علم اور تہذیب وادب کے تاریخی حقائق ہیں۔

01.05 اردو ڈراما کا تاریخی ارتقا

تاریخ کے مطالعہ سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ حضرت عیسیٰ علیہ السلام سے پانچ صدی پہلے ڈرامے کا آغاز یونان میں ہو چکا تھا لیکن اُسے اپنا وجود قائم کرنے میں کئی صدیاں لگ گئیں۔ ہر صنف اور ہر فن کو ترقی حاصل کرنے میں کئی مدارج سے گزرنا پڑتا ہے اور ہر دور میں وہ نشو ونما پاتے ہوئے نئے تجربات سے دوچار ہوتا ہے۔ مغربی ممالک میں ڈراما جب ابتدائی مراحل میں تھا تب اس سے بھی پہلے ہندوستان اس فن سے نہ صرف واقف ہو چکا تھا بلکہ اس کے عمل کا اظہار بھی کیا جانے لگا تھا۔ دنیا کے دیگر ممالک کے مقابلے میں ہندوستان وہ واحد ملک ہے جس کی رگ رگ میں گیت، سنگیت اور رقص بسا ہوا ہے۔ خوشی اور غم، دونوں کا اظہار سنگیت سے کیا جاتا ہے۔ شوالوں میں مورتی پوجا کے اوقات میں بھجن گانا، مجیرے اور ڈھولک وغیرہ بجانا لازم ہے۔ بھگوان کو سلاتے وقت اور صبح جگاتے وقت بھی بھجن گائے جاتے ہیں۔

ہندوستان کی قدیم ترین روایات میں ناٹک کا وجود موجود ہے۔ قدیم زبان سنسکرت ہندوستان کی مقدس زبانوں میں شمار کی جاتی ہے۔ اس زبان میں ڈرامہ کی عظیم روایت تھی جو رفتہ رفتہ اس وجہ سے ختم ہوگئی کہ مذہبی تعصب اس امر کی اجازت نہیں دیتا تھا کہ سنسکرت زبان کا ایک حرف بھی غیر برہمن کے کانوں میں پڑے۔ سنسکرت زبان کے زوال کی یہی وجوہات تھیں۔ سنسکرت ناٹک نے ہی ہندی ناٹک کی راہیں ہموار کیں اور ہندی ناٹک مختلف اشکال میں عوام کی تفریح کا سامان بنتا گیا۔

چوں کہ عام لوگ فطرتاً تفریح پسند رہے ہیں اور ہندوستان ابتدا سے ہی مذہب پرست ملک رہا ہے۔ مذہب کا سہارا لے کر کہیں کرشن کی راس لیلا، کہیں رام اور سیتا کی رام لیلا، کہیں ہنومان پاتال وجے، کہیں راون اور رام یدھ غرض وہ تمام قصے اور داستانیں جو ہندو دھرم نے اپنی کتابوں میں تخلیق کیں اور جنہیں دھرم پرچارکوں (واعظوں) نے اپنی اپنی دھرم سبھاؤں میں گیت وسنگیت کے ساتھ عوام کے دلوں کو مذہب کی جانب پوری طرح مائل کرنے کی غرض سے بیان کیا، اسی کے نتیجے میں میلوں، تہواروں اور دیگر عوامی تقریبات میں ان قصوں کا سہارا لے کر بھانڈوں، نقالوں اور نرتکیوں نے پورے ہاؤ بھاؤ سے دکھانا شروع کر دیا۔ الگ علاقوں میں انہیں الگ الگ ناموں سے پہچانا گیا۔ جاترا، نوٹنکی، کٹھ پتلی، بھانڈ، بھکت سبھا وغیرہ وغیرہ۔

ان کھیل تماشوں سے ہی ناٹک یا ڈراما نے ہندوستان میں مکمل قاعدے اور ضابطے کے ساتھ اپنا وجود قائم کیا۔ اودھ ہندوستان کا وہ پہلا علاقہ ہے جہاں اردو ڈرامے کا آغاز ہوا اور آج موجودہ عہد تک اس نے کئی ارتقائی منزلیں طے کی ہیں۔ اودھ کے تاجدار واجد علی شاہ اپنی ولی عہدی اور شہزادگی کے زمانہ میں ہی فنونِ لطیفہ سے واقف ہو چکے تھے۔ واجد علی شاہ نہ صرف بہترین رقاص، لاجواب سازوں کے ماہر، شہ زور اور عاشق مزاج تھے بلکہ اردو شاعری پر بھی انہیں عبور حاصل تھا۔

اردو ڈرامے کا ہندوستان میں آغاز واجد علی شاہ کے ''رادھا کنہیا کا قصہ'' کو مانا جاتا ہے۔ تمام ماہرین اور دانش وراس بات پر متفق ہیں کہ ''رادھا کنہیا کا قصہ'' اردو کا پہلا ڈراما ہے۔ اردو ادب میں اسے رہس کے نام سے جانا جاتا ہے۔ واجد علی شاہ کی تخلیق کردہ تین مثنویاں ادب میں محفوظ ہیں۔ ''دریائے عشق''، ''افسانۂ عشق'' اور ''بحرِ الفت''۔ واجد علی شاہ کی مثنوی ''افسانۂ عشق'' کو ''رادھا کنہیا کا قصہ'' کی ڈرامائی شکل دے کر ۱۸۴۳ء میں اسے قیصر باغ لکھنؤ کے شاہی تھیٹر میں ڈرامے کے پورے لوازمات کے ساتھ کھیلا گیا تھا۔ یہ ڈرامہ صرف شاہی عملہ کی دل بستگی کے لئے اسٹیج کیا گیا تھا، اس میں عام آدمی کی شرکت ممنوع تھی۔

سید آغا حسن امانت لکھنؤ کے مستند شاعر تھے۔ ان کی شاعری عوام میں بہت مقبول تھی۔ ۱۹۵۲ء میں رہس سے متاثر ہو کر انہوں نے ''اندر سبھا'' لکھی اور اسے اسی عہد میں عوامی اسٹیج پر پیش کر دیا گیا۔ ''اندر سبھا'' اتنی مقبول ہوئی کہ اس کی شہرت ہندوستان کے طول وعرض تک جا پہنچی اور پھر شاعروں اور نثر نگاروں نے اسے بنیاد بنا کر مختلف ناموں سے اندر سبھائیں تخلیق کر ڈالیں۔ واجد علی شاہ کے ''رادھا کنہیا کا قصہ'' دراصل اردو ڈرامے کی طرف پہلا کامیاب قدم تھا۔ یہی ڈرامہ اردو کا پہلا نشانِ راہ تھا۔ امانت کی ''اندر سبھا'' کو اردو ڈرامے کی شہرت اور مقبولیت کا نقطۂ آغاز مانا جاتا ہے۔

اردو ڈراما کی بتدریج ترقی اور عروج میں پارسی تھیٹر نے سب سے زیادہ نمایاں اور ممتاز کردار ادا کیا۔ ''اندر سبھا'' کو ۱۸۵۳ء میں پہلی بار لکھنؤ کے عوامی اسٹیج پر پیش کیا گیا تھا اور اس کی مقبولیت انتہا کو پہنچی ہوئی تھی۔ اسی زمانے میں یعنی ۱۸۵۴ء میں بمبئی کے پارسیوں نے ''پارسی ڈرامیٹک کور'' کے نام سے پارسی تھیٹر بمبئی میں قائم کیا جس کے تحت جون اور دسمبر ۱۸۵۴ء میں اردو کے دو ڈرامے ''حاجی میاں اور کلال خانہ'' اور ''پٹھان سرفراز اور گل'' اسٹیج کیے گئے۔ یہ دونوں ڈرامے بمبئی کے تھیٹر کی اوّلین پیش کش تھے۔ کچھ ہی عرصہ بعد دیگر پارسی تھیٹر یکل کمپنیاں وجود میں آ گئیں۔ اسی زمانے میں ''اندر سبھا'' کو بمبئی میں پیش ہونے کا موقع ملا۔ تاریخی حوالے سے ثابت ہے کہ ہندوستان کی پہلی جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء سے قبل ''اندر سبھا'' کو بمبئی میں کھیلا گیا تھا اور کافی تعداد میں بمبئی کے عوام نے اسے دیکھا تھا۔

۱۸۶۱ء تک تقریباً انیس تھیٹریکل کمپنیاں بمبئی میں قائم ہو چکی تھیں۔ یہ تمام کمپنیاں تجارت کے نقطۂ نظر سے قائم ہوئی تھیں اور ان کے مالک بمبئی کے پارسی رئیس تھے۔ اس کے باوجود کہ ان کا مطمحِ نظر تجارت تھا، اردو ڈراما کو بلندیاں دینے اور اس کے اِرتقا میں ان کمپنیوں کے تعاون اور کوششوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان کمپنیوں کے بیش تر ڈراما نویس پارسی تھے اور جو دوسری علاقائی خاص طور سے گجراتی زبان میں لکھے گئے ڈراموں کو اردو میں ترجمہ کر کے اسٹیج پر پیش کرتے تھے۔ ان ڈراما نویسوں میں سب سے اہم اور نمایاں نام سیٹھ نوشیروان جی مہربان جی کا ہے جو آرام تخلص کرتے تھے۔ یہ پارسی رئیس ہونے کے ساتھ اسٹیج پر اداکاری کرتے تھے اور ڈراما نویسی میں بھی انہیں دخل حاصل تھا۔ ''اندر سبھا'' کے بعد آرام وہ پہلے ڈراما نگار تھے جن کا تصنیف کردہ اردو ڈراما ''لعل و گوہر'' بمبئی میں کھیلا گیا تھا۔ اس ڈرامے کو پارسی تھیٹر کے پہلے اردو ڈراما ہونے کا اعزاز بھی حاصل ہے۔

ان پارسی تاجروں میں دو نام بہت اہم ہیں۔ دادا بھائی پٹیل اور کیخسر و جی این کابراجی۔ ان دونوں نے اپنی پوری توجہ اردو ڈراموں کی طرف مبذول کی تھی۔ دادا بھائی پٹیل نے ہی ایک پارسی ڈراما نویس ایڈل جی کھوری سے گجراتی زبان میں ایک ڈراما ''سورن نامہرنی خورشید'' لکھوایا اور پھر اسے نوشیروان جی سیٹھ بہرام جی فریدوں جی مرزبان آرام سے اردو میں ترجمہ کرا کر ''خورشید'' کے نام سے بہترین سیٹ اور پوشاکوں کے ساتھ ۱۸۷۱ء میں اسٹیج کیا۔ یہ اردو کا وہ پہلا نثری ڈرامہ ہے جو دستیاب ہے۔

آرام کا ہی دوسرا اردو ڈراما ''نور جہاں'' ہے جسے اسی عہد میں کھیلا گیا اور یہ دونوں ڈرامے اردو ڈرامے کے اِرتقا میں سنگِ میل ثابت ہوئے۔ پارسی ڈراما نویسوں کے ہی دور میں لکھنؤ، کان پور اور اودھ کے اردو زبان کے ادیب ڈراما نگاری کی جانب متوجہ ہوئے اور انہوں نے پارسی تھیٹر کے زیرِ اہتمام اردو ڈرامے کو عروج عطا کیا۔ حسینی میاں ظریف، رونق کان پوری، حافظ محمد عبداللہ، نواب علی نفیس کان پوری، کریم الدین کریم بریلوی، جوہر بنارسی اور الٰہی بخش نامی اسی ابتدائی دور کے اردو ڈراما نویس تھے۔

۱۸۷۹ء سے ۱۸۹۵ء تک کا دَور قدیم اردو ڈراما کا ترقی یافتہ دور مانا جاتا ہے۔ اس دَور میں جو اردو ڈرامہ اسٹیج پر پیش ہوئے وہ تجارتی اعتبار سے بے حد کامیاب ڈرامے تسلیم کیے گئے ہیں۔ ۱۸۹۵ء کے بعد اردو ڈرامے کا دوسرا دَور شروع ہوا۔ اس دَور میں بھی سید مہدی حسن احسن لکھنوی، عبداللطیف شاد، پنڈت نرائن پرساد بے تاب بنارسی، سید عباس علی عباس، محمد علی مراد لکھنوی جیسے اردو علم و ادب کے مستند ادیب ڈراما نگاری کی صف میں شامل ہوئے۔

سید مہدی حسن احسن نے اس دور کے ڈراموں میں ہندی کی جگہ سلیس اردو مکالموں کا اضافہ کیا۔ احسن ہی وہ پہلے ڈراما نویس تھے جنہوں نے شیکسپیئر کے انگریزی ڈراموں کو اردو میں ترجمہ کر کے پیش کیا تھا۔ ان ڈرامہ نویسوں کی شرکت نے پارسی تھیٹر کو ادبی زبان سے سرشار کر دیا۔ چوں کہ یہ تمام ڈرامہ نویس اعلیٰ تعلیم یافتہ، مستند ادیب و شاعر، اعلیٰ خاندان کے افراد تھے اور انہیں زبان و بیان پر عبور حاصل تھا۔ اس لحاظ سے پارسی تھیٹر کے اس دور میں جو ڈرامے کھیلے گئے وہ زبان کے اعتبار سے اردو کے بے مثال ڈرامے مانے گئے۔

اردو ڈراما کا تیسرا دور آغا حشر کاشمیری کے نام منسوب ہے۔ آغا حشر کا یہ دور ۱۸۹۷ء سے ۱۹۳۵ء تک بلاشرکت غیرے آغا حشر کا عہد رہا۔ آغا حشر کو اسٹیج سے فطری لگاؤ تھا۔ وہ ایسے عظیم ڈراما نویس تھے جن کے ذکر کے بغیر اردو ڈراما کی تاریخ ادھوری رہے گی۔ محض ۱۷ر سال کی عمر میں انہوں نے پہلا ڈراما ''آفتابِ محبت'' لکھا تھا اور بہت کم وقت میں آغا حشر اپنے عہد کے ڈراما نویسوں سے بہت آگے نکل گئے

تھے۔ گوانہوں نے ہمیشہ عوام اور تماشابین کی پسند کا خیال رکھا، اس کے باوجود ان کے ڈرامے اردو زبان کا بیش قیمت سرمایہ تسلیم کیے جاتے ہیں۔ آغا حشر کا دَور دراصل اردو زبان کے ڈرامہ کا ترقی یافتہ دور بھی مانا جاتا ہے۔ اسی دَور سے جدید اردو ڈرامے کا آغاز ہوا تھا جس نے آگے چل کر ''انارکلی'' جیسے ڈرامے کی راہیں ہم وَار کیں اور اردو ادبی ڈرامے کے آغاز اور اِرتقا کے اسباب نمایاں ہوئے۔ اس سے قبل کہ انارکلی ڈراما پر ہم بات کریں پہلے آپ کا یہ جان لینا ضروری ہے کہ ''انارکلی'' کے بعد موجودہ عہد تک اردو ڈراما کن ادوار سے گزرا اور کن اداروں اور کن ڈراما نگاروں نے اس کے تاریخی اِرتقا میں عملی حصہ لیا۔ یہ تو آپ نے جان لیا کہ ۱۹ ویں صدی میں پارسی تھیٹر نے اردو ڈراما کو ترقّی کی راہ پر گام زَن کیا اور یہ پارسی تھیٹر ہی تھا جس نے آغا حشر جیسا ڈراما نگار اردو تمثیل کو دیا۔ آیئے اب آگے جدید دَور پر نظر ڈالتے ہیں۔

پارسی تھیٹر کا ڈراپ سین ۱۹۳۵ء میں ہوگیا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب آغا حشر اپنے آخری ڈرامے کی تکمیل کرتے ہوئے وفات پا چکے تھے۔ ایک عرصہ تک ڈراما اسٹیج سے محروم رہا۔ انگلستان میں سب سے قبل ۱۸۴۸ء میں قومی تھیٹر کی تجویز پر عمل درآمد ہوا۔ اس کے قیام میں خاص وعام دونوں طبقہ کی سرگرمیاں شامل تھیں۔ پاکستان کا جغرافیائی اور سیاسی وجود ہوا تو ۱۹۵۰ء میں انگلستان کی ثقافتی تقلید میں پاکستان کی مرکزی حکومت نے قومی تھیٹر کی اسکیم پر عمل درآمد کا فیصلہ کیا اور بیرونِ ملک سے فن کے ماہرین کی قیادت میں جدید ترین اصولوں پر قومی تھیٹر کی تعمیر کا منصوبہ ترتیب دیا گیا۔ اسی کے تحت لاہور اور کراچی میں آرٹ کونسل قائم کی گئی جو آج بھی ثقافتی تقریبات کا نمایاں مرکز ہے۔

ہندوستان میں پارسی تھیٹر کے زوال کے بعد اسی عہد میں یعنی ۱۹۳۵ء یا ۱۹۳۶ء میں ترقّی پسند تحریک شروع ہوئی جس نے بہت کم وقت میں نہ صرف اردو زبان، ادب اور ثقافت پر اپنے جدید ترین بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ انقلابی باغیانہ اثرات مرتب کیے بلکہ ہندی اور علاقائی زبانوں پر بھی یہ تحریک اثر انداز ہوئی۔ جہاں شاعری، افسانہ اور دوسری اصناف نے روایات سے نجات حاصل کی وہیں ڈراما میں بھی نمایاں تبدیلیاں ہوئیں اور اس تحریک کے زیر اثر ڈراما حقیقت پسند ہوا۔ داستانوں، قصوں اور غیر فطری مناظر اور کرداروں کی کوئی گنجائش نہیں رہی۔ اس کے موضوع، واقعہ، پیش کش میں آدمی کے مسائل، کش مکش، زندگی کی اہم ضروریات کردار کی شکل میں اجاگر ہوئیں۔

ترقّی پسند تحریک نے ممبئی میں ایک ایسا گروہ تیار کیا جو اس تحریک کے جدید ترین خیالات کا معتقد تھا۔ اس گروہ میں شاعر بھی تھے اور نثر نگار بھی تھے۔ ان کی سربراہی میں روایتی تھیٹر کے ساتھ ہی ساتھ عوامی تھیٹر کی تجویز پر غور کیا گیا اور آخر کار ۲۵ رمئی ۱۹۴۳ء کو ممبئی میں ایک عوامی تھیٹر انڈین پیوپلس تھیٹر ایسوسی ایشن کے نام سے قائم کیا گیا۔ اس عوامی تھیٹر میں خواجہ احمد عباس، فلمی اداکار بلراج ساہنی، کرشن چندر، عصمت چغتائی، سردار جعفری، رضیہ سجاد ظہیر، حبیب تنویر، قدسیہ زیدی، راجندر سنگھ بیدی، اوپیندر ناتھ اشک اور مخدوم محی الدین جیسے مشہور ومقبول ادیب وشاعر اور مفکّر شامل تھے۔ خواجہ احمد عباس اس کے بانیوں میں تھے۔ اس عوامی تھیٹر کے باضابطہ قیام کے بعد انگریزی، مراٹھی اور بنگلہ ڈراموں کے علاوہ خواجہ احمد عباس کا لکھا اردو ڈرامہ ''یہ اَمرت ہے'' پیش کیا گیا۔

۱۹۴۴ء میں خواجہ احمد عباس کا معاشرتی ڈرامہ ''زبیدہ'' پہلی بار بلراج ساہنی کی ہدایت میں پیش ہوا۔ اِپٹا ایک ایسا عوامی تھیٹر ثابت ہوا جس نے اردو ڈرامے کو روایت اور قدامت پرستی اور غیر فطری عناصر سے نکال کر جدید تراش خراش کے لباس سے ملبوس کیا۔ اس کا لہجہ بدلا جو مکالمہ اونچی اور بلند آواز میں ادا کیا جاتا تھا اس کا لہجہ مدھم ہوا۔ پس منظر اور پیش منظر بھڑکیلے سیٹ سے نکلا اور ایک عام گھر کے ڈرائنگ روم، کچن اور صحن میں تبدیل ہوگیا۔ اِپٹا نے ممبئی میں ہی نہیں ملک کے بیش تر شہروں میں اردو ڈراموں کے کامیاب شوز کیے۔

اِپٹا کے قیام کا مقصد یہ تھا کہ یہ عوام کی بھرپور نمائندگی کرے اور اس کے پیش کردہ ڈراموں میں ہندوستانی اور عوامی آرٹ کا رنگ زیادہ سے زیادہ ہو۔ اِپٹا ابھی اپنے ابتدائی دَور میں تھا کہ ۱۹۴۳ء میں مشہور فلم اداکار پرتھوی راج کپور نے ممبئی کے جوہو علاقے میں پرتھوی تھیٹر قائم کیا۔ یہ اپنے آغاز سے لے کر مئی ۱۹۶۰ء تک مختلف موضوعات پر اردو کے کامیاب ڈرامے اسٹیج کرتا رہا۔ اس تھیٹر کے ڈرامے ممبئی کے علاوہ ملک کے بیش تر شہروں میں بھی کھیلے جاتے رہے۔ پرتھوی راج کے انتقال کے ساتھ ہی پرتھوی تھیٹر تقریباً ختم سا ہو گیا تھا لیکن ان کے اداکار بیٹے ششی کپور اور ان کی بیٹی سنجنا کپور نے اسے پھر زندگی دی اور یہ تھیٹر موجودہ عہد میں بھی دیگر زبانوں کے ساتھ اردو ڈرامے پیش کرتا آرہا ہے۔ اس تھیٹر نے راج کپور، ششی کپور، پریم ناتھ، زہرہ، سہگل، عذرا، ممتاز، شوکت اعظمی، رامانند ساگر جیسی فلمی ہستیاں اردو ڈرامے کے توسط سے دی تھیں تو آج بھی فلم اور سینما کے معروف اداکار اس میں شامل ہیں۔

ممبئی پارسی تھیٹریکل کمپنیوں کا گڑھ رہا ہے۔ پارسی تھیٹر کے زوال کے بعد اِپٹا اور پرتھوی تھیٹر قائم ہونے اور ان دونوں ثقافتی اداروں نے اردو ڈراما اور تھیٹر کو ایک نئے عہد میں لا کھڑا کیا۔ اسی عہد میں گاؤں، دیہات میں ڈراما کی ترویج و اشاعت کے لئے کملا دیوی نے ۱۹۴۴ء میں انٹا (انڈین نیشنل تھیٹر ایسوسی ایشن)، معروف اداکار اتپل دَت نے ۱۹۴۷ء میں لٹل گروپ، قدسیہ زیدی نے ہندوستانی تھیٹر گروپ، بلراج ساہنی نے جوہو آرٹ تھیٹر، حبیب تنویر نے نیا تھیٹر گروپ قائم کیے۔ ان تمام تھیٹروں میں دیگر زبان کے ڈراموں کے ساتھ اردو ڈرامہ کو بھی عوامی مقبولیت حاصل رہی۔ ان کے علاوہ ممبئی میں کئی ثقافتی ادارے قائم ہوئے۔ ایک جُٹ، رضوی کالج، شاہ کار تھیٹر گروپ، ینگ تھیٹر گروپ، موٹلے، پلیٹ فارم، ہم، رابطہ ڈراما گروپ، اپنا رنگ منچ وغیرہ اپنے قیام سے اب تک باقاعدہ اردو ڈرامے کر رہے ہیں اور ان کے پیش کردہ اردو ڈرامے کسی بھی زبان کے ہم عصر ڈراموں سے کم اہمیت کے حامل نہیں ہیں۔

کردار آرٹ اکیڈمی ممبئی میں ۱۹۸۵ء میں اقبال نیازی نے قائم کیا تھا۔ اپنے قیام سے ۲۰۱۵ء تک یعنی ان ۳۰ رسالوں میں اس اکیڈمی نے ہر سال ڈرامہ فیسٹول کی شکل میں اردو ڈراموں کو باقاعدگی سے پیش کیا ہے۔ اس ڈراما اکیڈمی کی خوبی یہ ہے کہ یہ ملک کے ان ڈراما نگاروں کے اردو ڈرامے اسٹیج کرتا ہے جن کے ڈرامے وسائل کی کمی ہونے کی وجہ سے اسٹیج تک نہیں پہنچ پائے۔ مرکزی حکومتوں نے جدید تھیٹر کی ترقّی و توسیع دینے کی غرض سے ملک کے اہم شہروں میں روبندر بھون کے نام سے عمارتوں کی تعمیر کی جہاں ڈرامے کی پیش کش کے لئے رعایتی نرخ پر سہولتیں مہیا کی گئیں۔

۱۹۵۹ء میں مغربی طرزِ اداکاری اور طرزِ فن کو پیش نگاہ رکھ کر دہلی میں نیشنل اسکول آف ڈرامہ قائم کیا گیا۔ تھیٹر کے فن کو قدیم روایات اور قدامت پرستی سے نکال کر ارتقائی شکل دینے اور قدیم اقدار کو جدید نظریۂ فکر و فن سے ہم آہنگ کرنے میں اس ادارے نے باکمال مثال قائم کی ہے۔ اس ادارے نے بے پناہ فن کار ہندوستان کی ثقافت کو دیے۔ علاقائی زبانوں کے علاوہ دنیا کی رائج زبانوں کے ساتھ اردو زبان کے ڈراموں کو بھی اس سے فروغ حاصل ہوا۔

۱۹۷۰ء میں نیشنل اسکول آف ڈرامہ (این ایس ڈی) کی طرز پر مدھیہ پردیش کی راجدھانی بھوپال کی پُرفضا وادی میں بھارت بھون کی وسیع و عریض عمارت تعمیر کی گئی۔ اس جدید ترین عمارت کی تعمیر کی غرض و غایت ہندوستانی ثقافت، تہذیب و معاشرت جو میٹروپولیٹن شہروں میں ایک انتہائی ترقی یافتہ کلچر کی نمائندہ بن چکی ہے، علاقائی طرزِ معاشرت اور طرزِ فن و ثقافت کو ایک منچ دینا تھی۔

اس کا ایک ذیلی ادارہ ''رنگ منڈل'' قائم کیا گیا جس میں ڈرامہ سے متعلق مستقل ملازم رکھے گئے جن میں ہدایت کار، ڈرامہ نویس اور اداکاروں کی قابلیت کو اہمیت دی گئی۔ اس رنگ منڈل کے تحت ڈرامے فیسٹیول کا انعقاد کیا جاتا ہے جن میں دیگر زبانوں کے علاوہ اردو ڈرامے بھی پیش کیے جاتے ہیں۔ یہاں نادرہ ببر، امریش پوری، گلزار ٹام آلٹر اور اردو ڈراما سے وابستہ کئی ممتاز ہستیاں اپنے اردو ڈرامے پیش کر چکی ہیں۔ بھوپال میں کئی نجی ادارے بھی قائم ہیں جو گاہے بہ گاہے اردو ڈرامے اسٹیج کرتے آرہے ہیں اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ ممبئی، دہلی، بھوپال اور لکھنؤ کے اسٹیج آج بھی اردو ڈراموں سے آباد ہیں۔

۱۸۴۳ء میں اردو ڈرامے کے آغاز سے لے کر موجودہ عہد تک یعنی تقریباً ۱۷۲ سال میں اردو ڈرامے نے کتنے مدارج طے کیے؟ کن کن اداروں نے اردو ڈرامے کی ترقی میں نمایاں کردار ادا کیا؟ اردو ڈراما کے تاریخی اِرتقا کا مجموعی جائزہ آپ کے سامنے پیش کیا گیا۔ چوں کہ آپ اردو ڈرامے کے طالب علم ہیں، اس لئے اس جائزہ کو آپ پوری طرح ذہن نشین کر لیجیے۔ عزیز ساتھیو! اردو ڈراما کے اس تاریخی اِرتقا کے جائزے کے بعد اب آپ کو اس ڈراما سے متعارف کر دیا جائے جس نے اردو ڈرامہ کو ادب کے ممتاز مرتبے پر فائز کیا۔

01.06 خلاصہ

اس اکائی کے تحت آپ نے ڈرامے کی تعریف اور اس کے تاریخی اِرتقا کو سمجھا۔ آپ کو یہ بھی بتایا گیا کہ اردو ڈرامے کا آغاز کب اور کس زمانے میں ہوا تھا اور اسے ترقی دینے، اس کے فروغ میں کن ادیبوں، شاعروں اور ڈرامہ نگاروں نے نمایاں طور پر حصّہ لیا۔ آپ کو یہ بھی بتایا گیا کہ پہلا اردو ڈرامہ کون سا تھا اور اس کے تخلیق کار کس عہد کے تھے۔ اس کے بعد کس ڈرامے نے سب سے زیادہ مقبولیت حاصل کی اور پارسی تھیٹر بمبئی نے اردو ڈرامے کو اِرتقا اور فروغ کو کہاں تک پہنچایا۔ اس کے بعد آپ کو سید امتیاز علی تاؔج کے حالاتِ زندگی، ادب میں ان کے مقام اور ان کے نیم تاریخی لیکن ادبی ڈرامے انارکلی کی تفصیل بھی آپ کو بتائی گئی۔ اسی اکائی کے تحت معروف ڈرامہ نگار اور ہدایت کار حبیب تنویر کے سوانحی خاکے، ان کی زندگی کے حالات، ڈرامے اور فلم سے ان کی وابستگی اور ان کے مشہور زمانہ ڈرامے ''آگرہ بازار'' کی تمثیل نگاری، اس کے فن، ڈرامے کے پس منظر اور کن حالات میں یہ ڈراما لکھا گیا اور پہلی بار کہاں کھیلا گیا اور موجودہ عہد میں ''آگرہ بازار'' کی ڈرامائی کیا حیثیت ہے اور اسے کیوں پسند کیا جاتا ہے۔ تفصیل کے ساتھ آپ کو بتایا اور سمجھا گیا۔ یہاں مختصر طور پر اس کا خلاصہ پیش کیا جا رہا ہے تا کہ آپ اسے نہ صرف اچھی طرح سمجھ لیں بلکہ یہ آپ کے ذہن نشین بھی ہو جائے۔

ڈراما کا لفظ قدیم یونان کے لفظ ڈرومنن سے وجود میں آیا جس کے معنی مسرت اور شادمانی سے منائے گئے جشن کے ہیں۔ اس لفظ کو جب زیادہ استعمال کیا گیا تو یہ ڈراؤ ہوا اور پھر اسے ڈراما سے مخصوص کر دیا گیا۔ ہندوستان میں اسے ناٹک بھی کہا جاتا ہے۔ ڈراما کی تعریف یوں تو چند الفاظ میں بیان کی جا سکتی ہے لیکن اس کی تعریف کو جب تک توصیف کے ساتھ بیان نہ کیا جائے تب تک اس کی تعریف کی تشریح مکمل نہیں ہوتی۔ ڈراما پرفارمنگ آرٹ ہے۔ یعنی کر کے دکھانا یعنی نقل بہ مطابق اصل۔ اس کو اس طرح سمجھنا چاہیے کہ ایک فقیر در در بھٹک کر بھیک مانگتا ہے۔ اس کا ظاہر لباس، چلنے بات کرنے گڑگڑانے کا انداز سامنے والے کو اس پر رحم کھانے اور اس کی مدد کرنے پر مجبور کر دیتا ہے، اسی فقیر کے کردار کو جب کوئی اداکار اسٹیج پر ہو بہو ہو اپنے فن سے پیش کرتا ہے تو یہی نقل بہ مطابق اصل ہے اور اسی کو ڈراما کہا جاتا ہے۔ ڈراما انسان کی فطرت، اس کی ہر حرکت کی ایسی نقل ہے جس میں اداکار کا جسم بولتا ہے جسے تکنیکی زبان میں باڈی لنگویج کہتے ہیں۔

ڈراما کی سب سے بڑی تعریف یہ ہے کہ اس کے پاس موضوعات یا کہانی کے پلاٹ کی تمام اقسام ہیں۔مزاح،طنز،سماج میں انسان کی نابرابری،گھریلو اُلجھنیں،سماجی مسائل،سیاست کی خوبی اور برائی،دشمنی،دوستی،قربانی،ایثار،بزدلی،بہادری غرض دنیا کا کوئی ایسا موضوع نہ ہوگا جس پر ڈرامہ نہ لکھا جاسکے۔ماہرین نے ڈراما کی تعریف مختلف انداز میں بیان کی ہے لیکن سب اس پر متفق ہیں کہ ڈراما ہماری زندگی سے لے کر موت تک کے درمیان جو کچھ ہم سے سرزد ہوتا ہے اس کی نقل پیش کرنا ہی ڈراما ہے۔

اردو ڈرامے کے تاریخی اِرتقا پر جو تحقیق ہوئی ہے اس کے مطابق حضرت عیسیٰ سے پانچ صدی پہلے یونان میں ڈرامے کا آغاز ہو چکا تھا۔لیکن تاریخِ ہند کے مطالعہ سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ مغربی ممالک میں ڈراما جب ابتدائی دور میں تھا تب اس سے بھی پہلے ہندوستان اس فن سے نہ صرف واقف ہو چکا تھا بلکہ اس کے عمل کا اظہار بھی کیا جانے لگا تھا۔چوں کہ دنیا میں ہندوستان وہ واحد ملک ہے جس کی رَگ رَگ میں گیت،سنگیت اور رقص بسا ہوا ہے۔خوشی ہو یا غم دونوں کا اظہار سنگیت سے کیا جاتا ہے۔ہندوستان کی قدیم ترین روایات میں ناٹک کا وجود پایا جاتا ہے۔سنسکرت ہندوستان کی قدیم ترین زبان ہے،سب سے قبل سنسکرت میں ناٹک کھیلے گئے۔اس زبان کے زوال کے بعد ہندی اور پھر اُردو ڈرامے کا آغاز ہوا۔

۱۹۴۳ء میں سلطان واجد علی شاہ کا ڈراما ''رادھا کنہیا کا قصہ'' جو رہس کے نام سے جانا جاتا ہے،اردو کا پہلا ڈراما تسلیم کیا جاچکا ہے۔ ۱۸۵۲ء میں سید امانت کے منظوم ڈرامے ''اندر سبھا'' نے اردو ڈرامے کو عروج دیا۔اسی زمانے میں بمبئی میں پارسی تھیٹر نے اردو ڈرامے کو نہ صرف مستحکم کیا بلکہ اسے تجارت سے بھی جوڑ دیا۔اسی پارسی تھیٹر سے آغا حشر کاشمیری وابستہ ہوئے۔آغا حشر کاشمیری کا دور اردو ڈرامے کے عروج و مقبولیت کا دَور تھا۔انہوں نے ہی پہلی بار نثری ڈرامے لکھ کر اس روایت کو توڑا جو ڈراموں میں منظوم مکالمے کے لئے مخصوص مانی جاتی تھی۔اس کے بعد اردو ڈرامہ بدستور ترقّی کرتا گیا اور کئی ڈراما نویس اس قافلے میں شامل ہوتے گئے۔آغا حشر کاشمیری کے ڈرامے جب عروج پر تھے،اسی عہد میں اردو ڈرامے میں ایک نام سید امتیاز علی تاؔج کا شامل ہوا۔

۱۹۲۲ء میں سید امتیاز علی تاؔج نے اپنا پہلا نیم تاریخی ڈراما ''انارکلی'' لکھا۔۱۹۲۲ء کے کامل دس سال بعد ۱۹۳۲ء میں یہ ڈراما پہلی بار کتابی شکل میں شائع ہوا لیکن ۱۹۲۷ء میں اس ڈرامہ پر دو فلمیں تخلیق کی گئیں۔پہلی فلم ہمانشو رائے اور دیویکا رانی کی **A love of Mughal prince** تھی اور دوسری اردو ٹائیٹل کی فلم ''انارکلی'' تھی۔اسے اردشیر ایرانی نے بنایا تھا۔یہ دونوں خاموش فلمیں تھیں۔فلموں کو زبان ملنے کے بعد اردشیر ایرانی نے ۱۹۳۵ء میں اسی فلم کو دوبارہ تخلیق کیا جو متکلم تھی۔۱۹۵۲ء میں فلمستان نے اسی ڈرامے پر فلم ''انارکلی'' اور ۱۹۶۰ء میں اس صدی کی سب سے بڑی اور کلاسک فلم ''مغل اعظم'' تخلیق ہوئی۔اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ڈراما ''انارکلی'' اردو کا کس قدر مقبول ڈراما ہے۔''انارکلی'' سے ہی ادبی ڈراموں کا آغاز ہوا۔

حبیب تنویر مرحوم نہ صرف فلم اداکار تھے بلکہ وہ بہترین ڈرامہ نویس،شاعر،نثر نگار اور ڈرامہ ڈائریکٹر بھی تھے۔انہوں نے اپنے ڈراموں سے بین الاقوامی شہرت حاصل کی تھی۔انہوں نے لاتعداد اردو ڈرامے لکھ کر انہیں ملک کے بیش تر شہروں میں اسٹیج کیا۔ان کے ڈرامے بیرون ملک بھی اسٹیج کیے گئے۔ان کا اردو ڈراما ''آگرہ بازار'' موجودہ عہد میں بھی اتنا ہی مقبول و پسندیدہ ہے جتنا ۱۹۵۴ء میں پہلی بار جب کھیلا گیا تھا عوام نے اسے بے حد پسند کیا تھا۔یہ پہلا ڈرامہ ہے جو عوامی شاعر نظیرؔ اکبر آبادی کی نظموں کو بنیاد بنا کر تخلیق کیا گیا ہے۔

نظیر چوں کہ عوام کے شاعر تھے۔ ان کی نظمیں رسموں، رواجوں، ہندو تہواروں جیسے ہولی، دیوالی، نیکی بدی، طلسمِ زندگی، آدمی نامہ، بنجارا نامہ، فنا نامہ، آٹا دال، پیٹ کی فلاسفی، چپاتی نامہ، روپیہ، روٹیاں، مفلسی، شہر آشوب جیسے موضوعات پر مبنی ہیں۔ یہ ایسے موضوع ہیں جن پر اس عہد کے شاعر شعر کہنا اپنی توہین سمجھتے تھے لیکن وقت وقت گزرنے کے ساتھ نظیر اکبر آبادی کی عوامی شاعری کو کلاسیکل شاعری تسلیم کر لیا گیا۔ ''آگرہ بازار'' کا مقام آگرہ اور زمانہ ۱۸۱۰ء ہے۔ پورا ڈرامہ دو ایکٹ پر ہے اور آگرے کے ایک بازار کو پیش نظر رکھ کر لکھا گیا ہے۔ ضرورت کے لحاظ سے نظیر کی نظموں کو فقیروں اور دیگر فن کاروں کے ذریعہ گا کر پیش کیا گیا ہے۔

یہ حبیب تنویر کے فنِ ڈراما نگاری کا کمال ہے کہ انہوں نے نظیر کو اسٹیج پر ان کے کلام کے ذریعہ تماش بینوں کو نظیر سے قریب کر دیا۔ حبیب تنویر نے ایک طویل عرصہ بھوپال میں گزارا۔ وہ بھارت بھون کے ڈائریکٹر بھی رہے۔ ان کی اہلیہ مونیکا تنویر کے انتقال کے دو ڈھائی سال بعد حبیب تنویر کا انتقال بھی بھوپال میں ہی ہوا اور ان کی قبریں بھوپال کے قبرستان میں موجود ہیں۔ ''آگرہ بازار'' اور ''انارکلی'' پر جو تبصراتی، معلوماتی اور تجزیاتی جائزہ اس اکائی کے تحت پیش کیا گیا ہے۔

دونوں ڈراموں میں ایک چیز مشترکہ ہے کہ دونوں ڈرامے Period-Drama ہیں۔ یعنی انارکلی ڈرامہ کا تعلق مغل شہنشاہ اکبر کے عہدِ حکومت کی رومانی المیہ داستان پر مبنی ہے تو ''آگرہ بازار'' مغل بادشاہ محمد شاہ رنگیلے کے دورِ حکومت کے ایک شاعر نظیر اکبر آبادی کی کلاسک شاعری پر مبنی ڈراما ہے جو اس عہد کے ماحول، سماجی اور تہذیبی و تمدنی حالات کو پیش منظر دیتا ہے۔ یہ دونوں ڈرامے آج بھی اتنے ہی مقبول ہیں جتنے ماضی میں رہے ہیں۔

اس خلاصہ سے آپ مختصر طور پر اردو ڈراما کی تخلیق، ارتقا، عروج، پیش کش اور اس کی مقبولیت سے واقف ہو گئے ہوں گے۔

01.07 فرہنگ

آشکار ہونا : ظاہر ہونا
اختتام پذیر : انجام
اِرتقا : ترقی
ازدواجی زندگی : شادی شدہ زندگی
اعتراف : مانا گیا، تسلیم کیا گیا
التفات : ملتفت ہونا، پسند کرنا
المیہ : درد بھرا، دردناک واقعہ
باطنی صفات : اندرونی خوبی
بین الاقوامی : انٹرنیشنل
پاداش : قصور

عبور : پار اُترنا
عروج : بلندی، اونچائی
علم الحیات : انسانی زندگی کا علم
عناصر : جسم کے حصّے
غرقاب : ڈوب جانا
فنونِ لطیفہ : فائن آرٹ
قدامت پرست : پرانے خیال کا
کثرت استعمال : بہت زیادہ برتا گیا
گام زَن : چلتے رہنا
مبہوت : حیرت زدہ

تصادم	: لڑائی/ایک دوسرے سے اُلجھنا	محرک	: تحریک کیا گیا
تمثیل	: ڈرامہ کو پیش کرنا	مدارج	: درجہ بہ درجہ
تمہید	: کسی قصے کی ابتدا کرنا	مروّج	: رائج کیا ہوا
توصیف	: تعریف	مستقر	: ہیڈ کوارٹر
ثقافت	: کلچر	مستند	: مانے ہوئے
جبلّت	: عادت	مطمحِ نظر	: اصلی مقصد/نظر میں آنا
حزنیہ	: ٹریجڈی	مماثل	: برابر
حکومتی اُمور	: حکومت	ممنوع	: منع کیا گیا
خدوخال	: صورت شکل	منفی کردار	: برائی کا کردار/اچھائی کا مخالف
ذی علم	: پڑھا لکھا	موزونیت	: مناسبت
زوال	: خاتمہ	نشوونما	: پرورش پانا
سرشار	: مطمئن	نشیب وفراز	: اونچ نیچ
شواہد	: شہادت	واضح علامت	: نمایاں شکل/صورت
صنف	: فن	وسعت	: بڑھا ہوا، پھیلا ہوا
ظریفانہ	: کامیڈی	وطنِ ثانی	: دوسرا وطن

01.08 سوالات

مختصر سوالات

سوال نمبر۱ ڈرامہ کی تعریف بیان کیجیے؟

سوال نمبر۲ سید امتیاز علی تاؔج نے انارکلی کے علاوہ اور کن موضوعات پر لکھا؟

سوال نمبر۳ سید امتیاز علی تاؔج کے ڈرامے انارکلی کو ادبی ڈراما کیوں کہا جاتا ہے؟

تفصیلی سوالات

سوال نمبر۱ ڈرامہ کے تاریخی اِرتقا کا تفصیلی جائزہ پیش کیجیے؟

سوال نمبر۲ ڈراما انارکلی کے ڈرامانویس کون ہیں اور ان کا ادبی مقام کیا ہے؟

سوال نمبر۳ انارکلی ڈرامے کے رومان کی داستان تاریخی یا یا نہیں؟ تفصیل سے روشنی ڈالیے۔

معروضی سوالات

سوال نمبرا : سیدامتیازعلی تاؔج کس شہر میں پیدا ہوئے؟

(الف) لاہور (ب) کراچی (ج) لکھنؤ (د) دہلی

سوال نمبر۲ : سیدامتیازعلی تاؔج کے والد کا نام کیا تھا؟

(الف) مولوی غلام حسین (ب) مولوی سیدامتیازعلی (ج) مولوی مسعود (د) مولوی احمد

سوال نمبر۳ : حکومتِ پاکستان نے سیدامتیازعلی تاؔج کی ادبی خدمات کے اعتراف میں انہیں کس ایوارڈ سے نوازا؟

(الف) رومؔی ایوارڈ (ب) ڈاکٹر اقبالؔ ایوارڈ (ج) ستارۂ امتیاز (د) جناح ایوارڈ

سوال نمبر۴ : ''انارکلی'' کس کا ڈراما ہے؟

(الف) حبیب تنویر (ب) محمد حسن (ج) پریم چند (د) سیدامتیازعلی تاؔج

سوال نمبر۵ : ڈراما ''انارکلی'' پر اردو زبان میں کتنی فلمیں بنائی جا چکی ہیں؟

(الف) سات (ب) پانچ (ج) دس (د) تین

سوال نمبر۶ : فلم ''مغلِ اعظم'' کس ڈراما پر مشتمل ہے؟

(الف) ضحاک (ب) اِندرسبھا (ج) آگرہ بازار (د) انارکلی

سوال نمبر۷ : حبیب تنویر کا اصل نام کیا تھا؟

(الف) حبیب احمد خاں (ب) غلام احمد (ج) نواز احمد (د) عبدالرقیب

سوال نمبر۸ : حبیب تنویر کا سب سے مقبول اور کامیاب اردو ڈراما کون سا ہے؟

(الف) یہودی کی لڑکی (ب) ضحاک (ج) آگرہ بازار (د) انارکلی

سوال نمبر۹ : ڈراما ''آگرہ بازار'' میں کس اردو شاعر کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے؟

(الف) میر تقی میؔر (ب) نظیؔر اکبرآبادی (ج) خواجہ میر دردؔ (د) میر اثؔر

سوال نمبر۱۰ : ڈراما ''آگرہ بازار'' میں کتنے ایکٹ ہیں؟

(الف) چار (ب) ایک (ج) چھ (د) دو

معروضی سوالات کے جوابات

جواب نمبرا : (الف) لاہور — جواب نمبر۶ : (د) انارکلی

جواب نمبر۲ : (ب) مولوی سیدامتیازعلی — جواب نمبر۷ : (الف) حبیب احمد خاں

جواب نمبر۳ : (ج) ستارۂ امتیاز — جواب نمبر۸ : (ج) آگرہ بازار

جواب نمبر۴ : (د) سیدامتیازعلی تاؔج — جواب نمبر۹ : (ب) نظیؔر اکبرآبادی

جواب نمبر۵ : (ب) پانچ — جواب نمبر۱۰ : (د) دو

01.09 حوالہ جاتی کتب

۱۔ ناٹک ساگر	از	محمد عمر و نور الٰہی
۲۔ اردو اسٹیج ڈراما	از	مسعود حسن رضوی
۳۔ ہندوستانی ڈراما	از	ڈاکٹر صفدر آہ
۴۔ ڈراما نگاری کا فن	از	پروفیسر محمد اسلم قریشی
۵۔ ڈراما کا تاریخی و تنقیدی پس منظر	از	پروفیسر محمد اسلم قریشی
۶۔ اردو ڈرامہ روایت اور تجربہ	از	عطیہ نشاط
۷۔ ریڈیو ڈرامے کی تاریخ	از	اخلاق اثر
۸۔ اردو ڈرامے کا مطالعہ	از	اخلاق اثر
۹۔ اندر سبھا اور اندر سبھائیں	از	ابراہیم یوسف
۱۰۔ اردو ڈراما کی تاریخ اور تنقید	از	عشرت رحمانی
۱۱۔ ڈراما کا فن اور روایت	از	ڈاکٹر محمد شاہد حسین
۱۲۔ اردو ڈراما فن اور تکنیک	از	ظہیر انور
۱۳۔ اردو اسٹیج ڈراما، تاریخ و تنقید	از	ڈاکٹر وجے دیو سنگھ
۱۴۔ جدید اردو ڈرامے کی روایت	از	ڈاکٹر شہہ نور سلیم
۱۵۔ ڈراما انار کلی	از	سید امتیاز علی تاج
۱۶۔ تاج کے ڈرامہ انار کلی پر ایک نظر	از	روح افزا رحمان
۱۷۔ بین السطور	از	حبیب احمد
۱۸۔ دورنگ (آگرہ بازار، شطرنج کے مہرے)	از	حبیب تنویر

اکائی 02 ڈرامے کافن

ساخت

02.01 : اغراض ومقاصد

02.02 : تمہید

02.03 : ڈراما کافن اوراس کی تعریف

02.04 : ڈرامے کا مقصداوراس کی حدود

02.05 : ڈرامے کا آغاز

02.06 : خلاصہ

02.07 : فرہنگ

02.08 : سوالات

02.09 : حوالہ جاتی کتب

02.01 اغراض ومقاصد

آپ نے گذشتہ اکائی میں ڈرامہ کی تعریف اوراس کے تاریخی ارتقا کے ساتھ ہی سید امتیاز علی تاؔج کے حالاتِ زندگی اوران کے مشہورادبی نیم تاریخی ڈراما ''انارکلی'' کے علاوہ معروف ڈراما نگار وہدایت کار حبیب تنویر کے سوانحی خاکے، ان کے تصنیف اورپیش کردہ اردو ڈراموں کی تفصیل اوران کا مشہوراردوڈراما ''آگرہ بازار'' کے متعلق معلومات حاصل کرسکیں گے۔آپ کواس اکائی کے تحت یہ بھی بتایا گیا کہ ''انارکلی'' اور ''آگرہ بازار'' کواردوڈرامانویسی میں کیامقام حاصل ہے۔''اَنارکلی'' مغلیہ سلطنت کے شاہی اصول ودبدبے کو پوری طرح تمثیل میں ڈھال کرپیش کرتا ہے تو ''آگرہ بازار'' اردوزبان کے عوامی کلاسکی شاعر نظیؔر اکبرآبادی کی شاعری پرمبنی اس عہد کی تصویرکشی کرتا ہے۔

02.02 تمہید

اب اس اکائی کے تحت آپ کو یہ بتایا جائے کہ ڈرامے کافن کیا ہے؟ اس کے بنیادی عناصر کیا ہیں؟ ڈرامہ کی کتنی اقسام ہیں؟ ڈراما کتنی اصناف پرلکھااورترتیب دیا جاتا ہے؟ اسٹیج ڈرامے میں کن اہم لوازمات کی ضرورت ہوتی ہے؟ امید ہے ان نکات کوآپ نے ذہن نشین کرلیا ہوگا۔آیئے! سب سے پہلے سمجھا جائے کہ ڈراما ہے کیااوراسے فن کیوں کہا جاتا ہے؟

02.03 ڈراما کافن اوراس کی تعریف

ڈراما کی مختلف تعریفیں ماہرین نے بیان کی ہیں:

ڈراما زندگی کی نقل ہے۔ یہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں آدمی اپنے آپ کوفطری طور پر دیکھتا ہے۔ یہ حقیقت کو پوری سچائی کے ساتھ، پوری برائی کے ساتھ اورآدمی کے ہراس عمل کودکھاتا ہے جواسے اس کی زندگی میں قدم قدم پرپیش آتے ہیں۔ڈراما زندگی کا ہوبہونقش ہے۔

ڈراما انسانی افعال کی نقل ہے جس میں ان افعال کو بہتر یا بدتر یا ہو بہو ویسا ہی پیش کیا جاتا ہے۔ ڈراما ایک ایسا لباس ہے جس پر دھبّے بھی ہیں، داغ بھی ہیں، اُجلا پن بھی ہے اور وہ شفّاف بھی ہے۔ یہ ایک ایسا فن ہے جسے ہم اس مسکراہٹ سے تشبیہ دے سکتے ہیں کہ جس مسکراہٹ میں آنسو بھی چھپے ہوں اور جو دیکھنے والے کو ایک ہی وقت میں فرحت بھی دے اور اُسے رنج سے بھی دوچار کردے۔ ڈراما ایسا فن ہے جس میں برائی اور اچھائی ایک دوسرے کے برابر برابر اپنے کردار ادا کرتی ہیں۔ اچھائی سے تماشبین کو احساسِ مسرت ہوتا ہے تو برائی سے اظہارِ نفرت۔

ڈراما پوری طرح پرفارمنگ آرٹ (Performing Art) ہے۔ ڈراما ایسے عناصر کا مجموعہ ہے جن کی مدد سے تھیٹر میں زندگی کو عملی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ ڈراما نقل بمطابق اصل ہے۔ اس فن کو اور پوری وضاحت سے سمجھنے کی کوشش اس طرح کی جاسکتی ہے ڈرامے کا فن انسان کے ان تمام فطری کاموں کی تصویر کشی کرتا ہے جنہیں انسان اپنی تمام زندگی کے مختلف مرحلوں میں انجام دیتا ہے یا ان سے گزرتا ہے۔ محبت، عشق، ایثار، قربانی، گھریلو ذمّے داریاں، فرائض، مذہبی و غیر مذہبی رسمیں، نفرت، بے ایمانی، کنجوسی، سخاوت، چوری، ڈکیتی، خوں ریزی، بہادری، بُزدِلی، کامیابی، ناکامی غرض یہ عمل انسان کی زندگی کے فطری عناصر ہیں اور کوئی ڈراما جب ان تمام عناصر پر ترتیب دیا جاتا یا تصنیف کیا جاتا ہے پھر جا کر اسٹیج پر پیش کیا جاتا ہے تو اس میں فن کی اور فن کے عمل کی تمام خصوصیات ہوتی ہیں۔

ڈراما محض مکالمے میں لکھی تحریر کا نام نہیں ہے، نہ واقعات اور کردار کا مجموعہ، ڈراما نہ صرف تفریح ہے اور نہ صرف زندگی کا فلسفہ بلکہ ڈراما ایک ایسا فن ہے جس کی تحریری شکل (Script) اس نقشے کی طرح ہے جو کسی عمارت کی تعمیر سے پہلے تیار کیا جاتا ہے۔ نقشے میں جس طرح عمارت کے ایک ایک گوشے کو لکیروں سے واضح کیا جاتا ہے، اسی طرح ڈرامے کے اسکرپٹ میں واقعات کو کرداروں سے مربوط کیا جا کر پوری فن کارانہ سمجھ بوجھ سے لکھا جاتا ہے لیکن جس طرح نقشہ تیار ہو جانے سے عمارت تعمیر نہیں ہو جاتی اسی طرح اسکرپٹ مکمل ہونے سے ڈراما مکمل نہیں ہو جاتا۔ نقشے کے بعد عمارت کی تعمیر کے لئے اینٹ، پتھر، ریت، سیمنٹ، لوہا، لکڑی، کاری گر، مزدور وغیرہ اور سب سے اہم تعمیر کے ماہر کی ضرورت ہوتی ہے۔ ان کے بغیر کوئی بھی عمارت تکمیل کو نہیں پہنچتی۔ عمارت کی تعمیر بھی ایک فن ہے۔ اسی طرح ڈرامے کی تشکیل اسی وقت تکمیل کو پہنچتی ہے جب اسکرپٹ کے بعد اداکار، تماشائی، اسٹیج، آواز، روشنی اور موسیقی کے ساتھ ہی پس منظر اور پیش منظر کو پوری فن کارانہ مہارت کے ساتھ اسٹیج پر ڈرامے کا ہدایت کار پیش کرتا ہے۔

ایک قابل ڈراما نویس اور ماہر ہدایت کار کے درمیان فنِ ڈراما کو سمجھنے کی صلاحیت ہونا ضروری ہے۔ ڈراما چوں کہ زندگی کا عملی فن یعنی (Action of Art) ہے۔ جب بھی ڈرامہ کا لفظ ہمارے کانوں کو سننے کا موقع ملتا ہے تو تھیٹر یا اسٹیج یا وہ رنگ منچ ہمارے ذہن میں پوری طرح اُبھر آتا ہے جہاں ڈراما اپنے فن کی مہارت کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ چوں کہ تھیٹر یا رنگ منچ کے بغیر اس پرفارمنگ آرٹ کا تصوّر بھی محال ہے۔ ڈراما وہ فن ہے جس میں گفتار کی متحرک قوت یعنی ادا کاری (Acting with Dialogue) کردار میں عملی کارکردگی یعنی Action with Acting موجود ہو۔ ڈراما خواہ اسٹیج کا ہو ریڈیو کا اس کا تمام تر تعلق ان فنی لوازم سے ہے جن کے بغیر ڈرامانہ تو تشکیل پا سکتا ہے اور نہ اسے اسٹیج پر پیش کیا جاسکتا ہے۔

عزیز طلبا! یہاں تک آپ نے ڈراما کی تعریف اور فن کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ آیئے! اب آپ کو ڈرامے کے لازمی اور ضروری قاعدے اور اصولوں سے واقف کرادیا جائے جن کے بغیر کوئی ڈراما فن کی کسوٹی پر پورا نہیں اُترتا۔ آپ یہ تو جانتے ہیں کہ ادب کا ایک اہم

باب فنونِ لطیفہ ہے جسے انگریزی میں فائن آرٹ کہا جاتا ہے۔ اس فائن آرٹ میں مصوری، پینٹنگ، رقص، موسیقی، گائیکی وغیرہ کے ساتھ ڈرامے کا فن موجود ہے۔ ڈرامے کا فنی مطالعہ کرتے وقت ذہن میں سب سے پہلا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جس چیز کا ہم مطالعہ کررہے ہیں اس کی حدود یعنی باؤنڈریز کیا ہیں؟ یہ سوال ہمارے ذہن کو اس چیز کی جانب لے جاتا ہے جو فن یا ادب سے تعلق رکھتی ہے۔ کسی بھی فن کی تخلیق کا ایک تصوّر ہمارے ذہن میں اُبھرتا ہے اور ہم اس کا خاکہ یا لائن آف ایکشن ترتیب دے لیتے ہیں اور اسی خاکے کو جب ڈیولپ کیا جاتا ہے تو اس فن کی تخلیقی صورت پوری طرح واضح ہوجاتی ہے لیکن ہمیں یہ خیال رکھنا پڑتا ہے کہ وہ تخلیقی حدود یا باؤنڈریز یا لائن آف ایکشن سے باہر نہ نکلے جو ماہرین نے پہلے سے مقرر کی ہوئی ہیں۔ اگر کوئی فن کی تخلیق ان پابندیوں سے تجاوز کر جاتی ہے تو فن اس سے متاثر ہوتا ہے اور پڑھنے والے اور دیکھنے والے کو وہ فن یا اس فن کی تخلیق اور پیش کش متاثر نہیں کر پاتی۔ جیسا کہ عمارت کی تعمیر کے لئے اس کی ہر دیوار کو ایک زاویے میں رکھنا ہوتا ہے۔ اگر دیوار اس زاویہ سے تھوڑی بھی ہٹتی ہے تو پوری عمارت کی ساخت بدل جائے گی اور وہ عمارت بھدّی لگنے لگے گی۔ ڈرامہ کا مفہوم سمجھنے اور سمجھانے کے لئے ماہرین نے اس کے فن کی حدود مقرّر کی ہیں۔ ایک بات اور آپ کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ڈرامے کو وجود میں لانے کے لئے انسان نے اس کو صرف تحریر تک محدود نہیں رکھا ہے کہ وہ صرف پڑھا جائے بلکہ اس کا تعلق اسٹیج سے وابستہ ہے تاکہ وہ اپنے فن کے ذریعہ آدمی کے ہر عمل کو نقل بنا کر دکھائے اور آدمی یہ پہچانے کہ جو اداکار ڈرامے کے ذریعہ نقل پیش کررہا ہے وہ تو وہی آدمی ہے جو تماشا بین کی حیثیت سے سامنے بیٹھا خود کو عملی طور پر یا ایکشن کے ساتھ دیکھ رہا ہے۔ یہی ڈرامے کا فن ہے۔ اسی لئے اسے ڈراما کہا گیا ہے کہ انسان اسی وجہ سے دوسرے جان داروں سے ممتاز ہے کہ وہ سب سے زیادہ نقل کرنے والا ہے۔

قدیم یونان میں بھی ڈرامے کا فن اسی تھیوری پر مبنی تھا۔ ہندوستان میں سنسکرت ڈرامے کو ایسی نظم کہا گیا ہے جسے دیکھا بھی جاسکے اور سنا بھی جاسکے۔ قدیم سنسکرت میں ناٹک کے فن کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا تھا۔ ایک جو دکھائی دے اور ایک وہ جو سنائی دے اسے روپک کا نام دیا گیا ہے۔ سنسکرت ڈرامائی فن کے عالموں نے ڈرامے کے فن کو پانچ اجزاء میں بانٹا ہے۔

﴿۱﴾ میک اپ اور پوشاک ﴿۲﴾ آواز اور مکالمہ ﴿۳﴾ جسم کی حرکت ﴿۴﴾ رقص ﴿۵﴾ موسیقی۔

قدیم یونانی فلاسفر ارسطو نے ڈرامے کے فن کو چھ ترکیبوں پر تقسیم کیا ہے۔

﴿۱﴾ پلاٹ ﴿۲﴾ کردار ﴿۳﴾ مکالمہ ﴿۴﴾ زبان ﴿۵﴾ موسیقی ﴿۶﴾ رقص۔

کوئی بھی ڈراما انہیں اجزاء کو مدنظر رکھ کر لکھا جاتا ہے لیکن ڈراما چوں کہ ایک فن ہے یعنی پرفارمنگ آرٹ جسے پورے بھاؤ کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے، اس لئے فنی اعتبار سے مندرجہ ذیل باتوں کو دھیان میں رکھنا بھی ضروری ہے، تب ہی ڈراما فن کی کسوٹی پر پورا اُترتا ہے۔ وہ باتیں یا لوازم یہ ہیں:

﴿۱﴾ پلاٹ: موضوع یا کہانی کا مواد ﴿۲﴾ کہانی کا مرکزی خیال یا تھیم کردار ﴿۳﴾ ڈرامے کا آغاز
﴿۴﴾ کردار یا سیرت نگاری ﴿۵﴾ مکالمہ ﴿۶﴾ تسلسل، کش مکش اور تذبذب
﴿۷﴾ تصادم ﴿۸﴾ نقطۂ عروج یا کلائمکس ﴿۹﴾ انجام۔

﴿نوٹ﴾ ان کے علاوہ ڈرامے کے لئے چار فنّی ارکان بھی مقرر کیے گئے ہیں اور وہ ارکان یہ ہیں:

﴿۱﴾ **وحدتِ عمل:** یہ ایک ایسا موضوع یا پلاٹ یا قصہ یا کہانی ہے جس پر ڈراما لکھا اور کھیلا جائے اور جس میں الگ الگ کڑیوں یعنی کرداروں کی جذبات نگاری ہو۔

﴿۲﴾ **وحدتِ زمان:** ڈرامے کی پیش کش اور اس کے کھیلے جانے کا وقت پہلے سے طے ہو کہ ڈراما کم از کم دو گھنٹے یا کم یا زیادہ وقت میں پورا ہو جائے۔

﴿۳﴾ **وحدتِ مکان:** ڈراما ایک ہی مقام پر یعنی ایک ہی اسٹیج پر کھیلا جائے۔ کوئی دوسرا مقام یا رنگ منچ الگ سے نہ ہو۔

﴿۴﴾ **وحدتِ تاثر:** وحدتِ عمل، وحدتِ زمان اور وحدتِ مکان، یہ تینوں وحدتیں اس وقت پھیکی، بے مزہ اور غیر دل چسپ ہو جاتی ہیں اگر ڈرامے میں تاثر نہ ہو۔ یعنی ڈراما مکالماتی طور پر، کردار نگاری کے طور پر، کہانی کے طور پر اور پیش کش کے لحاظ سے دیکھنے والے کو متاثر کرے۔ مذکورہ تین وحدتیں الگ الگ تین اصول نہیں ہیں بلکہ ایک ہی قانون کے تین مختلف پہلو ہیں۔ ان میں وحدتِ تاثر ہی سب سے اہم ہے، ڈرامے کے فن کی اصلی خصوصیت وحدتِ تاثر ہے۔

عزیز طلبا! یہاں تک آپ کو ڈرامہ کے فن کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے اور آپ کو یہ بھی بتایا گیا ہے کہ ڈرامہ کی فنّی خصوصیات کیا ہیں؟ اب آیئے ڈرامہ کی صنف اور ڈرامائی تکنیک کو بھی آپ کے ذہن نشین کرا دیا جائے۔ سب سے پہلے تو یہ جانیں کہ ڈرامہ کا مقصد کیا ہوتا ہے؟

02.04 ڈرامے کا مقصد اور اس کی حدود

ڈرامے کا اصل مقصد لطف اندوزی اور تفریح ہے۔ ایسی تفریح جو دیکھنے والے کے ذہن کو چند لمحوں یا کچھ گھنٹوں کے لئے ذہنی سکون دے سکے۔ ان مغربی ملکوں میں جہاں ڈرامے کو عروج حاصل ہوا اور شیکسپیئر اور برنارڈ شاہ جیسے شہرت یافتہ ڈراما نگار ہوئے، جن کے ڈرامے آج بھی کھیلے جاتے ہیں اور شیکسپیئر ہی وہ اہم اور واحد مغربی ڈراما نگار ہے جس کے ڈراموں کے ترجمے اردو میں بھی کیے گئے اور اس کے ڈراموں پر ہندی میں فلمیں بھی بنائی گئیں۔ ان مغربی ملکوں میں المیہ ڈراموں یعنی ٹریجڈی ڈراموں کو سب سے زیادہ اہمیت دی گئی۔ المیہ ڈراموں کو اس لئے امتیاز حاصل ہے کہ ان کی پیش کش سے دیکھنے والے جلد متاثر ہوتے ہیں اور ایسے ڈراموں کا پلاٹ سیدھا دل پر اثر کرتا ہے۔ یونانی فلاسفر ارسطو کے نزدیک ڈرامہ اس عروج پر ختم ہو جہاں برائی کو اچھائی کے مقابل لایا گیا ہو اور اچھائی برائی پر فتح پا لے چوں کہ جب ڈراما اس نکتے پر ختم ہوگا تو دیکھنے والے برائی سے نفرت کا اظہار کریں گے اور تھیٹر سے باہر آنے کے بعد بھی وہ برائی کو اسی نفرت کی نگاہ سے دیکھیں گے۔ یہی ایک المیہ یا ٹریجڈی ڈرامے کی خصوصیت ہے۔ طربیہ یعنی مزاحیہ ڈراما وقتی طور پر ذہن میں آسودگی پیدا کرتا ہے، ہنسنے پر بے اختیار مجبور کرتا ہے اور دیکھنے والے کو تفریح دیتا ہے۔ مزاحیہ ڈرامے سے تفریح بھی ملتی ہے اور چند گھڑیوں کو سکون بھی ملتا ہے مگر یہ وہ تاثر پیدا نہیں کرتا جو ٹریجڈی ڈراما پیدا کرتا ہے۔

یہ خصوصیت سنسکرت ڈراموں کو حاصل رہی۔ ماورائی ناٹکوں سے قطعِ نظر سنسکرت ڈراموں کا مقصد لوک کلیان یعنی انسان کی بھلائی اور انسان دوستی ہوا کرتا تھا۔ جس میں کوئی پیغام موجود نہ ہو۔ اسے ناٹک نہیں کہا جا سکتا۔ سنسکرت ڈراموں کی پہلی خصوصیت رہی کہ ان کے ڈراموں میں تفریح کے ذریعے اصلاح اور تربیت بھی ہوا کرتی تھی۔ ڈرامے میں اگر مقصد ہے تو تماشائی ڈرامے کے ذریعہ بیان کیے گئے قصے

سے اس قدر قریب ہو جائے کہ ڈرامے کے کردار کے دکھ کو اپنا دکھ اور اس کے سکھ کو اپنا سکھ محسوس کرنے لگے۔ دوسرے لفظوں میں تماشائی کردار کی جذبات نگاری میں برابر کا شریک ہو جائے اور اس پر وہی کیفیت طاری ہو جائے جس سے ڈرامے کا کردار دوچار ہے۔ یہی ڈرامے کا اصل مقصد ہے۔

﴿ڈراما کی حدود Boundries﴾: جیسا کہ ارسطو اور دیگر ماہرین کے حوالے سے آپ کو بتایا گیا کہ ڈراما چھ اصولوں (ارسطو کے نزدیک) یا زیادہ سے زیادہ نو (دیگر ماہرین فن کے مطابق) اصولوں یا ترکیبوں پر لکھا جاتا ہے۔ ان میں ہم پہلے ان چھ ترکیبوں یا اصولوں پر بات کرتے ہیں جو یونانی فلاسفر ارسطو نے بتلائی یا قائم کی ہیں۔ آیئے ان کو سلسلہ وار سمجھنے کی کوشش کریں۔

02.05 ڈرامے کا آغاز

زمانۂ قدیم میں بھی اور آج موجودہ عہد کے پیش کردہ اسٹیج ڈرامے کا آغاز تمہید یعنی (Introduction) یا اور آسان الفاظ میں کہیں تو تعارف سے کیا جاتا ہے۔ ہم پہلے سنسکرت، ہندی اور پھر اردو ڈراموں کے اصول اور ان کی پابندیوں پر غور کرتے ہیں۔

سب سے پہلے سنسکرت میں ڈراموں پر نظر ڈالتے ہیں۔ زمانۂ قدیم میں مصر دنیا کا وہ پہلا ملک تھا جہاں بت پرستی اور انسان پرستی کو سرکاری قانون کا درجہ حاصل تھا۔ اس کے بعد ہندوستان وہ دوسرا ملک ہے جہاں ہندو مذہب کے تحت بت پرستی کا جنون سب سے زیادہ پایا جاتا ہے۔ اس بت پرستی نے ہی ایسی غیر فطرتی، ماورائی خود ساختہ قصوں اور کہانیوں کو انسان کے اپنے ہاتھوں سے تخلیق کرایا جن پر حقیقت کا گمان غالب رہا اور انسان جو عقل و شعور تو رکھتا ہے لیکن ایک نادیدہ طاقت اسے خوف میں مبتلا بھی رکھتی ہے۔ وہ ان قصوں اور کہانیوں سے مرعوب رہا اور ان دیوی دیوتاؤں پر ایمان کی حد تک کامل یقین رکھتے ہوئے سر جھکاتا آیا ہے۔ جب ان قصوں کو ایک پلاٹ کی شکل دے کر ناٹک میں ڈھالا گیا اور اس میں واقعات کے مطابق کردار رکھے گئے جو ان دیوی دیوتاؤں کو پورے بھاؤ سے اداکاری کے ساتھ پیش کریں جو دیوی دیوتاؤں سے منسوب لکھے گئے اور جنھیں انسان نے کبھی مجسم نہیں دیکھا۔ اب دقت یہ پیش آئی کہ کردار ادا کاری تو کریں گے لیکن اصل کہانی جو پیش کی جارہی ہے، اسے تماشائی کو کیسے بتایا جائے؟ چنانچہ اس کے لئے ودوشک یا راوی کا کردار وضع کیا گیا جو ڈرامے کے آغاز سے پہلے اصل کہانی کے ساتھ کرداروں کا تعارف بھی کراتا تھا اور آج بھی کراتا ہے تاکہ تماشائی ڈرامے کی کہانی سے پوری طرح واقف ہو جائیں اور ان اداکاروں سے بھی ان کا تعارف ہو جائے جو ڈرامے میں کہانی کے مطابق کردار نبھا رہے ہیں۔ اسی کو تمہید کہا گیا اور اسی کو آغاز بھی۔

تمہید کے بعد پردہ اُٹھتا ہے اور ڈرامے کا آغاز ہو جاتا ہے۔ یہاں ابتدائی واقعات پیش کیے جاتے ہیں جن سے کش مکش شروع ہوتی ہے اور کرداروں کی آپسی بات چیت، جسمانی حرکات سے ڈراما آگے بڑھتا ہے اور تصادم رونما ہونے لگتا ہے۔ اس کے بعد ڈراما تیسرے مرحلے میں داخل ہوتا ہے اور اسی تیسرے مرحلے سے ڈراما عروج یعنی Rising-action کی جانب بڑھتا ہے۔ جس سے تماشائی کو یہ احساس ہو جاتا ہے کہ اب ڈراما اپنے انجام کے قریب آ گیا ہے۔ اسی میں اُلجھاؤ پیدا ہوتا ہے اور ڈرامہ میں پوری شدت آجاتی ہے اور دو مخالف کردار خواہ وہ اچھائی یا برائی کے ہوں یا حق اور ناحق کو ثابت کرنے میں الجھے ہوئے ہوں، ان کی ہل چل سے سکون اضطراب میں بدل جاتا ہے۔ یہی شدت بڑھتے بڑھتے اپنے پورے عروج پر آجاتی ہے۔ انجام صاف نظر آنے لگتا ہے۔ لیکن یہاں اچانک ڈرامے کی رفتار میں کمی آجاتی ہے اور تماشائی سانس روکے بے تاب ہو جاتا ہے کہ ڈرامے کا انجام کیا ہوگا؟ یہ دھیمی رفتار پل بھر کی ہوتی ہے جسے تجسس یا سسپنس کہا جاتا ہے۔

اچانک سرفتار میں پھر تیزی آجاتی ہے اور پانچویں مرحلے یا منزل میں اتار وعمل(Action) کا حل نظر آنے لگتا ہے۔ ڈراما جب یہاں پر پہنچتا ہے تو واقعات کی رفتار ڈرامے کو کئی منزلوں سے گزارتی ہوئی انجام(Climax) کی راہ ہم وَار کرتی ہے۔ چھٹا اور آخری مرحلہ اس ڈرامے کا اختتام یا انجام ہوتا ہے اور یہ انجام ہی ان تمام واقعات کا حل یا نچوڑ ہے جو ڈرامے میں پیش آتے رہے ہیں۔

اب آپ ان تمام مراحل سے واقف ہوگئے جو کسی بھی ڈرامے کے لئے ضروری قرار دیے گئے ہیں اور ان کو ایک حصار یعنی Boundry میں رکھا گیا ہے۔ آپ یہ بھی ذہن نشین کر لیجیے کہ یہ حصار یا پابندی یونانی المیہ یا ٹریجڈی ڈرامے کی بنیاد پر رکھی گئی ہے جو قدیم یونان میں کھیلے جاتے تھے اور ان پابند اصول کا تذکرہ ارسطو کی کتاب ''بوطیقا'' میں ملتا ہے۔ یہ اصول آج بھی برتے جاتے ہیں۔ زمانہ بیشک ترقّی کر گیا ہے اور اسٹیج یا رنگ منچ میں تکنیکی تبدیلیاں آئی ہیں، ڈراما Symbolized ہوا ہے یعنی پراپرٹی کی ضرورت کو صرف اشارتاً بتایا جاتا ہے، ڈراما میں پس پردہ چند افراد ہوتے ہیں جو فوراً ہی ڈرامے کے منظر کو تبدیل کر دیتے ہیں۔ مثلاً ڈراما میں ڈائننگ ہال ہے اور اس سچویشن کے مطابق فن کار اپنے کردار پیش کر رہے ہیں کہ منظر تبدیل ہو کر ڈائننگ ہال سے جھونپڑی میں بدل جاتا ہے۔ پہلے سے تیار شدہ پراپرٹی کو کچھ لوگ ڈائننگ ہال کی پراپرٹی ہٹا کر جھونپڑی کی پراپرٹی لگا دیتے ہیں۔ یہ بھی ہوتا ہے کہ ایک سیٹ پر مختلف منظر الگ الگ مقامات پر تیار رکھے جاتے ہیں۔ غیر ضروری منظر کو اندھیرے میں رکھا جاتا ہے اور ضروری منظر کو روشنی میں۔ غیر ضروری منظر کی جب ضرورت ہوتی ہے تو پہلا منظر تاریک ہو جاتا ہے اور وہ منظر روشنی میں آجاتا ہے۔ روشن منظر میں شامل افراد اپنے کردار ادا کرتے ہیں۔ ڈرامے کو قدامت پرستی سے ضرور نجات ملی ہے مگر زیادہ تر ڈرامے انہیں روایتی اصولوں کے پابند رکھے جاتے ہیں۔ یہاں آپ کی آسانی کے لئے یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ ڈرامے کا پہلا اصول کیا ہے؟ آیئے اس کو ذرا گہرائی سے سمجھنے سے کوشش کی جائے۔

ایک اچھا ڈراما نگار اوپر بیان کیے گئے اصولوں کو ذہن میں رکھ کر کہانی یا قصے کا انتخاب کرتا ہے۔ ایسی کہانی یا قصے کو چنتے وقت یہ خیال بھی رکھنا ہوتا ہے کہ اس میں اداکاروں کو حرکت اور عمل Action with acting کا زیادہ سے زیادہ موقع مل سکے۔ اداکار کی جسمانی حرکت یعنی Body language اور اس کی مکالماتی ادائیگی واقعات میں تسلسل پیدا کرنے کے ساتھ کہانی کو آگے بڑھانے کا ذریعہ بھی بنتی ہے اور دوسرے منظر کو ربط میں بھی لاتی ہے۔ ڈراما نگاری اور اس کی پیش کش کا سب سے پہلا اصول یہ ہے کہ کرداروں کو مسلسل حرکت میں رکھا جائے اگر ایک بھی کردار اس اصول سے باہر ہو جاتا ہے یا وہ دوسرے کرداروں کو تعاون نہیں دے پاتا ہے تو اس کا اثر پورے ڈرامے کے فن پر پڑتا ہے اور تماشائی اُکتاہٹ محسوس کرنے لگتا ہے۔ کہانی یا قصے کو چنتے وقت یہ بات بھی ذہن میں رکھنا ہوتی ہے کہ ڈراما اپنی فنی حیثیت پر کھرا اُتر سکے۔ اس میں جو واقعات پیش کیے جائیں ان میں ربط و تسلسل بھی ہو۔ حالات ایسے پیدا کیے جائیں جو تماشائی کے ذہن کو دھچکا بھی پہنچائیں اور اسے آنے والے واقعہ کے تجسس میں بھی مبتلا رکھیں۔ ڈراما چوں کہ عملی فن ہے، ڈرامے اور تماشائی کا وہ رشتہ ہے جس کے بغیر ڈراما صرف کاغذ پر لکھی ایک تحریر سے زیادہ نہیں ہے۔ ڈرامے کو تماشائی کے روبہ رو پیش کرنا ہی اس کا عملی فن ہے۔ ڈرامہ کا اصل مقصد بھی یہی ہے، اسے عام لوگوں کو دکھایا جائے، تماشائی ڈرامے کا لازمی اور ناقابل فراموش عنصر ہوتے ہیں۔ مغربی ڈراموں کا مزاج ہندوستانی ڈراموں سے بالکل الگ ہے۔ مغرب کے لوگ زندگی کو بہتر جینے پر یقین رکھتے ہیں۔ اس لئے ان کے ڈراموں میں جن میں زیادہ کش مکش اور تصادم ہو پسند کیے جاتے ہیں۔ ہندوستان کے عوام یعنی ہم لوگ جیو اور جینے دو اور خدا جو کرتا ہے بہتر کرتا ہے، کے اصول پر زندگی بسر کرتے ہیں۔ اس لئے

ہمارے یہاں المیہ یعنی ٹریجڈی ڈراموں میں بھی ظرافت یعنی کامیڈی کے کردار لازم ہوتے ہیں۔تماشائی جب ایسے ڈرامے سے متاثر ہوکر جذبات کے زیر اثر آجاتا ہے اور لگتا ہے کہ اب وہ رودے گا کہ ایک یا چند ظریفانہ کردار اپنی پُر مزاح گفتگو اور حرکت ولباس سے تماشائی کو جذباتیت سے نکال کر اس میں نئی روح پھونک دیتے ہیں اور تماشائی ایک دم خود کو تر وتازہ محسوس کرنے لگتا ہے۔ ہندوستانی ڈراموں کا فن اسی مقصد کو لے کر آگے بڑھتا ہے۔

آپ نے ڈرامے کے مقصد کو سمجھ لیا ہوگا۔اب آیئے یہ سمجھا جائے کہ مغربی اور ہندوستانی ڈرامے کا فن کس بنیاد پر قائم ہے اور اس کا بنیادی فرق کیا ہے؟ سب سے پہلے مغربی ڈرامے کے فن اور اس کے مقصد پر غور کرتے ہیں۔مغرب میں المیہ یعنی ٹریجڈی ڈراموں کو پسند کیا جاتا ہے۔شیکسپیئر کے ڈرامے اسی لئے مقبول ہیں کہ ان کی بنیاد ٹریجڈی پر قائم رکھی گئی ہے۔مغربی ڈراما کی ٹریجڈی یہ نہیں ہے کہ قاتل کو اس کے بھیانک جرم کا مرتکب ہونے کی سزا ملے۔مغرب کے ڈرامے کی اصل ٹریجڈی یہ ہے کہ غلط فہمی یا کسی سازش کے تحت ایک بے گناہ کو پھانسی کی سزا دے دی جائے اور ڈرامے کے کلائمکس میں یہ ثابت ہوجائے کہ پھانسی پانے والا بے گناہ تھا۔یہ ٹریجڈی ہے جو ڈرامے کے فن کو عظمت دیتی ہے۔ یہاں شیکسپیئر کے ڈرامے ''اوتھیلو'' کی مثال دی جاسکتی ہے جس سے آپ المیہ کے فرق کو باآسانی سمجھ لیں گے۔اوتھیلو کا ہیرو اپنی بیوی کو بے وفا سمجھ کر قتل کر دیتا ہے۔ڈرامہ کے اگلے مناظر میں ہیرو کو ایسے ثبوت مل جاتے ہیں جن سے بیوی کی بے وفائی غلط ثابت ہوتی ہے، یہ واقعہ ڈرامے میں نہ صرف تحیر پیدا کرتا رہے بلکہ ڈرامے کو المیہ کی بلندی تک پہنچاتا ہے۔اس کے مقابلے میں ہندوستانی ڈرامے کا مزاج جدا ہے۔اس کی بنیاد کرم اور کرتار پر رکھی گئی ہے۔کرتار یعنی خالق یا خدا، کرم یعنی قسمت۔ ہندوستانی ڈراما انصاف کو پسند کرتا ہے یعنی وہی لوگ سزا کے مستحق ہوتے ہیں جو برے ہیں اور جنہوں نے برے کرم یا برے کام کیے ہیں اور کرتار یعنی خدا ان اچھے لوگوں کو آزمائش میں ڈال کر انہیں انصاف کے ذریعہ بے گناہ ثابت کر دیتا ہے اگر اتفاق سے کوئی بے گناہ کسی مصیبت میں پھنس جاتا ہے اور اس کی بے گناہی ثابت نہیں ہو پاتی تو (ہندو عقیدے کے مطابق) یہ مان لیا جاتا ہے کہ یہ اس کے پچھلے جنم کے کرموں کا پھل ہے جو اسے اس جنم میں ملا ہے۔ جب کہ مغرب کا نظریۂ حیات اس عقیدے پر کامل یقین رکھتا ہے کہ انسان اپنی کوشش اور جدوجہد سے ہی اپنی تقدیر خود بناتا ہے۔

مغربی زندگی کا ایک اصول یہ بھی ہے کہ اگر انسان کی ترقی میں کوئی چیز حائل ہوجائے تو وہ اس کو راہ سے ہٹانے میں اپنی تمام طاقت صرف کر دے۔انسان کی اس صبر آزما طاقت کے مظاہرے کی جھلک مغرب کے ڈراموں میں بھی ملتی ہے۔ ہندوستانی عقیدہ اس کے برخلاف ہے۔ ہندوستانی تقدیر کو مانتے ہیں اور تقدیر میں جو لکھا ہے ہم ہندوستانی اس کو مان لیتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ہندوستانی ڈراموں کو خالص المیہ ڈراموں کے مقابلے میں ظریفانہ اور حزنیہ۔ظریفانہ ڈراموں کو زیادہ اہمیت اور وقعت حاصل ہے۔طربیہ یا پُر مذاق ڈرامے مغرب میں بھی کھیلے جاتے ہیں اور ان کو تماشائیوں سے بھرپور داد بھی ملتی ہے۔مغربی المیہ ڈرامہ کو یوں تو سب سے اہم مقام حاصل ہے لیکن وہاں جو مزاحیہ ڈرامے کھیلے جاتے ہیں ان میں مسخرہ پن اور بے ساختہ ہنسی دل لگی زیادہ ہوتی ہے جب کہ ہندوستانی مزاحیہ ڈرامے میں ایک خوب صورت باوقار سنجیدہ سی ظریفانہ کیفیت ہوتی ہے۔اس کو اس طرح سمجھئے کہ مغربی طربیہ یعنی کامیڈی ڈراما ایک بھرپور قہقہہ ہے تو ہندوستانی مزاحیہ ڈرامہ پُر وقار اور لبوں پر آتی بے ساختہ مسکراہٹ ہے۔مغربی اور ہندوستانی ڈراموں کے فن کے اس فرق سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ دنیا کی ہر رائج زبان میں ڈراما المیہ، حزنیہ، طنزیہ، مزاحیہ، سنجیدہ اور غیر سنجیدہ اپنی پوری ساخت کے ساتھ کھیلا جاتا ہے۔

ڈرامے کے فن کو کئی اقسام میں تقسیم کیا گیا ہے۔ چوں کہ ڈراما صنف بھی ہے اور فن بھی اور جب سے ڈراما وجود میں آیا ہے تب سے آج تک اس میں تبدیلیاں تو رونما ہوئی ہیں مگر اس کی اقسام پر کوئی فرق نہیں آیا۔ ہندوستان میں جو ڈرامے کھیلے جاتے ہیں انہیں دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک سوشل اور دوسرا کاسٹیوم۔ سوشل ڈراما اس ڈرامے کو کہتے ہیں جو کسی بھی طبقے کی عام زندگی سے تعلق رکھتا ہو اور کاسٹیوم ڈراما وہ ہوتا ہے جو ہماری زندگی کے ماضی کی ترجمانی کرتا ہے۔ اسے فینٹاسی بھی کہتے ہیں۔ فینٹاسی وہ ڈرامے جن میں جادوئی کرشمے ہوں اور عجیب وغریب کردار۔

سوشل ڈراموں کی بھی کئی شکلیں ہیں۔ سوشل ایک عام آدمی کی زندگی کا ترجمان جیسے مزدور، کلرک، گھریلو اور سماجی مسائل وغیرہ۔

﴿**مسلم سوشل**﴾ مسلم طرز زندگی اور معاشرہ پر مبنی جن میں پردہ، آدابِ زندگی، اخلاق، مہذب لباس، بڑوں کا احترام اور ڈھکا چھپا عشق اور رومان ہو۔

﴿**ولیج سوشل**﴾ دیہاتی پس منظر پر مبنی۔ ایسے ڈراموں میں گاؤں کی زندگی، دیہاتی لوک گیت اور رقص، دیہاتی لباس اور دیہاتی زبان اور گاؤں کا دل چسپ ماحول۔

﴿**سوشل کامیڈی**﴾ اس ڈرامے میں شروع سے آخر تک مہذب ظرافت ہوتی ہے۔ یعنی ایسی کامیڈی جس میں ایسے مکالمے کردار سے ادا کرائے جائیں جو بے ساختہ ہنسنے پر مجبور کردیں اور اُن میں مزاح تہذیب کے دائرے میں ہو۔

﴿**میوزیکل سوشل**﴾ ایسے ڈرامے رقص اور گانوں کے توسط سے واقعات کی صورت میں لکھے اور پیش کیے جاتے ہیں۔ ایسے ڈراموں میں واقعات کی بہتر ترتیب، کامیڈی اور کلائمکس میں اس کا نتیجہ نکالنا ضروری ہوتا ہے۔

﴿**ایکشن سوشل**﴾ یہ ایکشن سے بھرپور ڈرامے ہوتے ہیں جو عموماً بڑے شہروں کی ماڈرن لائف پر مبنی ہوتے ہیں۔ یہ ڈرامے مار پیٹ، چوروں، بدمعاشوں کے تصادم، پولس کا تعاقب، جوئے خانے، جرائم، شراب، موسیقی اور رقص سے بھرپور ہوتے ہیں۔

﴿**دھارمک ڈراما**﴾ ان میں وہ تمام ڈرامے آجاتے ہیں جن کا تعلق پورانک کتھاؤں یعنی اُن سنی سنائی داستانوں اور قصوں سے ہوتا ہے جو ہندو مذہب میں رائج ہیں اور جن کا پس منظر آسمان اور وہ دیوتا اور دیویاں اور راکشس ہوتے ہیں جن کے ہر عمل پر ہندو عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔

﴿**تاریخی ڈراما**﴾ ان ڈراموں کا تعلق ان واقعات اور کرداروں سے ہوتا ہے جو تاریخ میں لکھے گئے ہیں۔ کاسٹیوم ڈراموں کی یہ ایک ایسی اہم صنف ہے جسے سوشل حقیقت کہا جاتا ہے۔ تاریخ سے اُٹھائے گئے ان سچے واقعات پر یہ ڈرامے ترتیب دیے جاتے ہیں اور وہ کردار اِن ڈراموں میں پیش کیے جاتے ہیں جن کی بہادری کے کارنامے، ان کی محلاتی اور درباری زندگی، ان کے رومان اور اس عہد کے تمام تر ماحول کو حقیقی انداز میں پیش کیا گیا ہو۔

آپ نے ڈراموں کی ان اقسام کو پوری طرح سمجھ لیا ہوگا۔ ان کے علاوہ ڈرامے کی اور بھی کئی ذیلی اور ضمنی قسمیں ہیں۔ ان کا سمجھ لینا بھی آپ کے لئے ضروری ہے۔ اس سے قبل کہ آپ کو ان دوسری اقسام سے واقف کرایا جائے آپ کے لئے یہ جاننا ضروری ہے کہ زمانہ جیسے

جیسے ترقی پذیر ہوتا گیا ٹیکنالوجی میں بھی ایجادات ہوتی گئیں۔ فلم سے ہٹ کر دیکھا جائے تو ریڈیو اور ٹیلی ویژن نے ڈرامے کو اسٹیج سے نکال کر گھر گھر پہنچادیا۔ ڈرامہ جو صرف اسٹیج تک محدود تھا، ریڈیو ایجاد ہونے کے بعد اس کی نشریات میں ڈرامے کو بھی شامل کرلیا گیا۔ زمانے نے مزید ترقّی کی اور ٹیلی ویژن کی ایجاد ہوگئی۔ اسٹیج اور ریڈیو ڈرامے میں بنیادی فرق یہ ہے کہ اسٹیج ڈرامہ دیکھا اور سنا بھی جاتا ہے جب کہ ریڈیو ڈرامہ صرف سنا جاسکتا ہے۔ ٹیلی ویژن میں فوٹوگرافی شاٹ بائی شاٹ ہوتی ہے۔ ہدایت، اسکرپٹ، میک اپ، سیٹ ڈیزائن، کاسٹیوم، لوکیشن، مکالمہ اور ایڈیٹنگ فلم کی ہی تکنیک کے مطابق ہوتی ہے۔ ریڈیو اور ٹیلی ویژن ڈراموں میں کسی بھی غلطی کو سدھارا جاسکتا ہے لیکن چوں کہ اسٹیج ڈرامہ براہِ راست ہوتا ہے اس میں معمولی سی غلطی بھی گرفت میں آجاتی ہے اور اس میں سدھار کی گنجائش نہیں ہوتی۔

ڈرامے نثری بھی ہوتے ہیں اور منظوم بھی۔ منظوم ڈرامے کو اوپیرا کہا جاتا ہے۔ اوپیرا ہندوستان میں مغرب سے ہی آیا ہے۔ یہ شاعری، موسیقی اور تمثیلی یعنی اداکاری کی پیش کش سے ترتیب دیا جاتا ہے۔ ہندوستان میں اس کی روایت سنسکرت ناٹکوں میں موجود ہے۔ کرشن لیلا اور راس لیلا پرانے زمانے میں کھیلے جانے والے منظوم ناٹک اوپیرا کی ہی قدیم شکل تھے۔ اردو میں منظوم ڈراما لکھنے والوں میں سب سے پہلا نام آغا حشر کاشمیری کا لیا جاتا ہے۔ ان کے بعد کئی ڈراما نویسوں نے اس فن میں طبع آزمائی کی اور ان کے لکھے کئی اوپیرا اردو ادب میں محفوظ ہیں۔ ان کے علاوہ واجد علی شاہ کا ''رہس'' اور سید امانت کی ''اندر سبھا'' بھی منظوم ڈرامے ہیں۔ ''رہس'' کا زیادہ حصّہ نثر میں ہے تو اندر سبھا کی تمام تر تمثیل نظم میں ہے۔

اردو ڈرامے کی ایک قسم تجریدی ڈرامہ بھی ہے جسے انگریزی میں **Modify** کہا جاتا ہے یعنی روایت سے ہٹ کر کسی قصے کو موجودہ عہد کی زندگی کے طریقے سے جوڑ کر نئے انداز میں بیان کرنا۔ اس کے علاوہ اردو میں شخصی ڈرامے بھی لکھے اور کھیلے گئے۔ جیسے ''مرزا غالب''، ''شاعر کشمیر مہجور''، ''حبہ خاتون''، ''رضیہ سلطان''، ''حضرت محل''۔ امید ہے کہ اس اکائی کے مطالعہ سے آپ ڈراموں کی اقسام، ان کی تعریف، فن، تکنیک اور ان کے اِرتقا سے متعلق معلومات حاصل کرنے میں کامیاب ہوگئے ہوں گے۔

سب سے پہلے تو یہ سمجھ لیجیے کہ اردو ڈرامے کے فن کا جدید دور سید امتیاز علی تاجؔ کے نیم تاریخی ڈرامہ ''انارکلی'' سے ہوتا ہے جو ۱۹۲۲ء میں لکھا گیا تھا اور ۱۹۳۲ء میں کتابی شکل میں اس کی اشاعت ہوئی تھی۔ اسی ڈرامے سے اردو ڈرامے کو ادبی حیثیت حاصل ہوئی۔ چوں کہ اس ڈرامے کے تمام کردار تاریخی ہیں صرف رومانی واقعہ کا تعلق تاریخ سے نہیں ہے۔ اس ڈرامے کے رومانی قصے پر اسی نام سے فلمیں بنائی گئیں اور آخری بار ''مغلِ اعظم''، جیسی کلاسک اردو فلم بھی اسی ڈرامے پر تخلیق کی گئی تھی۔

آغا حشر کاشمیری کے ڈراموں پر بھی فلمیں بنائی گئی تھیں اور آغا حشر کا دَور اردو ڈرامے کی تخلیق کا دور تھا۔ اردو ڈراما ہر موضوع پر نہ صرف لکھا گیا بلکہ اسٹیج پر کھیلا بھی گیا ہے۔ موجودہ عہد میں بھی اردو ڈرامے کا فن ارتقائی مراحل میں ہے اور ملک کے بیش تر شہروں میں اردو ڈرامہ کو نہ صرف اسٹیج حاصل ہے بلکہ اُن ڈراموں کے فن پر مضامین اور تبصرے بھی شائع ہوتے رہتے ہیں۔ ڈرامہ ایک ایسا فن ہے جو انسان کی زندگی سے تعلق رکھتا ہے اور انسان کے ہر ہر پہلو اور اُن سے متعلق ہر مسئلہ کو موضوع بنا کر ڈرامے لکھے بھی گئے ہیں اور لکھے بھی جارہے ہیں۔ نیز ڈرامہ کے فن کو پوری فن کارانہ شدت کے ساتھ اسٹیج پر پیش بھی کیا جارہا ہے۔

02.06 خلاصہ

ڈراما پرفارمنگ آرٹ ہے۔ ڈراما ایسے عناصر کا مجموعہ ہے جن کی مدد سے زندگی کو عملی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ ڈرامے کا فن انسان کے ان تمام فطری کاموں کی تصویر کشی ہے جنھیں انسان اپنی تمام زندگی کے مختلف مرحلوں میں انجام دیتا ہے یا ان سے گذرتا ہے۔ محبت، ایثار، قربانی، گھریلو ذمے داریاں، فرائض، مذہبی اور غیر مذہبی رسمیں، نفرت، بے ایمانی، دغابازی، پاکبازی، کنجوسی، سخاوت، چوری، ڈکیتی، خون ریزی، بہادری، سازشیں، کامیابی اور ناکامی غرض یہ تمام عمل انسانی زندگی کے فطری عناصر ہیں اور کوئی ڈراما جب ان تمام عناصر پر ترتیب دیا جاتا ہے یا تصنیف کیا جا کر اسٹیج پر پیش کیا جاتا ہے تو اس میں فن کی اور فن کے عمل کی تمام خصوصیات ہوتی ہیں۔ یعنی اداکاری، منظر نگاری، مکالمہ نگاری اور کردار نگاری۔ یہ چار خصوصیات ڈرامے کے لئے لازم ہوتی ہیں۔ ان کے بغیر ڈرامانہ تو مکمل مانا جاتا ہے اور نہ وہ اپنا تاثر تماشا بین پر چھوڑتا ہے۔ چوں کہ ڈرامے کا فن نقل بہ مطابق اصل ہے۔ اس لئے جب اس کے موضوع یعنی پلاٹ کو چن کر کوئی ڈراما لکھا جاتا ہے تو ڈراما نویس کا اس کے تکنیکی فن سے واقف ہونا ضروری ہوتا ہے۔ اگر ڈراما نویس اس کے اصول، قاعدے اور تکنیک سے انجام دیتا ہے تو ڈراما ایک ایسا فن ہے جس کی تحریری شکل اس نقشے کی طرح ہے جو کسی عمارت کی تعمیر سے پہلے تیار کیا جاتا ہے۔ جس طرح عمارت کے ایک ایک گوشے کو لکیروں سے واضح کیا جاتا ہے، اسی طرح ڈرامے کے اسکرپٹ میں واقعات کو کرداروں سے مربوط کیا جا کر پوری فن کارانہ سوجھ بوجھ سے لکھا جاتا ہے لیکن جس طرح نقشہ بن جانے سے عمارت تعمیر نہیں ہو جاتی اسی طرح اسکرپٹ مکمل ہونے سے ڈراما تکمیل اور تشکیل نہیں پا سکتا ڈرامے کو فن کی کسوٹی پر رکھ کر پرکھا گیا ہے اور اس کے اصول اور قاعدے مرتب کیے گئے ہیں۔ مصوّری، رقص، موسیقی اور گائیکی وغیرہ کو جس طرح فن کی بندش دی گئی ہے، اسی طرح ڈرامہ کو تکنیکی فن کی بندشوں میں کسا گیا ہے۔ ڈرامے کا فنی مطالعہ کرتے وقت ذہن میں سب سے پہلا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جس چیز کا ہم مطالعہ کر رہے ہیں اس کی حدود کیا ہیں؟ یہ سوال ہمارے ذہن کو اس چیز کی جانب لے جاتا ہے جو فن اور لٹریچر سے تعلق رکھتی ہے۔ کسی بھی فن کی تخلیق کا تصوّر ہمارے ذہن میں اُبھرتا ہے اور ہم اس خاکہ یا لائن آف ایکشن ترتیب دے لیتے ہیں اور اس خاکے کو جب ڈیولپ کیا جاتا ہے تو اس فن کی تخلیقی صورت پوری واضح ہو جاتی ہے۔

ڈرامے کا مفہوم یعنی مطلب اور معنی سمجھانے کے لئے ماہرین نے اس کے فن کی حدیں مقرر کی ہیں۔ ڈرامہ صرف تحریر تک محدود نہیں رکھا گیا ہے۔ اس کا تعلق اسٹیج سے وابستہ ہے تاکہ وہ اپنے فن کے ذریعہ آدمی کے ہر عمل کو نقل بنا کر دکھائے اور آدمی یہ پہچانے کہ جو اداکار ڈرامہ کے ذریعہ نقل پیش کر رہا ہے وہ تو وہ ہی آدمی ہے جو تماشا بین کی حیثیت سے سامنے بیٹھا خود کو عملی طور پر یا ایکشن کے ساتھ دیکھ رہا ہے۔ یہی ڈرامے کا فن ہے اور اسی لئے اسے ڈراما کہا گیا ہے۔

یہاں تک آپ نے ڈرامے کے فن کو سمجھ لیا ہوگا۔ ڈرامے کا ایک مقصد بھی ہوتا ہے چوں کہ مقصد کے بغیر نہ تو شاعری کی جاسکتی ہے اور نہ کسی پلاٹ پر کوئی تحریر لکھی جاسکتی ہے۔ ڈرامے کا مقصد لطف اندوزی بھی ہے اور تفریح بھی۔ ایسی تفریح جو دیکھنے والے کے ذہن کو چند لمحوں یا کچھ گھنٹوں کے لئے ذہنی سکون دے سکے۔ ایک مقصد یہ بھی ہے کہ ڈرامے کے ذریعہ ان حقیقتوں کو پیش کیا جائے جو عام نظر سے پوشیدہ رہتی ہے۔ ڈرامہ کا ایک مقصد یہ بھی ہے کہ برائی کے مقابل اچھائی کو پوری سچائی کے ساتھ پیش کیا جا کر یہ سمجھایا اور بتایا جائے کہ اچھائی انسان کے کردار کی سب سے بڑی خوبی ہے جو اسے ہر محاذ پر کامیاب کرتی ہے۔ ڈرامے کا فن دو ترکیبوں پر رکھا گیا ہے۔ المیہ یا ٹریجڈی طربیہ یا

مزاحیہ۔ مزاحیہ ڈرامے سے تفریح بھی ملتی ہے اور ذہنی سکون بھی۔ لیکن ٹریجڈی ڈراما ذہن کو جھنجھوڑتا ہے اور وہ تاثر چھوڑتا ہے جو دیر تک قایم رہتا ہے۔

آپ نے اس خلاصہ کے ذریعہ ڈرامے کے مقصد کو یقیناً ذہن نشین کرلیا ہوگا۔ اب ڈرامے کی اقسام پر غور کر لیجیے۔ ڈرامہ چوں کہ صنف بھی ہے اور فن بھی اور جب سے ڈرامہ وجود میں آیا ہے تب سے آج تک اس میں تبدیلیاں آتی رہی ہیں مگر ان کی قسموں پر کوئی فرق نہیں آیا۔ ہندوستان میں جو ڈرامے کھیلے جاتے ہیں انہیں دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک سوشل اور دوسرا کاسٹیوم۔ سوشل ڈراما اس ڈرامہ کو کہتے ہیں جو کسی بھی طبقے کی عام زندگی سے تعلق رکھتا ہو۔ کاسٹیوم ڈراما وہ ہوتا ہے جو ہماری زندگی کے ماضی کی ترجمانی کرتا ہے۔ سوشل ڈرامے کی کئی شکلیں ہیں۔ مزدور، کلرک، گھریلو اور سماجی مسائل، سیاسی اور تہذیبی زندگی۔ ان میں مسلم، غیر مسلم، دیہاتی اور شہری زندگی کی عکاسی کی جاتی ہے۔ اسی میں سوشل کامیڈی، میوزیکل سوشل، ایکشن سوشل وغیرہ ڈراموں میں واقعات کی بہتر ترتیب اور ان کو آغاز سے انجام تک پہنچانے کے فنی اصول ادا کیے جاتے ہیں۔

کاسٹیوم ڈراموں میں دھارمک اور تاریخی ڈرامے آتے ہیں جن کا تعلق یا تو پوراتک کتھاؤں سے ہوتا ہے یا داستانوں اور قصوں سے۔ تاریخی ڈرامے وہ ہوتے ہیں جنھیں سوشل حقیقت کہا جاتا ہے۔ ان کا تعلق ان واقعات اور کرداروں سے ہوتا ہے جو تاریخ میں لکھے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ منظوم ڈرامے کی بھی ایک اہم قسم ہے۔ اسے اوپیرا بھی کہا جاتا ہے۔ اوپیرا یوں تو مغرب سے ہندوستان میں آیا ہے لیکن اس کے نقوش ہندوستان کی ان قدیم گاتھاؤں میں ملتے ہیں جو ہندو مذہب کے بھگوان کرشن کی راس لیلاؤں میں بہت پہلے سے کھیلے جاتے رہے ہیں۔ اردو منظوم ڈرامہ امانت کی اندر سبھا اور پھر آغا حشر کاشمیری کی تمثیل میں موجود ہیں۔

عزیز طلبا! اس خلاصہ کے ذریعہ آپ نے ڈرامے کے فن، اس کے اصول، ڈرامے کی اقسام اور اس کی فنی حیثیت کو پوری طرح سمجھ کر ذہن نشین کرلیا ہوگا۔

02.07 فرہنگ

آشکار ہونا : ظاہر ہونا

اجزا : جزء کی جمع

اِرتقا : ترقی

ارکان : رکن کی جمع، یعنی ستون جس پر عمارت کھڑی کی جاتی ہے

اضطراب : بے چینی

اعتراف : مانا گیا، تسلیم کیا گیا

افعال : فعل کی جمع، کام

التفات : ملتفت ہونا، پسند کرنا

شواہد : شہادت

صنف : فن

صلاحیت : اہلیت، قابلیت

ظریفانہ : کامیڈی

عروج : بلندی

علم الحیات : انسانی زندگی کا علم

عناصر : عنصر کی جمع

غرقاب : ڈوب جانا

فرحت : خوشی

باطنی صفات : اندرونی خوبی
بین الاقوامی : انٹرنیشنل
تشبیہ : برابری، کسی چیز سے کسی چیز کو ملانا
تشکیل : لکھا گیا، ملایا گیا
تصادم : لڑائی، ایک دوسرے سے الجھنا
تصنیف : لکھا گیا
تمثیل : ڈرامہ کو پیش کرنا
تمہید : کسی قصے کی ابتدا کرنا
ثقافت : کلچر
جبلّت : عادت
حزنیہ : ٹریجڈی
حکومتی امور : حکومت
خالق : اثر چھوڑنا
دبدبہ : جلال
ذی علم : پڑھا لکھا
راوی : کہانی کہنے والا
زوال : خاتمہ
ساخت : شکل، صورت
سرشار : مطمئن
شدت : طاقت، زور
شفاف : صاف، اُجلا

فنونِ لطیفہ : فائن آرٹ
فنی لوازم : فن کی ضروریات
قدامت پرست : پرانے خیال کا
کامل : مکمل
کثرت استعمال : بہت زیادہ برتا گیا
گام زَن : چلتے رہنا
گفتار : بات چیت
متحرک : چلتی پھرتی
محال : مشکل
محرک : تحریک کیا گیا
مدارج : درجہ بہ درجہ
مربوط : ملا ہوا
مرحلہ : پڑاؤ
مروّج : رائج کیا ہوا
منسوب : کسی کے نام کیا گیا
منفی کردار : برائی کا کردار، اچھائی کا مخالف
موزونیت : مناسبت
نشو ونما : پرورش پانا
نشیب و فراز : اونچ نیچ
واضح کرنا : بتانا، دکھانا

02.08 سوالات

مختصر سوالات

سوال نمبر۱ ڈرامے کو فن کیوں کہا گیا ہے؟
سوال نمبر۲ تاریخی ڈراموں کی خصوصیات کیا ہوتی ہیں؟
سوال نمبر۳ بمبئی کے پارسی تھیٹر نے اردو ڈراما کے فن کو کس حد تک عروج دیا؟

تفصیلی سوالات

سوال نمبر۱ مغربی ڈراموں میں ٹریجڈی ڈراموں کو کیوں اہمیت دی جاتی ہے؟

سوال نمبر۲ ڈراما کو پرفارمنگ آرٹ کیوں کہا جاتا ہے؟ تفصیل سے روشنی ڈالیے۔

سوال نمبر۳ ڈرامے کا فن کیا ہے اور اس کی تعریف ماہرین فن نے کس طرح بیان کی ہے؟

معروضی سوالات

سوال نمبر۱ : ڈراما کو ہم کس چیز سے تشبیہ دے سکتے ہیں؟

(الف) چوٹ (ب) شکن (ج) غصہ (د) مسکراہٹ

سوال نمبر۲ : ڈراما کا پہلا مرحلہ کیا ہوتا ہے؟

(الف) کہانی (ب) اسکرپٹ (ج) مکالمہ (د) کردار

سوال نمبر۳ : ڈراما کیسا فن ہے؟

(الف) غیر حقیقی (ب) تحریری (ج) عملی (د) عقلی

سوال نمبر۴ : ڈراما کا تعلق کس چیز سے ہے؟

(الف) اسٹیج (ب) ریڈیو (ج) تصویر (د) لفظ

سوال نمبر۵ : اسٹیج ڈراما کیسا ہوتا ہے؟

(الف) راست (ب) براہِ راست (ج) بے ترتیب (د) منتشر

سوال نمبر۶ : ڈراما کس طرح کا فن ہے؟

(الف) سکوت کا (ب) انجماد کا (ج) بے حسی کا (د) حرکت و عمل کا

سوال نمبر۷ : ''اچھائی'' سے تماش بین کو کس چیز کا احساس ہوتا ہے؟

(الف) دُکھ کا (ب) غصے کا (ج) مسرت کا (د) نفرت کا

سوال نمبر۸ : ''بُرائی'' سے تماش بین کو کس چیز کا احساس ہوتا ہے؟

(الف) خوشی کا (ب) نفرت کا (ج) مسرت کا (د) منافقت کا

سوال نمبر۹ : کن ڈراموں میں غلطی کو سدھارنے کی گنجائش ہوتی ہے؟

(الف) مطبوعہ (ب) تقریری (ج) ریڈیو اور ٹی.وی (د) منظوم

سوال نمبر۱۰ : ''فن'' کی جمع کیا ہے؟

(الف) فنون (ب) فین (ج) فائن (د) فارن

معروضی سوالات کے جوابات

جواب نمبر۱	: (د) مسکراہٹ	جواب نمبر۶	: (د) حرکت وعمل کا
جواب نمبر۲	: (ب) اسکرپٹ	جواب نمبر۷	: (ج) مسرت کا
جواب نمبر۳	: (ج) عملی	جواب نمبر۸	: (ب) نفرت کا
جواب نمبر۴	: (الف) اسٹیج	جواب نمبر۹	: (ج) ریڈیو اور ٹی.وی
جواب نمبر۵	: (ب) براہِ راست	جواب نمبر۱۰	: (الف) فنون

02.09 حوالہ جاتی کتب

۱۔ ناٹک ساگر	از	محمد عمر ونور الٰہی
۲۔ اردو اسٹیج ڈراما	از	مسعود حسن رضوی
۳۔ ہندوستانی ڈراما	از	ڈاکٹر صفدر آہ
۴۔ ڈراما نگاری کا فن	از	پروفیسر محمد اسلم قریشی
۵۔ ڈراما کا تاریخی وتنقیدی پس منظر	از	پروفیسر محمد اسلم قریشی
۶۔ اردو ڈرامہ روایت اور تجربہ	از	عطیہ نشاط
۷۔ ریڈیو ڈرامے کی تاریخ	از	اخلاق اثر
۸۔ اردو ڈرامے کا مطالعہ	از	اخلاق اثر
۹۔ اندر سبھا اور اندر سبھائیں	از	ابراہیم یوسف
۱۰۔ اردو ڈراما کی تاریخ اور تنقید	از	عشرت رحمانی
۱۱۔ ڈراما کا فن اور روایت	از	ڈاکٹر محمد شاہد حسین
۱۲۔ اردو ڈراما فن اور تکنیک	از	ظہیر انور
۱۳۔ اردو اسٹیج ڈراما، تاریخ وتنقید	از	ڈاکٹر وجے دیو سنگھ
۱۴۔ جدید اردو ڈرامے کی روایت	از	ڈاکٹر شہہ نور سلیم
۱۵۔ ڈراما انار کلی	از	سید امتیاز علی تاجؔ
۱۶۔ تاجؔ کے ڈرامہ انار کلی پر ایک نظر	از	روح افزا رحمان
۱۷۔ بین السطور	از	حبیب احمد
۱۸۔ دورنگ (آگرہ بازار، شطرنج کے مہرے)	از	حبیب تنویر

اکائی 03 ڈرامے کی اقسام

ساخت

03.01 : اغراض ومقاصد

03.02 : تمہید

03.03 : ڈراما کی دواہم قسمیں

03.04 : تکنیکی طور پر ڈرامے کی اور مختلف قسمیں

03.05 : موضوع کے اعتبار سے ڈرامے کی قسمیں

03.06 : ڈرامے کے چنداور اہم اقسام

03.07 : جدید ڈراما

03.08 : خلاصہ

03.09 : فرہنگ

03.10 : سوالات

03.11 : حوالہ جاتی کتب

03.01 اغراض ومقاصد

طلبا اس اکائی کو درج ذیل اغراض ومقاصد کے تحت پڑھ سکتے ہیں۔

﴿۱﴾ باقی اصناف ادب کی طرح صنف ڈراما کی بھی اپنی مختلف قسمیں ہیں۔﴿۲﴾ روایتی طور پر ڈراما کی دو اقسام یعنی المیہ اور طربیہ ہیں انہیں سے بھر پور جان کاری دی جائے گی۔﴿۳﴾ ڈرامے کے روایتی فنی اصولوں کے بعد بھی اس فن کے اور بھی کچھ لوازمات ہیں۔جن کی بدولت نئی تکنیک کا استعمال کر کے ادبی ڈراما، منظوم ڈراما، سمعی وبصری ڈرامے الیکٹرانک میڈیا کے لئے لکھے جاتے ہیں۔﴿۴﴾ قدیم زمانے سے موضوعی اعتبار سے مختلف قسم کے ڈرامے لکھے جاتے ہیں، ان میں سے چند اہم قسموں سے طلبا کو متعارف کروایا جائے گا، تا کہ آگے وہ ان کا تفصیلی مطالعہ کریں گے یا پھر ریسرچ بھی کر سکتے ہیں۔﴿۵﴾ اسی طرح جنگ عظیم دوم کے بعد پوری دنیا کے حالات بدل گئے اور آج کل ہر چیز میں ہم عالمگیریت دیکھتے ہیں، جس کی وجہ سے دنیا میں سب کچھ ایک ہو گیا ہے۔ہم یورپ کے اثر میں آ گئے اور انہوں نے بھی ہم سے بہت کچھ لے لیا۔ٹھیک یہی حال ہمارے ڈرامے کا بھی ہے۔جدید یورپی اثرات کے تحت بھی ہم نے ایپک، لایعنی، حقیقت نگاری اور تانیثی وغیرہ ڈرامے لکھے۔اس لئے اس جدید ڈرامے سے بھی طلبا متعارف ہوں گے۔

03.02 تمہید

ڈراما چوں کہ ایک ادبی صنف ہے اور اس کے ساتھ بہت سے دیگر فنون بھی وابستہ ہیں۔غرضیکہ یہ ایک مخلوط فن ہے، جس کی ایک تو اپنی ادبی اہمیت وافادیت کارفرما ہے۔ہم اسے زندگی کے مختلف شعبۂ جات میں بروئے کار لا سکتے ہیں۔اس میں بہت سے فنون کو شامل کرنے سے یہ ہماری زندگی کے لئے اور بھی کارآمد چیز ثابت ہوسکتی ہے۔ڈراما اپنی وسعت اور ہمہ گیری کے اعتبار سے اس قدر متنوع اور پہلودار صنف ادب ہے کہ اس کی کوئی جامع تعریف آسان بات نہیں ہے ارسطو اور بھرت منی کے مشترکہ نظریات کے مطابق دیگر اصناف ادب کی بہ نسبت ڈراما نگاری کو اعلیٰ ترین درجہ حاصل ہے۔

ڈراما اظہار خیال کے قدیم ترین ذریعوں میں سے ایک اہم ذریعہ ہے۔اور اس کے بیج یونان اور بھارت میں بوئے گئے اور اس کے بنیادی اصول وضوابط بھی انہی میں دوملکوں میں مقرر کیے گئے اور کافی عرصے تک یورپ میں ارسطو کے دیے ہوئے اصول اپنائے گئے اور مشرق میں بھرت منی (ناٹیہ شاستر) کے اصولوں کی پیروی کی گئی، مگر جب ڈرامے کی تاریخ کے حوالے سے مجموعی طور پر دیکھا جائے گا، تو یہ بات روز روشن کی طرح صاف عیاں ہوجاتی ہے کہ بدلتے زمانے کے ساتھ ہی ان اصولوں سے ڈراما نگاری میں انحراف ہونے لگا اور ڈراما نگاری کی نئی نئی شعریات اور نئے نئے نظریات پنپنے لگے۔جس کی وجہ سے وقت کے گذر جانے کے ساتھ ہی صنف ڈراما نگاری میں فنی وتکنیکی طور پر بہت ساری تبدیلیاں معرضِ وجود میں آگئیں۔اس بات سے کوئی انکار نہیں کرسکتا ہے کہ تھیٹر کو اگر چہ سینما، ریڈیو، ٹی.وی اور دیگر ذرائع سے کافی دھچکا لگا، پھر بھی ڈرامے کی روایت مختلف صورتوں میں زندہ رہی اور کبھی کبھار ادبی ڈرامے بھی لکھے گئے یا تھیٹر نے بھی نئی نئی صورتیں اختیار کرلیں۔اب جہاں تک کہ ہمارے ڈرامے کا تعلق ہے۔۱۹۴۷ء تک ہم نے مقامی روایتوں کے تحت ڈرامے لکھے اور اس کے بعد ہم سیدھے مغرب کے اثر میں آگئے اور آج تک ہمارے پاس قسم قسم کے ڈراموں کا وافر ذخیرہ جمع ہوگیا۔جس کو مختلف اصناف میں بانٹا جاسکتا ہے۔دوسری بات یہ بھی ہے کہ آج کل علوم تمام وفنون میں کوئی قید نہیں رہی۔ہم بڑی آزادی سے علم وادب کے کسی بھی میدان میں سوچ سکتے ہیں ریسرچ کرسکتے ہیں یا پھر کوئی ایسی بات تخلیق کرسکتے ہیں جو عام لوگوں کے خیالات ونظریات سے پرے ہوتی ہے۔کیوں کہ اظہارِ آزادی، ہر کسی کو حاصل ہے۔اس طرح ہم کہیں گے کہ آج ڈراما کے حوالے سے ہماری نظر صرف المیہ، طربیہ یا یونان وہندوستان پر ہی نہیں ہے، بلکہ ڈراما بھی اب عالمی وراثت ہے، اس کو مختلف زُمروں میں بانٹا جاسکتا ہے۔

ڈراما کی دو اہم قسمیں : ﴿۱﴾المیہ ﴿۲﴾طربیہ

تکنیکی طور پر ڈرامے کی اور مختلف قسمیں: ﴿۱﴾ادبی ڈراما ﴿۲﴾منظوم ڈراما ﴿۳﴾ریڈیو ڈراما ﴿۴﴾ٹی وی ڈراما

موضوع کے اعتبار سے ڈرامے کی قسمیں:

﴿۱﴾(الف) سری کھیل (ب) معجزاتی ناٹک (ج) اخلاقی ناٹک

﴿۲﴾تاریخی ڈراما ﴿۳﴾ہیجانی ڈراما ﴿۴﴾مسائلی ڈراما ﴿۵﴾مناظراتی ڈراما

ڈرامے کے چند اور اہم اقسام:

﴿۱﴾المناک طربیہ ﴿۲﴾سوانگ ﴿۳﴾خیالی ﴿۴﴾چپ نقل

﴿۵﴾ڈریم ﴿۶﴾ڈرامائی کنایہ ﴿۷﴾رومانی طربیہ ﴿۸﴾عوامی ڈراما
﴿۹﴾نوٹنکی ﴿۱۰﴾مخلوط ڈراما ﴿۱۱﴾ناٹک شکن

جدید ڈراما:

﴿۱﴾ایپک تھیٹر ﴿۲﴾لایعنی تھیٹر ﴿۳﴾حقیقت نگاری ﴿۴﴾تانیثیت ﴿۵﴾نکڑ ناٹک

03.03 ڈراما کی دو اہم قسمیں

ایک ڈراما کو پڑھنے، دیکھنے یا سننے سے عام طور پر ہمارے احساس اور جذبات پر جو اثرات نمایاں طور پر پڑ جاتے ہیں۔اس لحاظ سے ڈراما کی دو ہی قسمیں ہوسکتی ہیں اوّل: المیہ اور دوم: طربیہ۔البتہ کبھی کبھار یہ دونوں قسمیں ملا کر بہت ساری قسمیں اور بھی بن سکتی ہیں۔یا جب ہم فنی اور تکنیکی طور پر دیکھتے ہیں، تو موجودہ دور میں ڈرامے کی کئی قسمیں بتائی جاسکتی ہے۔Tragedy المیہ صنف ڈراما میں ہم المیہ کے بارے میں یہ کہیں گے کہ اس کا تصور اتنا ہی پرانا ہے جتنی عمر کہ خود ڈرامے کی ہے۔سب سے پہلے چند ماہرین کی آراء کو یہاں درج کیا جاتا ہے۔

افلاطون Plato

''ہم میں سے بہترین شخص جب ہومؔر یا کسی اور المیہ نگار شاعر کا کلام سنتا ہے، جس میں مشاہیر میں سے کوئی اپنے دُکھ درد کی لمبی کہانی دُہرا رہا ہو۔رو دھو رہا ہو یا آہ وزاری یا سینہ کوبی میں مصروف ہو تو تم جانو اچھے سے اچھے کا دِل پیچ جاتا ہے اور ہم اس شاعری کی خوبی پر سب سے زیادہ عش عش کرنے لگتے ہیں، جو ہمارے جذبات کو سب سے زیادہ حرکت دے۔''

(ریاست یا تحقیق عدل از افلاطون مترجم ڈاکٹر ذاکر حسین ص...۴۱۳)

ارسطو Aristotle

''ٹریجڈی نقل ہے، کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب عظمت (طوالت) رکھتا ہو جو مرصع زبان میں لکھی گئی ہو جس سے حظ حاصل ہوتا ہو، لیکن مختلف حصوں میں مختلف ذریعوں سے جو درمندی اور دہشت کے ذریعے اثر کر کے ایسے ہیجانات کی صحت اور اصلاح کرے۔''

(بوطیقا از ارسطو مترجم عزیز احمد ص...۴۵)

اُوپر درج کیے گئے چوٹی پایہ کے دو یونانی مفکرین کے بیانات سے کئی باتیں ہمارے ذہن میں پیدا ہو جاتی ہیں۔مثلاً المیہ کا رواج بہت ہی قدیم زمانے سے رہا ہے (کیوں کہ یہاں ہومؔر کا نام بھی صنف سے جوڑا جاتا ہے) یا ایک اچھا المیہ وہ کہلاتا ہے، جس سے لوگوں کا دل موم بن جاتا ہے۔ہمارے جذبات اُبھر جائیں گے یا ٹریجڈی عام لوگوں کی نقل نہیں ہے، بلکہ چند مکمل اور اہم حادثات کو اس میں جگہ دی جاتی ہے یا دوسرے معنوں میں ہم یہ بھی کہیں گے کہ اس میں خوف و دہشت کی گنجائش بھی ہے۔غرضیکہ اس طرح کی بہت ساری باتیں اس صنف سے وابستہ کی جاتی ہے۔

افلاطون نے اپنی مثالی ریاست سے شاعرِ اَلم کو باہر نکالنے کی سفارش کی تھی۔ان کے مطابق المیہ انسان کے اخلاق پر بڑا اثر ڈالتا ہے۔اس کے برعکس ارسطو کی کتھارسس سے یہی مراد لیا جاسکتا ہے کہ المیہ انسانی اخلاق پر بڑا اثر نہیں ڈالتا۔

ٹریجڈی کے ہیرو کے بارے میں ارسطو نے یہ کہا:۔

''ایسا شخص جو نہ غیر معمولی طور پر نیک اور منصف مزاج ہو اور نہ عملاً بدمعاش یا جرم کرنے کے باعث مصیبت میں مبتلا ہوا ہو۔اُس کی مصیبت کا باعث کوئی ایسی غلطی ہونی چاہیے، جو عام انسانی سرشت کی کمزوری کا نتیجہ ہو۔یہ بھی ضروری ہے کہ یہ شخص نام وَر ہو اور بُرا خوش حال ہو'' (فن شاعری ص ۶۰)

اصل حقیقت یہ بھی ہے کہ وہ دَور شہنشاہیت کا دَور تھا۔اس لئے عوام کی نظر سیدھے بادشاہ یا رئیسوں پر ہی مرکوز رہتی تھی۔

دوسری بات یہ بھی ہے یہاں نام وَر شخص اس لئے کہا گیا ہے۔کیوں کہ اکثر ہم اپنی عام زندگی میں دیکھتے ہیں کہ جب کسی امیر یا نام وَر شخص کی موت واقع ہوتی ہے یا کوئی ایسا ہی شخص کسی بڑے حادثے کا شکار ہو جاتا ہے، تو سبھی لوگ اس کے دکھ درد میں شریک ہو جاتے ہیں اور وہ شخص فطری طور پر ہماری توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔اس لئے المیہ کا ہیرو کوئی اہم شخص ہونا چاہیے۔حالاں کہ آج کل کسی بھی شخصیت کے لئے یہ پیمانہ ضروری نہیں ہے۔

صنف المیہ کی روایتی تعریف (جس میں غم کے ساتھ ساتھ کرداروں کا اعلیٰ طبقے سے ہونا لازمی تھا) سے پیری کارنیل اور جانسن جیسے ناقدین سترہویں صدی سے ہی اختلاف کرنے لگے۔خاص کر ان کا ماننا تھا کہ:

''جب اسٹیج پر شاہانہ نسب کے افراد میں معمولی محبت کے اُلجھاؤ کو ظاہر کیا جاتا ہے اور اس سے ان کی زندگی یا سلطنت کو کوئی نقصان پہنچنے کا امکان نہیں ہوتا، تو یہ قرین قیاس نہیں کہ ان کا یہ عمل کھیل کو المیہ درجے تک پہنچا دے، اگر چہ یہ کردار باوقار اور اعلیٰ ہی ہوں''

تو اس طرح دھیرے دھیرے صنف المیہ سے کرداروں کا اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھنا ضروری نہیں رہا۔البتہ یہ بات مسلم ہے کہ ہم ہم دردی اپنے معاشرے میں رہنے والے کسی بھی شخص کے ساتھ کر سکتے ہیں یا ہم میں ایسا جذبہ کسی بھی صورت میں پیدا ہو سکتا ہے۔یعنی اصل چیز تو رحم و دہشت کے جذبات اس صنف سے پیدا کرنے کا ہوتا ہے۔عشرت رحمانی بھی حزن وملال پر زور دے کر کہتے ہیں کہ:

''کسی حزنیہ ڈراما کا پلاٹ آغاز سے خوشی و مسرت پر مبنی ہوتا ہے۔رفتہ رفتہ اس کے نیک کردار نیک اور خود انجام ثابت ہوتے ہیں۔اور بڑے کرداروں کا خاتمہ بربادی اور آفات و مصائب پر ہو جاتا ہے۔''

انیسویں صدی کے بعد ایسے المیے لکھے گئے، جن کے مرکزی کردار سلطانوں، وزیروں اور سرفراز اہل شجاعت کے بجائے عام لوگ ہوتے ہیں۔المیہ کا تعلق اسی دنیا کے خیر و شر سے ہوتا ہے۔جب ہم شکستگی کے مظاہر کو دیکھیں گے، تو ہم خود متاثر ہوں گے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے یہ کوئی ہمارے سامنے کا واقعہ ہے۔اس سے ہم میں تبدیلی پیدا ہونے کے امکانات ہو سکتے ہیں۔المیہ کہانی ہر صورت میں دُکھ اور غم ناکی پر ختم ہونی چاہیے اور اس میں کردار خاص کر ہیرو ہر طرح سے مصیبتوں کے مارے ہونے چاہیے۔قصے کے آغاز میں ایسا ضروری نہیں ہے، مگر یہاں انجام کی طرف زیادہ توجہ دی جاتی ہے۔واقعات ہیبت ناک اور دردانگیز ہوتے ہیں۔اس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ تماشا بین چند لمحوں کے لئے اپنے غم کو بھول کر دوسروں کے غموں میں شریک ہو جائیں گے۔

یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ دنیا میں اچھا لٹریچر (یا شاعری) وہی مانا گیا ہے جس میں ہمارے دکھ کی بات کہی گئی ہے۔ اصطلاح المیہ کے بارے میں مختلف بیانات سے تقریباً ایک ہی نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے کہ المیہ ڈرامے میں کرداروں کو فطری طور پر ایسے پیچیدہ اور سخت واقعات و حادثات کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور ان سے نمٹتے نمٹتے ڈرامے کا انجام بہت ہی الم ناک بن جاتا ہے۔ حالاں کہ کئی لغتوں میں ہمیں اس اصطلاح کے لئے کچھ اور اشارے بھی ملتے ہیں۔

Tragedy المیہ دراصل انگریزی میں یونانی لفظ Tragoidia کی بگڑی ہوئی شکل ہے، جو کہ مشترکہ دو لفظوں کے مرکب سے بنا ہے۔ یونانی میں Tragos کے معنی ہوئے ''بکرا اور ''Oide'' کے معنی ہوئے گیت۔ اس لئے Tragoidia کے معنی ہوئے ''بکرے کا گیت''، یعنی Goat-song کے ہیں۔ یہاں پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ بکرے کو ڈرامے یا المیے سے کیا تعلق ہے؟ دراصل جب ہم ڈرامے کا منبع یونان اور قدیم بھارت تسلیم کرتے ہیں۔ تو ہمیں تاریخ بتاتی ہے کہ یہ دونوں قومیں اصنام پرستی کے زیادہ قائل تھے اور چوں کہ ڈرامے کا نقالی، ناچ اور سوانگ سے گہرا تعلق ہے۔ یہاں فی الحال بھارت (سنسکرت ڈراما) کو چھوڑ کر ہم ملک یونان کا ہی رُخ کرتے ہیں۔

یونان میں ڈرامے کی ابتدا کچھ مذہبی رسومات کی بنیاد پر ہوئی اور وہاں پہلا ڈراما ٹریجڈی کی ہی صورت میں وجود میں آ گیا۔ کہا جاتا ہے کہ ان کے دیوتا ڈایونس Dionysus کی عبادت اور مذہبی تہواروں اور رسومات کی ادائیگی کے موقع پر وہ لوگ تعظیماً دائروی اور اجتماعی رقص کیا کرتے تھے اور وہ رقاص اکثر اپنے چہروں پر جانوروں کے مکھوٹے لگا کر رقص کیا کرتے تھے اور اس طرح قربان گاہ کا طواف کرتے تھے۔ بعد میں بکرے کی قربانی مذہبی عقیدے کے طور پر دیتے تھے۔ یہاں جو گانا وہ اپنے دیوتا کے لئے گاتے تھے، وہ بڑا ہی دکھی ہوتا تھا۔ اس طرح رفتہ رفتہ اس کورس میں اور زیادہ لوگوں کو شامل کیا گیا۔ تو پھر دھیرے دھیرے اس نے مکالمے کی صورت اختیار کر لی اور آخر کار یہی ڈراما بن گیا۔ اس پس منظر کے پیش نظر ہم کہیں گے کہ یونانی ڈرامے کا آغاز ڈایونس Dionysus کے زمانے میں مذہبی کورس Chorus سے ہوا اور صنف ٹریجڈی سے ہی ہوا۔ اس کے بعد جو بڑے بڑے ڈراما نگار یونان میں اُبھرے انہوں نے اکثر المیہ ڈرامے ہی لکھے، جن میں (۱) ایکلس Aeschylus (۵۲۵-۴۵۶ ق م) مصنف تین بجولاں (۲) سوفوکلیز Sophocles (۴۹۶-۴۰۶ ق م) مصنف شاہ ایڈیپس Oedipus اور (۳) یوریپیڈیز Euripides (۴۸۰-۴۰۶ ق م) مصنف دیوداسیاں وغیرہ کافی اہم ہیں۔ ان تین المیہ نگاروں کے ہمارے پاس اس وقت بھی تنتیس ۳۳ المیہ ڈرامے موجود ہیں، جن میں ایکلس اور سوفوکلیز کے سات سات اور یوریپیڈیز کے انیس المیہ ڈرامے ہیں۔

یونانی المیہ میں کورس زیادہ اہم کام کرتا ہے۔ اس سے ہی ہمیں ٹریجڈی کا کچھ کچھ پتہ چلتا ہے مثلاً ڈراما ایڈیپس کا منظر دیکھیے

طائفہ:۔ یہ بڑا خوفناک منظر ہے۔ چشم انسانی نے ایسا بھیانک نظارہ کبھی نہ دیکھا ہوگا۔ ایڈیپس!.....کس شیطان نے آپ کی زندگی پر یہ عذاب مسلط کر دیا جو فانی انسان کی برداشت سے باہر ہے.....ایڈیپس: مجھے اس ملک سے نکلوا دو.....مجھے کتھیرن پر پھینکوا اور جہاں میرے ماں باپ نے میری قبر کا انتخاب کیا ہے۔

اب سوال یہاں یہ ذہن میں گونجنے لگتا ہے کہ دہشت و رحم یا خوف و ہراس ناکامی یا نامرادی، ہیرو یا ہیروین کا بے دردی سے ڈرامے میں مرجانا یعنی المیہ عنصر پیدا کرنا ڈرامے میں کیا مطلب رکھتا ہے؟ اس کے پیچھے ارسطو کا فلسفۂ تطہیر، اصلاحِ نفس یا اسہال Katharsis کا پورا فکری پس منظر ہے۔ غرضیکہ ایسے حالات یا مناظر ڈرامے میں دیکھ کر ہم ایک دَم ٹوٹ جاتے ہیں اور ہم المیہ کرداروں سے ہم دردی کرنے لگتے ہیں۔ اس طرح ہمارے تن و من میں ایک عجیب و غریب سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔

چوں کہ ڈراما کی ابتدا المیہ سے کی گئی۔اس لئے اس پر آگے بھی ڈراما نگاروں نے کافی زور دے دیا ہے۔ٹریجڈی میں اکثر مضامین مصیبت اور درد انگیز پیرایہ میں کچھ اس طرح سے ادا کیے جاتے ہیں کہ سامعین و ناظرین کے دلوں میں سوز و گداز پیدا ہو جاتا ہے اور ان کا قوت رحم یکلخت متحرک ہو کر مصیبت زدہ کردار کے ساتھ ہم دردی کرنے لگتا ہے اور اس کی حالت سے متاثر ہو کر وہ عبرت بھی حاصل کر سکتے ہیں۔ المیہ کا تعلق براہ راست نفسِ انسانی، زندگی کے حادثات اور زمانہ کے نشیب و فراز سے ہوتا ہے۔

دوسری بات یہ بھی ہے کہ ایک المیہ میں مافوق الفطری عناصر کا ہونا ضروری تھا، کیوں کہ لوگ ان عناصر یا دوسری صورت میں ہم روحانی عناصر کہیں گے پر زیادہ یقین رکھتے تھے۔اس لئے ایکلیس سے لے کر کڑ اور عہد الذبتھ (بشمول شیکسپئر میکبتھ، ہملٹ) تک بھی بڑے بڑے المیوں میں ہمیں ایسے عناصر جا بجا نظر آ جاتے ہیں۔اب جہاں تک کہ روحانیت یا روحانی پیکروں کا تعلق ہے، کسی حد تک آج بھی کچھ لوگ ان باتوں پر یقین کرتے ہیں اور آج بھی فلموں یا ٹی وی سیریلوں میں کبھی کبھار ان عناصر کو باضابطہ طور پر پیش کیا جاتا ہے۔

طربیہ: اکثر و بیش تر ہر کوئی انسان کسی نہ کسی ذہنی پریشانی میں مبتلا ہوتا رہتا ہے۔المیہ ڈراما دیکھ کر یا پڑھ کر ہمارے اندر اور زیادہ رنجش، خلش اور کسک پیدا ہو جاتی ہے۔اس طرح اس سے ہم اور زیادہ رنجیدہ ہو جاتے ہیں اور جب المیہ واقعہ ہمارے غموں کی عکاسی کرتا ہے۔تو دہشت کے مارے ہم پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتے ہیں۔اس کے برعکس راحت و مسرت سے انسان کے جسم و روح پر ایک قسم کی مستی سی چھا جاتی ہے۔ہم پر ایک نشہ سا مسلط ہو جاتا ہے۔فطری طور پر ہمارے منہ سے ہنسی نکل جاتی ہے، یہ ہنسی اگر چہ اچانک خود بخود نکل جاتی ہے مگر اس کے محرکات بہت سے عوامل ہوتے ہیں، جن میں چند کا یہاں بیان کیا جاتا ہے۔

﴿۱﴾ ہماری آنکھوں کے سامنے کوئی ایسا واقعہ پیش آئے جو کہ بالکل عجیب و غریب ہو۔

﴿۲﴾ جب ہمیں کوئی پُرانی میٹھی گئی گذری بات پھر یاد جاتی ہے۔

﴿۳﴾ کبھی ہم کو کوئی گدگدی سے ہنساتا ہے۔

﴿۴﴾ کسی شخص کا بھونڈا پن۔

﴿۵﴾ نقالی کرنے سے یا دیکھنے سے۔

﴿۶﴾ جب ہماری یا کسی دوسرے کی زبان سے غلط طریقے سے کوئی لفظ یا جملہ نکلے۔

﴿۷﴾ حیرت یا تعجب میں بھی ہم ہنس پڑتے ہیں۔

﴿۸﴾ پوشاک یا ملبوسات اگر غیر مہذب انداز میں ہوں۔

﴿۹﴾ عادات و اطوار اگر غیر شائستہ ہوں۔

﴿۱۰﴾ جب کبھی ہم اپنی خوشی کا اظہار کرتے ہیں۔وغیرہ وغیرہ.

مختصراً ہم یہ کہیں گے کہ انسانی زندگی کے لئے ہنسی بہت ہی ضروری ہے۔وہ اس لئے کہ یہ ایک انسان کو مفت میں فرحت فراہم کرتی ہے۔جو کہ ماہرین طب کے مطابق انسانی صحت کی لئے بہت ہی مفید اور صحت بخش چیز ہے۔ہم یہ بھی کہیں گے کہ ہم ہنسی سے اپنے جذباتوں کا اظہار کرتے ہیں جو کہ انسان کو حیوان سے ممیّز کرتے ہیں حالاں کہ کچھ چیزیں (مطلب کہ عادات) ہم میں اور حیوانوں مشابہت رکھتے ہیں مگر

اپنی فرحت کا براہ راست اظہار کرنے کا شرف اللہ تعالیٰ نے صرف حضرت انسان کو ہی عطا کیا ہے۔ جس کی بدولت وہ باقی دیگر جان داروں سے افضل قرار دیا گیا ہے۔

ڈرامے اور ہنسی کا آپس میں گہرا رشتہ ہے کیوں کہ ڈراما بھی ایک ذریعہ ہے لوگوں کے ہنسنے اور ہنسانے کا۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ ڈراما ایک تیر سے دو شکار کرتا ہے۔ ہنسانے کے اس عنصر کو جو کہ ڈرامے میں شامل کیا جاتا ہے۔ طربیہ **Comedy** کہتے ہیں۔ **Comedy** دراصل یونانی لفظ **Comos** سے مشتق ہے۔ جس کے معنی رنگ رلیاں یا جشن منانے کے ہیں۔ اگر اس لفظ کا اطلاق رنگ رلیاں یا جشن ہے، تب یہ بھی ممکن ہے کہ یہ لفظ ڈایونس **Dionysus** کے تہواروں میں منعقد کی جانے والے تقریبات کے لئے مستعمل تھا، جن کا تعلق ناچ اور جشن سے تھا۔ یہ بات صنف ڈراما کی تاریخ میں اپنا ایک الگ پس منظر رکھتی ہے، جس پر یہاں خامہ فرسائی کرنے کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔ یونانی ڈرامے کی ابتدا قبل از مسیح ان ہی تہواروں سے ہوئی۔

جوں جوں زندگی آگے بڑھتی جاتی ہے ہر چیز کی اپنی اپنی قدریں بھی بدلتی رہتی ہیں۔ نئے نئے نظریات ایجادات اور مسائل ہمارے سامنے آتے رہتے ہیں۔ زندگی کے ہر کسی شعبہ کے لئے نئے نئے اصول وضوابط واضح کیے جاتے ہیں۔ اسی طرح صنف، ڈراما میں طربیہ نے بھی بہت سی صورتیں اختیار کر لیں ہیں اور مختلف مقاصد کے تحت اس کا استعمال صنف ڈراما میں کیا گیا ہے۔ اب اگر ہم پہلے یہ جاننے کی کوشش کریں گے کہ کامیڈی ڈراما کس کو کہیں گے، تو اس ضمن میں پہلے ڈاکٹر عتیق اللہ کا نظریہ پیش کیا جاتا ہے۔

> ''اسٹیج پر کھیلے جانے والے ڈرامے کی ایک سبک اور لطیف قسم، جس کے کرداروں کا اصل مقصد تفننِ طبع ہے اور جس کا پلاٹ ایک خوش گوار حل پر اپنے انجام کو پہنچتا ہے''۔

خیر کامیڈی کا اپنا بہت ہی وسیع پس منظر ہے۔ اس کا آغاز ڈرامے کے وجود کے ہی ساتھ ہوا۔ ماہرین کے مطابق ملک یونان میں بہت پہلے بہار کے موسم میں دیوتا باکس کی یاد میں کچھ جشن منایا جاتا تھا۔ جس میں وحشیانہ ناچ ہوتا تھا، جس کے بارے میں مختلف کتابوں میں بیانات درج کیے گئے ہیں۔

ڈاکٹر عابد حسین نے کامیڈی کو ''فرحیہ'' نام دیا ہے اور اس کی تعریف وہ یوں کرتے ہیں۔

> ''جس ڈرامے میں واقعات کا عام رفتار اور قصے کا انجام خوش گوار ہو یعنی جس سے دیکھنے والوں کے دل پر فرحت مسرت کا اثر ہو''۔

چوں کہ المیہ کا آغاز ڈرامے کے وجود کے ساتھ ہی ہوا مگر کامیڈی کا وجود بھی اسی کے ساتھ ہوا اور پھر اس نے ڈرامے کا ساتھ کبھی نہیں چھوڑا۔ یونانی ڈراما نگاروں میں ایرسٹوفینز (۴۴۸۔۳۸۰ ق م) کو اس طرز کے ڈراموں کا موجد کہا جاتا ہے۔ سنسکرت طربیہ ڈراموں کے بارے میں بھی تھوڑا بہت ہمیں مواد ملتا ہے۔

اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے کہ یونان میں ٹریجڈی کے ساتھ شاہ کار کامیڈی بھی لکھے گئے، مگر اس کے برعکس یہاں اس قسم کے اچھے خاصے ڈرامے نہیں لکھے گئے، وجوہات کچھ بھی ہو سکتے ہیں۔ طربیہ میں کرداروں کو اصل سے بدتر دکھانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ کیوں کہ ایسے کردار کو پیش کر کے ڈراما نگار سماج میں پھیلی ہوئی برائیوں کو نشانہ بنا کر تمسخر اُڑاتا ہے۔ وہ اس کے لئے ڈرامے کے پلاٹ میں چند ایسے

کردار چُن لیتا ہے۔ جنہیں طربی کردار Comic-Characters کہتے ہیں۔ المیے کے برخلاف طربیے کردار معمولی درجے اور اوصاف کے حامل ہوتے ہیں۔ جنہیں دیکھ کر ہمیں خود بہ خود ہنسی آجاتی ہے۔ ایسے کردار کو ڈرامے میں Clown مسخرہ یا گاوری کہتے ہیں۔ مسخرہ ایک مخلوط مزاحیہ کردار ہوتا ہے، جو اپنے قول و عمل میں سادہ لوح اور ضعیف العقل ہوسکتا ہے یا مکر و عیاری کا پیکر ہوتا ہے۔

عام طور پر ڈراموں میں Clown درباری لطیفہ گو یا بھانڈ ہوتا ہے، اس کا حلیہ بھی اداکاری میں نرالا ہوتا ہے۔ کبھی کبھار اس کے ذریعے کئی اہم باتوں کا پتہ دیا جاتا ہے۔ شیکسپیئر نے اپنے المیہ ڈراموں میں بھی بہت سے طربیہ کردار اچھے مقاصد کے لئے تخلیق کیے ہیں۔ ایسے چند کرداروں کو ڈرامے کے پلاٹ میں جگہ دینے سے ڈراما طربیہ نہیں کہلاتا ہے اور نہ اس پر اس قسم کا کوئی لیبل چسپاں کیا جاتا ہے۔ البتہ طربیہ ڈراما وہ ہے جس کی کہانی میں شروع سے ہی تفریح کے عنصر موجود ہوں اور کم سے کم جس کے پلاٹ میں خوشی و مسرت پیدا کرنے والے واقعات جگہ جگہ موجود ہوں اور کم سے کم جس کا انجام خوشی پر ہو۔ عام واضح فرق المیہ میں یہی ہے کہ المیہ ڈراما کا انجام موت یا نقصان، شکست یا ہار پر ہوتا ہے اور طربیہ ڈراما کا انجام خوشی، شادی یا جیت پر ہوتا ہے۔

راقم التحریر کے مطابق المیہ اور طربیہ میں کافی وسعت ہے۔ جیسا کہ اوپر المیہ اور طربیہ کے بارے میں کہا گیا ہے کہ المیہ کا انجام غم پر اور طربیہ کا انجام خوشی پر ہوتا ہے۔ راقم کے مطابق جن ڈراموں کا انجام ایسا ہوا نہیں ضرور ان ہی زمروں میں شامل کیا جانا چاہیے، مگر جہاں تک کہ المیہ/طربیہ عنصر یا المیہ/طربیہ کردار کا تعلق ہے، ان کے لئے کوئی قید نہیں ہونی چاہیے۔ ہم کسی بھی المیہ ڈرامے میں طربیہ عناصر یا کردار کو باضابطہ طور پر جگہ دے سکتے ہیں۔ اس طرح طربیہ ڈرامے میں بھی المیہ عنصر یا ایسے کرداروں کو شامل کرنے کی گنجائش ہوتی ہے اور ڈراما میں اس کا اپنا ایک Treatment یا اپنا ایک الگ مزہ ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر Shakespeare کے شاہ کار المیے King Lear میں Fool کا کردار مزاحیہ ہے، مگر وہی شاہ لیئر کی غلطیوں کو طنزاً سب سے پہلے فاش کرتا ہے۔ اسی طرح As You like it کو اگرچہ کامیڈی ڈراموں کے زمرہ میں شامل کیا جاتا ہے پھر بھی اس ڈرامے میں ایسے بہت سے واقعات موجود ہیں، جو ہمیں ضرور رُلاتے ہیں۔ Doctor Fausts تو مارلو کا شاہ کار المیہ ہے مگر اس میں بھی فاسٹس اپنے جادو سے ایک درباری کو سینگوں والا گدھا بناتا ہے۔ منشی پریم چند کے ایک معرکتہ الآرا تاریخی ڈرامے ''کربلا'' میں بھی ایسے ہی عناصر کی جھلکیاں نمایاں نظر آتی ہیں مثلاً جب نرگس ضحاک کی پیٹھ پر بیٹھی ہوئی آتی ہے:

یزید : شاباش نرگس، شاباس کیا خوب خچر ہے۔ اس کی کوئی تشبیہہ دینا شمس۔

شمس : مُرغ کے سر پر تاج ہے۔

رومی : لید پر مکھی بیٹھی ہوئی ہے۔

نرگس : (گردن سے کود کر) لاحول ولاقوۃ (دوسرا ایکٹ پانچوں منظر)

ڈراما نگار طربیہ کرداروں Comic Characters کو پیش کرنے سے ایک تو ہم لوگوں کو ہنساتے ہیں اور پلاٹ کو بھی آگے لے جاتے ہیں اور کبھی کبھار ان کے مکالموں سے ابہام بھی پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً ڈراما ہملیٹ میں گورکن (جو کہ مسخرے ہوتے ہیں) پرانی قبروں سے کھوپڑیاں پھینکتے ہوئے دنیا کی بے ثباتی بیان کرتے ہیں۔

الغرض ڈرامے کی واضح طور پر دو ہی قسمیں ہیں اور وہ ہیں المیہ اور طربیہ۔ لیکن کبھی کبھار یہ دونوں قسمیں بھی ایک دوسرے میں کسی نہ کسی طریقے سے ضم ہو جاتی ہیں۔ صنف ڈراما میں المیہ کا ایک بڑا مقصد کتھارسس پیدا کرنا ہے مگر طربیہ کی اہمیت وافادیت اس فن میں المیہ سے قدرے مختلف اور ہمہ گیر ہے، بشرطیکہ اس فن کا صنف ڈراما میں برتتے وقت (اس کی فنی اہمیت کو مدِ نظر رکھ کر) اس کا صحیح اور برمحل استعمال کیا جائے تاکہ قارئین یا تماشابین اس سے محفوظ ہو سکیں گے۔

03.04 تکنیکی طور پر ڈرامے کی اور مختلف قسمیں

ایک عام روایتی اسٹیج ڈرامے کے علاوہ بھی ڈرامے کی مختلف قسمیں ہیں جن میں کچھ تو اسٹیج کے تقاضوں کے پیشِ نظر ہی لکھے جاتے ہیں اور کئی ڈراموں کے دیگر مقاصد ہیں۔ لیکن بہرصورت یہ سبھی ڈرامے ہیں اور ان میں بیش تر باتیں قدر مشترک ہیں۔ یہاں تک کہ انارکلی کو بھی کسی حد تک اسی زمرے میں ڈالا جاتا ہے۔

ادبی ڈراما: کچھ لوگ ادبی ڈراما کو Chamber Play بھی کہتے ہیں، ان کے مطابق کوئی دانش ور ڈراما تحریر کر کے اپنے دوستوں، احباب یا ادیبوں کی محفل میں بیٹھ کر بہ آواز بلند (اپنا لکھا ہوا ڈراما) سناتا ہے۔ دراصل ادبی ڈراما کا تصوّر واضح ہے۔ یہ ایک ایسا ڈراما ہوتا ہے جس میں اسٹیج کے اصولوں کو چھوڑ کر یا ان سے انحراف کر کے ناول کے بالکل قریب آزادانہ طور پر کسی بھی موضوع پر کوئی ڈراما لکھا جاتا ہے۔ یہاں مصنف کا دو طرح کا مقصد ہوتا ہے۔ (الف) میں کسی محفل میں اپنے ڈرامے کو یا اس کے چند حصوں کو سامعین کے سامنے سناؤں (ب) یا دیگر اصناف ادب کی طرح اس کا ڈراما بھی شائع ہو کر ایک ادب پارہ بن جائے گا۔

البتہ وہ (فکشن کی طرح) راوی یا متکلم بن کر بات نہیں کرتا ہے، بلکہ سیدھے کرداروں کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کے لئے موضوع وقت (ڈرامے کی طوالت) اسٹیج کاری وغیرہ کی اس کے سامنے کوئی قید نہیں ہوتی ہے اور عام طور پر ایسے ڈراموں میں کسی بڑے تاریخی یا مذہبی موضوع پر سیر حاصل بات کی جاتی ہے۔ اور پھر ناول، افسانوی مجموعے یا کسی اور موضوع کی طرح کتاب بھی دیدہ زیب بنائی جاتی ہے۔ سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس ڈرامے میں ہم کسی ایسے واقعے کو بھی پیش کر سکتے ہیں جس کو اسٹیج پر دکھانا تکنیکی طور پر یا مذہبی طور پر بھی ممکن نہیں ہوتا ہے۔ متذکرہ بالا بیانات سے یہ بات صاف عیاں ہو جاتی ہے کہ ڈرامے کی واضح طور پر دو ہی قسمیں ہیں لیکن کبھی کبھار یہ دونوں قسمیں ایک دوسرے میں کسی نہ کسی طریقے سے ضم ہو جاتی ہیں۔ تو یہ نئی نئی چیزوں کو جنم دیتی ہے۔ اب اگر عالمی ڈرامے پر ابتدا سے لے کر آج تک ایک نظر ڈالی جائے گی، تو اس کی سیکڑوں قسمیں ہماری نظروں سے گزر جاتی ہیں۔ یہ سبھی قسمیں اپنی اپنی تکنیک موضوع کے اعتبار سے ایک دوسرے سے منفرد ہوتی ہیں اور سبھی اہمیت کی حامل ہیں۔ البتہ یہ بات بالکل عیاں ہے کہ یہ سبھی اقسام ان ہی دو شاخوں سے نکلی ہیں۔ اس لئے ان میں چند اقسام کا تعارف یہاں پیش کرنے کی کوشش کی جائے گی۔

سب سے پہلے ڈراما لکھتے وقت مصنف کو اسٹیج کاری Stage Craft کا خیال رکھنا لازمی بنتا ہے، تب ہی وہ ڈراما ﴿۱﴾ اسٹیج ڈراما Stage Drama کہلانے کا مستحق ہوگا اور پھر اسے تماشائیوں کے سامنے کھیلا جا سکتا ہے۔ اب اگر اسٹیج کاری کو مدنظر نہ رکھا جائے، تب ڈراما ناکام بھی ہو سکتا ہے اور اس ڈرامے کو صرف پڑھا جا سکتا ہے۔ ایسے ڈراموں کو ﴿۲﴾ خلوتی ڈراما Closet Drama کہتے ہیں۔ اس میں مصنف آزاد ہوتا ہے وہ اپنے فلسفیانہ خیالات ونظریات کا اظہار بھی بڑی بے باکی سے کر سکتا ہے۔ وقت کی کوئی قید نہیں ہوتی ہے۔ عام طور پر

ڈراما نگار کسی تاریخی یا بڑے سماجی قصے کو موضوع بناتا ہے۔ ایسے ڈرامے ناول کے بالکل قریب ہوتے ہیں۔ اُردو میں محمد حسین آزاد کا ڈراما اکبر، منشی پریم چند کا ڈراما کربلا، مرزا محمد ہادی رسوا کا ڈراما مرقع لیلائے مجنوں اس قبیلے کی کامیاب مثالیں ہیں۔

منظوم ڈراما: عام طور پر جسے منظوم ڈراما کہا جاتا ہے، اس ڈرامے کی کئی قسمیں ہیں۔ ایک وہ ڈراما جس کے سب مکالمے منظوم ہوں، دوسرا اوپیرا جس میں ہر کردار اپنے پارٹ کو تحت اللّفظ نہیں، بلکہ ساز سنگیت سے سجے ہوئے ڈراموں کی طرح پیش کرتا ہے اور تیسرا ڈانس ڈراما ہے، اس میں بھی سب مکالمے منظوم ہوتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہی ہے کہ ڈانس ڈراما کہتے وقت مصنف رقص کے زاویۂ نگاہ سے سوچتا ہے اور پھر اسٹیج پر مکالمے رقص کر کے ہی پیش کیے جاتے ہیں اور رقاص یہاں خود نہیں گاتا ہے یا خود نہیں بولتا ہے، بلکہ پس منظر سے گائے گئے گانوں اور ادا کیے گئے مکالموں پر رقص کرتا ہے۔ منظوم ڈراموں کی ان مختلف قسموں کے سلسلے میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ Verse Drama یا Dramatic Poetry کو نہ صرف بڑے بڑے ڈراما نگاروں نے کافی سراہا ہے، بلکہ انہوں نے خود بھی کافی قابل قدر ڈرامے لکھے۔ مثلاً مارلو، کڈ، پیل شیکسپیئر، اور مولیر کے کافی ڈرامے منظوم ہیں یہاں تک کہ ٹی ایس ایلیٹ کا معرکۃ الآرا ڈراما Murder in the cathedral منظوم ہے اور انہوں نے منظوم ڈراما کے بارے میں اپنا شاہ کار مضمون Poetry and Drama بھی لکھا ہے۔ اُردو میں سلام مچھلی شہری، ساغر نظامی، جعفر طاہر، حمایت علی شاعر، عبدالعزیز خالد، مہدی نظمی، ساجدہ زیدی، رفعت سروش نے منظوم ڈرامے جب کہ شہاب جعفری، منظور الامین نے اوپیرا اسی طرح رفعت سروش نے ڈانس ڈرامے بھی لکھے۔

ریڈیو ڈراما Radio Drama اسے اُردو میں نشری ڈراما یا ریڈیائی ڈراما کہتے ہیں۔ اخلاق آثر اس کی تعریف میں یوں رقم طراز ہیں:

> ''ریڈیو ڈراما صدا کاروں کی آواز موسیقی صوتی اثرات اور خاموشی کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے اور
> ڈرامے کا اصل عمل سامعین کے تخیل میں پیش ہوتا ہے۔''

ایسے ڈراموں کی زیادہ تر بنیاد مکالموں پر ہوتی ہے۔ اس لئے اُن کی چُستی اور برجستگی کا خاص خیال رکھنا چاہیے۔ ایسے ڈراموں میں ہم مکالموں کے ذریعے ہی سب کچھ بیان کرتے ہیں۔ اور اس طرح ہمارے ذہن میں تصویر بنتی ہے۔ چوں کہ اسٹیج ڈراما (یا جسے ہم مکمل ڈراما بھی کہیں گے) اور خلوتی ڈراما میں واضح فرق ہوتا ہے۔ جدید دور کے ٹی وی ڈرامے T.V Drama ناول کی طرح آزاد ہوتے ہیں۔ ہم فلم یونٹ Film Unit کو لے کر کہیں بھی ڈرامے کو فلما سکتے ہیں۔ یہاں تک کہ واقعات کو اس ڈرامے میں آگے پیچھے بازکشی Flashback کے ذریعے لے سکتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے کی دنیا اسٹیج اور ٹی وی ڈرامے کی دنیا سے کچھ الگ ہوتی ہے۔ کیوں کہ ریڈیو صرف آواز کی دنیا ہے۔ اور یہ آواز مختلف انسانوں کی ہو سکتی ہے۔ سازوں کی ہو سکتی ہے۔ موسموں کی، خوف ناک درندوں کی، پرندوں کی، جھرنوں کی، ہواؤں کی بجلی کی، سناٹے کی غرضیکہ ریڈیو ڈراما مکالموں کے ساتھ ساتھ ان مختلف آوازوں کے اُتار چڑھاؤ، پیچ وخم اور مختلف سازوں یا آلات کی مدد سے تیار کیا جاتا ہے۔ اس کے لئے اچھی آواز والے اداکاروں، مائیکروفون، اچھے اسٹوڈیو اور آوازوں سے متعلق مختلف سامان کی ضرورت ہوتی ہے اور ریڈیو ڈراما میں ایسی چیزوں کو پیش کیا جاتا ہے کہ جن کا ڈرامے کی دوسری اقسام میں پیش کرنا ممکن نہیں ہوتا ہے۔

ٹی.وی.ڈراما: ٹی وی ڈراما بھی آج کل ایک وسیع موضوع بن گیا ہے کیوں کہ دور درشن کی نشریات کا دائرہ اب بہت دور دور تک پھیلا ہوا ہے اور ڈجٹل ولڈ، کیبل نیٹ ورک، انٹرنیٹ اور کمپوٹر موبائل کے نئے نئے ماڈلز نے بھی نشریات کا کوئی ربط اب نہیں رکھا۔ ہم اپنی من پسند

چیز پروگرام ویڈیو کو اپنے اپنے Taste اور فرصت کے مطابق کبھی بھی اور کہیں بھی دیکھ سکتے ہیں۔ یہی حال اب ٹی وی ڈراما کا بھی ہے۔ اس لئے ٹی وی ڈراما اسٹیج ڈراما اور ریڈیو ڈراما سے ایک الگ صنف ہے۔ اس کے اپنی ضروریات ہیں اور فنی و تکنیکی تقاضے بھی ہیں۔ سب سے پہلی بات ٹی وی اداکاری کی ہے، یہاں ایک اداکار کرناظرین سے نہیں اور کبھی کبھار اپنے دوسرے اداکار سے بھی نہیں، بلکہ کیمرے سے مخاطب ہوکر مکالمہ بولتا ہے یا ایکٹنگ کرتا ہے۔ بہت پہلے ایک اسٹیج ڈرامے کو ہی فلمایا جاتا تھا اور جب اُس کو ہم غور سے دیکھتے تھے، تو یوں محسوس ہوتا تھا کہ شاید کسی اسٹیج کے سامنے کیمرہ رکھ کر اس ڈرامے کی عکس بندی کی گئی ہے، جب کہ آج کل ٹی وی ڈرامے کے تقاضے کچھ الگ سے ہیں۔ آج ڈراما لکھنے سے پہلے ڈرامے کی بجٹ کو دیکھا جاتا ہے۔ اگر بجٹ کم ہے، تو زیادہ تر مناظر Indoor ہی رکھے جاتے ہیں اور بڑے بجٹ والے ڈرامے کے لئے Outdoor مناظر زیادہ رکھے جاتے ہیں اور تمام تر جزیات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ کیوں کہ پردہ تو دور ہمارے گھروں میں LED جو ہے اور وہ ذرّات تک دکھاتا ہے۔

یوں تو ٹی وی ڈراما کے بھی وہی اہم عناصر ہیں، جو ایک عام روایتی ڈرامے کے ہیں، البتہ کچھ اور ہم باتوں کو دھیان میں رکھا جاتا ہے۔ اس کے مناظر مختصر ہوں اور ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہوں، مکالمے بھی مختصر اور عالم فہم زبان میں ہوں کیوں کہ یہ ڈراما عوام کے لئے ہوتا ہے اور ایک ہی ڈرامے کو ایک ہی وقت جھگیوں میں رہنے والے لوگ دیکھتے ہیں اور ائیر کنڈیشنوں میں بیٹھنے والے لوگ بھی دیکھتے ہیں ڈرامے کا موضوع بھی بجٹ کو دیکھ ہی چن لیا جاتا ہے۔ کردار زیادہ نہ ہوں مناظر مکالمے غیر حقیقی نہ ہوں۔ لوکیشنز بھی زیادہ نہ ہوں، چھوٹے سے ڈرامے میں اگر تاریخی واقعات کو پیش کرنا مقصود ہو، تو انہیں مکالموں کے ذریعے ہی بیان کیا جائے، غرضیکہ یہ سبھی چیزیں طوالت اور بجٹ کو مدِ نظر رکھ کر ہی لکھی جاتی ہیں۔ ٹی وی ڈرامے کی آج کل مختلف قسمیں ہیں مثلاً شارٹ ڈرامے (کم از کم آدھ ایک گھنٹے کا ڈراما، ٹی وی فلم ٹی وی سیریلز اور سیریز، شارٹ فلم اور اشتہار وغیرہ وغیرہ۔ ٹی وی سیریلز میں مختلف قسطوں میں کہانی اور پلاٹ ایک ہی رہتا ہے، جب کہ سیریز میں کہانیاں بدلتی رہتی ہیں۔

03.05 موضوع کے اعتبار سے ڈرامے کی قسمیں

﴿ا﴾ مذہبی ڈراما:

﴿الف﴾ سری کھیل Mystery Play: ملک یونان میں ڈراما ابتدا میں مذہبی تبلیغ کا ذریعہ تھا۔ رفتہ رفتہ اُن مذہبی ناٹکوں کے لئے معروف موضوعات چُنے گئے۔ سری کھیل کا موضوع عام طور پر انجیل مقدس کے قصوں پر مبنی ہوتا تھا۔ جنہیں بالعموم مقدس تہواروں خاص کر کرسمس اور ایسٹر کے مواقع پر گرجا گھروں میں پیش کیا جاتا تھا۔ ہندوستان میں بھی رامائن اور مہابھارت پر مبنی ڈرامے بنائے گئے۔

﴿ب﴾ معجزاتی یا اعجازی ناٹک Miracle Play: ایسے ناٹک عامتہ الناس کے مذہبی جذبات کو تسکین پہنچانے کے لئے کھیلے جاتے تھے۔ ان میں مجاہدوں کی شہادت اور برگزیدہ ہستیوں کے کمالات اور ان کے معجزات و کرامات کو دکھایا جاتا تھا۔

﴿ج﴾ اخلاقی یا تلقینی ناٹک Morality Play: یہ ناٹک اکثر منظوم ہوتا ہے اور اسے تمثیلی ناٹک Allegorical Play بھی کہا جاسکتا ہے اس کے کردار مثالی ہوتے ہیں۔ اس کے قصے میں سطحی یا ظاہری معنی کے در پردہ اعلیٰ اور اصلی معنی ہوتا ہے۔

ان تینوں قسم کے ڈراموں کی جڑوں کا سراغ عام طور پر ہمیں انجیلی ناٹکوں سے ملتا ہے۔ان میں نیکی اور بدی کا سبق دیا جاتا تھا۔ایسے ڈرامے اکثر پند ونصیحت پر ختم ہوتے ہیں۔ان سبھی ڈراموں کو ہم مذہبی ڈراما Religious or Sacred Drama کہیں گے۔

﴿۲﴾ **تاریخی ڈراما Historical or Chronicle drama**:ایسے ڈراموں کا مواد کسی خاص تاریخی واقعہ سے لیا جاتا ہے اور اسے چند ترمیمات اور اضافوں کے بعد ڈرامے کے قالب میں ڈھالا جاتا ہے۔اس میں چند ایسے کردار شامل کیے جاتے ہیں، جو صرف ذہنی تخلیق ہوتے ہیں۔مثلاً منشی پریم چند نے ڈراما کربلا میں ہندو کردار بھی شامل کیے ہیں۔تاریخی ڈراموں کی روایت بہت ہی پرانی ہے۔شیکسپیئر کے بیش تر ڈرامے تاریخی ہیں۔اُردو میں بھی اس قسم کے بے شمار ڈرامے لکھے گئے۔جن میں حبہ خاتون، خانہ جنگی (پروفیسر مجیب) انارکلی (امتیاز علی تاج) میر تقی میر (پروفیسر محمد حسن) وغیرہ خاص شامل ہیں۔

﴿۳﴾ **ہیجانی ڈراما Melo Drama**:جس ڈرامے کے کردار بہت ہی سخت گیر ہوتے ہیں مثلاً اگر نیک ہوں تو انتہائی نیک اور اگر بد ہوں، تو حد سے زیادہ بُرے۔اکثر واقعات میں سنسنی اور گھن گرج ہو۔اُسے میلوڈراما کہتے ہیں۔شیکسپیئر کا ڈراما میک بتھ Mecbeth اس کی مثال ہے، جس میں انسانی سوکھی ہڈیوں کے ڈھانچے، آسیب چڑیلیں، ڈائنیں اور خون آشام بلائیں پیش کی گئی ہیں۔ایسے ڈراموں میں ہیرو کو آخر میں کامیابی حاصل ہوتی ہے، مگر پہلے اُسے بہت سی تکلیفیں جھیلنے پڑتے ہیں۔ہملیٹ کا کردار اس قسم کے ڈرامے کی زندہ مثال ہے۔

﴿۴﴾ **مسائلی ڈراما Problem Play**:اس ڈرامے کو نظریاتی ڈراما Thesis play یا سماجی ڈراما Social Play بھی کہہ سکتے ہیں۔ایسے ڈراموں میں کسی سماجی مسئلے کو بنیاد بنایا جاتا ہے اور اس کا حل بھی تلاش کیا جاتا ہے۔ابسن IBSEN نے متوسط طبقے کی کش مکش اور انسانی رشتوں کو بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔اردو میں ایسے ڈراما نگاروں کی فہرست بہت ہی لمبی ہے، مگر عابد حسین کا پردۂ عفلت، کرشن چندر کا ڈراما ''نقل مکانی'' اور پروفیسر محمد حسن کا ڈراما ''محل سرا'' اس ضمن میں قابل ذکر ڈرامے ہیں۔

﴿۵﴾ **مناظراتی ڈراما Discussion Play**:ایسے ڈراموں میں دو یا دو سے زائد کردار کسی سماجی (خاص کر گھریلو) مسئلے پر گفتگو کرتے ہیں۔اس میں پلاٹ کا کوئی قاعدہ نہیں ہوتا ہے۔اُردو میں سعادت حسن منٹو کا ڈرامائی مجموعہ ''آؤ'' اس قسم کی کامیاب کوشش ہے۔اور پروفیسر زاہدہ زیدی، پروفیسر ساجدہ زیدی نے بھی ایسے ڈرامے لکھے ہیں۔

03.06 ڈرامے کے چند اور اہم اقسام

﴿۱﴾ **المناک طربیہ Tragic Comedy**:ایسے ڈراموں میں دونوں قسم کے عناصر موجود ہوتے ہیں۔یعنی کہانی میں غم و یاس کے عناصر بھی ہوتے ہیں اور خوشی و مسرت کے عناصر بھی شامل ہوتے ہیں۔

﴿۲﴾ **سوانگ Farce**:یہ کامیڈی کی ایک سخت قسم ہے، جس میں حد سے زیادہ کامیڈی ہوتی ہے۔بات بات پر کردار آپس میں ہنسی مذاق کرتے ہیں۔اتنا ہی نہیں بلکہ اس میں مضحکہ خیز مکالمے و واقعات بھی پیش کیے جاتے ہیں۔مسخرے پن کی بھی بہتات ہوتی ہے۔غرض کہ یہ میلوڈراما کا مخالفت ہے۔

﴿۳﴾ **خیالی Fantasy**:کبھی کبھار ڈرامے میں ایسے واقعات بھی پیش کیے جاتے ہیں، جن کا ہماری حقیقی زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا ہے۔

﴿۴﴾ **چپ نقل Dumbshow**: کبھی کبھار کسی ڈرامے کے اندر ہمیں ایک اور ڈراما کھیلنا پڑتا ہے، اُس کا تعلق قصے سے ضرور ہوتا ہے۔ اس سے ہم کچھ نتائج اخذ کرتے ہیں اور پلاٹ کو آگے لے جانے میں بھی وہ کافی مدد دیتا ہے، اس کو ڈرامائی اصطلاح میں چُپ نقل Dumb-show کہتے ہیں۔ جیسے شیکسپیئر کے شاہ کار ڈرامے ہملیٹ Hamlet (ایکٹ ۳ منظر دوم) میں کلاڈیس Claudius (مشتبہ قاتل) اور گریٹر یوٹ Gertrude ''چپ نقل ڈراما'' اندر ڈراما کے ذریعے ہملیٹ کے والد کے قتل کی واردات بڑی فن کاری کے ساتھ دہرائی جاتی ہے۔ تب کلاڈیس آگ بگولہ ہوتا ہے اور یہ بات صاف ظاہر ہو جاتی ہے کہ یہی شخص قاتل ہے۔ فلم حیدر میں بھی یہ تکنیک استعمال کی گئی۔

﴿۵﴾ **ڈریم Drame**: ایسے المیے کو کہتے ہیں، جس میں کچھ کامیڈی کی بھی ملاوٹ ہوتی ہے۔ فرانس France میں اس صنف کا رواج عام تھا۔

﴿۶﴾ **ڈرامائی کنایہ Dramatic Irony**: دراصل یہ ایک ادبی ترکیب ہے، جس سے مصنف کا مقصد اس کے الفاظ کے ظاہری معنی کے متضاد ہوتا ہے۔ ڈراما میں بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے اور اُس سے ڈرامائی طنز یا کنایہ کہتے ہیں۔ جیسے OedipusRen میں ہیرو ایڈیپس اپنے باپ Laius کے قاتل کی تلاش کرتا ہے اور آخر خود ہی اس جرم کا مرتکب ثابت ہوتا ہے۔

﴿۷﴾ **رومانی طربیہ Romantic Comedy**: اس صنف کے بارے میں Iyengar رقمطراز ہے:

Romantic Comedy deals with that which was once actual, but is now romantic

(the enture of criticism)

دراصل ایسے ڈراموں کا موضوع کوئی عشقیہ قصہ ہوتا ہے، مگر اس عشقیہ کھیل کی کہانی طربیہ ہوتی ہے۔ اس میں کرداروں کو اس طریقے سے جدوجہد نہیں کرنی پڑتی، جس سے وہ مشکلات میں پھنس جائیں گے، البتہ اس کے اکثر واقعات طربیہ طور پر انجام پاتے ہیں۔ شیکسپیئر کا ڈراما Mid Summer nights Drama رومانی طربیہ کی ایک شاہ کار مثال ہے۔

﴿۸﴾ **عوامی ڈراما Folk Drama**: عوامی ڈرامے میں اعلیٰ طبقے کے لوگوں کی ترجمانی نہیں کی جاتی ہے، البتہ اس کے کردار یا تو دیوی دیوتا ہوتے ہیں یا ادنیٰ طبقے کے لوگ۔ مزید اس کے بارے میں ابراہیم یوسف رقم طراز ہیں

''.....ولبھ آچاریہ نے راس لیلا کی بنیاد رکھی، جس میں سری کرشن کی لیلاؤں کو رقص و موسیقی کے ذریعہ پیش کیا جاتا تھا۔''

بہت سے ایسے ڈراما نگاروں نے کسانوں، سپیروں کو، ہیرو بنا دیا۔

﴿۹﴾ **نوٹنکی Short Drama**: اکثر ایسے ڈرامے شادی بیاہ کے موقع پر کھیلے جاتے ہیں۔ ان میں نغموں کی بھرمار ہوتی ہے۔ نوٹنکی میں عورتوں کا رول اکثر مرد ہی ادا کرتے ہے۔ دراصل یہ محض تفریح کے لئے چند منٹوں کا تماشا ہوتا ہے۔

﴿۱۰﴾ **مخلوط ڈراما**: بعض اوقات کسی ڈرامے کے بارے میں یہ فیصلہ کرنے میں ہم کو بڑی دقت پیش آجاتی ہے کہ اس ڈرامے کو کون سے صف میں شمار کیا جائے، تو پھر اسے ہم مخلوط ڈرامے کے زمرے میں شمار کر سکتے ہیں۔

﴿۱۱﴾ **نا ٹک شکن Anti play**: اس کے بارے میں عتیق اللہ لکھتے ہیں: وہ ڈرامے جو اپنی پیش کش، ارتقا اور مختلف خارجی و داخلی اسالیب ادائیگی کے اعتبار سے قدیم فن کے منافی ہیں۔ یعنی نہ اس کے میں مکالمات میں باہمی ربط وضبط ہوتا ہے اور نہ کرداروں کی وضع قطع اور مناسب حالی۔

03.07 جدید ڈراما

مغربی ممالک میں جدید ادب کا گہرا تعلق دو عالمی جنگوں سے ہے اور جب ہم جدید یورپی ڈراما کی بات کرتے ہیں تو سب سے پہلے ہمیں ابسن (1828-1906) جرمنی کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔ Ibsen ہی وہ پہلے ڈراما نگار ہیں، جنہوں نے ڈراما کے مردہ قالب میں نئی روح پھونک دی ہے۔ چنانچہ ولیم آچر، جارج برناڈ شا، گالزوردی اور گرینوائل بارکر نے ان کی تقلید کی اور ان کے طرز پر ریپریٹری تھیٹر بھی قائم کیے۔ اس کے بعد نئے طرز کے ڈرامے لکھنے کا رواج عام ہو گیا۔ جدید ڈراما کو پروفیسر ظہور الدین نے دو اہم حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک کا نام انہوں نے ایپک تھیٹر اور دوسرے کا نام لایعنی تھیٹر قرار دے دیا۔ جب کہ جدید ڈرامے کی اور بھی مختلف قسمیں ہیں۔

﴿۱﴾ **ایپک تھیٹر EpicTheater**: بیسویں صدی میں ادبی تحریکوں کا بڑا زور رہا۔ صنف ڈراما میں ایپک تھیٹر ایک تحریک بن کر سامنے آیا اور اس کا اثر عالمی سطح پر ڈراما پر پڑا اس کو برختین تھیٹر بھی کہتے ہیں اور اس پر کارل مارکس کا اثر ہے۔ اس بیانیہ تھیٹر کا مقصد اخلاقی ہوتا ہے۔ اس تکنیک میں بیان کرنے والے خود کلامی، کورس، فلم، ریڈیو وغیرہ جیسے بہت سے چیزوں کا سہارا لیتے ہیں۔ پروفیسر ظہور الدین اس کے آغاز کے بارے میں رقم طراز ہیں۔

ڈرامے کی اس قسم اور پیش کش کے اس انوکھے طریقے کا آغاز جرمنی سے ۱۹۳۰ء میں ہوا۔ اس موثر تحریک کا محرک اور ڈائریکٹر ارون پسکیٹر Erwin Piscator اور اس کا سب سے بڑا ڈراما نگار برٹوٹ بریخت تھا۔ بریخت کے دو اہم ڈرامے Three Penny Opera ۱۹۲۹ء Mother Courage and her children ۱۹۴۱ء ہیں۔ اُردو میں اس تھیٹر سے تعلق رکھنے والے ڈراما نگاروں میں حبیب تنویر پروفیسر محمد حسن، آفاق احمد، ویریندر پٹواری وغیرہ کا نام قابل قبول ہے۔

﴿۲﴾ **لایعنی تھیٹر یا لغو تھیٹر Absurd Theatre**: لغو ڈراما سے مراد وہ ڈراما ہے، جس میں غم اور خوشی، کرب اور انبساط کو زندگی کے دو لازمی پہلوؤں سے تعبیر کیا جائے اور دونوں جذبوں کو بہ یک وقت ڈرامے میں ایک ہی اسٹیج پر پیش کیا جائے۔ ایسے ڈراما نگاروں نے زیادہ تر خوابوں کو موضوع بنا دیا ہے۔ زندگی کا منفی پہلو اور تشکیک ان ڈراموں پر چھائی رہتی ہے۔ پروفیسر ظہور الدین جے اے کڈن کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ ''یہ اصطلاح ۱۹۵۰ء کے آس پاس اُبھرنے والے بہت سارے ڈراما نگاروں کی تخلیقات کے لئے استعمال کی جاتی ہے، جن میں آرتھر اڈامو، سموئل بیکٹ، ژاں جینٹ، یوجین آئنکو اور ہیرلڈ پنٹر نے خاصی مقبولیت حاصل کی''۔ اُردو میں اس طبقے سے تعلق رکھنے والے ڈراما نگاروں میں انور عظیم، کمار پاشی، ساجدہ زیدی، شمیم حنفی، آفاق احمد، کا نام سرفہرست ہے۔

﴿۳﴾ **حقیقت نگاری: ۱۸۳۹ء** میں فوٹو گرافی کے ایجاد کے بعد مختلف فنون میں بھی حقیقت نگاری کا اثر ہوا۔ یعنی ایسے ادبا کا رجحان صداقت کی تصویر کشی کی جانب ہوا، تو ڈرامے میں اس کی شروعات ابسن نے کی۔ اردو میں حقیقت نگاری کی تحریک علی گڑھ سے شروع ہوئی۔ اور ڈراما نگاری میں کرشن چندر، پروفیسر محمد مجیب، ابراہیم جلیس، کرتار سنگھ دگل، پروفیسر محمد حسن وغیرہ نے اس قسم کے ڈرامے لکھے۔

﴿۴﴾ تانیثیت Feminism: کا تصور بھی عالمی سطح کا ہے، اس قسم کے لٹریچر میں عورتوں کی آزادی ان کی فلاح و بہبودی اور ان کے حقوق کی ترجمانی کی جاتی ہے۔ اُردو میں یہ تحریک شروع ہوتے ہی ڈاکٹر رشید جہاں نے اس قسم کے ڈرامے لکھے۔ پھر عصمت، عابد حسین، زاہدہ زیدی، ساجدہ زیدی اور رفعت سروش اور زبیر رضوی نے تانیثی نوعیت کے ڈرامے لکھے۔

﴿۵﴾ نکڑ ناٹک Street play: ڈرامے کی یہ قسم آج کل پوری دنیا میں مقبول ہو رہی ہے۔ یہ کسی ملک کا خاص ڈراما نہیں ہے، بلکہ ہر کسی ملک یا خطے کا اپنا اپنا ڈراما ہے۔ اس میں بغیر کسی ساز و سامان کے کھلے میدان، سڑک، کسی نکڑ چوراہے پر چند لوگ عوامی بیداری کے لئے ایک ڈراما کھیلتے ہیں۔ اس تھیٹر کو کبھی کبھار کوئی سیاسی یا سماجی پارٹی اپنے مقصد کے لئے بھی استعمال کرتی ہے۔

اُردو میں صفدر ہاشمی، مجیب خان، ظہیر انور، ڈاکٹر محمد کاظم وغیرہ اس صنف کے اہم ڈراما نگار مانے جاتے ہیں۔

03.08 خلاصہ

ڈراما ایک ادبی صنف ہے اور اس کا رشتہ دیگر فنون جیسے رقص، موسیقی، گائیکی سے اور زیادہ ہے۔ اس کے علاوہ ڈراما اور تھیٹر ایک لازم و ملزوم چیز ہے اور تھیٹر بغیر اداکاری/اداکاروں کے ایک بے جان چیز ہے۔ فنی اور موضوعاتی اعتبار سے ڈراما کی مختلف قسمیں ہیں اور جدید تجربہ کاری اور ٹکنالوجی کی بدولت تھیٹر کی دنیا میں بھی کافی وسعت آ گئی ہے۔ ادھر علم و ادب اور مختلف فنون میں روز نت نئے تجربے اور اضافے ہوتے رہتے ہیں۔ اس وجہ سے ڈرامے کا فن بھی فنی اصولوں یا روایتوں کی قید سے آزاد ہو کر ترقی کے بہت سارے منازل طے کرتا گیا۔

روایتی طور پر ڈراما کی دو ہی قسمیں بتائی جاتی ہے۔

﴿۱﴾ المیہ یعنی ایسا ڈراما: جس میں زیادہ تر دکھ درد کی بات کہی گئی ہو اور اس ڈرامے کا انجام بھی ہیرو کی شکست یا اس کی موت پر واقع ہوتا ہے اور ان ڈراموں کو دیکھنے سے ہمارے اندر کتھارسس پیدا ہوتا ہے۔ ﴿۲﴾ طربیہ ڈرامے میں اکثر و بیش تر ہنسی مذاق کی بات کی جاتی ہے اور اس کا انجام بھی جیت یا دو مرکزی کرداروں کے ملن پر ہوتا ہے اس ہنسی خوشی سے ہمیں (قارئین/ناظرین کو) فرحت ضرور ملتی ہے، جو ہماری صحت کے لئے سودمند ثابت ہوتی ہے۔

ان دو اقسام کے علاوہ جب ہم ڈرامے کے فن پر تکنیکی طور پر دیکھیں گے، تو اس کے اور چند اقسام ہمارے سامنے آ جاتے ہیں، جیسے اسٹیج نہ ملنے کی صورت میں ہم ادبی ڈراما لکھتے ہیں، جو صرف پڑھنے کے لئے لکھا جاتا ہے نہ کہ اسٹیج کے لئے۔ اسی طرح ایک ڈرامے کے لئے یہ کوئی قید نہیں ہے کہ ہم اس کو نثر میں ہی لکھیں گے بلکہ اس کو نظم یا شاعری میں بھی لکھا جاتا ہے، اس صورت میں بھی منظوم ڈرامے، اوپیرا، اور ڈانس ڈرامے جیسے اصناف ہمارے ڈراما نگاروں نے لکھے ہیں، جو اپنی اپنی فنی و تکنیکی امتیازات رکھتے ہیں اور ادبی اہمیت و افادیت بھی۔

اسٹیج ڈراما تو بہت قدیم چیز ہے، لیکن بیسویں صدی کے آتے ہی اسے ایجادات کی صدی ہم کہنے لگے، وہ اس لئے کیوں کہ ہمارے پاس بجلی کی مدد سے چلنے والی مشینوں کا جال بچھایا گیا ڈرامے کی دنیا میں بھی ریڈیو اور ٹی وی یا سنیما نے ایک انقلاب پیدا کیا اور اس طرح ان میڈیموں کے لئے لوگ الگ الگ قسم کے ڈرامے لکھنے لگے، جو اسٹیج سے کچھ ہٹ کر ہوتے ہیں۔ ڈراما قدیم ہو یا جدید اسٹیج کے لئے ہو یا الیکٹرانک میڈیا کے لئے جب ہم اس فن پر بڑی باریک بینی سے نگاہ ڈالیں گے، تو ہم موضوعاتی اعتبار سے اس کے مختلف اقسام پاتے ہیں اور

ماہروں نے باضابطہ طور پر ان کے نام دے دیے ہیں۔ مثلاً سری کھیل، معجزاتی ناٹک، تاریخی ڈراما، ہیجانی ڈراما، مسائلی ڈراما اور مناظراتی ڈراما وغیرہ وغیرہ ڈرامائی اصناف میں الم ناک طربیہ، سوانگ، متناسی، چپ نقل، ڈریم، رومانی طربیہ، عوامی ڈراما، مخلوط ڈراما، ناٹک شکن جیسی قسموں کی بھی نشان دہی کی گئی ہے۔ یہ بھی ایک اہم بات ہے کہ دونوں جنگ عظیموں نے جہاں پوری دنیا کو ہلا کر رکھ دیا ہے، وہاں UNO کے بننے کے بعد دنیا کے تمام ممالک ایک دوسرے کے قریب بھی آنے لگے۔ وہ ایک دوسرے کے اثرات کلچر یا دیگر امور میں لینے لگے۔ ٹھیک یہی حال ڈرامے کا بھی ہوا۔ جدید ڈرامے کے سلسلے میں یورپی اثرات کے تحت ہم نے لایعنی ڈرامے، ایپک ڈرامے، حقیقت نگاری تانیثیت اور مقامی ڈرامے کو ریویو کر کے نکٹر ناٹک کو بھی کافی فروغ دے دیا۔ غرض یہ کہ آج کل ڈرامے کا فن کافی وسعت پا گیا ہے، اور ہم اس کی حدود کو بہ آسانی دور دور تک دیکھ پاتے ہیں۔

03.09 فرہنگ

المیہ : الم، غم، غم ناکی، کوئی ایسا واقع پیش آنا، جس سے کوئی تکلیف میں مبتلا ہو سکے

ایبسرڈ : Absurd، لایعنی، لغو، گری ہوئی بات، کبھی کبھار ایسی باتوں میں بھی تلخ حقیقت ہوتی ہے یہاں ایسا تھیٹر مراد لیا جاتا ہے

ایپک : رزمیہ، جنگ سے متعلق کوئی داستان، جنگ نامہ، یہاں ایپک تھیٹر مراد ہے

تانیثیت : عورتوں یا نسوانیت سے متعلق، یہاں عورتوں کے مسائل کے بارے میں لٹریچر مراد ہے

تطہیر : پاک کرنا

تفنن طبع : دل لگی، تفریحی مشغلہ

حزن : ملال، رنج، دُکھ درد کی بات

رومانی : رومان سے متعلق، تخیل پرست، خیالی دنیا میں رہنے والا شخص، یا ایسا ماحول

سبک : ہلکا، نازک، باریک، تیز، چست، رسوا، بے تعلق، شرمندہ

سرشت : خو، خصلت، مزاج، خاصیت، گن، فطرت

ضعیف العقل : جس کی عقل بہت کمزور ہو، بے وقوف

طربیہ : طرب، عیش، فرحت، خوشی محسوس ہونا

عش عش کرنا : نہایت خوشی اور تحسین آفرین کے موقع پر ایسے الفاظ بولے جاتے ہیں

کتھارسس : نفس کو ہلکا کرنا، یونانی اصطلاح، المیہ ڈرامے کے لئے

کنایہ : رمز، اشارہ، ایما، منشا، مطلب

مخلوط : Mixed مختلف چیزوں سے بنا ہوا، مرکب

مشاہیر : نام وَر لوگ، مشہور کی جمع

معجزاتی : معجزہ، کوئی ایسا واقعہ پیش آنا، جو قابل یقین نہ ہو

میڈیموں : ذرائع

ناٹک : ہندی میں کھیل تماشہ کو کہتے ہیں اور ڈراما کے لئے بھی یہ اصطلاح استعمال کی جاتی ہے

نکٹر : ہندی میں سرا، انتہا، کونا یا گوشہ مراد لیا جاتا ہے۔ یہاں وہ ڈراما جو سڑک کے کسی چوراہے یا گوشے پر کھیلا جائے

سری : سر، اسرار، راز، ڈرامے کا ایسا منظر جو حقیقی سماج سے تعلق نہیں رکھتا ہو

نوٹنکی : ہندی میں ناٹک، یعنی چھوٹا سے ناٹک

ہیجانی : جوش، تیزی، زور

سوانگ : ہندی اصطلاح ہے جس کے معنی ہوتے ڈراما رچانا یا کوئی خاص قسم کا پارٹ ادا کرنا

03.10 سوالات

مختصر سوالات

سوال نمبر۱ ادبی ڈراما کیا چیز ہے؟

سوال نمبر۲ ریڈیو ڈراما اور ٹی وی ڈراما کسے کہتے ہیں؟

سوال نمبر۳ المیہ و طربیہ ڈراموں سے کیا مراد ہے؟

تفصیلی سوالات

سوال نمبر۱ جدید ڈراما کی مختلف قسموں سے ہمیں واقف کیجیے؟

سوال نمبر۲ جدید ڈراما سے کیا مراد ہے اور اسکا پس منظر بیان کیجیے؟

سوال نمبر۳ تکنیکی طور پر صنف ڈراما کی مختلف قسموں کی تفصیل دیجیے؟

معروضی سوالات

سوال نمبر۱ : ''ٹریجڈی نقل ہے، کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہو'' یہ کس نے کہا ہے؟

(الف) افلاطون (ب) ارسطو (ج) جانسن (د) شیکسپیئر

سوال نمبر۲ : ٹریجڈی کا تصور پہلے کس ملک میں تھا؟

(الف) یونان (ب) ہندوستان (ج) عرب (د) برطانیہ

سوال نمبر۳ : کتھارسس کیا ہے؟

(الف) ڈرامہ کرنا (ب) نقل کرنا (ج) فلسفۂ ویدانت (د) فلسفۂ تطہیر

سوال نمبر۴ : طربیہ کا کیا مطلب ہے؟

(الف) طوفان مچانا (ب) خوشی (ج) غم (د) طلب کرنا

سوال نمبر۵ : وہ ڈراما جو صرف پڑھا جاتا ہے اسٹیج نہیں کیا جاتا ہے.....کہلاتا ہے؟

(الف) ادبی ڈراما (ب) المیہ ڈراما (ج) طربیہ ڈراما (د) اسٹیج ڈراما

سوال نمبر۶ : جس ڈرامے کے سبھی مکالمے منظوم ہوں..... کہلاتا ہے؟

(الف) شاعری ڈراما (ب) شاعرانہ ڈراما (ج) نثری ڈراما (د) منظوم ڈراما

سوال نمبر۷ : نشری ڈراما کیا ہے؟

(الف) ریڈیو ڈراما (ب) ٹی وی ڈراما (ج) بصری ڈراما (د) اسٹیج ڈراما

سوال نمبر۸ : یورپ میں جدید ڈرامے کا آغاز کس ڈراما نگار سے ہوا؟

(الف) ابسن سے (ب) شیکسپیئر (ج) مارلو سے (د) ملر سے

سوال نمبر۹ : Epic ڈراما کسے کہتے ہیں؟

(الف) داستان ڈراما (ب) رزمیہ ڈراما (ج) طربیہ ڈراما (د) المیہ ڈراما

سوال نمبر۱۰ : Absurd ڈراما کسے کہتے ہیں؟

(الف) لغو ڈراما (ب) رزمیہ ڈراما (ج) ایکانکی ڈراما (د) آخری ڈراما

معروضی سوالات کے جوابات

سوال نمبر۱	: (ب) ارسطو	سوال نمبر۲	: (الف) یونان
سوال نمبر۳	: (د) فلسفۂ تطہیر	سوال نمبر۴	: (ب) خوشی
سوال نمبر۵	: (الف) ادبی ڈراما	سوال نمبر۶	: (د) منظوم ڈراما
سوال نمبر۷	: (الف) ریڈیو ڈراما	سوال نمبر۸	: (الف) ابسن سے
سوال نمبر۹	: (ب) رزمیہ ڈراما	سوال نمبر۱۰	: (الف) لغو ڈراما

03.11 حوالہ جاتی کتب

۱۔ ڈراما نگاری کا فن	از	پروفیسر محمد اسلم قریشی
۲۔ ٹیلی ویژن نشریات نئی آواز	از	انجم عثمانی
۳۔ ریڈیو نشریات	از	زبیر شاداب
۴۔ المیہ نگاری فن اور فن کار	از	محمد سمیع الحق
۵۔ اردو ڈراما کی تاریخ و تنقید	از	عشرت رحمانی
۶۔ جدید اُردو ڈراما	از	ڈاکٹر ظہور الدین
۷۔ فن شاعری (بوطیقا)	از	ارسطو، مترجم عزیز احمد
۸۔ ڈراما فن اور روایت	از	ڈاکٹر محمد شاہد حسین
۹۔ ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ جلد اول (A تا B)	از	عتیق اللہ

اکائی 04 ڈراما اور اسٹیج

ساخت

04.01 : اغراض ومقاصد

04.02 : تمہید

04.03 : ڈراما کی ہمہ گیریت

04.04 : ڈراما اور اسٹیج کا رشتہ

04.05 : اسٹیج ڈراما ایک مشترکہ کوشش

04.06 : اسٹیج ڈراما عوام کے دلوں کی دھڑکنیں محسوس کرتا ہے

04.07 : اسٹیج ڈراما اور مفاہمتیں

04.08 : خلاصہ

04.09 : فرہنگ

04.10 : سوالات

04.11 : حوالہ جاتی کتب

04.01 اغراض ومقاصد

اس اکائی کو ہم کئی اغراض کے تحت پڑھ سکتے ہیں مثلاً:

﴿۱﴾ ڈراما کی ہمہ گیریت کے پیشِ نظر اس میں اور بھی بہت سارے علوم وفنون کا عمل دخل ہوتا ہے۔ ﴿۲﴾ ڈراما اصل میں وہی مکمل کہلائے گا جو ہماری اسٹیج کی ضرورتوں کو پورا کر سکے گا۔ ﴿۳﴾ ڈراما اور اسٹیج کے رشتے کے پیشِ نظر اس میں جن خاص لوازمات کو مدِ نظر رکھنا پڑتا ہے، ان کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ ﴿۴﴾ اسٹیج کاری ایک بڑا فن ہے، اس لئے اس فن سے متعلق بہت ساری چیزوں کا الگ الگ مکمل طور پر جاننا ہمارے لئے ضروری بنتا ہے۔ ﴿۵﴾ چوں کہ ایک ڈراما عوام کے لئے ہوتا ہے، تو اس میں عوام کے مزاج کو کیسے زیرِ نظر رکھا جاتا ہے۔ یہ بھی ایک ڈراما نگار کے لئے ایک بڑا چیلینج ہے۔ ﴿۶﴾ ڈراما تیار کرنا ایک فرد کا کام نہیں ہے بلکہ اس میں بہت سارے لوگوں کی مشترکہ کاوشوں کا ہونا ضروری ہے۔ ﴿۷﴾ ایک ڈراما مکمل زندگی پیش نہیں کرسکتا ہے، بلکہ اس میں ڈراما نگار اور تماشا بین کے درمیان کئی طرح کے سمجھوتے ہوتے ہیں۔

غرضیکہ متذکرہ بالا چند ایسے نکات ہیں جو ادب کے ایک طالب علم کے لئے جاننا بہت ہی ضروری ہیں۔

04.02 تمہید

ڈراما ایک قدیم اور مخلوط فن ہے اور صنف ادب بھی ہے۔ برسوں تک اس کے اصول وضوابط (جو یونان میں ارسطو نے دیے تھے اور بھارت میں بھرت منی نے دیے تھے) سختی سے مروّج تھے، مگر ولیم شیکسپیئر و دیگر لوگوں نے ان سے انحراف کیا اور آج کل یہ کسی قدر آزاد صنف تو ہے، لیکن اس میں عوام کی ضرورتوں کا ہمیشہ خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ اسی طرح چوں کہ ڈرامے کا رشتہ اسٹیج سے ہے اور اس کی مضبوطی کا دارو مدار بھی اسٹیج پر ہی منحصر ہے۔ اب بدلتے زمانے کے ساتھ ساتھ ڈرامے کا اسٹیج عبارت گاہوں یا مذہبی جگہوں تک محدود نہیں رہا، بلکہ اس میں الیکٹرانک میڈیا کے ساتھ ساتھ سہل اور آسان اسٹیج، عوامی ڈراما یا چھوٹے چھوٹے کھیل بھی شامل ہو گئے۔ ان تمام آزادیوں کے باوجود ابھی بھی ہمارے پاس ایک مکمل اور منظّم اسٹیج کی صورت باضابطہ طور پر موجود ہے اور جب بھی ہم فنی، تکنیکی یا درسی لیول پر ڈرامے اور اسٹیج کی بات کرتے ہیں تو ہم حقیقت کو کسی بھی صورت میں بھول نہیں سکتے ہیں اور اس طرح ہم ان تمام لوازمات کو بہ نفسِ نفیس جاننے کی کوشش کرتے ہیں، جن کا تعلق ڈرامے اور اسٹیج کے رشتوں سے ہے۔

04.03 ڈراما کی ہمہ گیریت

ڈراما ایک ادبی صنف ہے اور یہ بذات خود ایک فن ہے، جسے فنون لطیفہ کے زمرے میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ ادبی اصناف میں ڈراما ہی واحد ایک ایسی صنف ہے کہ جس کا رشتہ براہِ راست دیگر فنون جیسے رقص، مصوّری، نغمہ سنگیت وغیرہ سے ہوتا ہے۔

چوں کہ آج کل ڈراما اور تھیٹر میں جدید سائنسی مشینوں کا بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ اس طرح ڈراما بیک وقت انسان کے تمام تر لطیف احساسات کی ترجمانی کرتا ہے۔ ڈراما کی ابتدا چوں کہ نقّالی سے ہوتی ہے اور بقول ارسطو نقّالی انسانی جبلّت میں داخل ہوتی ہے اور یہ بچپن سے ہی انسان اور دیگر جانوروں، حیوانوں میں نظر آ جاتی ہے اور اس کی ارتقائی اور ترقّی یافتہ صورت کا ہی نام ڈراما ہے۔ ڈراما اپنی وسعت اور ہمہ گیری کے اعتبار سے اس قدر متنوّع اور پہلو دار صنف ادب ہے کہ اس کی کوئی جامع تعریف کرنا آسان بات نہیں ہے۔ ارسطو اور بھرت منی کے مشترکہ نظریات کے مطابق دیگر اصناف ادب کی بہ نسبت ڈراما نگاری کو اعلیٰ ترین درجہ حاصل ہے۔

میرے خیال میں ڈراما خواہ منظوم ہو یا منثور اس فرضی کہانی (جس میں ڈراما نگار اپنی فنی صلاحیتوں سے انسانی زندگی کے مختلف واقعات وحادثات کو سلسلہ وار کچھ اس طریقے سے جوڑتا اور سنوارتا ہے کہ یہ کہانی ہمیں حقیقت معلوم ہونے لگتی ہے) کا نام ہے، جو باقاعدگی سے اسٹیج یا اسکرین پر اداکاروں کے ذریعے مکالموں یا اشاروں (عمل) کی صورت میں ناظرین کے سامنے پیش کی جاتی ہے۔ ادب کے ساتھ ساتھ ڈرامے کا تعلق مختلف فنون جیسے مصوری، نغمہ، رقص، مارشل آرٹ، اداکاری اور موسیقی وغیرہ سے بھی ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ اگر سیٹ بنانے کی ضرورت پڑے گی، تو اس کے لئے ہمیں مختلف کاری گروں کی بھی ضرورت پڑ جاتی ہے۔ ڈرامے سے ہر طرح اور ہر طبقے کے لوگ حظ اور فیض حاصل کر سکتے ہیں۔ ہمیں ڈراما صرف تحریر ہی نہیں کرنا ہوتا ہے، بلکہ اسے اسٹیج لوازمات اور دیگر ضروریات کو مدِ نظر رکھ کر تیار کرنا ہوتا ہے۔ اس کے کردار (اسٹیج پر اداکاری کرتے وقت) معینہ اور طے شدہ اعمال سے گذرتے ہیں اور اسٹیج پر آ کر مصنف کے لکھے ہوئے منظوم یا منثور مکالمات یا کلمات اپنی خاص اداکاری کے ساتھ دہراتے ہیں اور اس طرح پھر وہ سامعین یا ناظرین کا دل موہ لیتے ہیں۔

ڈرامے کے فن کے ساتھ سب سے نزدیک جو چیز جڑی ہوئی ہوتی ہے وہ ''تھیٹر'' ہے۔یعنی تھیٹر ڈرامے کی ایک خاص پہچان بھی ہے اور ضرورت بھی۔مشہور ڈراما نقاد نکول ڈراما اور تھیٹر کے رشتے کو لازم وملزوم قرار دیتے ہیں۔اس بات پر مختلف لوگوں نے اپنے اپنے انداز سے خامہ فرسائی کی ہے۔کچھ لوگ یہاں تک کہہ گئے کہ ڈرامے کا رشتہ تھیٹر سے ہوتا ہے نہ کہ صنف ادب سے ہے۔خیر تھیٹر اور ڈرامے کے اس قدیم رشتے سے ہم کسی بھی صورت میں انکار تو نہیں کر سکتے ہیں اور ڈرامے کو ادب سے خارج بھی نہیں کر سکتے ہیں۔ڈرامے کے ساتھ ساتھ تھیٹر کی بھی قدیم تاریخ ہے۔ڈرامے کے ساتھ ہی تھیٹر نے بھی جنم لے لیا اور اپنے ارتقائی منازل طے کیے۔چوں کہ ہر کوئی ڈراما اسٹیج نہیں ہوتا ہے۔اس وجہ سے کبھی بھی ڈرامے کی تاریخ تھیٹر سے الگ راستے پر چلنا شروع کرتی ہے۔چوں کہ اب ڈرامے کے بہت سارے اصناف بن گئے ہیں مگر اصل میں وہی ڈراما کہلاتا ہے جو اسٹیج کے لئے لکھا جائے اور اس کے لئے اصول وضوابط عالمی سطح پر مقرر کیے گئے ہیں۔اس کے اجزائے ترکیبی اس کی ٹیک نکس مقرر ہیں اس کے بعد اگر کوئی ان چیزوں سے انحراف کرے گا یا وقتی ضرورتوں کے مطابق ان اصولوں یا ضوابط میں ترمیم یا اضافہ کرے گا تو وہ الگ بات ہے۔ایک مکمل ڈرامے کا فارمیٹ کچھ اس طرح سے ہے۔

﴿۱﴾ قصہ کہانی اور موضوع

﴿۲﴾ پلاٹ: ﴿الف﴾ تمہید ﴿ب﴾ ابتدائی واقعات ﴿ج﴾ تصادم، اُلجھاؤ یا کش مکش
﴿د﴾ منتہیٰ یا نقطۂ عروج ﴿ہ﴾ سلجھاؤ یا تنزل ﴿و﴾ خاتمہ یا انجام

﴿۳﴾ کردار ﴿۴﴾ مکالمہ ﴿۵﴾ وحدتیں۔

یہاں ان عناصر کی تفصیل میں جانے کی ہمیں کوئی گنجائش نہیں ہے البتہ ڈرامے اور اسٹیج کے رشتے کو بیان کرنے کے لئے ان عناصر کو ایک اسٹیج پر کیسے پیش کیا جا سکتا ہے اور ڈرامے میں اسٹیج کے لوازمات کیا اہمیت رکھتے ہیں۔اس لئے تھیٹر کی ٹیک نکس کا جائزہ لینا ہمارے لئے بہت ضروری ہے۔

04.04 ڈراما اور اسٹیج کا رشتہ

ڈرامے کا بنیادی تعلق اسٹیج سے ہوتا ہے۔ڈراما اور اسٹیج ایک دوسرے کے لئے ہی بنے ہیں اور ان کے اس رشتے کے بارے میں ہم عصر دور کے مشہور محقق ونقاد ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:

> ''ڈراما کی اصلی جگہ اسٹیج ہے اور دیکھنے والے جب زندہ کرداروں کو اپنی آنکھوں سے اسٹیج پر عمل کرتے ہوئے دیکھتے ہیں، تو ریڈیو سے سننے یا فلم، ٹیلی وژن کے ذریعے سے کہیں زیادہ اثر قبول کرتے ہیں۔''

ڈراما نگار اور نقاد ابراہیم یوسف بھی ڈرامے کی مدح میں کہتے ہیں:

> ''ڈراما یا ناٹک کی اہمیت جو اس کو دیگر اصناف ادب سے ممتاز کرتی ہے، وہ اس کی عوام سے قربت ہے کیوں کہ جب ڈراما اسٹیج کیا جاتا ہے، تو اس کا دیکھنے والا کوئی مخصوص طبقہ نہیں ہوتا، بلکہ سوسائٹی کے ہر طبقہ کے افراد اس میں شامل ہوتے ہیں۔''

خیر جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ڈرامے کا وجود صرف تخلیق کار کے ہی ہاتھوں میں نہیں ہوتا ہے، بلکہ اسے اور چیزوں کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔اس لئے بہتر یہ ہے کہ پہلے ان لوازمات پر تھوڑی سی روشنی ڈالی جائے گی، جو ڈراما کھیلنے کے لئے ہمیں درکار ہوتے ہیں۔

تھیٹرTheatre یا تماشا گاہ۔اس اصطلاح کے بارے میں انسائیکلو پیڈک ڈکشنری میں درج ہے۔

(1) Building or outdoor area for dramatic performance etc. (GK and Rom antique) open air structure in form of segment of circle rising gradually; room hall for Lectures etc. with seatsin tiers. (2) Scene field of operation (3) operating theatre (4) Natural formation of land resembling ancient Greek or Roman Theatre (5) Dramatic Literatute."

اب یہاں لفظ تھیٹر کے بہت سے معنی لیے جاتے ہیں۔عام معنی میں تھیٹرTheatre وہ مقام ہے، جہاں بہت سے لوگ یکجا کسی خاص غرض کے لئے جمع ہو سکتے ہیں۔ڈرامائی اصطلاح میں تھیٹر سے مراد وہ جگہ ہے، جہاں ڈراما کھیلا جاتا ہے۔یا ڈرامے سے وابستہ وہ تمام سامان جو کہ ڈراما کھیلنے کے لئے استعمال میں لایا جاتا ہے۔عام طور پر **(۱)** تھیٹر کسی ایسی عمارت کو کہتے ہی، جو ڈراما کھیلنے کے لئے تعمیر کی گئی ہو یاد رہے کہ شیکسپیئر کے تھیٹر کا نام ''**گلوب تھیٹر**'' تھا۔**(۲)** سینما گھر کو بھی تھیٹر کہتے ہیں **(۳)** جہاں بہت سے لوگوں کو خطاب کیا جاتا ہے اُس کمرے یا ہال کو بھی ہم تھیٹر کہہ سکتے ہیں (۴) اسپتال میں جہاں مریض کو جراحی کی جاتی ہے اسے بھی تھیٹر کہا جاتا ہے۔غرض یہ کہ اب تھیٹر کی اصطلاح وسیع معنوں میں استعمال کی جاتی ہے۔

ہمارے زیر بحث چوں کہ وہ تھیٹر ہے، جہاں ڈراما کھیلا جاتا ہے۔اس لئے ہم اسے محض عمارت کے طور پر نہیں دیکھ سکتے ہیں، بلکہ یہ ڈراما کھیلنے کے لوازمات میں ایک اہم درجہ رکھتا ہے اور اس کی تعمیر کے لئے باضابطہ طور پر پھر اصول بھی مقرر کیے گئے ہیں۔ڈراما کھیلنے کے لئے ایک عمدہ عمارت کا ہونا لازمی نہیں ہے۔موجودہ دور کے مشہور بنگالی ڈراما نگار بادل سرکار (پیدائش ۱۹۲۵ء) نے ۱۹۶۷ء میں اپنا Theatre Ground ''**شتاب دی**'' قائم کیا ہے۔گذشتہ برسوں سے بادل سرکار سڑکوں اور عوامی پارکوں جیسی کھلی جگہوں پر اپنے Street Play (جسے نکڑ ڈراما بھی کہتے ہیں) کا مظاہرہ کر رہے ہیں۔یعنی کہ اس کا تھیٹر گشتی Mobile ہے۔اسی طرح مختلف لوک ناٹک بھی جگہ جگہ گھوم کر پیش کیے جاتے ہیں اور وہاں تھیٹر یا دیگر ساز و سامان کی کچھ زیادہ ضرورت نہیں پڑ جاتی ہے۔

اب جس عمارت کو باضابطہ طور پر تھیٹر کے لئے تعمیر کیا جاتا ہے، اس کے اندر میں تین حصے ہوتے ہیں۔جن پر آگے بات کی جائے گی۔اسی عمارت کو سنسکرت میں منڈپ Mandap کہتے ہیں۔جو کہ پرانے زمانے میں مندروں کے ساتھ ہی ہوتا تھا اور اُسے Community Centre بھی سمجھا جاتا تھا۔وہاں بھارتیہ ناٹیم اور دیگر رقص سکھائے جاتے تھے اور وہاں مذہبی ڈراما بھی کھیلا جاتا تھا۔

''ناٹیہ شاستر'' Natyashastra کے مطابق تھیٹر مستطیل شکل میں ہونا چاہیے، اور اُس کی لمبائی اس کی چوڑائی کے مطابق دوگنی ہونی چاہیے اور اس میں تقریباً ایک ساتھ پانچ سو افراد کے بیٹھنے کی گنجائش ہونی چاہیے۔اس میں زیادہ دروازے اور کھڑکیاں نہیں ہونے چاہیے۔ اس بات سے کسی کو انکار نہیں ہے کہ ڈراما میں بہت سی چیزوں کا عمل دخل ہوتا ہے۔بدلتے زمانے کے ساتھ ساتھ ہم نے اس میں اور بھی بہت سی چیزوں کا اضافہ کیا ہے۔آجکل تھیٹر کو سائنسی طریقے سے تعمیر کیا جاتا ہے اور جدید طرز کی تعمیر کے ساتھ ساتھ اس میں ڈراما کھیلنے کے لئے

بہت ساری مشینوں کا بھی استعمال کیا جاتا ہے۔اس طرح ڈراما سے وابستہ افراد کو بھی بہت ساری سہولیات میسر ہو جاتی ہیں اور تماشا بین بھی اچھی طرح سے ڈرامے سے لطف اندوز ہوتے رہتے ہیں۔

قدیم یونانی اسٹیج اور بھرت منی (ناٹیہ شاستر) سے لے کر آج تک اسٹیج کی تکنیک میں کافی بدلاؤ لایا گیا اور ہر ملک یا خطے میں اپنے اپنے اسٹیج قائم ہیں۔اور آج نکڑ اور گشتی تھیٹر نے اسٹیج کے تصور کو ہی بدلا ہے۔اب جو برسوں سے مختلف اسٹیج دنیا میں رائج ہیں ان میں نصف دائرنما اسٹیج (یونانی) ناٹیہ شاستر کے مطابق تین طرح کے اسٹیج تھے (مستطیل، مربع، مثلث)، پروسینیم اسٹیج، تھرست اسٹیج، (سہ طرفہ نشستیں) چو طرفہ اسٹیج Theatre in the Round جائزا اسٹیج (دائرہ نما اسٹیج جس کے بیچ میں ایک پتلا سا راستہ ہوتا ہے) نوح، Noh (سہ طرفہ جاپانی اسٹیج) کابوکی Kabuki (جاپانی اسٹیج ناظرین کے بیچ میں ایک راستہ ہوتا ہے) بلیک باکس گیلری (ایک بڑے کمرے میں بغیر چبوترے کے ڈراما کھیلا جاتا ہے) ٹراورس Traverse (ایک لمبا سا اسٹیج جس کے دونوں طرف ناظرین ہوتے ہیں اکثر فیشن شواس میں کیے جاتے ہیں) لچک دار اسٹیج Flexible stage اور رولنگ اسٹیج وغیرہ۔تھیٹر کو چار حصوں میں منقسم کیا جاتا ہے۔

﴿۱﴾ **اسٹیج یا چبوترہ Arena,Manch,Stage**: اب جس عمارت کو ہم تھیٹر مانتے ہیں، اُس میں ڈراما کھیلنے کے لئے ایک بڑا ہال ہوتا ہے۔ہال کے سامنے بالائی سطح پر ایک جگہ ہوتی ہے، جہاں اداکار ڈراما کھیلتے ہیں۔اُس جگہ کو اسٹیج کہتے ہیں۔بالائی سطح اس لئے ہوتی ہے تاکہ پیش ہو رہے ڈرامے کے کردار تماشا بین کو نظر آسکیں گے ناظرین اور کرداروں کے درمیان ایک فرق بھی ہوتا ہے، کیوں کہ ڈراما کھیلتے وقت اداکاروں کی اپنی دنیا ہوتی ہے۔تھیٹر میں چوں کہ اسٹیج تعمیر شدہ ہوتا ہے اور ایک مستقل جگہ ہوتی ہے۔اب اگر کھلی جگہ پر ڈراما کھیلنا مقصود ہو تو ڈراما شروع ہونے سے پہلے کسی میدان یا کھلی جگہ لکڑیوں یا باقی چیزوں سے یہ آدھا ایک گھنٹے میں تیار کیا جاتا ہے۔

﴿۲﴾ **پروسینیم یا Proscenium-arch**: ایک روایتی تھیٹر میں ناظرین کا رخ سامنے اسٹیج کی طرف ہوتا ہے اور اسٹیج ایک تصویر کے فریم کی طرح ہوتا ہے۔یعنی یہ فریم اداکاروں اور ناظرین کے درمیان ایک فاصلہ ہوتا ہے۔یہاں نہ ناظرین جاسکتے ہیں اور نہ یہ Acting Area ہوتا ہے۔اس اسٹیج پر ہر طرح کے ڈرامے کھیلے جاسکتے ہیں۔

﴿۳﴾ **زیبائش کمرہ / یا خلوت گاہ Green Room**: اداکار اسٹیج پر کھیل کھیلتے ہیں، مگر وہ اسٹیج پر تماشا بین کے سامنے نمودار ہوتے ہیں اور سین ختم کرنے کے بعد کہاں غائب ہو جاتے ہیں۔دراصل ان کے اسٹیج کے پیچھے ایک کمرہ ہوتا ہے، جسے ڈرامائی اصطلاح میں گرین روم کہتے ہیں۔گرین روم وہ کمرہ کہلاتا ہے جہاں سے اداکار اپنے اپنے رول کے مطابق اسٹیج پر آکر اداکاری کرتے ہیں اور پھر واپس اسی کمرے میں چلے جاتے ہیں۔وہاں ان کا مہتمم (**سوتر دھار/Director/Manager**) بیٹھا ہوا ہوتا ہے، جو انہیں ہدایات دیتا رہتا ہے۔ ساتھ ہی وہاں اُس ڈرامے سے وابستہ عملہ اور سب ساز و سامان بھی موجود ہوتا ہے، جس میں ان کا پوشاک Costumes وغیرہ اور موسیقی بھی وہاں سے ہی بجائی جاتی ہے۔اب اگر ہمیں کھلی جگہ پر ڈراما کرنا ہو تو وہاں بھی اسٹیج میں منٹوں (اور گرین روم) منٹوں میں تیار کیا جاسکتا ہے۔ بنائے گئے اسٹیج کے پیچھے طرف چادر باندھ دی جاتی ہے۔یا کسی مکان کے ایک کمرے کو گرین روم کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے اور اس کمرے کے ساتھ ہی اسٹیج بنایا جاتا ہے اور صحن کو آڈیٹوریم کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔

﴿۴﴾ **ساعت کدہ Auditorium:** یہ بات برسوں سے تسلیم شدہ ہے کہ ڈرامے کا اصل تعلق تھیٹر سے ہوتا ہے نہ کہ کتابوں سے یا قارئین سے۔ اب تھیٹر کی کمی کے پیش نظر ڈراما نے باقی اصناف ادب کی طرح کتابی صورت بھی اختیار کر لی ہے۔ آج کل ڈرامے یا تھیٹر کا کمرشیل **Value** بھی ہے۔ ایک ڈراما (جو کہ کھیلا جاتا ہے) ایک تھیٹر گروپ، ساز و سامان اور تماشا بین سے ہوتا ہے۔ جو لوگ ڈراما کسی تھیٹر (یا کھلی جگہ) میں دیکھنے کے لئے جمع ہوتے ہیں، انہیں ناظرین **Audience** یا تماشا بین **Spectators** بھی کہتے ہیں۔ اور جس جگہ وہ لوگ بیٹھے ہوئے ہوتے ہیں اُسے ساعت کدہ **Auditorium** کہتے ہیں۔ آڈیوٹوریم ایک بڑا ہال ہوتا ہے اور اس میں اکثر قطاروں میں سیٹیں **Seats** لگائی جاتی ہیں۔ وہاں حسب ترتیب بیٹھ کر لوگ بہ آسانی سے ڈراما دیکھ سکتے ہیں۔

ہر دور میں تماشا بین کا ذوق اس عہد کے فنی، سماجی اور تہذیبی اقدار کے مطابق ہی ہوتا ہے۔ جس طرح ایک اُستاد کے بہترین پرکھنے والے اس کے شاگرد ہوتے ہیں ٹھیک اُسی طرح ایک ڈراما گروپ کے پرکھنے والے اس کے تماشا بین ہوتے ہیں۔ آجکل آڈیوٹوریم نئے نئے انداز سے بنائے جاتے ہیں۔ سیٹوں کو اس طریقے سے ترتیب وار لگایا جاتا ہے کہ کسی کو دیکھنے میں کوئی بھی دقت نہیں ہوتی ہے۔ اور اعلیٰ طبقے کے لئے بالکنی کا انتظام بھی رکھا جاتا ہے اور باقی لوگوں کے الگ الگ کلاسز کی سیٹس ہوتی ہیں۔ قدیم سنسکرت آڈیوٹورم کے بارے میں جے سی مارتھر لکھتے ہیں:

" In the Manch, the right side of the auditorium is reserved for the elders and men of Judgment. who may, by means of gestures, point out any defect in the performance. In front of the stage are four pillars called ' bandi-ke-khambe' near which are seats reserved for 16 young men and two officers of the police (Jamadar and Thandedar) and one " Badsha" or " emperor" .....Insome rural Theatres (as in Kariala), men sit on one side and women on the other, of the auditorium.....".

متذکرہ بالا بیان سے اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ زمانہ قدیم میں بھی ڈراما دیکھنے کے لئے اصول و قواعد مقرر کیے گئے تھے۔ اب اگر آجکل بھی ڈراما کھلی جگہ پر کھیلا جائے، تو تماشا بین اپنے اپنے انداز سے اپنے لئے خود جگہ بنا لیتے ہیں۔ یہاں تک کہ کچھ لوگ درختوں پر بھی چڑھ کر ڈراما کا تماشا دیکھتے ہیں۔ سنیما ہال ایک بہترین تھیٹر ہوتا ہے، جس کے آڈیوٹوریم میں بالترتیب تھیٹر، اسٹال، ڈریس اور بالکونی ہوتا ہے۔ پردہ اسٹیج ہوتا ہے اور گرین روم سنیما کا **Projector** یا دیگر مشینیں رکھنے کی جگہ۔ ڈراما کو تھیٹر میں پیش کرنے کے لئے بہت سا وقت لگ جاتا ہے اور بہت سے افراد کے اشتراک سے ڈراما وجود میں آتا ہے۔ جسے **Collaboration** کہتے ہیں۔ اس اشتراک کے لئے بہت سے لوازمات ہوتے ہیں۔

﴿۵﴾ **اداکاری Acting:** اداکاری ایک بہترین آرٹ ہے۔ ایکٹر کی تعریف مکھن لال صراف یوں کرتے ہیں:

" An actor is the action that enters into the character with the given dialogue deliberately for given period"

ڈراما یا مکالمہ لکھنا کوئی حد کمال نہیں ہے، بلکہ مکالموں کی کامیابی کا انحصار مکالمہ ادا کرنے والوں (یعنی کہ اداکاروں) پر ہوتا ہے کسی ڈراما یا فلم کی اداکاری کے دوران اداکار کے جسم کا ہر اعضا بولنا چاہیے۔ مکالموں کی ادائیگی میں جماؤ اور ٹھہراؤ اور اپنے رول میں ڈوب جانے کا سلیقہ ایک اچھے اداکار میں ہونا چاہیے۔ اس لئے ڈاکٹر مظفر حنفی نے طنز آمیز لہجے میں کیا پتے کی بات کہی ہے۔

''اداکاروں کو اپنا شین قاف درست کر لینے کے بعد ہی اسٹیج پر جلوہ گر ہونا چاہیے'' اداکاری تھیٹر اور ڈرامے کی روح ہے۔ اس کے بغیر ڈراما اور تھیٹر بے جان چیز ہے۔

اب مختصراً اداکاری کے لئے یہ کہا جائے گا۔ سب سے پہلے ایک اداکار میں مکالمہ بولنے کی بھرپور صلاحیت ہونی چاہیے۔

دوم اس کی جسمانی شکل وصورت بھی اپنے رول کے مطابق ہونی چاہیے۔ اُسے اپنے رول میں کافی دل چسپی ہونی چاہیے۔ اسے اسٹیج پر آ کر اپنی ذاتی شخصیت کو بھول کر اپنے رول میں ضم ہونا چاہیے وہی اداکاری دوسروں کو زیادہ پسند آتی ہے، جس میں جذبات کا اظہار زیادہ ہو۔ مثال کے طور پر ایک اداکار کو رونے کا سین اسٹیج پر کرنا ہے، اُس میں نہ مکالموں کا دخل ہوتا ہے اور نہ اُس کے ہدایت کار کا۔ اب اداکار اور اُس کی اداکاری پر یہ منحصر کرتا ہے کہ وہ کس قدر جذبات کو اُبھار سکے گا۔ اُسی طرح غصہ پیار محبت وغیرہ کا تعلق بھی اکثر جذبات سے ہی ہوتا ہے۔ اچھی اداکاری کے بارے میں فلم اسٹار گلشن گروور نے کہا ہے:

''اگر ویلن کا پاٹ ادا کرنا ہو، تو اس طریقے سے کرنا چاہیے تاکہ دیکھنے والے اُسے دنیا کا سب سے بد ترین آدمی سمجھیں گے اور اگر ہیرو کا پارٹ ادا کرنا ہو اُس طریقے سے کیا جائے تاکہ لوگ چاہیں کہ ہم اُس کے گلے لگ جائیں۔''

اُسی طرح فلم اسٹار شمی کپور نے کہا کہ اداکار کی آنکھیں بھی بولنی چاہئیں۔

﴿۶﴾ سوتر دھارا، متہم، منتظم Sutradhara: سوتر دھارا روایتی سنسکرت ڈراما میں ایک خاصی کردار ہوتا ہے جو ڈرامے کے شروع میں اسٹیج پر نمودار ہوتا ہے۔ تعارف یا پرولوگ کے ختم ہوتے ہی وہ بھی اسٹیج سے چلا جاتا ہے کبھی کبھار اس کے ساتھ دوسرا کردار (عورت) نٹی بھی آ جاتی ہے۔ سوتر دھارا کے بارے میں **Adya Rangacharya** نے لکھا ہے:

" The sutradhara is a traditional character who opens a play in classical sanskrit drama; once the prologue is over, he is no more seen on the stage"

یہ ہندوستانی ڈرامے میں ایک روایتی کردار ہوتا ہے، جو پہلے اسٹیج پر آ کر ہمیں ڈرامے کے بارے میں اور کہانی و کرداروں کے بارے میں متعارف کراتا ہے، حالاں کہ کہانی یا ڈرامے کے پلاٹ میں اس کا کوئی حصہ نہیں ہوتا ہے۔ سنسکرت و یونانی ڈراما میں سوتر دھارا (یونان میں کورس) پہلے اسٹیج پر آ کر لوگوں کے لئے دیوی و دیوتاؤں سے دعائیں بھی مانگتا تھا۔ اس کے علاوہ بادشاہ کی خوش حالی کے لئے بھی نیک دعائیں دیتا تھا۔ تب سنگیت اور رقص کے ساتھ ڈراما شروع کیا جاتا تھا۔ سوتر دھارا ایک سے زائد بھی ہو سکتے ہیں۔ رنگا چاریہ نے اپنی کتاب **The Indian Theatre** کے پلیٹ نمبر **13** پر **Kirloskar Natak Madali** کی ایک ایسی تصویر پیش کی ہے۔ جس میں ایک ساتھ تین تین **sutradharas** کو دکھایا گیا ہے۔ خیر سوتر دھارا سب سے اہم رول اسٹیج ڈراما کے لئے ادا کرتا ہے۔ ڈراما کا سارا کنٹرول اُسی کے ہاتھوں میں

ہوتا ہے۔ وہ ایک ذمہ دار شخص ہوتا ہے۔ باوقار اور تجربہ کار شخص ہوتا ہے۔ کبھی کبھار وہ ڈرامے کے پلاٹ کو بھی بڑی تیزی سے آگے لے جاتا ہے۔ آجکل اسٹیج ڈراموں، ٹی وی سیریلوں اور فلموں میں بھی اس کی جگہ راوی کو دے دی گئی ہے اور انتظامات کے لئے الگ عملہ ہوتا ہے۔

﴿۷﴾ **سامان Equipments**: ادبی اصناف میں ڈراما اس لئے منفرد مقام رکھتا ہے کیوں کہ ہم ناول، افسانہ یا پھر شاعری پڑھتے وقت محظوظ تو ضرور ہوتے ہیں البتہ ڈراما کے فائدے ان اصناف سے کچھ بڑھ کر ہیں۔ کیوں کہ دیکھنے والی چیز کا اثر بڑی دیر پا ثابت ہوتا ہے۔ ڈراما اگر کھیل ہے اور جس طرح ہر کھیل کے کھیلنے کے لئے کھلاڑی ہوتے ہیں۔ کھیل کا میدان ہوتا ہے اور پھر کھیلنے کا سامان بھی درکار ہوتا ہے، ٹھیک اسی طرح ڈراما کھیلنے کے لئے ہمیں مختلف ساز و سامان کا ہونا لازمی ہے۔

اس کھیل میں ہم اسٹیج پر حسب ضرورت سامان کا استعمال کرتے ہیں۔ اس کے لئے سیٹ ڈیزائننگ کا شعبہ الگ ہوتا ہے۔ میک اپ کا الگ ہے۔ اب اگر ٹیلی پلے ہے، تو اس کے لئے عکس بندی کا بھی ایک بہت بڑا مسئلہ ہوتا ہے۔

اب یہاں ایک اسٹیج ڈرامے کے لئے درکار چند خاص چیزوں کا بیان کیا جائے گا۔

﴿۱﴾ **پردہ The Curtain**: پردہ اسٹیج اور تماشا بین کے درمیان ایک حد فاصل کا کام دیتا ہے۔ تماشا بین یہ محسوس کرتے ہیں کہ وہ جو کچھ دیکھ رہے ہیں وہ کسی دوسری دنیا میں ہو رہا ہے۔ اسی طرح اداکار بھی اسٹیج پر اپنی دنیا میں مست رہتے ہیں۔ ان کے نزدیک وہ جو کچھ کر رہے ہیں، وہ اس لئے نہیں کر رہے ہیں تاکہ وہ دوسروں کو دکھائیں، البتہ وہ اپنے کام میں اس قدر منہمک ہو جاتے ہیں کہ انہیں باہر دنیا کی کوئی خبر ہی نہیں رہتی۔ بس اسٹیج ہی اب ان کی دنیا بنتی ہے۔ دراصل پردہ اسٹیج کے آگے ایک موٹے کپڑے کی چادر لٹکی ہوئی ہوتی ہے، جس کے دو حصے ہوتے ہیں، تماشا بین جس تھیٹر میں بیٹھتے ہیں۔ انہیں پہلے اُس بات کی طرف کوئی خیال ہی نہیں ہوتا ہے، تب اچانک تھیٹر کے منتظمین اس پردے کی ڈور کو کھینچتے ہیں۔ ڈراما شروع کیا جاتا ہے اور اداکار ڈرامے کے پلاٹ کے مطابق اسٹیج پر نمودار ہوتے ہیں۔ تو دھیرے دھیرے ان پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ ڈرامے کے دوران بیچ بیچ میں سین یا باب تبدیل کرنے پر بھی پردہ پھر سے گرایا جاتا ہے اور پھر اُٹھایا جاتا ہے۔ پردے کا تعلق اگرچہ فلم یا ٹی وی سے نہیں ہوتا ہے پھر بھی کبھی ٹی وی ناٹکوں میں آغاز کے وقت پردہ اُٹھایا جاتا ہے اور آخر میں گرایا بھی جاتا ہے۔

﴿۲﴾ **روشنی اور رنگ Theatre Light & Colour**: تھیٹر میں چوں کہ کھڑکیاں اور دروازے بہت کم ہوتے ہیں۔ وہ اس لئے تاکہ تھیٹر کے باہر کے شور وغل کا عمل دخل ذرا کم ہو جائے اور تماشا بین بڑی دل چسپی سے ڈراما کو دیکھ سکیں گے کیوں کہ یہ چیزیں بڑی خاموشی چاہتی ہیں اور عام طور پر فلم یا ڈراما دیکھتے وقت ہم اسی دنیا میں کھو جاتے ہیں۔ ہم پورے تھیٹر کے بجائے اسٹیج کو ہی مناظروں کے مطابق روشن کرتے ہیں۔ اسٹیج پر روشنی ڈالنے سے وہاں موجود اداکاروں کو ہم اچھی طرح سے دیکھ پاتے ہیں۔ ہم زیادہ روشنی میں کرداروں کا عمل، ان کا بناؤ سنگار اور ان کے چہروں کے اُتار چڑاؤ کو بھی صاف دیکھ سکتے ہیں۔ کیوں کہ اس وقت ہماری آنکھوں کا نقطۂ ارتکاز اسٹیج پر ہونے والا سارا عمل ہی ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ مناظروں کا تاثر بھی روشنی کے رنگوں سے ہی دیا جاتا ہے۔ تھیٹر میں روشنی کی روایت بہت پہلے سے ہی تھی۔ پہلے شمعوں سے روشنی کی جاتی تھی۔ پھر گیس کا استعمال عمل میں لایا گیا اور بدلتے وقت کے ساتھ ساتھ برقی بجلی نے جم کر جگہ لے لی۔ روشنی کا استعمال اب محض تھیٹر تک ہی نہیں رہا۔ بلکہ فلموں میں بھی ان کا استعمال بے حد کیا جاتا ہے Indoor studio میں اس کے لئے خاطر خواہ انتظامات ہوتے ہیں Outdoor شوٹنگ کے دوران روشنی کے بدلے میں اداکاروں پر یا ایکشن اسپاٹ پر ایک تیز چمکنی والی شے سے

Reflection ڈالی جاتی ہے۔اسٹیج پر تیز روشنی والے بجلی کے بلب یا ٹیوب استعمال ہوتے ہیں جو مختلف ترتیب سے وہاں fix کیے جاتے ہیں۔ Flood lights کبھی کبھی چبوترے کی سطح پر یا اس کے کچھ نیچے بھی لگائی جاتی ہے۔اس کی شعاعیں اوپر کی جانب بلند ہوکر اداکاروں کے چہروں پر پڑ جاتی ہیں۔اگر کسی ایکٹر کے چہرے پر اور بھی تیز روشنی پھینکنا مقصود ہو تو اسے تھیٹر کے پچھلے حصہ سے شعاعوں کے دھار سے Beams کی شکل میں ڈالا جاتا ہے اور اسے سپاٹ لائٹ Spot light کہتے ہیں۔غرضیکہ تھیٹر میں ڈرامے کے دوران روشنی کا استعمال کرنا اب ایک الگ فن بن گیا ہے۔اس کے لئے الگ فن کاروں کو تربیتی کورس بھی کروایا جاتا ہے۔

اب روشنی کے ساتھ ساتھ اس میں گوناگوں رنگوں کا بھی استعمال کیا جاتا ہے۔مکھن لال صراف لکھتے ہیں۔

" The language of the light is its colour and therefore, one has to understand it on stage"

اسٹیج ڈرامے میں مختلف رنگوں کو مختلف مقاصد کے ظاہر کرنے کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔یہ سبھی رنگ روشنی سے ڈالے جاتے ہیں اور روشنی سے خاص کر وقت کو بھی ڈرامے میں ہم ظاہر کر سکتے ہیں۔اب ذیل میں چند رنگوں کے علامتی معنی کو یہاں بیان کیا جائے گا۔

﴿۱﴾سفید : سچائی، امن، اچھائی وغیرہ۔

﴿۲﴾سرخ : لال رنگ، قتل وغارت، غصہ، خطرہ وغیرہ۔۔

﴿۳﴾سیاہ : سیاہ ماتم کو ظاہر کرنے کا بہترین وسیلہ ہے۔

﴿۴﴾زرد : کسی کام کو جب فروغ ملتا ہے، تو یہ رنگ ظاہر کیا جاتا ہے۔

﴿۵﴾نیلا : آسمانی رنگ خوشحالی ترقی کو ظاہر کرتا ہے۔

﴿۶﴾سبز : جب کوئی فائدہ بخش کام واقع ہو۔

فلموں میں اتنے بے شمار رنگ استعمال کیے جاتے ہیں کہ ان کی روشنی کا اثر پورے سنیما ہال پر پڑ جاتا ہے۔

﴿۳﴾**سینری Scenery**: ڈراما صنف ادب تو ہے ہی لیکن اس میں بہت سارے فنون کا بھی عمل وخل ہوتا ہے۔اس میں ایک خاص فن کا زیادہ دخل ہوتا ہے اور وہ ہے مصوّری کا۔عام طور پر ایک اسٹیج ڈراما کھیلنے کے لئے دو خاص پردوں کا اہتمام کیا جاتا ہے۔یعنی سامنے والا پردہ اور پس منظر کا پردہ۔اسٹیج کے سامنے والے پردے کو Drop Scene اور پس منظر کے پردے کو Scenery کہتے ہیں۔ایک عام ڈرامے میں تقریباً بیس کے آس پاس مختلف مناظر ہوتے ہیں۔حقیقت میں جو کوئی بھی واقعہ کہیں پیش آجاتا ہے اس کا اپنا پس منظر ہوتا ہے اور اس واقعے کی کوئی نہ کوئی جائے وقوع یعنی Location بھی ہوتی ہے۔اب اگر یہی واقعہ یا حادثہ ہمیں ڈراما میں دکھانا مقصود ہو تو ہمیں ضرور ناظرین کو اس جگہ کا تصوّر دینا پڑتا ہے جو اس واقعے سے متعلق ہوتی ہے۔ہاں کتابی صورت میں کسی بھی ادب پارے میں ہم کسی بھی منظر کو لفظوں کے جادو سے کھینچ سکتے ہیں۔مثلاً اگر کوئی واقعہ پہاڑ یا کسی محل خانے کا ہو۔تو ہم پہاڑ کی خوب صورتی لفظوں میں بہ آسانی بیان کر سکتے ہیں۔اسی طرح ہم محل خانے کی زینت بھی بیان کر سکتے ہیں، مگر ڈراما میں ہمارے لئے ایسا کرنا بہت محال ہے، اس لئے ڈراما نگار وہاں اسٹیج کے پیچھے مختلف مناظر کو دکھانے کے لئے سینری کا استعمال کر سکتا ہے۔مثلاً اگر جنگل کا سین ہو تو ہم پس منظر پردہ پر ایک دَم جنگل کی تصویر لگا

سکتے ہیں۔اس طرح وہ سین دیکھ کر ناظرین یہ محسوس کر سکتے ہیں کہ انہوں نے جنگل میں کرداروں کو عمل کرتے ہوئے دیکھا ہے۔ چوں کہ ہر سین کے بعد کردار گرین روم میں چلے جاتے ہیں،تو یکدم دوسرے منظر کے مطابق کردار اسٹیج پر نمودار ہوتے ہیں۔یا کرداروں کا آنا جانا پلاٹ کے مطابق اسٹیج پر ہوتا رہتا ہے۔یا تبدیلیِ منظر کے وقت پردہ گرایا بھی جاتا ہے۔تو اس دوران سینری کو بھی یکدم تبدیل کیا جاتا ہے۔اس کام کے لئے تھیٹر کے منتظمین مامور ہوتے ہی۔آجکل تھیٹر میں اس کے لئے ٹکنالوجی کا استعمال کیا جاتا ہے۔یا تو لائٹ آف ہوتے ہیں سینریوں کو کھسکایا جاتا ہے اور اس کی جگہ نئی سینری ڈالی جاتی ہے۔یا نئے تھیٹروں میں باضابطہ طور پر سنیما اسکرین لگا ہوا ہوتا ہے تو اس پر کمپوٹر پروجیکٹر کی کے ذریعے حسب ضرورت سینری (کبھی عمل کے ساتھ بھی) ڈالی جاتی ہے۔روایتی سینریوں کو بنانے کے لئے باکمال فن کاروں کی ضرورت ہوتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے ڈراموں میں ڈراما نگار بڑے بڑے منظر مکالموں میں کچھ اس طرح بیان کرتا ہے کہ کردار جب جنگ، قحط، سیلاب، قتل وغارت، ہوائی جہاز وغیرہ کے متعلق واقعات بیان کرتا ہے تو ناظرین کو واقعی لگتا ہے کہ یہ واقعات انہوں نے اس ڈرامے میں خود دیکھیں ہیں۔یا ابھی ابھی اس ڈرامے میں پیش آئے ہیں۔تو اس طرح وہاں ان سینریوں کی کوئی ضرورت ہی نہیں پڑ جاتی ہے۔

﴿۴﴾ **سیٹ تیار کرنا Set Desighning**: ڈرامے میں کوئی پیشہ ور شخص ڈرامے کے مناظروں کے مطابق عارضی طور پر اس جگہ کا منظر مختلف مواد سے تیار کرتا ہے۔ جو اس منظر کا پس منظر ہوگا یا جہاں یہ واقعہ پیش آتا ہے۔مگر سیٹ تو ایک ڈرامے کا بجٹ دیکھ کر ہی تیار کیا جاتا ہے۔مثلاً ایک کسان کے گھر کا منظر ہمیں دکھانا مقصود ہو تو اس کو ہم دَست یاب سہولیات کے مطابق ہی دکھا سکتے ہیں۔

﴿۱﴾ بیک اسکرین پر دیہات کا منظر دکھا سکتے ہیں/ یا سینری لگا سکتے ہیں۔

﴿۲﴾ معمولی پلے بوڑس سے کسان کا گھر بنوا سکتے ہیں۔

﴿۳﴾ یا اگر ہمیں بجٹ کی کمی ہے تو ہم کسان کے گھر کا کچھ سامان اسٹیج پر رکھ کر اسٹیج کو ہی کسان کا گھر تصور کر سکتے ہیں۔اس کام کے لئے ماہروں کی سخت ضرورت ہوتی ہے۔**Designer** ایک شخص مقرر ہوتا ہے، جو ڈراما کے ہدایت کار سے صلاح ومشورہ کر کے اپنے کاری گروں یا اسے اپنی نگرانی میں یہ سارا کام کرواتا ہے۔اب اگر ہمیں بڑے پیمانے پر کسی ڈرامے کا سیٹ تیار کرنا نہیں ہوتا ہے تب بھی چھوٹی موٹی چیزوں کو اسٹیج پر حسن ترتیب سے سجانے کے لئے ایسے اشخاص کی ضرورت ہمیں پڑ جاتی ہے۔ہمیں اس کام کے لئے کافی سامان میسر ہوتا ہے جو سیٹ ایک ڈرامے کے لئے تیار کیا جاتا ہے۔اس ڈرامے کے جتنے بھی شوز کیے جاتے ہیں بار بار اس کو اسٹیج پر یا کسی دوسرے اسٹیج پر استعمال کیا جاتا ہے،تو یہ ڈراما ختم ہوتے ہی اس کا بیش تَر سامان ضائع ہو جاتا ہے اور کچھ دوسرے ڈراموں کے لئے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔

﴿۵﴾ **بہروپ Make up**: جتنا مشکل ڈراما لکھنا ہے ٹھیک اُسے زیادہ مشکل ڈراما کے اداکاروں کا میک اپ کرنا ہوتا ہے یہاں آکر صنف ڈراما میں کلچر، جغرافیہ اور تاریخ وغیرہ جیسے علوم کا عمل دخل ہوتا ہے۔ڈراما کا مصنف ڈرامے میں وضاحتی طور پر بہروپ کے بارے میں کچھ زیادہ نہیں رقم کرتا ہے۔البتہ اسٹیج کرنے سے پہلے ڈراما ڈائریکٹر کو اس ڈرامے کا مختلف صورتوں سے بہ غور جائزہ لینا پڑتا ہے۔اور ڈرامے کو اسٹیج کرنے کے لئے سب سامان (ڈرامے میں جو درکار ہوتا ہے) تیار رکھنا پڑتا ہے۔اس کے علاوہ اداکاروں کا انتخاب بھی اُن کی جسمانی چال ڈھال، عمر اور آواز وغیرہ کے لحاظ سے کرنا پڑتا ہے۔اس کے بعد اداکاروں کا میک اپ ان کے کرداروں کے مطابق گرین روم میں کروانا پڑتا ہے۔انہیں ان ہی کرداروں کے مطابق لباس دینا پڑتا ہے۔مثلاً بادشاہ کا لباس، فوجی کا لباس یا فقیر کا لباس، وغیرہ وغیرہ۔اس

سارے کو سامان Costume کہتے ہیں۔اسی طرح اگر کسی ڈرامے کا کردار جن، بھوت یا کوئی جانور وغیرہ ہو تو اُس کردار کے اداکار کو Mask شبیہ لگانا پڑتا ہے۔غرض کہ اداکار چاہے اسٹیج کے ہوں یا فلم ڈراما کے ہوں انہیں اداکاری کے وقت بہت بناؤ سنگار کرنا پڑتا ہے۔کسی کردار کو میک اپ کے ذریعے خوب صورت بنانا پڑتا ہے اور کسی کو بدصورت میک اپ ہی کے ذریعے ایک کردار کی پہچان بنائی جاتی ہے۔

﴿۶﴾ موسیقی Music: ڈراما چوں کہ اپنے اندر مختلف فنون کا امتزاج رکھتا ہے۔اس لئے اس میں رقص بھی شامل ہوتا ہے اور موسیقی رقص میں جان پھونک دیتی ہے۔ڈراما بغیر موسیقی کے اس پھول کی مانند ہے۔جس میں رنگت تو ہوتی ہے، مگر خوشبو نہیں۔ہم ڈرامہ یا فلم میں کوئی بھی منظر جب موسیقی کے ساتھ سنتے یا دیکھتے ہیں، تو اس سے کرداروں کی اداکاری میں اور چار چاند لگ جاتا ہے۔موسیقی نہ بے معنی ہوتی ہے اور نہ بغیر مطلب کے ڈرامے میں اس کو بجایا جاسکتا ہے، بلکہ ایک تو اس فن کے اپنے لوازمات ہوتے ہیں اور دوسرا یہ بھی ہے کہ ڈراما کا منظر یا کوئی بھی عمل سمجھ کر ہی اس کو اسی منظر یا ایکشن کے مطابق استعمال کیا جاتا ہے۔مثلاً ڈرامے میں کسی کی موت کے وقت رونے کی اداکاری کی جاتی ہے۔اس کے پس منظر میں بانسری بھی بجائی جاتی ہے۔اس سے یہ منظر ہمیں زیادہ مؤثر محسوس ہوتا ہے۔اس کے علاوہ خاموش منظر یا ایسے منظر جو کہ بغیر Action عمل کے ہوتے ہیں۔اس وقت بھی حسب موقع موسیقی بجائی جاتی ہے، جس سے ہم کچھ مطلب اخذ کرتے ہیں۔غرضیکہ ڈراما اسٹیج کا ہو ٹی.وی کا ہو، ریڈیو کا یا پھر فلم ہو۔پس منظر موسیقی اس میں ایک لازمی جز ہے۔

04.05 اسٹیج ڈراما ایک مشترکہ کوشش

اسٹیج پر جو ڈراما ہم دیکھتے ہیں، دراصل یہ بہت سے لوگوں کی ایک مشترکہ کوشش ہوتی ہے۔اس میں ایک گروپ نے (جس میں مختلف اداکار، ڈراما کے تخلیق کار، ہدایت کار، سربراہ اور مختلف ٹکنیشنز شامل ہوتے ہیں) مل جل کر کام کیا ہوتا ہے۔یعنی ہم یہ بھی کہیں گے کہ تھیٹر کا فن مختلف لوگوں کو متحد کرتا ہے اور یہ فن ایک دوسرے کے تعاون کے بغیر ممکن ہی نہیں ہوسکتا ہے۔دوسری بات یہ بھی ہے کہ ایک اسٹیج ڈراما میں پروڈیوسر کو مکمل اختیارات ہوتے ہیں وہ ایک رہنما کی حیثیت رکھتا ہے۔اور ایک خاص نظم وضبط کے تحت باقی سبھی لوگوں کو ان کے تحت کام کرنا ہوتا ہے۔اس لئے ڈراما سے وابستہ سبھی افراد کو ہمیشہ صبر آزما رہنا پڑتا ہے۔ایک اچھے ڈرامے یا فلم کی کامیابی کے پیچھے صرف ایک اچھے اداکار یا ہدایت کار یا ڈراما نگار کا ہی ہاتھ نہیں ہوتا ہے، بلکہ یہ بہت سے لوگوں کے اچھے اشتراک وتعاون کا نتیجہ ہوتا ہے۔اس میں ایسے بھی لوگ شامل ہوتے ہیں، جو اسٹیج کے پس پردہ ہوتے ہیں اور ان کے ذمہ کوئی معمولی سا کام ہوتا ہے، لیکن اگر اس کام میں کوئی نقص پڑ جائے گا، تو سارا کھیل چوپٹ بھی ہوسکتا ہے اس لئے ہر ایک کی ذمہ داری برابر ہوتی ہے۔اسٹیج سے وابستہ افراد میں جھاڑو دینے والا، سامان لگانے والا روشنی کرنے والا ٹکنیشن، میک اپ مین، آوازوں کو کنٹرول کرنے والا، ٹکٹوں سے متعلق افراد، پرچار کرنے والے، تماشا بین کے لئے نشستوں کا انتظام کرنے والا، سیٹ بنانے والے، غرضیکہ بہت سارے افراد کا ایک بڑا گروپ ہوتا ہے جن کے باہمی تعاون سے ڈرامے اور اسٹیج کا رشتہ مضبوط بن کر ڈراما لوگوں کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔بے شک ڈرامے میں پروڈیوسر ہی سب سے بڑی شخصیت ہوتا ہے اور ان کی ماتحتی میں ہی سب کام کیا جاتا ہے، لیکن اس شخص کی سب سے زیادہ ذمہ داریاں ہوتی ہیں اور اس لئے اس کی لیاقت بھی اسی اعتبار سے ہونی چاہیے۔ایک پروڈیوسر میں ان تمام لوگوں کو رہبری کرنے کی صلاحیت ہونی چاہیے۔

ڈراما اسٹیج کراتے وقت اُس ڈرامے کے خالق کا وہاں موجود ہونا کوئی ضروری بات نہیں ہے۔ اول وہ ڈراما لکھ کر کسی پروڈیوسر کو اسٹیج کرانے کے لئے دیتا ہے اور خود چلا جاتا ہے۔ دوئم ہم آج بھی شیکسپیئر یا آغا حشر کے ڈرامے اسٹیج پر پیش کر سکتے ہیں۔ جب کہ ان کی وفات ہوئے سیکڑوں سال ہو گئے ہیں۔ میرے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ایک پروڈیوسر کو ڈراما کس حد تک سمجھنا ضروری ہے تا کہ وہ ڈراما نگار کے خیالات کی ترجمانی اسٹیج پر کرا سکے۔ اس دور کو پوری طرح سمجھ سکے جس دور کے پس منظر میں وہ ڈراما لکھا گیا ہو۔ اس ڈراما اور اسٹیج سے وابستہ افراد کو ہدایات دے سکے۔ تمام خیالات کی وضاحت کر سکے۔ بے جان تحریروں میں روح پھونک دیں۔ آج چوں کہ انٹرنیٹ کا زمانہ ہے اس لئے ہم کسی بھی زمانے کے بارے میں فوٹو گرافس وغیرہ یکدم دیکھ سکتے ہیں۔ پہلے تو ان چیزوں کو دیکھنے یا سمجھنے کے لئے ہمیں انسائیکلو پیڈیاز دیکھنے پڑتے تھے۔

تھیٹر کا فن باقی تمام فنون سے بالکل منفرد ہے وہ اس لئے کیوں کہ باقی بیش تر فنون کو ایک فن کار خود ہی پایہ تکمیل تک پہنچا سکتا ہے۔ مثلاً ایک مصوّر کوئی تصویر بناتا ہے۔ موسیقی کار موسیقی بجاتا ہے اور شاعر شاعری کرتا ہے۔ اس کے برعکس ایک ڈراما نگار ڈراما لکھتا ہے اور اس ڈرامے کو لوگوں تک پہنچانے کے لئے اسٹیج اور ہدایت کار اور اداکاروں کی ایک جماعت چاہیے۔ اس کے علاوہ اس میں دوسرے اور فنون بھی شامل کیے جاتے ہیں، تب ہی یہ ایک مکمل اسٹیج ڈراما بن سکتا ہے۔ یعنی ڈراما فرد سے نہیں، بلکہ ایک جماعت سے وجود میں آتا ہے اور اس کی کامیابی ایک شخص پر نہیں، بلکہ مختلف افراد پر منحصر ہوتی ہے۔

04.06 اسٹیج ڈراما عوام کے دلوں کی دھڑکنیں محسوس کرتا ہے

باقی اصناف ادب اور ڈراما میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ اول الذکر میں زیادہ تر انفرادی خوش نودی طبع کا زیادہ ہی خیال رکھا جاتا ہے، جب کہ ڈرامے میں فن خطابت اور موسیقی کی طرح حاضرین یا تماشا بین کا خاص خیال رکھا جاتا ہے، کیوں کہ ایک ڈراما اسٹیج کے لئے ہی لکھا جاتا ہے اور اسٹیج تب ہی کامیاب ہوگا، جب مختلف مزاج کے لوگوں کے دلوں کو ہم جیتنے کی کوشش کریں گے اور جہاں تک کہ انبوہ کی مجموعی نفسیات کا تعلق ہے، اس میں ان کے سیاسی و معاشرتی حالات و تصوّرات، ان کی خوشی طبعی و خوش مذاقی وغیرہ جیسی باتوں کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ یہاں ڈراما نگار ان باتوں کا براہ راست جواب دہ ہوتا ہے، کیوں کہ ایک ڈرامے کے اسٹیج ہوتے ہی تماشا بین اس کا ردِّ عمل دکھاتے ہیں۔ ایک ڈراما نگار کو کئی خاص باتوں کو مدِ نظر رکھنا ہوتا ہے۔ وہ اپنے زمانے کے اسٹیج لوازمات کے پیش نظر ہی ڈراما تیار کرتا ہے۔ مثلاً قدیم یونان کا اپنا اسٹیج تھا۔ پھر ترقی کرتے کرتے شیکسپیئر کا دَور آیا اور اسٹیج باضابطہ ہمیشہ طور پر بدلتا رہا۔ ٹھیک یہی حال ہندوستانی تھیٹر یا اسٹیج کا رہا۔ ایک زمانے میں مندروں یا مذہبی جگہوں پر ہی یہاں ڈراما کھیلا جاتا تھا۔ پھر پارسی تھیٹر یکل کمپنیوں نے اسے کمرشیل بنا دیا۔ اور آج کل ہم تھیٹر میں ٹیکنالوجی کو بھی بھرپور استعمال کرتے ہیں۔ ایک طرف ہمارا تھیٹر اور اسٹیج کمرشیل بھی بن گیا دوسری طرف اس کو عوام کے لئے بھی وقف کیا جاتا ہے۔ ہم بڑے بڑے تھیٹروں میں فلاحی کاموں کے لئے ڈراما مفت میں بھی دکھاتے ہیں۔ یا نچلے سطح کی زندگی بسر کرنے والوں کے لئے بھی نکڑ یا دیگر قسم کے ڈرامے سڑکوں، پارکوں، چوراہوں یا معمولی تھیٹر کی سہولیات کے پیش نظر عوام کو دکھائے جاتے ہیں، جن کے پیچھے کوئی نہ کوئی مقصد ضرور کارفرما ہوتا ہے۔ مثلاً سماجی اصلاح، جہیز، نشہ، گھریلو تشدّد، سیاست، غریبی، استحصال، مزدوری کے مسائل، ایڈس، تعلیم، صحت عامہ، وغیرہ وغیرہ۔ غرضیکہ اب ایک ڈراما نگار اسٹیج کو مدِ نظر رکھ کر ہی اپنا اسکرپٹ تیار کرتا ہے۔

ہمارے ڈراما نگاروں نے اسٹیج کی ضرورتوں کے پیش نظر ہی انگریزی یا دیگر زبانوں کے ڈراموں کو اردو میں منتقل کرنے کے دوران ان میں کافی ردو بدل کیا۔ کسی ڈرامے کو المیہ سے طربیہ یا طربیہ سے المیہ بنا دیا۔ اور کسی میں گانے بھر دیے، کسی میں مزاحیہ عناصر اور کس کے ناموں یا کرداروں کو اسلامی یا ہندوستانی بنا دیا، وہ اس لئے تا کہ تماشا بین کی دل چسپی برقرار رہے۔

ان باتوں کے پیش نظر پروفیسر محمد اسلم قریشی ایک کامیاب ڈراما نگار کے لئے اپنا ایک فارمولہ تجویز کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''تھیٹر میں کامیابی کا سہل ترین طریقہ یہی ہے کہ عوام جو محسوس کرتے رہے ہیں، جن مسائل کو سوچتے رہے ہیں، ان کو ڈرامائی انداز میں ترتیب دے کر پیش کر دیا جائے۔''

دنیا کا مشہور ڈراما نگار ولیم شیکسپیئر ہو یا اردو کا معروف ڈراما نگار آغا حشر کاشمیری دونوں کی کامیابی کا راز ایک ہی ہے کہ انہوں نے اجتماع کے تقاضوں کو محسوس کیا۔ دونوں عوام کی نفسیات کے ماہر تھے۔ عوام کے دلوں کی دھڑکن کو سن کر ان کی ضرورتوں یا ان کے مذاق کو پورا کرنے کے لئے اپنے فن کو وقف کیا۔ اسٹیج یا تھیٹر چوں کہ ہر عام و خاص کا ہوتا ہے۔ یہاں ٹکٹ حاصل کر کے امیر و غریب، عالم و جاہل، کم سن اور عمر رسیدہ، مہذب اور گنوار ہر کوئی بیٹھ سکتا ہے۔ اب ایک ڈراما نگار کی سب سے بڑی ذمہ داری ہے کہ وہ ان تمام لوگوں کے مذاق سلیم کو سمجھ کر ایک ایسا ڈراما تیار کرے، جسے ایک ساتھ یہ سبھی طرح کے لوگ خوش ہوں یا اسے پسند فرمائیں گے۔ ان کا پیغام معاشرے کے کسی خاص طبقے کے لئے نہیں، بلکہ ہر کسی کو ان کی بات پسند آ جانی چاہیے۔ اسے ایک ایسی چیز تیار کرنی ہوگی، جو ان تمام انواع اقسام کے لوگوں کی دل چسپی کا باعث ہے۔ اسٹیج کی ضرورتوں نے ہی دراصل ڈرامے کو ایک پیچیدہ فن بنا دیا ہے اگر ڈرامے کا رشتہ اسٹیج سے نہ ہوتا، تو یہ بھی باقی اصناف ادب کی طرح ایک آزادانہ فن ہوتا جسے ہر کوئی ہاتھ لگاتا۔

04.07 اسٹیج ڈراما اور مفاہمتیں

ڈراما اور اسٹیج اگر فن ہے، تو ہر کوئی فن فن کار اور اس کے ناظرین، قارئین، یا سامعین کے درمیان چند مفاہمتیں چاہتا ہے۔ دراصل ایک تخلیق اور اس کے شائقین کے درمیان کچھ ذہنی سمجھوتے ہوتے ہیں اور یہی سمجھوتے اس کے فن کو سمجھنے میں مدد و معاون ثابت ہوتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو ہم یہ کیسے مان سکتے ہیں کہ ایک مصوّر کینوس پر زمین اور آسمان کی تصویر ایک ساتھ بناتا ہے؟ اسی طرح شاعری میں کہاں لیلیٰ مجنوں اور کہاں آجکل کا عاشق۔ ڈراما اور اسٹیج میں سب سے پہلی مفاہمت یہ ہوتی ہے کہ ڈراما نگار کو اپنے دَور کے تقاضوں اور عصری تھیٹر کے لوازمات کو مدنظر رکھ کر ہی ڈراما لکھنا چاہیے۔ اسی طرح دیگر اور بھی مختلف چیزیں ہیں کہ جنہیں ہم تھیٹر میں مان ہی لیتے ہیں جیسے اوپیرا کی بات کیجیے۔ یہ سارا کھیل گیتوں میں ہوتا ہے اور اسی طرح منظوم ڈراما کے تمام مکالمے شاعری میں ہوتے ہیں۔ اور ڈانس ڈراما میں رقص کے دوران ہی سب ڈرامائی عمل کیا جاتا ہے۔ عام انسانی زندگی کے لئے یہ سبھی چیزیں بالکل مختلف اور غیر یقینی ہیں۔ کبھی کبھار ہم کسی دوسرے کلچر کا ڈراما اپنی زبان میں پیش کرتے ہیں۔ مثلاً کسی یونانی یا انگریزی ڈراما کو ہم اردو میں پیش کریں گے، تو اُس وقت ہمیں یہ ماننا پڑے گا کہ ہملیٹ اردو ہی بولتا تھا۔ پچھلے چند مہینوں پہلے دلی میں ڈراما ''شاہجہاں'' انگریزی میں پیش کیا گیا، تو لوگوں نے مان لیا ہوگا کہ مغل بادشاہ انگریزی بولتا تھا جب کہ حقیقت اس سے کوسوں دور ہے۔ یہ ایک اہم بات ہے کہ ہم اسٹیج پر جب ایک کمرے کا منظر دیکھتے ہیں، تو اس کی تین ہی دیواریں ہوتی ہیں اور اس کمرے کی چوتھی دیوار کہاں ہے تماشا بین اس بات پر سوال نہیں اُٹھاتے ہیں۔

مکالموں کے دوران خود کلامی، یک سوئی اور سرگوشی بھی ایک عجیب طرح کی مفاہمت ہے۔ان چیزوں سے بظاہر اسٹیج پر یہ ظاہر کیا جاتا ہے کہ وہاں موجود دوسرے یا تیسرے کردار نے اس قسم کا مکالمہ یا عمل نہیں سمجھا ہے، جب کہ دُور تھیٹر کے کونے میں بیٹھنے والا شخص بھی بہ نفس نفیس یہ ساری باتیں سُن سکتا ہے، جان سکتا ہے۔اسٹیج ڈرامے میں گیت اور سنگیت تماشائیوں کے لئے تفریح طبع کا سامان پہنچانے کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔کبھی کبھار ایسا بھی ہوتا ہے کہ ڈرامے میں ناظرین کو کسی ہنگامی مفاہمت سے کام لینا پڑتا ہے۔مثلاً کئی بار ایسا بھی ہوا کہ کسی تھیٹریکل کمپنی کے افراد وقت مقرر پر اس جگہ پر پہنچ گئے جہاں انہیں ڈراما کھیلنا مقصود ہوتا ہے،لیکن ان کا سامان کسی مجبوری کی وجہ سے نہیں پہنچ پاتا ہے اور ڈرامے کا شوٗرک نہیں پائے گا۔تو ہدایت کار یا ناظم ڈراما شروع ہونے سے پہلے تماشائیوں سے معذرت کے ساتھ اجازت چاہتا ہے کہ وہ اپنا کھیل بغیر میک اپ وغیرہ کے عام لباس میں کھیلنا چاہتے ہیں۔تو یہاں ایک بہت بڑی مفاہمت سے کام لینا پڑتا ہے۔یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ آجکل مختلف ڈرامے ایک عام اسٹیج پر بغیر کسی مخصوص میک اپ کے ایک ہی رنگ کا معمولی لباس پہن کر کھیلے جاتے ہیں۔یہ بجٹ کی کمی ہے یا وقت کی ضرورت یا اسٹیج کے نئے تقاضے۔اس آزادی سے ڈرامے اور اسٹیج کا رشتہ بڑھتا جاتا ہے، ورنہ اسٹیج کی فنی و تکنیکی پابندیاں ڈرامے اور اسٹیج کے رشتوں کو کمزور کرتی ہیں۔

04.08 خلاصہ

ڈراما ایک ہمہ گیر اور ہمہ جہت صنف ادب ہے اور اس کا رشتہ مختلف فنون سے ہے۔اس کا تعلق نقالی سے ہوتا ہے، جو انسان کی فطرت میں موجزن ہے۔اور ڈرامے کا اصل رشتہ اسٹیج اور تھیٹر سے ہوتا ہے۔اب ڈراما ریڈیو، ٹی وی، اور دوسرے میڈیاز کے لئے بھی تحریر کیے جاتے ہیں، مگر یہ اس کی وقتی مجبوریاں ہیں یا اسٹیج ڈرامے کے نئے نئے فارمز ہیں۔ڈرامے کی ابتدا قدیم یونان اور قدیم بھارت سے مذہبی سطح پر ہوئی۔اس کے اصول وضوابط بھی ان ہی دو ملکوں نے شروع شروع میں مقرر کیے ہیں،لیکن بدلتے وقت کے ساتھ ساتھ ان اصولوں سے مختلف ڈراما نگار انحراف کرنے لگے۔آجکل مجموعی طور پر عالمی سطح پر اس کا ایک فارمیٹ بھی بنا ہوا ہے۔اس کے باوجود بھی اس کی کوئی فنی و تکنیکی قید نہیں ہے۔ڈرامے اور اسٹیج کے رشتوں کو عالمی سطح پر مانا گیا ہے اور جب ہم ایک اسٹیج ڈرامے کی بات کریں گے، تو اس کے لئے بہت سارے لوازمات ہیں، مثلاً سب سے پہلے ہمارے لئے تھیٹر کا ہونا ضروری ہے۔آجکل ''تھیٹر'' بھی ایک وسیع اصطلاح بن گئی ہے اب تھیٹر بھی ہم چار دیواری میں قید نہیں کر سکتے ہیں، بلکہ تھیٹر عوام سے اب قریب آنے لگا ہے اور ہم ڈرامے کو ایک نکڑ پر بھی کھیل سکتے ہیں۔ایک مکمل تھیٹر کی دیگر ضروریات میں اسٹیج ضروری ہوتا ہے۔اسی طرح پروسینیم، خلوت گاہ، ساعت کدہ، اداکار، سوتر دھار، تھیٹر کے لئے مختلف سامان، پردہ، روشنی رنگ، سینری، سیٹ، بہروپ، اور موسیقی وغیرہ کا ہونا ضروری ہے۔

ادب کے باقی اصناف میں ڈراما اس لئے بھی مختلف ہے، کیوں کہ ایک تو یہ دکھانے کی چیز ہے کرنے کی چیز ہے اور مختلف لوگوں کی کوششوں سے ایک ڈراما پایہ تکمیل تک پہنچ جاتا ہے۔یعنی ایک ڈراما لکھنے والے سے کام شروع ہو جاتا ہے، تو تھیٹر میں بیٹھنے والے ہزاروں اشخاص میں معمولی شخص بھی ایک ڈرامے میں کسی نہ کسی طور سے برابر شامل ہوتا ہے۔اسی طرح ایک ڈراما پروڈیوسر کا اپنا عملہ بیس سے پچاس افراد پر مشتمل ہوتا ہے۔اور ان میں ہر کوئی اہم ہوتا ہے۔غرضیکہ ان تمام لوگوں کی کوششوں سے ڈراما وجود میں آجاتا ہے۔ڈرامے کا تعلق براہ راست عوام سے ہوتا ہے اور اس میں عوام کے مزاج اور ان کے دلوں کی دھڑکنوں کو مجموعی طور پر مدِ نظر رکھنا پڑتا ہے۔تھیٹر کے ذریعے ڈرامے کا رشتہ عوام سے ہو جاتا ہے، تو اس دوران ڈرامے کو سمجھنے کے لئے ڈراما نگار اور عوام کو مفاہمتوں سے کام لیتے ہیں کیوں کہ ڈراما آخر ڈراما ہی ہوتا ہے۔ہم زندگی کی حقیقت کو ایک اسٹیج پر دکھا سکے ہیں نہ کہ براہ راست اپنی زندگی کو اسٹیج پر پیش کر سکتے ہیں۔

04.09 فرہنگ

خودکلامی : کوئی کردار خود سے باتیں کرتا ہے۔ ناظرین جان جاتے ہیں، لیکن اسٹیج پر عمل کرتا ہوا دوسرا کردار اس سے اپنی ناواقفیت دکھاتا ہے

سوتر دھار : سنسکرت ڈرامے میں ہدایت کار اُس شخص کو کہتے ہیں، جو ہمیں پیش ہو رہے ڈرامے سے متعارف کرواتا ہے

کسٹم : کسٹم سے مراد وہ لباس جو اداکاروں کو انکے رول کے مطابق پہنایا جاتا ہے

لوکیشن : وہ جگہ جہاں ڈرامہ یا فلم کا کوئی منظر عکس بند کیا جاتا ہے، کیوں کہ اس منظر کا پس منظر بھی وہی جگہ ہوتی ہے

منڈپ : سنسکرت لفظ، مندروں کے پاس ہی ایک جگہ ہوتی تھی جہاں مذہبی ڈراما کھیلا جاتا تھا

میک اپ : ڈرامے کے اداکاروں کو اسٹیج پر آنے کیلئے پہلے خوب بناؤ سنگھار انکے کرداروں کے مطابق کیا جاتا ہے

ناٹیہ شاشتر : قدیم ہندوستان میں ناٹک (ڈراما) کے فن پر بھرت منی نے یہ کتاب لکھی تھی

Green Room : اس کا مطلب کوئی سبز کمرہ نہیں ہے، بلکہ ڈرامے میں گرین روم اس کمرے کو کہتے ہیں جہاں سے اداکار اپنا لباس وغیرہ تبدیل کرتے ہیں یا جہاں ڈرامے کا ہدایت کار بیٹھتا ہے

Indoor : فلم یا ڈرامے کے کچھ مناظر اسٹوڈیو میں ہی عکس بند کیے جاتے ہیں

Mask : یہ شبیہ ہوتا کسی جانور کا۔ جیسے ہمیں کسی ڈرامے میں شیر یا کسی دوسرے جانور کا پاٹ کرنا ہوگا، تو کسی ایکٹر کو اس جانور کا ماسک لگا کر اس سے رول کروایا جاتا ہے

Outdoor : فلم یا ڈرامے کے کچھ مناظر اسٹوڈیو سے باہر عکس بند کیے جاتے ہیں

Street Play : وہ ڈراما جو گلیوں، چوراہوں یا عام بازار میں بغیر کسی ساز و سامان کے کھیلا جاتا ہے۔ ہندوستانی میں نکڑ ناٹک اسے کہتے ہیں

04.10 سوالات

مختصر سوالات

سوال نمبر۱ تھیٹر اور اسٹیج کیا ہے۔ مختصراً بیان کیجیے؟

سوال نمبر۲ مختلف قسم کے اسٹیجوں کا تعارف کیجیے؟

سوال نمبر۳ ڈرامے میں سوتر دھار کی کیا اہمیت ہے؟

تفصیلی سوالات

سوال نمبر۱ ڈراما اور عوام کے رشتوں کو واضح کیجیے؟

سوال نمبر۲ تھیٹر کیا ہے؟ اور اس کے چند اہم لوازمات کی نشان دہی کیجیے؟

سوال نمبر۳ کیا ڈراما کے لئے تھیٹر اور اسٹیج ضروری ہے؟ اپنے بیان کو تفصیلاً واضح کیجیے؟

معروضی سوالات

سوال نمبر۱ : نقالی انسانی جبلت میں داخل ہے کس نے کہا؟

(الف) افلاطون (ب) سقراط (ج) نکول (د) ارسطو

سوال نمبر۲ : ناٹیہ شاستر کس نے لکھی؟

(الف) بھرت منی (ب) ارسطو (ج) کالی داس (د) مہاتما گاندھی

سوال نمبر۳ : ڈرامے میں سوتر دھار کون سا شخص ہوتا ہے؟

(الف) ہیرو (ب) ہدایت کار (ج) ولن (د) موسیقی کار

سوال نمبر۴ : گلوب تھیٹر کس مشہور ڈرامانگار کے تھیٹر کا نام تھا؟

(الف) ولیم شیکسپیئر (ب) آغا حشر کاشمیری (ج) مارلو (د) واجد علی شاہ

سوال نمبر۵ : شتابدی کے نام سے کس نے اپنا تھیٹر قائم کیا؟

(الف) حبیب تنویر (ب) آغا حشر (ج) امانت لکھنوی (د) بادل سرکار

سوال نمبر۶ : جو ڈراما گلیوں یا چوراہوں وغیرہ میں کھیلا جائے اُسے کیا کہتے ہیں؟

(الف) نکڑ ناٹک (ب) نوٹنکی (ج) رہس (د) کھیل تماشا

سوال نمبر۷ : اسٹیج اور تماشائین کے درمیان ایک چیز حد فاصل کا کام دیتی ہے۔ اسے کیا کہتے ہیں؟

(الف) گرین روم (ب) سامان (ج) سماعت کدہ (د) پردہ

سوال نمبر۸ : ہم ڈرامے میں سچائی، امن، اچھائی، نیکی کس رنگ سے دکھا سکتے ہیں۔

(الف) سفید (ب) سرخ (ج) سیاہ (د) زرد

سوال نمبر۹ : اسٹیج کے سامنے والے پردے کو کیا کہتے ہیں؟

(الف) ڈراپ سین (ب) سینری (ج) زیبائش (د) پروسینیم

سوال نمبر۱۰ : ڈرامے میں بانسری کب بجائی جاتی ہے؟

(الف) خوشی کے موقعے پر (ب) جب کسی کی موت واقع ہوتی ہے (ج) شروع میں (د) جب لڑائی یا تصادم ہو

معروضی سوالات کے جوابات

جواب نمبر۱	: (الف) افلاطون	جواب نمبر۶	: (الف) نکڑ ناٹک
جواب نمبر۲	: (الف) بھرت منی	جواب نمبر۷	: (د) پردہ
جواب نمبر۳	: (ب) ہدایت کار	جواب نمبر۸	: (الف) سفید
جواب نمبر۴	: (الف) ولیم شیکسپیئر	جواب نمبر۹	: (د) پروسینیم
جواب نمبر۵	: (د) بادل سرکار	جواب نمبر۱۰	: (ب) جب کسی کی موت واقع ہوتی ہے

04.11 حوالہ جاتی کتب

۱۔ اردو میں ڈراما نگاری	از	بادشاہ حسین
۲۔ اردو میں ڈراما نگاری فن اور منزلیں	از	وقار عظیم
۳۔ تھیٹر کی کہانی اوما آنند (اردو ایڈیشن)	از	NCERT ۱۹۸۳ء
۴۔ ڈراما فن اور روایت	از	ڈاکٹر محمد شاہد حسین
۵۔ ڈراما نگاری کا فن	از	پروفیسر محمد اسلم قریشی
۶۔ رنگ رس (شمارہ نمبر۲) جنوری تا مارچ ۲۰۱۱	از	مرتب ایس ایم اظہر عالم لٹل تھین کلکتہ
۷۔ یونانی ڈراما	از	عتیق احمد صدیقی
۸۔ The Indian Theatre. Adya Rangacharya	از	National Book Trust of India 1971
۹۔ Drama from Actor to Artist. Makhanlal Saraf	از	Gulshan Books Kmr Drama in Ancient India. S.C.Bhatt. Amrit Book co. New Delhi 1961

بلاک نمبر 02

اکائی 05	یونانی اور مغربی ڈرامے کی روایات	پروفیسر عتیق اللہ
اکائی 06	ہندوستانی ڈرامے کی روایات	پروفیسر عتیق اللہ
اکائی 07	اردو ڈرامے کے نئے رجحانات اور فکری میلانات	پروفیسر عتیق اللہ
اکائی 08	اردو کے اہم ڈراما نگار	محمد افضل حُسین
اکائی 09	اردو ریڈیو ڈراما اور اس کے اہم ڈراما نگار	ڈاکٹر رشید انجم

اکائی 05 یونانی اور مغربی ڈرامے کی روایات

ساخت

05.01 : اغراض ومقاصد

05.02 : تمہید

05.03 : یونانی ڈرامے کے اصول

05.04 : ادب کا استادِ اوّل: ارسطو

05.05 : کیتھارسس کا تصور

05.06 : یونانی المیہ نگار

05.07 : یونانی طربیہ

05.08 : مغرب میں ڈرامے کی روایت ورجحانات

05.09 : مغرب میں طربیہ کی روایت

05.10 : خلاصہ

05.11 : فرہنگ

05.12 : سوالات

05.13 : حوالہ جاتی کتب

05.01 اغراض ومقاصد

عام طور پر ہمارے طلبا مغربی ادب اور بالخصوص مغربی ڈراموں کی اُس تاریخ کے ارتقائی مراحل سے آگاہ نہیں ہیں جس کی جڑیں یونانِ قدیم میں دَست یاب ہیں۔ افلاطون اور ارسطو سے قبل بعض امور پر سقراط نے جو بحث کی تھی وہ زبانی تھی جسے بعدازاں اس کے شاگرد افلاطون نے قلم بند کیا۔ افلاطون بھی بنیادی طور پر ادب کا ناقد نہیں تھا اور فلسفے کے مقابلے میں شاعری کو کم تر قرار دیتا تھا۔ ڈرامہ بھی شاعری کے ساتھ مشروط تھا، شاعری کو وہ تیسرے درجے کی نقل ونمائندگی کہا کرتا تھا لیکن ارسطو نے ان تعصّبات سے پرے ہوکر اپنی ترجیحات کا نقشہ افلاطون سے مختلف بنایا۔ اس کے نزدیک شاعری/ ڈرامے کا درجہ بلند ہے اس نے سقراط اور افلاطون کی طرح اسے عینی اور اخلاقی نقطۂ نظر سے جانچنے کی کوشش نہیں کی۔ اس نے فنی وجمالیاتی سطح پر شاعری/ ڈرامے کی تنقیح وتنقید کی اور شاعری ڈرامہ اور رزمیہ کے فن کے ان مضمرات کی جستجو کی جن سے ان اصناف کا تعین ہوتا ہے۔ ارسطو نے اسکلس **Aeschyles**، یوریپڈیز **Euripudesa**، ارسٹوفینیز **Aristophanes** اور سوفوکلیز **Sophocles** کے ڈراموں پر خصوصی بحث کی ہے۔

اگر چہ ارسطو کے ڈرامائی فن کا اثر مغربی ڈرامے پر پوری شدت کے ساتھ قائم رہا لیکن اس میں اضافے بھی ہوتے گئے، مغربی ڈرامہ کئی ارتقائی مدارج سے گزر کر اب تجرباتی ڈرامے کے حدود میں داخل ہو چکا ہے۔ اس لئے کم از کم بیسویں صدی کے ڈرامے پر ارسطوئی ڈرامائی فن کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا۔ طلبا کے علم و معلومات کی غرض سے مغربی ڈرامے کے ارتقا پر تفصیل کے ساتھ بحث و گفتگو اس سبق کا بنیادی مقصد ہے۔

05.02 تمہید

ارسطو کو استادِ ہمہ وقت کہا جاتا ہے۔ ارسطو ہی نے ڈرامے کے فنی و تکنیکی پہلوؤں پر باقاعدہ بحث کا آغاز کیا۔ اس کا مختصر سا رسالہ پوئٹکس (Poetics) شاعری، ڈرامے، رزمیے اور خطابت کے اصولوں پر مبنی ہے لیکن ارسطو سے قبل افلاطون نے بھی شاعری اور ڈرامے کے تعلق سے کچھ اشارے کیے ہیں لیکن ان پر اس کے عینیت کے فلسفے کی چھاپ گہری ہے جب کہ ارسطو اپنے تصوراتِ نقد میں ایک فلسفی کم ادبی نقاد زیادہ نظر آتا ہے۔ ارسطو کی ڈرامائی تنقید کے اثرات ہمہ گیر اور دوررس ثابت ہوئے۔ ارسطو سے قبل ارسٹوفینیز، سوفوکلیز، اسکلس اور یوریپڈیز جیسے ڈرامہ نگاروں کی مثالیں موجود تھیں، جن کی ڈرامائی تکنیکوں سے ارسطو نے ڈرامائی اصول اخذ کیے جو گذشتہ دو سو اور دو ہزار برسوں سے موضوعِ بحث بنے ہوئے ہیں۔ اہلِ روم نے اسے بلند درجہ عطا کیا۔ سینیکا المیوں میں ہیجانیت کا غلبہ تھا جس نے عہدِ وسطیٰ کے ڈراموں پر گہرا اثر قائم کیا تھا۔

مغرب میں نشاۃ الثانیہ اور اس کے بعد کئی اہم ڈرامہ نگاروں نے ڈرامے کی روایت کو آگے بڑھایا، بیسویں صدی شعر و ادب میں تجربوں کی صدی ہے۔ کئی ایسے رجحانات اور تحریکات کے باعث ڈرامہ اور اسٹیج کی تکنیکوں میں کئی انقلابی تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ منظوم ڈرامے بھی لکھے گئے، حقیقت پسند ڈرامے اور بظاہر بے تکے Absur ڈرامے، ایپک تھیٹر وغیرہ نے ڈرامائی پیش کش، اسٹیج کرافٹ اور ڈرامائی موضوعات و مفاہیم کا ایک نیا تصور دیا۔ یہ ڈرامے روایتی ڈراموں کے فنی و تکنیکی قواعد کو مسترد کرتے ہیں۔ ان میں موجودہ عہد کے خارجی اور داخلی دونوں رُخوں کے مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔ روایتی ڈرامے خارجی زندگی کے پیچ و خم کا احاطہ کرتے ہیں، لیکن تجرباتی ڈرامے انسان کی داخلی زندگی کو رزم گاہ کے طور پر پیش کرتے ہیں۔

05.03 یونانی ڈرامے کے اصول

یہ کہا جاتا ہے کہ افلاطون نے اپنے علمی سفر کا آغاز شاعری سے کیا تھا۔ لیکن سقراط کی صحبت میں آنے کے بعد اور غالباً اس کے مشورے پر اپنی تمام شعری کاوشوں کو اس نے تلف کر دیا۔ یہ واقعہ اس عہد کے دانش وروں کی اس خاص ذہنیت کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے جو شاعری اور شعرا کے عام رویے کو گم راہ کن سمجھتی تھی۔ شاعری میں خیالات کی آزادی کے علاوہ اس قسم کی ذہنیت کے پیچھے شعرا سے تقابل کا وہ رجحان بھی (غالباً) کام کر رہا تھا جس سے ان کے 'مرتبے کے بھرم' پر حرف آنے کا احتمال تھا۔ فلسفی، شاعروں سے زیادہ اپنے آپ کو دانشمند، مصلح ملک و قوم اور فلاحِ معاشرہ کے داعی خیال کرتے تھے بلکہ ان کا یہ خیال تھا کہ شعرا چوں کہ الوہی فیضان کے تحت شعر کہتے ہیں اس لئے وہ یہ سمجھتے نہیں کہ کیا کہہ رہے ہیں۔ اس 'کیا' کی تفہیم بھی ان کے بس میں نہیں۔ شعر کی تفہیم، ایک مختلف ادراک کی صلاحیت کا تقاضہ کرتی ہے جس سے صرف اور صرف فلسفی ہی بہرہ مند ہیں۔ سقراط کی فلسفیانہ منطق بھی سماجی اور اخلاقی تھی۔ وہ اخلاقی زندگی میں نیکی اور مادّی زندگی میں

افادیت کا قایل تھا۔حتی کہ افادیت کا یہ تصوراس کے تصورِ حسن کے ساتھ بھی مشروط ہے۔اس کی قائم کردہ درجہ بندی میں شعرا چھٹے مقام پر تھے۔سقراط کی فکر میں تنظیم وتضبیط کی خاص اہمیت تھی۔وہ انسان کو بھی اپنے اعمال میں خوش وضع کے طور پر دیکھنے کا متمنی تھا اور حسن میں اس تکمیل کے پہلو کو ضروری خیال کرتا تھا جس میں تناسب اور ہم آہنگی کی قدر عمل آور ہو۔سقراط کے یہ وہ تصورات ہیں جو افلاطون کے لئے مشعلِ راہ کا حکم رکھتے ہیں۔

افلاطون بنیادی طور پر ادبی نقاد نہیں تھا۔جس طرح فلسفہ، ریاضی، طبعی علوم، فلسفہ قانون اور عملی قانون سازی جیسے شعبہ ہائے علوم اس کے شب وروز کے مباحث اور فکر کے محور تھے۔ادب اور اس کے مسائل کی وہ حاوی حیثیت نہیں تھی۔ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ایک مثالی ریاست کی تصور سازی پر اس کی خاص توجہ تھی۔پیلی پونیسین جنگ کے بعد ایتھنی جمہوریت کو کچھ عرصے کے لئے گہن سا لگ گیا تھا۔افلاطون کے لئے نئے سیاسی منظرنامے میں ایک مضبوط اور مثالی ریاست کا تصور ایک اہم عصری تقاضہ تھا۔ادب میں اس کی دل چسپی بس اس قدر تھی کہ ریاست اور اس کے عوام کے حق میں وہ کتنا سودمند ہے۔اسے ریاست میں ایسے مرد اور ایسی عورتیں مقصود تھیں جو محنت پسند ہوں اور خیالی دنیا سے سروکار رکھنے کے بجائے زندگی کا حقیقت پسند نظریہ رکھتی ہوں۔ظاہر ہے ایسی صورت میں ادب اور فن میں اس کے لئے اطمینان کا سامان کم تھا۔اسی بنا پر شاعری اُس کے مشن کو تقویت پہنچانے سے قاصر تھی۔اس نے شاعری کی ناکامی کو شاعر کی ناکامی پر محمول کیا۔وہ جیسا کہتے ہیں ویسا کرتے نہیں۔گویا ان کے قول وعمل میں تضاد ہوتا ہے اور یہ چیز گم راہ کن ہے اور عوام کے حوصلوں کو پست بھی کرتی ہے۔لہٰذا اس کی ریاست میں ان کا داخلہ ممنوع ہے۔

05.04 ادب کا استادِ اوّل: ارسطو

ارسطو ایک عظیم فلسفی اور سائنس داں تھا۔نکوماکس نامی ایک شاہی طبیب کے گھر پیدا ہوا۔367 ق۔م میں جب وہ صرف 17 برس کا تھا۔افلاطون کی دانش گاہ کا رُکن بن گیا۔جہاں اس نے بیس برس تک افلاطون سے ذہنی تربیت حاصل کی۔وہ اس اکادمی کا ایک ممتاز طالب علم ہی ثابت نہیں ہوا بلکہ اس کی بہترین تحقیقی بصیرت کو بھی یہیں جلا ملی اور بعد ازاں اکادمی ہی میں درس وتدریس کے کام میں مشغول ہوگیا۔

ارسطو، افلاطون کا سب سے مقرب اور ذہین شاگرد تھا۔وہ اسے اپنی دانش گاہ کا ذہن کہا کرتا تھا مگر بعض تصورات کے لحاظ سے دونوں میں اختلاف بھی پایا جاتا ہے۔ارسطو، کا اندازِ نظر تحلیلی، قدرے سائنسی، قدرے نفسیاتی تھا جب کہ افلاطون اپنے اخلاقی اور مثالیت کے نظریے کا اطلاق سارے علوم وفنون اور زندگی کے مختلف شعبوں پر کرتا ہے۔اس کے اصولوں میں ادعائیت اور سخت گیری تھی۔ارسطو نے معروضات یا اشیا اور مجّرد Concrete مواقع کی تحقیق اور نتائج کے استنباط پر زور دیا۔اس کے طریقہ کار میں معروضیت اور منطق کا پہلو حاوی تھا۔بعض مفکرین کا یہ بھی خیال ہے کہ افلاطون کا قائم مقام بننے کے لئے اسپیوسپس نے یہ مشہور کردیا تھا کہ ارسطو، افلاطون کے نظریات کا مخالف ہے جب کہ ارسطو نے اپنی کسی تحریر میں افلاطون کے خیالات کی تردید نہیں کی۔

شعریات میں اس کا نقشِ اوّل اپنی تقدیم کے باوصف لازوال حرکت کا سرچشمہ ہے۔ٹی.ایس.ایلیٹ، آئی.اے.رچرڈس اور شکاگو اسکول سے وابستہ نقادوں کے یہاں اس کی تعبیروں کا ایک جہانِ دیگر آباد ہے۔ارسطو نے کل 400 کتابیں تصنیف کی ہیں جن کے موضوعات

انسانی علم، اور انسانی تفاعل سے عبارت ہیں اور تقریباً ہر تصنیف اس کی تحقیقی، تنقیدی اور سائنسی ادراک وفہم کا بیش بہا نمونہ ہے۔ ان کتابوں میں سے کم ہی زمانے کی دست برد سے بچ پائی ہیں۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اس نے The Poet نام سے ایک مکالمہ بھی لکھا تھا اور The Poetics کی جلد دوم بھی لکھی تھی جس میں جلد اوّل کے بعض تصوراتِ فن کی وضاحت تھی۔ ان تصنیفات ورسائل کا شمار بھی تلف شدہ وگم شدہ اثاثے میں کیا جاتا ہے۔

دانتے نے ارسطو کو ہر صاحبِ علم کا استاد قرار دیا ہے اور ایلیٹ کے نزدیک وہ استادِ ہمہ وقت ہے۔ ارسطو، افلاطون کی طرح بنیادی طور پر فلسفی تھا۔ اس نے شاعری اور دوسرے فنون پر فلسفیانہ غور وفکر سے کام ضرور لیا لیکن ایک کو دوسرے پر ترجیح دینے کی کوشش کی اور نہ معروضیت کا دامن ہاتھ سے جانے دیا۔ اس نے جمالیاتی نقطۂ نظر سے شاعری کے بارے میں ایک جچی تلی رائے قائم کی۔ افلاطون کے شاعری مخالف تصور کی تائید کرنے کے بجائے شاعری کا پورے استدلال کے ساتھ دفاع کیا۔ اس کی شہرۂ آفاق تصنیف Poetics (شاعری کا فن) ایک مختصر رسالہ ہے جس میں اختصار کے ساتھ مختلف ضروری امور پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے ہر صنف کی جس طور پر معیار بندی کی ہے اس کی معنویت آج بھی برقرار ہے۔ ارسطو کا خاص موضوع شاعری اور ڈرامے کا فن ہے جس کی بنیاد پر وہ ایک مستحکم ادبی تھیوری وضع کرتا ہے۔

05.05 کیتھارسس کا تصور

ارسطو کے نظریۂ کیتھارسس (تزکیہ وتطہیر) میں شاعری کے جذباتی اثر کی خاص قیمت ہے۔ افلاطون خود بھی شاعری کے جذباتی اثر کا قائل تھا۔ لیکن افلاطون کی نظر جذباتی اثر کے منفیانہ، یک طرفہ اور محدود پہلو پر تھی۔ وہ کہتا ہے کہ اگر ہمارا جذبۂ رحم دوسروں کے دکھ درد بانٹ کر اور پختہ ہوتا ہے تو ایسا کرنے سے یہ ممکن نہیں کہ ہمیں اپنے دکھ درد سے فراغت مل جائے گی۔ اس کے برخلاف ارسطو کا نظریہ قطعاً مختلف اور قدرے صحت مندانہ ہے۔ وہ کہتا ہے کہ المیہ جذبات کو ابھارتا ضرور ہے لیکن اخلاق کو بگاڑنے یا اپنے غموں کو اور زیادہ فزوں کرنے کے لئے نہیں بلکہ وہ ابھرتے ہی اس لئے ہیں کہ ان کی تطہیر وتزکیہ ہو جائے۔ المیہ کا کام رحم اور خوف کے جذبوں کو برانگیخت کر کے ان کا کسی قدر اخراج کرنا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ارسطو نے اس تصور کے ذریعے افلاطون کا جواب مہیا کرنے کی کوشش کی ہے۔

ارسطو نے کیتھارسس کے تصور پر اپنی تصنیف 'فن شاعری' کے باب ششم میں المیہ کے تفاعل کے تحت کیتھارسس کا اشارۃً محض حوالہ دیا ہے۔ غالباً اس نے کسی اور وقت کے لئے اسے تشنہ چھوڑ دیا تھا۔ ارسطو کے بعد خصوصاً نشاۃ الثانیہ کے عہد سے مختلف نقادوں نے کیتھارسس کو موضوع بحث بنایا ہے۔ ارسطو نے فن شاعری Poetics کے علاوہ سیاسیات Politics اور اخلاقیات Ethics میں بھی اسے موضوع بحث بنایا ہے۔ ویسے یونانیوں کے لئے یہ لفظ 'طب' کے حوالے ہی سے نہیں اساطیری حوالے سے بھی مانوس رہا ہے اور مستعمل بھی۔ درج ذیل نظریات کے تحت مختلف نقادوں نے کیتھارسس کے تصور کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔

کیتھارسس، ایک طبِّ یونانی کی اصطلاح ہے جس کے معنی اسہال Purgation: یا جسم سے ناگوار وزائد اخلاط Humours: (جنہیں سودا، صفرا، بلغم اور خون کے نام سے جانا جاتا ہے) کو نکال باہر کرنے کے ہیں۔ ارسطو کے نظامِ فن میں یہ لفظ اخلاقی اور اخلاقی کے ساتھ مابعد الطبیعیاتی، طبیعیاتی، نفسیاتی و جمالیاتی معنی کو مختص ہے کہ المیہ اخلاطِ اربعہ میں توازن پیدا کر کے نفسی تناسب کو راہ دیتا ہے۔ نفسی معالجہ کی رو سے یہ عمل ان جذبات کے اظہار کے ذریعے کرب اور تناؤ سے نجات دلاتا ہے جو کہ پوشیدہ، مقید اور لاشعوری ہوتے ہیں۔

ارسطو یہ تو نہیں کہتا کہ فن عینِ علاج ہے لیکن ملٹن (دیکھیے Samson Agoinstes کا پیش لفظ) جو کہ اس خیال کا حامی ہے کہ ترشی کا اثر فرو کرنے کی غرض سے ترشی اور نمک کا اثر دور کرنے کی غرض سے نمک ہی کارگر ہوتا ہے۔ وہ کیتھارسس کو بھی علاج بالمثل کے قبیل کی چیز خیال کرتا ہے۔ ہومیوپیتھی طریقِ علاج اسی نظریے پر استوار ہے۔ ملٹن کے علاوہ نشاۃ الثانیہ کے بیش تر نقاد اور موجودہ اَدوَار میں ٹوی ننگ اور بارنی کے تصورات بھی اسی خیال کی توثیق کرتے ہیں۔ فرائڈ اور دیگر ماہرینِ نفسیات بھی اس خیال پر متفق ہیں کہ بچپن کے اذیت ناک تجربات کی یادوں کو برانگیخت کرنا نیوروسس کے مریض کے علاج میں بڑا معاون ثابت ہوتا ہے۔

ارسطو نے Rhetorics میں خوف اور رحم کے جذبات کی مزید وضاحت کی ہے۔ وہ ان دونوں جذبوں کو نوعی اعتبار سے اذیت ناک بتاتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ 'خوف ایذا کی ایک نوع یا شورش ہے جو بدی کے واقع ہونے کے اندیشے سے جنم لیتا ہے اور جو اپنی نوعیت میں ایذا رساں اور تخریبی ہوتا ہے۔ یعنی آدمی حال کے لمحے میں تو کسی تکلیف میں مبتلا نہیں ہے لیکن قریب الواقع شر کے اندیشے سے وہ متوشش ہوتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک رحم بھی خوف ہی کی طرح ایذا کی ایک نوع ہے۔ رحم کے جذبے میں حرکت اس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب کسی ایسے شخص کو ہم مصیبت میں گرفتار دیکھتے ہیں جو اس کا اہل نہیں ہے یا جسے خواہ مخواہ مصیبت میں پھنسا دیا گیا ہے۔ اس کے شکار ہم بھی ہو سکتے ہیں اور ہمارے سے دوست بھی۔ ارسطو بہ ہر حال اس اندیشے کا قائل ہے کہ:

> ''جب کوئی افتاد ہمارے کسی عزیز پر پڑتی ہے تو اسے دیکھ کر ابتدا میں رحم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور جس کی انتہا اندیشے اور اندیشے کے خوف پر ہوتی ہے۔ ہم مصیبت زدہ پر ترس کھاتے ہیں اور کسی حد تک اس کے غم و محن میں شریک ہو جاتے ہیں۔ مصیبت زدہ شخص خوف زدہ ہوتا ہے اور ہمارے رحم کے جذبے کی تہ میں خوف بھی تہ نشین ہوتا ہے، ہم دوسرے پر رحم کرتے یا ترس کھاتے ہیں اور یہ سوچ کر خوف میں مبتلا ہوتے ہیں کہ ان حالات میں کبھی ہم بھی پھنس سکتے ہیں۔''

سامعین اپنے دکھوں کو المیہ ہیرو کے دکھوں کے ساتھ وابستہ کر کے دیکھتے ہیں (ہمارے اندر خوف کا جذبہ اسی وقت پیدا ہو سکتا ہے جب ہمارے یعنی سامعین اور المیہ ہیرو کے درمیان کچھ اقدار مشترک ہوں۔ (بوطیقا: باب: 18) عظیم ہستیوں کی عظیم بربادیوں کے پسِ پشت انہیں ایک ناقابلِ فہم مگر ہمہ دان اور ہمہ گیر الوہی قوت کارفرما نظر آتی ہے، تخریب و تعذیب کی علتیں غیر واضح سہی لیکن جزا و سزا ان کے نزدیک حق تھے اور انسانی اختیارات محدود۔

المیہ ہیرو ہی نہیں ڈرامے میں رونما ہونے والے واقعات کی ساخت بھی تزکیے سے گزرتی ہے (جی. ایلس) المیہ میں ایک مخصوص نظام ہیئت اور واقعاتی ارتقا کے ذریعے خوف و دردمندی جیسے پریشان کن جذبات کا اخراج کر دیا جاتا ہے اور جس کے بعد ذہنی جذباتی اور ارادی زندگی میں ایک تناسب سا پیدا ہو جاتا ہے۔ اس نوع کے جذبات میں رونما ہونے والا ہیجان دوسروں کے جذبات میں بھی تبدیلیوں کا موجب بنتا ہے۔ مجموعی طور پر یہ جذباتِ مطہر اور نفیس ہی نہیں ہو جاتے بلکہ ان کی قلبِ ماہیت بھی ہو جاتی ہے۔

جذباتی اخراج و تنقیہ کے بعد سامعین اپنے ادراکات کو از سرِ نو ترتیب دیتے ہیں۔ تنقیہ ان تصورات میں تبدیلی کا محرک ہوتا ہے جو انہوں نے ذات اور کائنات سے وابستہ کر رکھے ہیں۔ اس طرح ذات اور غیر از ذات، انا اور انائے دیگر سے وہ بالکل ایک نئے معنی میں

متعارف ہوتے ہیں۔کرب کا طاقت ور ذہنی اور موثر تجربہ آنسوؤں میں تحلیل ہوکر آدمی کو ذات کی تلاش اور ارتقا کی ترغیب دیتا اور ایک بے ضرر طمانیت کا تجربہ بھی مہیا کرتا ہے۔

جذباتی برانگیختی کے موجب ڈرامے میں رونما ہونے والے واقعات حقیقی نہیں ہوتے بلکہ وہ عمل کی نمایندگی کرتے ہیں۔تزکیہ ایک ایساحظ مہیا کرتا ہے جس سے ہماری نقل،تناسب یا آہنگ کی جبلتوں کو تسکین ملتی ہے۔اور عمل کی نمائندگی بہ قول ہمفری ہاؤس 'ہمارے خوف ورحم کے جذبات کو ابھار کرفن کے ذریعے انہیں شائستہ ونفیس بنا دیتی ہے، اس طرح المیہ ہم اپنے ذہن اور روح کی گہرائیوں میں محسوس کرتے اور ایک مخصوص ومنفرد جمالیاتی مسرت سے دوچار ہوتے ہیں ان معنوں میں ارسطو،کا تصورِتزکیہ ایک جمالیاتی تصور اور ایک اصولِ فن بھی ہے۔

ایک عام تصور یہ بھی ہے کہ:

''غنا وموسیقی جہاں ایک طرف مختلف النوع سوئے ہوئے جذبوں کو آہستہ آہستہ یا بہ یک لخت اُجاگر کردیتے ہیں وہاں کئی نامعلوم احساسات کو چھیڑ کر ہمیں ذہن کے اس حصے کی طرف بھی ڈھکیل دیتے ہیں جسے یادوں کا مخزن کہا جاتا ہے۔''

یہ محض آوازوں کی ایک متوازن ترکیب ہوتی ہے جس سے کبھی علاج معالجے کا کام بھی لیا گیا ہے اور کبھی یہ صورت انسانی حیرتوں میں اضافے کی موجب بنتی ہے۔عہدقدیم میں موسیقی وغنا سے بعض امراض کا باقاعدہ علاج کیا جاتا تھا یہ عمل بہرحال موسیقی کی غیرمعمولی اور سحرانگیز قوتوں کے منافی نہیں ہے۔موجودہ ادوار بھی ایسی مثالوں سے عاری نہیں ہیں کہ جب موسیقی ہی دوادارو،کی نعم البدل ثابت ہوئی ہے۔ موجودہ ڈراما ہلکے گہرے رنگوں،روشنیوں،عکس وسایہ افگنی،اسٹیج کی مجموعی فضا،منظر بندی،علامتی اشاروں،آوازوں،حرکت وسکنت اور موسیقی وغنا جیسے مشتملات کو اس طور پر بروئے کار لاتا ہے کہ ہر تاثر اپنے میں ایک منتہا کی صورت محسوس ہوتا ہے۔

05.06 یونانی المیہ نگار

المیہ ڈرامے کی ایجاد ایتھنز(ایتھا)میں ۵۰۰ رقبل مسیح میں ہوئی۔یہ ڈرامے موسمِ بہار کے دنوں میں ڈایونسس Dionysis نام کے دیوتا کے اعزاز میں کھیلے جاتے تھے۔بعدازاں اسکلس Aeschylus،سوفوکلیز Sophocles،یوریپڈیز Euripides اور فلوکلیز Philocles نے پانچویں صدی قبل مسیح میں اسے پوری طرح قائم کردیا۔ چوتھی صدی قبل مسیح کے اہم المیہ نگاروں میں ایشیس Achaeus،اینٹی فون Antiphon اور تھیوڈیکٹیز Theodectes کا شمار ہوتا ہے۔ان ادوار میں بین المتونیت Intertextuality کا رواج تھا،تاریخی،نیم تاریخی یا اسطوری قصوں اور کرداروں سے ایک سے زیادہ ڈرامہ نگار اپنے پلاٹ ترتیب دیا کرتے تھے اور اسے عیب میں شمار نہیں کیا جاتا تھا۔مثلاً مذکورہ بالا تمام ڈرامہ نگاروں نے Philoctetes کو عنوان بنایا۔یوریپڈیز،ایسٹی ڈیمس Astydamas اور سوفوکلیز نے Antigone پر ڈرامہ لکھا۔ ایتھنز کے باشندے اپنے اساطیری کرداروں سے وابستہ قصوں سے پوری طرح واقف تھے باوجود اس کے ان کرداروں کو ڈرامائی ہیرو بنا کر پیش کرنے کا ایک عام چلن تھا،قصوں کو اسٹیج پر کرتا ہوا اور ہوتا ہوا دیکھنے میں انہیں خاص رغبت تھی،اسی لئے بعض اہم اساطیری کرداروں پر ایک سے زیادہ ڈرامہ نگاروں نے اپنے پلاٹ بنائے۔ ہرڈرامہ نگار اپنے طور پر کچھ ترمیم اور اضافے بھی کرتا،اسٹیج اور لباسوں کے اہتمام میں بھی تخلیقی جودت سے کام لیتا۔یوریپڈیز نے Trojan Women اور Arestes میں سٹیکورس Stesichoras جیسے غنائی شاعر کے خلق کردہ کردار

ہیلن سے وابستہ قصے کو Helen میں اخذ کیا ہے لیکن Orestes اور Trojan War میں اس نے قدیم اسطور کے مطابق اس ہیلن ہی کو پیش کا ہے جس کا تعلق ٹرائے سے تھا۔ اسی طرح اسکلس نے Choephor، سوفوکلیز نے Electra اور یوریپڈیز نے اپنے ڈرامے Electra میں اگامنن اور کلینمسٹرا کے بیٹے اوریسٹیز کی واپسی اور اس کی ماں اور ماں کے عاشق ایگستھس کی قتل کی اس واردات کو اخذ کیا ہے جس کی سازش میں اس کی بہن Electra شامل تھی۔

اگرچہ یونانی المیے، دیومالائی کرداروں سے متعلق روایتی قصوں ہی سے ماخوذ ہیں اور عام یا خاص انسانی زندگیوں کے مسائل ومعائب یا وارداتوں پر اساطیری فوق الفطرت یا ہیجان خیز اور حیرت خیز قصوں اور کرداروں کو فوقیت دی گئی ہے، لیکن اساطیری قصوں میں جو وارداتیں واقع ہوتی ہیں، ایسے تجربات سے ہماری زندگیاں نامانوس نہیں ہیں:

1. بیوی کے عاشق کو بیٹے، بیٹی یا اس کے شوہر کے ہاتھوں قتل کی وارداتیں اکثر رونما ہوتی رہتی ہیں۔
2. ایڈیپس کا لاعلمی کی بنیاد پر اپنی ماں سے شادی کر لینا، اس کا ایک عاجلانہ اقدام تھا، جو اس کے المیے کا موجب بنا۔ مختلف علاجلانہ وارداتوں سے کوئی دور خالی نہیں ہے۔
3. والدین کا قتل، انتقام کی ہوس، عورت (جیسے ہیلن اور سیتا) کے لئے جنگ، خودکشی وغیرہ کے تجربات سے بنی نوعِ انسان کی تاریخ بھری پڑی ہے۔

یونانی المیہ نگاروں کے ڈرامے اسی قسم کے انسانی جذبات و ہیجانات کے محور پر گردش کرتے ہیں۔ ان المیہ نگاروں میں اسکلس ۵۲۵ ق قبل مسیح تا ۴۵۶ ق قبل مسیح سب سے مقدم ہے۔ اسکلس، یونان کے تین قدیم اور مشہور المیہ نگاروں میں سے ایک ہے۔ ایتھنز میں پیدا ہوا اور سسلی میں واقع ایک مقام گیلا میں وفات پائی۔ اس نے ایرانیوں کے خلاف دو تاریخی جنگوں میں حصہ لیا اور یونانی ڈرامائی مقابلوں میں تیرہ مرتبہ اوّل انعامات بھی حاصل کیے۔ اسکلس نے تقریباً نوے ڈرامے لکھے تھے مگر ان میں سے صرف سات ہی زمانے کی دست برد سے محفوظ رہ سکے۔

The Supplients ۴۹۰ ق م میں لکھا ہوا ڈرامہ ہے جس میں کورس (طائفہ) حاوی بلکہ کورس ہی اہم کردار کا رول ادا کرتا ہے۔ The Persians ۴۷۹ ق م کا موضوع ایران کے حملہ آوروں پر یونان کی فوقیت اور فتح ہے۔ اس میں بھی کورس ہی ڈرامے کو رسمی وحدت عطا کرتا ہے The Persians 479 The Seven Agains 469 The Seven Against Thebes ۴۶۹ ق م کا موضوع ایران کے حملہ آوروں پر یونان کی فوقیت اور فتح ہے۔ اس میں بھی کورس ہی ڈرامے کو رسمی وحدت عطا کرتا ہے۔ ۴۶۹ ق م میں ایسٹوکلیز اور پولی نسیز کی کہانی اساس بنی ہے۔ اس ڈرامے میں اسکلس نے المیہ ہیرو سے متعارف کرایا ہے۔ اس میں کورس کے بجائے اہم اداکار غالباً Prometheus Bound ۴۶۰ ق م میں پرومیتھیس، علم اور زیس قوت کا نمائندہ ہے۔ Agamemnon اور Choephori انتقام کے موضوع پر مبنی المیے ہیں۔ دونوں کے انجام تقریباً ایک جیسے ہیں Eumenides ۴۵۸ ق م کا اصل موضوع حب الوطنی ہے۔ متذکرہ آخری تینوں ڈرامے موسوم بہ Oresteia سہ ڈرامائی کھیل Trilogy کے تحت شمار کیے جاتے ہیں۔ جس کا ہر حصہ اپنی جگہ مکمل اور ماہرانہ فنی وحدت کا نمونہ ہے۔ باوجود اس کے ہر حصہ اپنے کل کا لاینفک جز بھی ہے۔ اسکلس کے یہ ڈرامے طویل ہونے کے باوجود بے حد مربوط اور جمالیاتی نظم وضبط کے حامل ہیں۔ ان شاہ کار المیوں سے یونانی المیہ نگاری کی بے مثال روایت کا آغاز ہوتا ہے۔ بعض نقادوں کے نزدیک وہ یوروپی ڈرامے کا بانی اور بلاشبہ یونانی المیے کا باوا آدم ہے۔

اسکلس خود بھی ایک اداکار تھا۔ اس نے ڈرامائی فن میں دوسرے اداکار کا اضافہ کیا اور مکالمے کو طائفہ پر ترجیح دی۔ تیسرے اداکار سے سوفوکلیز نے متعارف کرایا تھا۔ جس کی پیروی اسکلس نے انتہائی انفرادی طرز کے ساتھ کی۔ حیات وممات جیسے مسائل پر اس کی نگاہ گہری بلکہ فلسفیانہ سطح کی حامل تھی۔ ان مسائل کو اس نے اکثر اپنے المیوں کا موضوع بنایا ہے۔ اس نے بالخصوص ان یونانی اسطوری قصوں کو اپنے المیوں کی اساس بنایا جن میں تقدیر کی ستم رانیاں نمایاں تھیں۔

اسکلس ڈرامے کو محض انسانی جذبات وحرکات ہی کا نمائندہ خیال نہیں کرتا بلکہ ایک ایسے فن سے تعبیر کرتا ہے۔ جس کی کامیابی میں ڈراما نگار ہی نہیں اسٹیج کا بھی بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ اسکلس نے ناظرین کی نفسیات کو ذہن میں رکھ کر اسٹیج کے فن میں قابلِ قدر اصلاح کر کے اسے حقیقت کے زیادہ نزدیک کر دیا۔ اسکلس کے نوے ڈراموں میں سے تقریباً ایک چوتھائی ساطر ڈرامے Satyr Play کے ذیل میں آتے ہیں۔ اسکلس کے ساطر ڈرامے اس کی فنی مہارت کا بین ثبوت تھے۔ ان ڈراموں میں سے محض چند جستہ جستہ ٹکڑے ہی محفوظ رہ سکے ہیں۔

اسکلس کا اسلوب پرشوکت، زبان کا آہنگ بلند، فضا اداسی سے معمور، اور خیالات فکر انگیز ہیں۔ ڈرامائی تکنیک میں ربط وارتکاز اور جمالیاتی وحدت ہے اس کی حس غیر معمولی طور پر ذکی و بیدار تھی۔ شاعری، شکوہ کے باوصف درجے میں بلند اور طائفاتی غنائیہ کے لحاظ سے فقید المثال تھی۔

سوفوکلیز (۴۹۶ قبل مسیح تا ۴۰۶) کا شمار بھی عظیم ایتھنی Attic المیہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ ایتھنز میں سالانہ ایسی تقریب منعقد ہوا کرتی تھی، جس میں اعلیٰ درجے کے ڈرامہ نگار کو اعزاز واکرام سے نوازا جاتا تھا۔ اسکلس ان ادوار میں اس کا بزرگ معاصر المیہ نگار تھا اور جس نے کئی بار یہ اعزاز بھی حاصل کیا تھا، لیکن ۴۶۸ قبل مسیح کی تقریب میں سوفوکلیز کا انتخاب عمل میں آتا ہے۔ سوفوکلیز کے حق میں یہ ایک غیر معمولی فتح تھی جس کے بعد ایک اہم شاعر کے طور پر اس نے عام مقبولیت حاصل کر لی، سوفوکلیز کے المیوں کے بارے میں یہ عام رائے ہے کہ وہ انسانی خصائص کے زیادہ مظہر ہیں، اسکلس کی مانند ان میں ہیروئیت یا ہیروئی شکوہ کم ہوتا ہے۔ وہ اپنے دوسرے معاصر بڑے المیہ نگار یوریپڈیز سے بھی اس معنی میں مختلف ہے کہ وہ انسانوں کی نمائندگی کے لئے روایتی تصور کے بجائے اپنے تصور کو بروئے کار لاتا ہے۔ اس نے انہیں اسی صورت میں پیش کیا جیسے وہ ہیں۔ اس معنی میں ہم اسے حقیقت پسند بھی کہہ سکتے ہیں۔ اسے کردار سازی کا بھی غیر معمولی ادراک تھا، اور المیہ صورت حال خلق کرنے میں بھی دیگر اپنے معاصرین میں افضل خیال کیا جاتا ہے۔ اس کے دَست یاب المیوں کے نام ہیں: Oedipus the King، Oedipus at Colonus، Antigone، Electra، Trachinae (جو ہرکیولس Herculas کی موت پر لکھا گیا تھا)، Ajax اور Philoctes۔

ایتھنز کا تیسرا اہم المیہ نگار یوریپڈیز ہے جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے دوسرے معاصرین میں سب سے جوان العمر اور 'جدید ذہن' کا حامل تھا۔ کردار سازی کے عمل میں انسانی خصائص کی زندگی آمیز نمائندگی پر اس کی خاص ترجیح تھی کردار اس طور پر اپنے آپ کو نمایاں کرتے ہیں جیسے روزمرہ کی زندگی میں ہم ان کا تجربہ کرتے ہیں۔ اپنے حقیقت پسندانہ عمل میں وہ تیکھا اور کھرا مگر جذبۂ ہم دردی کو ابھارنے والا بھی ہے۔ وہ اکثر بہت خوبی کے ساتھ غیبی قوت کا استعمال، ناقابل حل مشکل اور مسئلے کے دوران اور بالخصوص ڈرامائی اختتام کے لمحوں میں کرتا ہے۔ یوریپڈیز ہی نے پروانہ غیبی Deus ex machina کی تدبیر کا اپنے ڈراموں میں تعارف کرایا تھا۔ وہ نہ صرف کسی دیوتا کی مدد لیتا ہے بلکہ خوش باش، ہولٹس اور ایون میں آغازیہ Prologue میں دیوتا کے ذریعے سامعین کو صورت حال سے آگاہ بھی کراتا ہے۔

یوریپیڈیز اور اسکلس فن کار کی ذمہ دارانہ حیثیت سے پوری طرح آگاہ تھے اور انہیں اس بات کا بھی علم تھا کہ ایک بہتر درجے کے فن کے لوازم کیا ہوتے ہیں۔ یوریپیڈیز اپنے رویوں میں کسی حد تک ضمیر کی آزادی کی طرف مائل تھا اور اسکلس کا شمار اس حلقے میں ہوتا ہے جو روایت پسند تھا۔ اس سلسلے میں ارسٹوفینز کے ڈرامے **Frogs** میں ڈایونسس، یوریپیڈیز اور اسکلس کے درمیان جو مجادلہ ہے، اس میں شاعری کے تعلق سے جو سوال اٹھائے گئے ہیں، وہ بنیادی ہیں۔ جیسے اس سوال کے جواب میں کہ ''کس خاص بنیاد پر کسی شاعری کو تحسین کے لائق سمجھنا چاہیے؟''

یوریپیڈیز کہتا ہے:

''اگر اس کا فن سچا ہے اور اس کا طرزِ عمل درست ہے اور اگر وہ قوم کے لئے مفید ہے۔ بعض لحاظ سے اس کا مقصد انسان کو بہتر بنانا ہے۔''

اس طرح فن کار کا ایک مقصد قومی اور سماجی فلاح کے ساتھ وابستہ ہے۔ دوسرے کا تعلق اخلاقیات سے ہے۔ یوریپیڈیز کا کہنا یہی ہے کہ فن کار کو سماجی حقائق کا علم و احساس ہونا چاہیے اور یہی علم و احساس تخلیقی فن کی اساس بھی ہے لیکن جہاں تک متداول روایات کا تعلق ہے یوریپیڈیز انہیں سوال زد کرتا ہے اور ان کے مقابلے پر اپنا ایک نیا نظریہ زندگی رکھتا ہے۔ زندگی اور ادب کو ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم قرار دیتے ہوئے ڈرامائی فن میں اس کا میلان روزمرہ زندگی کی پیش کش کی طرف تھا۔ وہ ایک جگہ کہتا ہے:

"I put things on the stage that come from daily life and business"

''میں اسٹیج پر ایسی چیزیں پیش کرتا ہوں جو روزمرہ کی زندگی اور کارگزاری سے تعلق رکھتی ہیں۔''

اس کے برعکس اسکلس اس بات کا قائل نہیں کہ ادب سب کے لئے ہوتا ہے۔ ادب کو مخصوص اور منتخب لوگوں تک محدود ہونا چاہیے۔ اسی بنا پر وہ شاعری میں روزمرہ استعمال میں آنے والی زبان کے حق میں نہیں تھا۔ شاعری، اس کی نظر میں، اعلیٰ طبقے کی چیز ہے کیوں کہ وہی بہتر سخن شناس بھی ہوتے ہیں۔ ایک روایتی یونانی ہونے کے ناتے اسکلس اخلاقیات کی پابندی بھی ضروری سمجھتا تھا۔ بہترین شاعری وہ ہے جس میں خدا یا سورماؤں کی حمد و ثنا کی گئی ہو۔

یونان میں ایک ایسے دانش ور اور ترقی پسند طبقے کی فکر بھی فروغ پا رہی تھی جو مروجہ توہماتی تصورات اور دیوتاؤں کے تئیں ان کے عقائد کو باطل خیال کرتا تھا۔ یوریپیڈیز روایتی اخلاقیات اور موضوعات کی تکرار، روایتی مذہب، عورت اور زبان کے بارے میں مقبول عام خیالات کے خلاف تھا۔ وہ ارسٹوفینز کی زبان سے کہلواتا ہے:

''اوہ! ہمیں کم از کم آدمی کی زبان کا استعمال کرنا چاہیے، یعنی فن کار کی زبان ایسی سادہ اور سہج ہونا چاہیے جسے ایک عام اور کم علم انسان بھی آسانی سے سمجھ سکے۔''

یوریپیڈیز کے لئے فن کار کسی التباس کا خالق نہیں ہوتا، وہ اس حقیت کو بروئے کار لاتا ہے جس کا مشاہدہ وہ اپنے اطراف میں کرتا ہے۔ تحریک بھی اسی زندگی سے پاتا ہے جو اس کے اردگرد رواں دواں ہے نہ کہ وہ زندگی جسے تخیل یا قوتِ واہمہ نے خلق کیا ہے۔ یوریپیڈیز کے برعکس اسکلس خارجی زندگی کے حقائق کی نمائندگی کو ادب کے لئے ضروری خیال نہیں کرتا۔ وہ یوریپیڈیز ہی تھا جس نے شعریات کی بنیادیں وضع کرتے ہوئے ترسیل کی ضرورت اور اہمیت پر بھی زور دیا۔ اپنے کرداروں کو جدید طرز پر سوچنے کی ترغیب دی۔

یوریپڈیز کے لکھے ہوئے نوے ڈراموں میں سے محض یہی دَست یاب ہیں: Trojan، Hecuba، Hyppolytus، Medea، Alcestis، Phoenissae، Women Phoenician (ایٹیوکلیز اور پولینیسیز کے قصے پر مبنی، جس میں سامی النسل فنیقیہ دوشیزاؤں کا کورس بھی شامل ہے)، Orestes، Electra، Iphigunia at Aulis، Bacchae، Bacchantes جو پینتھیس کے بادشاہ کی بربادی کے قصہ پر مبنی ہے اور The Suppliants، Iphigenia among the Taur۔

05.07 یونانی طربیہ

یونانی طربیے کی ایک زبانی روایت تو پہلے سے قائم تھی جنہیں عموماً مذہبی میلوں اور تقریبات میں کھیلا جاتا تھا۔ تحریری طور پر ارسٹوفینیز کے جو ڈرامے دَست یاب ہیں، انہیں ہی اولین طربیوں میں شمار کیا جاتا ہے۔

ارسٹوفینیز ایک مشہور یونانی شاعر، طربیہ نگار، ۴۴۸ ق.م ایتھنز میں پیدا ہوا اور ۳۸۰ ق.م میں وفات پائی۔ آبائی وطن ایجنیا۔ اسی لئے کلیون نے اس کے خلاف ایتھنی شہریت کا مسئلہ بھی اٹھایا۔

ارسٹوفینیز کی نظر اپنے عہد کی ناآہنگیوں اور بدہیئتوں پر گہری تھی۔ اس نے بڑی چابک دستی اور رمز آگیں طریقے سے اپنے عہد کی کئی نمایاں ہستیوں مثلاً کلیون (جس نے پیرے کلیز کی موت کے بعد ایتھنز پر حکومت کی تھی) اور سقراط کے مخصوص طریقِ استدلال کی آڑ میں برخود غلط عصری فلسفیوں اور ان کی موشگافیوں کو اپنے طنز کا نشانہ بنایا۔ علاوہ اس کے نمونوں: Type کے علی الرغم افراد کے اقوال و اعمال پر کڑی تنقید کی۔

ارسٹوفینیز نے کل 40 طربیے لکھے جن میں سے صرف 11 ہی محفوظ ہیں۔

'424 The Knights '425 The Acharnians '421 The Peace
'422 The Wasps '423 The Clouds ' 410 Thesmophoriazousae
'411 Lysistrata '414 The Birds 388 Plutus '393 Ecclesiazusae
'405 The Frogs

آخرالذکر ڈرامے کا شمار یونان کے وسطی طربیوں میں کیا جاتا ہے۔ ارسٹوفینیز کے طنز میں ذکاوت اور شدت کے ساتھ انسان دوستی کا جوہر بھی شامل ہے۔ اس نے مقبولِ عام دیومالائی قصوں، کرداروں اور ان کے تنازعوں کے بجائے ارضی و عصری انسان اور اس کے مسائل کو اپنے ڈراموں کا موضوع بنایا۔ انسانی کردار اور ان کے خصائص پر وہ گہری نظر رکھتا ہے۔

وہ اپنے عہد کے تعلیمی نظام، متعدد اداروں نیز شخصیتوں سے شاکی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے بیش تر طربیوں میں انحراف کا رجحان واضح ہے اور اس کا ہر ڈراما ایک مکمل احتجاج اور بغاوت کا نمونہ نظر آتا ہے۔ اس کج روی کے باوجود انسان اس کے نزدیک سب سے مکمل و صحت بخش تخلیق ہے۔ اسی لئے وہ اپنے عہد کی جنگ جویانہ ذہنیتوں کے خلاف محاذ آرا رہا اور ان اقدار کی تبلیغ و تحفظ کو اس نے اپنی زندگی کا نصب العین بنالیا جن سے امن و انسانیت پر ایقان مستحکم ہوتا ہے۔ اس کے طربیے جہاں ایک طرف مضحک تاثر ابھارنے میں کمال کا درجہ رکھتے ہیں وہاں ان میں فہم کو برانگیخت کرنے کی قوت بھی بہ درجہ اتم موجود ہے۔ اسی لئے اس کے طربیوں کو سنجیدہ طربیے کا نام دیا جاتا ہے۔

ارسٹوفینیز نے چار طربیوں پر اوّل درجے کے انعام بھی حاصل کیے تھے۔ ڈبلیو۔ ایچ۔ ایٹکن کی نظر میں وہ ادبی تاریخ کے ان اہم ترین ناموں میں سے ایک ہے جن کے سر تنقید کے آغاز کا بھی سہرا ہے۔ ارسٹوفینیز نے اپنے ڈراموں میں عصری غنائی شاعری اور طربیوں نیز یوری پڈیز کی کردار سازی اور اسلوب کو بھی تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ اس کے محاکے میں اخلاقی قدروں کی حیثیت ترجیحی ہے۔

05.08 مغرب میں ڈرامے کی روایت ورجحانات

عالمی ڈرامے کی تاریخ میں سب سے مقدم مثالیں منظوم ڈرامے کی دَست یاب ہیں جن میں عموماً نظمِ معرا کا استعمال کیا گیا ہے۔ دورِ احیا میں شیکسپیئر اس کی ایک تابندہ نظیر ہے۔ بیسویں صدی میں ٹی۔ ایس ایلیٹ نے اس روایت سے مقدور بھر فائدہ اٹھایا ہے۔

ایلیٹ منظوم ڈراما نگاروں کے لئے ضروری سمجھتا ہے کہ وہ پہلے اسٹیج کے علم سے بہ خوبی واقف ہوں۔ کئی ڈراموں کی ناکامی کی ایک وجہ یہ بھی رہی ہے کہ اس کے لکھنے والے اسٹیج کاری Stage Craft سے بڑی حد تک نابلد تھے (جیسے پال کلوویل کے مذہبی اور باطنی تجربات پر استوار منظوم ڈرامے) حالاں کہ شاعری میں ان کا رتبہ بلند ہے۔ ایلیٹ منظوم ڈرامے میں شاعری کی ڈرامائیت پر بھی کافی زور دیتا ہے۔

نثر کا استعمال وہیں ہونا چاہیے جہاں نظم ساتھ دینے سے قاصر ہو۔ بہ قول ایلیٹ نثر کے مقابلے میں نظم کے وسائل وامکانات زیادہ ہیں۔ نظم کے الفاظ میں تہ داری اور معنی خیزی ہوتی ہے اور شاعر جو بھی جذبہ چاہتا ہے اس میں سموسکتا ہے۔

سری ناٹک Mystery play انجیل مقدس کے قصوں پر مبنی ہوتے ہیں۔ انہیں انجیلی ناٹک بھی کہا جاتا ہے یونان اور دیگر یوروپی ممالک میں ابتداً ڈراما مذہبی تبلیغ کا ذریعہ تھا۔ بالخصوص تخلیقِ آدم، ہبوطِ آدم، نجاتِ عالم اور حضرت عیسیٰ کے سوانح وغیرہ سے متعلق قصص، قرون وسطیٰ کے مذہبی ناٹکوں کے معروف موضوعات تھے۔ باوجود اس کے ان کی آب وتاب بڑھانے کی غرض سے طائفاتی عنصر کو برقرار رکھا جاتا تھا۔ انہیں بالعموم مقدس تہواروں جیسے کرسمس یا ایسٹر وغیرہ کے مواقع پر گرجا گھروں میں پیش کرتے تھے۔ بعدازاں جب یہ گرجا سے گلیوں میں نکل آئے۔ تب عہد نامۂ جدید وقدیم کے دیگر اور کئی قصوں کو بہتر سے بہتر طور پر پیش کیا جانے لگا۔ بعض اداروں نے تخلیقِ کائنات سے لے کر یومِ آخرت تک کے واقعات کو قسط وار ڈراموں کی شکل میں بھی پیش کیا ہے۔ اگر چہ ان ناٹکوں میں خصوصاً جنت اور جہنم کے مناظر کو پر تاثیر اور ولولہ انگیز بنانے کے لئے مختلف تکنیکی وسائل سے بھی کام لیا جاتا تھا، تاہم شاعری اور کردار سازی کے اعتبار سے ان میں بہت سی کمزوریاں پائی جاتی ہیں۔ ان ناٹکوں کے مصنّفین کے نام بھی نامعلوم ہیں۔ اعجازی ناٹک Miracle play اصلاً انجیلی ناٹک ہی کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ ان کی ناٹکوں میں متبرک و برگزیدہ ہستیوں اور شہادت نصیب مجاہدوں کی زندگی اور ان کے معجزات وکرامات کو نیز ان کی غیب دانی کو موضوع بنایا جاتا تھا۔ بالخصوص عیسائی ولی اولیا کی سیرت سے متعلق ان روایات وواقعات کو مبالغہ آمیزی کے ساتھ پیش کیا جاتا تھا۔ عامۃ الناس کے مذہبی جذبات کو تسکین پہنچانے یا حرکت میں لانے کی زبردست قوت رکھتے اور انسانی عقل کو حیرت میں ڈالتے ہیں۔ چند ناٹک کاروں نے ان ڈراموں میں بہ غرض تفریح مضحک عناصر کا اضافہ کرنے کی سعی کی ہے۔ انگریزی کے مقابلے میں فرانسیسی ادب میں ان ناٹکوں کو بے حد فروغ ملا۔ جرمن اور ڈچ اعجازی ناٹک بھی مغربی ادب کی تاریخ میں اہم مقام رکھتے ہیں۔

A.C. Ward نے English Dramatic Literature میں سری ڈراموں کو صرف انجیلی واقعات کے ساتھ اور معجزاتی یا اعجازی ڈراموں کو بزرگ و برتر ہستیوں کے معجزاتی واقعات کے ساتھ مخصوص کیا ہے۔ جسے عموماً ڈرامے کے ناقدین نے تسلیم نہیں کیا ہے۔ The

Harrowing of Hell تیرہویں صدی کے ربع آخر کا انگریزی ڈرامہ ہے۔ اس سے قبل فرانس میں بھی معجزاتی ڈراموں کی مثالیں دَست یاب ہیں۔ معجزاتی ڈراموں کے چار ضخیم مجموعے یارک، چیسٹر، کاونٹری، اور ویک فیلڈ شہروں کے نام سے موسوم ہیں، جہاں کھیلے جاتے تھے۔

تلقینی ناٹک Morality play سے مراد وہ منظوم ناٹک ہیں جنہیں آسانی کے ساتھ تمثیلی ناٹک allegorical play کا نام دیا جاسکتا ہے۔ ان کی جڑوں کا سراغ بھی انجیلی اور اعجازی ناٹکوں میں ملتا ہے۔ مذہبی نصائح، ولی اولیاؤں کے ارشادات وملفوظات نیز وہ تالیفات جن کا مقصد اخلاقی اور روحانی تربیت یا تبلیغ دین ہے۔ ان ناٹکوں کے موضوعاتی مآخذ ہیں۔ ان ناٹک کاروں نے انسانی زندگی، اُس کی ہوس ناکی، معصیت اور پھر نجات کی جستجو اور بالآخر موت سے معانقے تک کی روداد کو مجازی اور مثالی رنگ میں پیش کیا ہے۔ خدا نیکی، بدی، موت، علم، دنیا، حسن اور طاقت جیسی صفات، مجردات اور کیفیات مشخّص کرداروں کی شکل میں حرکات واعمال سے گزرتی ہیں۔

اِس قسم کے ڈراموں میں اکثر بدی vice ایک شرّی اور مضحک مثال کی نمائندگی کرتی ہے۔ بعدازاں عہد ایلیبتھ میں سنکی، ولن اور کبھی مزاحیہ کردار، (جیسے شیکسپیئر کا کردار Falstaff) کے طور پر بھی انہیں خلق کیا گیا۔ Everyman پندرہویں صدی کی نمایاں مثال ہے۔ اسی صدی میں The Castle of Perseverance اور Mankind اس نوعیت کے مشہور ڈرامے ہیں۔

تاریخی ناٹک History play جنہیں عہد جدید میں Chronicle play بھی کہا جاتا ہے، وہ ناٹک ہیں۔ جن میں وقائع کو تاریخ وار ترتیب کے ساتھ ڈرامائی پیرائے میں پیش کیا جاتا ہے۔ ڈراما نگار تاریخ کے اوراق سے اپنے لئے مواد حاصل کرتا ہے اور اسے چند ترمیمات اور اضافوں کے بعد ڈرامے کے قالب میں ڈھال دیتا ہے۔ اسکلس کا ڈراما The Persians اس نوع کی قدیم ترین مثال ہے۔ نشاۃ الثانیہ میں جب تمام یورپ میں وطن پرستی قومی اتحاد اور بیداری کی لہر دوڑ رہی تھی، ریفائل ہولن شیڈ کی تاریخ Chronicles ۱۵۷۷ء تاریخی ڈراما نگاروں کے لئے موضوع ومواد کا ایک بہتر سرچشمہ ثابت ہوئی۔ مارلو نے ایڈورڈ دوم نام کے ڈرامے کا تاریخی مواد بھی ہولن شیڈ ہی سے حاصل کیا ہے۔ مارلو سے قبل نارٹن کا Gorboduc (1561) اور پریسٹن کا Cambises 1569 منظرِعام پر آچکا تھا لیکن مارلو کے ڈرامے نے زبان وبیان، کردار سازی وقلب کاری کے باب میں ایک نمایاں نقش قائم کیا۔

شیکسپیئر نے اپنی بے پایاں تخلیقی وترکیبی قوت سے کام لے کر تاریخی ڈرامے کو آخری بلندی تک پہنچا دیا۔ یہی اس کی معراج بھی ہے یہی اس کا معیار بھی۔ شیکسپیئر نے رچرڈ دوم سے ہنری ہشتم تک کے بادشاہوں کی تاریخ کو ڈرامے میں نظم کیا، نیز کنگ جان (جسے پہلی بار جان بالے (1495-1563) نے لکھا تھا اور بعض ناقدین کے خیال کے مطابق یہ پہلا مکمل تاریخی ڈراما ہے) کو ازسرِنو ڈرامائی قالب عطا کیا۔ بعد ازاں فلیچر اور فورڈ نے اس روایت کو آگے بڑھانے کی کامیاب مساعی کیں۔ اٹھارویں صدی کے آخری دہے میں شلر اور ماریہ اسٹوارٹ، بیسویں صدی میں آرتھر ملر اور رابرٹ بولٹ وغیرہ نے کئی اہم تاریخی ڈرامے لکھے ہیں۔

ہیجانی ڈراما Melodrama کی اصطلاح پہلے موسیقیاتی ڈراموں اور اوپیرا وغیرہ کے لئے استعمال کی جاتی تھی۔ اٹھارویں صدی میں ہینڈبل نے اپنے چند ڈراموں کو اوپیرا اور چند کو ہیجانی ڈرامے کا نام دے کر، دونوں کے مابین تفریق کی لکیر کھینچ دی۔ اب اوپیرا خالص موسیقیاتی ڈراما ہوگیا اور ہیجانی ڈراما (فرانس کے ڈراما نگاروں کے ذریعے) خلافِ فطرت واقعات کی کثرت، عمل میں شدت اور مکالمات میں تندی کے باعث ایک علاحدہ اسلوبِ فن سے تعبیر کیا جانے لگا۔

ڈرامے کے ناظرین کے لئے اس قسم کی حد سے متجاوز جذباتی ہیجانیت میں دل چسپی کا وافر سامان موجود تھا۔ انیسویں صدی تک پہنچتے پہنچتے ہیجانی ڈراما پر اندوہ ناک المیوں اور گوتھک Gothic ناولوں کے گہرے اثرات قائم ہوجاتے ہیں۔ اب میلوڈراما ایک ایسی مثال بن گیا جس کے کردار واضح طور پر سپاٹ ہیں۔ وہ اگر نیک ہیں تو انتہائی نیک، بد ہیں تو انتہائی بد۔ رقیب اپنی خباثت، کینہ پروری اور مضرت رسانی میں یکتا ہے تو نیکوکار اپنے خیر، فلاح اور اخلاص میں مثالی۔ دونوں کردار سنسنی خیز اور گھن گرج سے معمور صورتِ حال میں ایک دوسرے کے مقابل ہوتے ہیں۔ اسٹیج کے ماحول کو انتہائی جوش آفریں بنانے کے لئے ڈراما نگار ایسے مواقع پیدا کرتا ہے جس میں انسانی سوکھی ہڈیوں کے ڈھانچ، آسیب، چڑیلیں، ڈائنیں اور خون آشام بلائیں پیش کی جاسکیں نیز دل دہلانے والی چیخوں اور تھرتھرا دینے والی آوازوں سے قاری کے اندر بیش از بیش خوف اور رقت پیدا کی جاسکے۔ ہیجانی ڈرامے کا پلاٹ بدخواہانہ سازشوں اور تند و تیز عمل کے محور پر گردش کرتا ہے جس سے سامع کے سطحی جذبات حرکت میں رہتے ہیں۔

The Night in a Barroom (1858) اور Under the Gaslight (1867) میں تھرتھرا دینے والی صورتِ حال کم پیدا کی گئی ہے اور مزاح کے عنصر کو خصوصاً ابھارا گیا ہے۔ جیورج ڈِبّن پِٹ George Dibbon Pitt کی سنسنی خیز تصنیف The Barber of Flect Street (842) کو Stephen Sondheim نے پرشور موسیقی سے معمور ڈرامے میں بدل دیا۔

مسائلی ڈراما Problem play حقیقت پسندی کی بنیاد پر استوار ہوتا ہے۔ اسے نظریاتی ڈراما Thesis play بھی کہا جاتا ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر سے فرانس میں ان مادّی مسائل کی طرف خصوصی توجہ دی جانے لگی تھی جن کا تعلق سماج کے متوسط، نیم متوسط اور نچلے، دبے کچلے طبقوں سے تھا۔ سب سے پہلے باتھ ڈیوماس اور بریو نے اس نوع کے ڈرامے لکھے۔ ٹی ڈبلیو رابرٹسن اور جزوی طور پر آرتھر جونس اور بعد ازاں ہینرک ابسن نے اسے بہ یک وقت ادب اور عوام میں مقبول بنا دیا۔

مسائلی ڈراما میں کسی ایک یا ایک سے زائد سماجی مسائل کو بنیاد بنایا جاتا ہے اور کبھی کبھی ان کا حل بھی پیش کیا جاتا ہے۔ ڈراما نگار ان کشاکشوں کو حقیقت آگیں نثر میں نمایاں کرتا ہے جو انسانوں کے مابین جاری ہیں۔ وہ ان تصادمات کو نمایاں کرکے دکھاتا ہے جن کی جڑیں انسانی معاشرے کے تضادات میں پیوست ہیں۔

گالزوردی جس کا نام سماجی المیہ میں سرِ فہرست ہے اصلاً ان مسائل ہی کو موضوع بناتا ہے جن کا تعلق عامۃ الناس اور موجودہ سماجی، اقتصادی اور اخلاقی اور طبقاتی نظام سے ہے۔ اس نے بڑے بے باک طریقے سے زندگی کی تلخ حقیقتوں اور المیوں کو اسٹیج پر پیش کیا کہ انسان کے داخلی رزمیوں اور المناکیوں کے مقابلے میں ایک جہانِ افتاں و خیزاں یہ بھی ہے۔ جہاں شادی، جنسی رشتے، محنت کشوں کے تنازعے، قانون کا نظم اور اس کی عمل داری، طبقاتی تعصّبات اور فرقہ واریت جیسے مسائل ہیں جنہیں وہ سماجی عضویت سے متعلق کرکے دیکھتا ہے۔ جب کہ ابسن نے مسائل کو فرد یا خاندان سے متعلق کرکے دکھایا ہے۔

ادرا کی ڈرامے کو جذباتی طربیہ Sentimental Comedy سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ وہ شہوانی اور غیر اخلاقی، عناصر، جن سے ولیم وائچرلی اور دیگر تجدیدی ڈراما نگاروں کے فن میں ابتذال پیدا ہوگیا تھا۔ ادرا کی ڈراما نگاروں نے ان سے احتراز کیا۔ سر رچرڈ اسٹیل، یوگھ کیلی، اور رچرڈ کمبرلینڈ کے متعدد ڈرامے اپنی نویت میں ادرا کی ہیں۔ یہ ڈرامے متوسط طبقے میں کافی مقبول ہوئے۔

ان (ڈراموں میں) ذاتی زندگی کی بدکاریوں کو طشت از بام کرنے کے بجائے اخلاقی خوبیوں کو نمایاں کر کے دکھایا جاتا ہے۔ نیز بنی نوعِ انسان کی کمزوریوں (کی پردہ دری کرنے) کے برخلاف ان کے مصائب (اور قابلِ رحم حالات) کی آئینہ داری کی جاتی ہے۔ (گولڈ اسمتھ) ادرا کی ڈراما میں کردار اچھے ہوں یا برے، واضح طور پر سادہ ہوتے ہیں۔ ہیرو ہمیشہ بلند حوصلہ، وقار مند اور دوسرے انسانوں کے احساسات کے تئیں ذکی الحس واقع ہوتا ہے۔ (جے.اے.کڈن)

05.09 مغرب میں طربیہ کی روایت

مغرب میں طربیے کو درجِ ذیل شقوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

رومانوی طربیہ: **Romantic Comedy** نے عہدِ الزبیتھ میں فروغ پایا۔ اس کے ابتدائی نقوش لاطینی اور فرانسیسی رومان پاروں میں ملتے ہیں۔ انگریزی ادب کی تاریخ میں جان للّی اور رابرٹ گرین نے پہلی دفعہ ان اجزا کو کام میں لیا۔ للّی ہی انگریزی کا وہ پہلا ڈراما نگار ہے جس نے طربیے کی پہلی بہترین مثال قائم کی۔ اسی نے اپنے اظہار کے لئے نثری مکالموں کا تجربہ بھی کیا۔ رابرٹ گرین نے پلاٹ اور ذیلی پلاٹ کے امتزاج کا نمونہ بڑی مہارت سے پیش کیا۔ للّی کے نثری مکالموں کا اسلوب اور گرین کے پلاٹ کا طریق کار آئندہ کے طربیوں کے لئے امکانات کا ایک تجربے پایاں ثابت ہوا۔ خود شیکسپیئر کے طربیے اپنے اخذ وقبول میں انہیں دونوں پیش روؤں کے مرہونِ منت ہیں۔

شیکسپیئر کے طربیے اپنے اصل معنی میں خوش وقتی کا بہترین نمونہ ہیں۔ ان میں شروع سے آخر تک ایک زندہ دلانہ تفریح بخش فضا جاری وساری رہتی ہے۔ ان کا موضوع عشق ہوتا ہے۔ اور ہیروئن بے حد خوب صورت اور مثالی ہونے کے ساتھ ساتھ اکثر مرد کے ملبوس میں ہوتی ہے۔ عشق بالعموم سیدھے سادے طریقوں سے پروان نہیں چڑھتا بلکہ اس میں کئی طرح کی متوقع اور غیر متوقع پیچیدگیاں حائل ہوجاتی ہیں۔ ان رکاوٹوں کو اتفاق وتقدیر کی ستم ظریفی کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ مگر شیکسپیئر کے یہاں اس نوع کی ستم ظریفی طنز وموعظت سے کم ہی سروکار رکھتی ہے۔ بیش تر لمحوں میں اس کا مقصد خوش کن حیرتوں میں اضافہ کرنا ہے کہ عاشق ومعشوق بالآخر اپنی راہ کی مشکلات پر معجزاتی فتح پاکر وصل سے سرشار ہوتے ہیں اور رقیبوں کو ناکامی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ نارتھروپ فرائی کے لفظوں میں:

> ''شیکسپیئر کے طربیوں کے پلاٹ ان باستانی تقریبات کا عکس ہیں جو موسم خزاں پر برآوری وبہار کی فتح پر منعقد کی جاتی تھیں۔''

ہجائی طربیہ: **Satirical Comedy** رومانوی طربیے کی خالص شادکامیوں کے برعکس طنز وہجا کے رویوں سے عبارت ہوتا ہے۔ ڈراما نگار اپنے مقصد میں ایک نقاد کا کردار ادا کرتا ہے۔ وہ سماج میں پھیلی ہوئی برائیوں ہی کو طشت از بام نہیں کرتا بلکہ ان لوگوں کو تنقید کا نشانا بناتا نیز تمسخر اڑاتا ہے جو کلاسیکی نظم، ضبط اور اخلاق کی خلاف ورزی کرتے ہیں۔

ہجائی طربیے کی سب سے نمایاں مثال مولیئر **1622-1673** ہے۔ مولیئر اپنے زمانے کے برخود غلط رسوم کا مذاق اڑاتا ہے۔ وہ طبقات بھی پیش کرتا ہے اور ان کے نمائندے بھی۔ وہ کردار کی کسی ایک خصوصیت کو پوری قوت کے ساتھ ابھارتا ہے۔ اس کے نزدیک وہی فرد یا مذہب کامیاب ومحترم ہے جو فطرت اور عقل کے مطابق عمل کرتا اور حدِّ اعتدال میں رہتا ہے۔

بن جانسن (1573-1637) کے ابتدائی دور کے طربیوں کے پلاٹ میں خوش تدبیری ہے۔ مزاح میں ذکاوت ہے لیکن خوش خلقی، زندہ دلی اور شگفتگی کا رنگ اس پر فوقیت رکھتا ہے۔ طنز کے اعتبار سے بن جانسن کے دوسرے دور کے طربیے ممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ دور جسے وسطیٰ بھی کہا جاتا ہے اس کے فن کے عروج کا دور کہلاتا ہے اسی زمانے میں اس نے Volpone اور Alchemist 1610 جیسے شاہ کار ہجائی طربیے لکھے۔ یہ طربیے اپنے فن کے لحاظ سے پختہ ہیں۔ ان کا امتیازی نشان طنز و تعریض سے عبارت ہے۔ فضا میں حقیقت پسندانہ، مکالمات میں فطری، پلاٹ سازی میں کمالِ ہنرمندی کا نمونہ۔ بن جانسن کے کردار اپنے عہد کے غالب رجحانات و میلانات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ وہ عیار چالاک اور درشت ہیں ان کی بدی ان کے ہر عمل سے نمایاں ہوتی ہے۔ ان کی حرکات مضحکہ خیز اور مذمت کے قابل ہیں مگر ہم دردی کی مستحق نہیں۔

اطواری طربیہ Comedy of manners کے ابتدائی نقوش کا سراغ شیکسپیئر کے ڈراموں مثلاً Love's Labour's Lost (1595) اور Much Ado About Nothing میں ملتا ہے۔ اوّل الذکر طربیہ شیکسپیئر کے اس اوّلین دور کا نمونہ ہے۔ جب اس کا اسلوب بلوغت سے نا آشنا تھا۔ کرداروں میں نوجوانانہ خروش اور بانکپن ہے۔ لفظوں کے ہیر پھیر سے مُزاح پیدا کیا جاتا ہے جس میں اکثر رکاکت ہوتی ہے۔ بعض نقاد بن جانسن کے Alchemist کا شمار شری طربیوں Rogue Comedies میں کرتے ہیں۔ شرّی طربیے میں نمایاں کرداروں کی فتنہ پردازی، مفسدانہ حرکتیں، باہمی چشمکیں، دھوکے بازیاں نیز چالاکیاں فرح بخش ہوتی ہیں۔ فرح بخش شاید اس لئے کہ ان سے ہماری سرکش جبلتیں تسکین پاتی ہیں۔

اطواری طربیے کا عروج تجدیدی طربیے Restoration Comedy میں ملتا ہے۔ انگریزی میں تجدیدی طربیے کی ابتدائی مثالیں فرانسس بیومونٹ (1584-1616) جان فلیچر 1579-1625 اور بن جانسن کے فن سے پوری طرح عیاں ہیں۔ علاوہ ان کے مولیر، اسپینیارڈ اور کیلڈیرون جیسے ممتاز یوروپی طربیہ نگاروں کے اثرات نے بھی اس کی تشکیل میں بڑا اہم حصہ لیا۔ تجدیدی طربیے نے لاٹ کی تدبیر کاری اور مضحک کردار سازی کے ضمن میں مولیر کو اپنے لئے نمونہ بنایا۔ اسپینی طربیہ نے عیاریوں اور چالاکیوں کو پیش کرنے کے اس رجحان کو فروغ دیا جس کی مثالیں انگریزی ادب میں پہلے ہی سے موجود تھیں۔ عہد بہ عہد تبدیلیوں کے ساتھ طربیے میں جو تغیرات رونما ہوتے رہے تجدیدی طربیہ اس کا فطری نتیجہ تھا۔ تجدیدی طربیہ 1700 کے اردگرد اپنے زوال کو پہنچا اور اس کی جگہ جذباتی طربیہ Sentimental Comedy نے لے لی۔ جذباتی طربیہ، اصلاً، تجدیدی طربیے کی فحش کلامیوں اور مخربِ اخلاق مواقع کے خلاف ردِّ عمل ہے۔

سر رچرڈ اسٹیل 1672 تا 1729 اس نئے طرز کا بانی خیال کیا جاتا ہے۔ اسٹیل اور اولیور گولڈ اسمتھ 1728 تا 1776 کے طربیے بڑی حد تک تجدیدی طربیے ہی پر مبنی لیکن تجدیدی طربیے کی کثافتوں سے پاک ہیں۔ یہ ڈرامے اپنے دل چسپ پلاٹ، نفیس کردار سازی اور جوش آفریں سلوب کے اعتبار سے بلند درجہ رکھتے ہیں۔ رچرڈ برنسلی شیریڈن کے طربیے بھی بڑی حد تک تجدیدی طربیوں سے مشابہ لیکن فحاشی و رکاکت سے پاک ہیں۔ شیریڈین کے موضوعات عصری رواج یافتہ عادات و آداب ہیں۔ وہ ان کی برائیوں کو تمسخر آمیز و مبالغہ آمیز طریقے سے نمایاں کرتا ہے۔ تجدیدی طربیے نے اپنے عصر کے اخلاق پر گہرے اثرات قائم کیے لیکن ان میں حقیقت پسندی اور ڈرامائی جوش کا فقدان تھا۔

اطواری طربیہ جسے تجدیدی طربیہ اور ذکاوتی طربیہ Comedy of Wit سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ انیسویں صدی کے ابتدائی عشروں میں روبہ زوال ہوجاتا ہے۔ یہ زوال مستقل ثابت نہیں ہوتا۔ انیسویں صدی کے ربع آخر میں سرآرتھر ونگ پنیرو نے طبقہ اولی کی زندگی کو پیش کرتے ہوئے طنز کے اسی طریق سے کام لیا جس کی نمائندگی اطواری طربیہ کرتا ہے۔ پنیرو کو اسی بنیاد پر سماجی طنز نگار کہا جاتا ہے۔ یہ روایت آسکر وائلڈ 1854 تا 1900 کے طربیوں میں بھی عود کر آئی ہے۔ وائلڈ پر شیریڈن کا گہرا اثر تھا۔ اس نے عقل و ذہانت کے اعتبار سے اپنے عہد کے اعلیٰ افراد کو پیش کیا۔ یہ افراد زندگی کی سرگرمیوں سے عاری بلکہ زندگی کے چربے ہیں۔ وائلڈ نے ان کی اُس زندگی کی مرقع کشی کی ہے جس میں عافیت اور شستگی ہے۔

05.10 خلاصہ

یونانی کلاسیکی ڈراموں کے عروج اور پھر زوال کا عہد چھٹی صدی قبل مسیح سے پانچویں صدی قبل مسیح تک محیط ہے۔ اسکلس، یوریپڈیز اور سوفوکلیز کا شمار عظیم المیہ نگاروں میں ہوتا ہے اور طربیہ کی اعلیٰ درجے کی مثالیں ارسٹوفینز نے قائم کیں۔ انہیں ڈرامہ نگاروں کی بنیاد پر ارسطو نے ڈرامے کے اصول مرتب کیے۔ مغرب میں نشاۃ الثانیہ میں ڈرامے کو فروغ ملا۔ مارلو اور شیکسپیئر نے اعلیٰ درجے کے ڈرامے لکھے۔ شیکسپیئر نے ڈرامائی فن کو نقطۂ عروج پر پہنچا دیا جو تاریخ ڈرامہ کے اوراق پر ایک نقش دائمی کی حیثیت رکھتا ہے۔ مغرب میں ڈرامے کی کئی قسمیں ظہور میں آئیں۔ المیہ اور طربیہ کے علاوہ منظوم ڈرامہ، سری ڈرامہ، اعجازی یا معجزاتی ڈرامہ، تلقینی ڈرامہ، تاریخی ڈرامہ، ہیجانی ڈرامہ، مسائلی ڈرامہ، ادراکی ڈرامہ وغیرہ۔

05.11 فرہنگ

ادراک	: عقل	دائمی	: ہمیشگی
اساطیر	: دیومالا	عینی	: مثالی
تلقین	: ہدایت	فروغ	: بڑھاوا
خطابت	: تقریر	مدارج	: درجے کی جمع

05.12 سوالات

مختصر سوالات

سوال نمبر۱ منظوم ڈرامہ کسے کہتے ہیں؟

سوال نمبر۲ ڈرامے کی پانچ اقسام کے نام بتائیں۔

سوال نمبر۳ ارسطو نے کن چار ڈرامہ نگاروں کا خصوصی ذکر کیا ہے۔

تفصیلی سوالات

سوال نمبر۱ ڈرامائی وحدتوں پر اظہارِ خیال کیجیے۔

سوال نمبر۲ اسکلس کے ڈرامائی فن کا محاکمہ کیجیے۔

سوال نمبر۳ سِرّی اور اعجازی ڈرامے کے امتیازات کیا ہیں؟

معروضی سوالات

سوال نمبر۱ : ان میں سے طربیہ ڈراما نگار کون ہے؟

(الف) اسکلس (ب) ارسٹوفینز (ج) یوریپڈیز (د) سوفوکلیز

سوال نمبر۲ : مسائلی ڈراما نگار کا نام کیا ہے؟

(الف) اِبسن (ب) مارلو (ج) شیکسپیئر (د) بین جانسن

سوال نمبر۳ : ''مَرڈر اِن دی کیتھڈرل'' کس کا ڈراما ہے؟

(الف) گالسوردی (ب) فلیچر (ج) ایلیٹ (د) سر رچرڈ اسٹیل

سوال نمبر۴ : Falstalf کس کا تخلیق کردہ کردار ہے؟

(الف) شِلر (ب) رچرڈ کمبر لینڈ (ج) برناڈ شا (د) شیکسپیئر

سوال نمبر۵ : ''مراحل'' کا واحد لفظ کیا ہے؟

(الف) راحیل (ب) رحلت (ج) رحل (د) مرحلہ

سوال نمبر۶ : ''سوال'' کا متضاد لفظ کیا ہے؟

(الف) سوالی (ب) لاجواب (ج) جواب (د) سوال نامہ

سوال نمبر۷ : ''رجحان'' کی جمع کیا ہے؟

(الف) رجحانات (ب) راجح (ج) رجوع (د) مرجوح

سوال نمبر۸ : ''مستحکم'' کا معنی کیا ہے؟

(الف) سفید (ب) سرخ (ج) مضبوط (د) کمزور

سوال نمبر۹ : ''سری ناٹک'' کن چیزوں پر مبنی ہوتے ہیں؟

(الف) انجیل کے قصوں پر (ب) قرآن کے قصوں پر (ج) توریت کے قصوں پر (د) زبور کے قصوں پر

سوال نمبر۱۰ : ''اطواری طربیہ'' کو اور کس نام سے جانا جاتا ہے؟

(الف) غنائی طربیہ (ب) تجدیدی طربیہ (ج) رومانی طربیہ (د) رنگین طربیہ

معروضی سوالات کے جوابات

جواب نمبر۱ : (ب) ارسٹوفینز

جواب نمبر۲ : (الف) اِبسن

جواب نمبر۳ : (ج) ایلیٹ

جواب نمبر۴ : (د) شیکسپیئر

جواب نمبر۵ : (د) مرحلہ

جواب نمبر۶ : (ج) جواب

جواب نمبر۷ : (الف) رجحانات

جواب نمبر۸ : (ج) مضبوط

جواب نمبر۹ : (الف) انجیل کے قصوں پر

جواب نمبر۱۰ : (ب) تجدیدی طربیہ

05.13 حوالہ جاتی کتب

۱۔ ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ از پروفیسر عتیق اللہ

۲۔ مغرب میں تنقید کی روایت از پروفیسر عتیق اللہ

۳۔ The Concise Oxford Dictionary of English Literature از (نظر ثانی) ڈوروتھی ایگل

۴۔ Loryman Companion to 20th Century Literature از اے.سی.وارڈ

اکائی 06 ہندوستانی ڈرامے کی روایات

ساخت

06.01 : اغراض ومقاصد

06.02 : تمہید

06.03 : ہندوستانی ناٹیہ شاستر اور اس کے متعلقات

06.04 : ہندوستان ناٹک اور اس کا فن

06.05 : خلاصہ

06.06 : فرہنگ

06.07 : سوالات

06.08 : حوالہ جاتی کتب

06.01 اغراض ومقاصد

ہندوستان بھی مصر، چین اور یونان وروم کی طرح ایک قدیم تہذیبی مرکز رہا ہے۔ یہاں کے اساطیری نظام کا ایک مبسوط سلسلہ ہے اور مذہبی روایت سے اس کا گہرا تعلق ہے۔ اقبال نے درست کہا تھا کہ:

یونان ومصر وروما سب مٹ گئے جہاں سے
اب تک مگر ہے باقی نام و نشاں ہمارا

یہاں اقبال کا اشارہ اس حقیقت کی طرف ہے کہ یونان، مصر، روم وغیرہ کی تہذیب قدیم اور روایاتِ قدیم کی ایک طویل تاریخ وقبل از تاریخ ہے۔ یہ قدیم تہذیبی آماجگاہیں، علم وفکر، اور ادب وفن کے ارتقا کی داستانیں بھی اپنے جِلو میں رکھتی ہیں، لیکن وہ مذاہب جو الہامی صحائف سے بہرہ ور تھے اور وحدانیت کے علم بردار تھے ان کے سیلاب نے ان نشانات کو محو کر دیا۔ ان قدیم مراکز میں فطرت پرستی اور کثرت پرستی مذہب کی حیثیت رکھتی تھی۔ ان کی بیش تر رسومات کا تعلق موسموں کی تبدیلی سے تھا۔ ہندوستان میں آج بھی جتنے تہوار منائے جاتے ہیں اور جو رسم ورواج روزمرہ کی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں اور وہ اوہام جن کا سلسلہ ماقبل تاریخ سے چلا آرہا ہے وہ موجودہ زمانوں میں بھی برقرار ہیں۔ گویا سائنسی وتکنیکی انقلاب سے فوائد اٹھانے کے باوجود اور تعلیمات کے میدان میں ترقی کے باوجود ایک سطح پر قدیم رسوم وروایات کی پابندی مذہبی درجہ رکھتی ہے۔

مختلف فنون وعلوم کی روایت نے بھی انسانی ذہن وفکر، تخیل اور وجدان کی جلا کاری میں بہت بڑی خدمت انجام دی ہے۔ ڈرامہ کا فن بھی ان میں سے ایک ہے۔ یونان اور ہندوستان نے اس کے تصور کی تخم ریزی کی اور ڈرامائی فن کی بنیادیں وضع کیں۔ اعلیٰ درجے کے ڈرامے لکھے گئے اور کھیلے گئے۔ ہمارے طلبا کو مغربی ڈرامے کے فن اور تاریخ کے علاوہ ہندوستانی ڈرامے کے فن اور اس کی روایت کا علم

ہونا چاہیے۔ سبقِ ہذا کا مقصد بھی یہی ہے کہ ہمارے طلبا کو ہندوستانی ڈرامے یا ناٹک کے ان اصولوں کے بارے میں بھی آگاہی مہیا کی جائے جن کی بنیاد پر یہاں کئی عظیم ڈرامے لکھے گئے۔ ''کالیداس'' جیسا عظیم شاعر و ڈرامہ نگار نے 'شکنتلا' لکھ کر ایک اعلیٰ درجے کی مثال قائم کی۔ ''شکنتلا'' ایک شہرۂ آفاق ڈرامہ ہے اور تقریباً دو صدیوں کے بعد بھی جس کا شمار دنیا کے عظیم شاہ کاروں میں ہوتا ہے۔

06.02 تمہید

ہندوستانی ڈرامے کی تاریخ بہت پرانی ہے۔ جس طرح مغرب میں یونان نے ڈرامے کے فن کا تصور دیا اور وہاں ناقابلِ فراموش المیہ نگار اور طربیہ نگار پیدا ہوئے۔ علاوہ اس کے یونان نے ڈرامے کی فن کی بنیادیں وضع کیں۔ اسی طرح مشرق میں ہندوستان ہی وہ سر زمین ہے جہاں ڈرامے کی فن کی آبیاری ہوئی۔ ایران و عرب جیسی سرزمینوں میں خطاطی، سنگ تراشی، عمارت سازی اور مختلف شعری اصناف کی ترقی ضرور ہوئی لیکن ڈرامہ کر کے دکھانے کا فن ہے اور اس فن سے یہ سرزمینیں لاتعلق رہیں۔

ہندوستانی ڈرامے کے فن کے کیا اصول ہیں اور وہ اصول کس حد تک مغربی اصولوں سے مختلف ہیں اور کس حد تک ان سے اتفاق رکھتے ہیں؟ ان سوالات کے جواب بھی مہیا کرنا ضروری ہے۔ ان جوابوں سے اس بات کا پتہ چلے گا کہ قدیم ہندوستانی ڈراما اپنی تکنیکوں اور اصولوں میں کیا ترجیحات رکھتا ہے اور ہمارے ڈرامہ نگاروں نے ان حدود میں کس نوعیت کے کارنامے انجام دیے۔

ہندوستانی اسٹیج ڈرامہ کے علاوہ اور دوسرے فنون بھی ہیں جن کا ستعمال ڈراموں میں ہوتا ہے یا جو کر کے دکھانے سے تعلق رکھتے ہیں۔ جیسے رقص اور رام لیلائیں، کرشن لیلائیں وغیرہ۔ علاوہ اس کے موسیقی کے فن کا بھی یہاں ایک اہم مقام ہے۔ ڈرامے میں موسیقی اور غنا کی بھی ضرورت پیش آتی ہے جس سے ڈرامے کی تاثیر میں کئی گنا اضافہ ہو جاتا ہے۔

ڈرامائی فن میں رسوں کی بھی خاص اہمیت ہے۔ کم سے کم لفظوں میں ''رس'' کی تعریف یہ ہوگی کہ پڑھنے یا دیکھنے والے کی وہ مختلف النوع جذباتی کیفیات جو ردِعمل یا جوابِ عمل کے طور پر رونما ہوتی ہیں۔ خصوصاً ڈرامے میں کرداروں اور ماحول سے پیدا ہونے والی کیفیات یا تاثرات۔ مغرب میں اس طرح کے تاثرات کی درجہ بندی نہیں کی گئی ہے البتہ ارسطو نے کیتھارسس یعنی تطہیر و اخراج کے تصور کے تحت خوف اور دردمندی کے تاثر پر بڑی عمدہ بحث کی ہے اور بعد کے نقادانِ ادب اسے مسلسل موضوع بحث بناتے رہے ہیں اور خصوصاً نفسیات نے اسے نئے معنی اور نئی تعبیر دینے کی جو کوششیں کی ہیں وہ بے حد توجہ خیز اور دل چسپ ہیں۔

06.03 ہندوستانی ناٹیہ شاستر اور اس کے متعلقات

﴿۱﴾ ہندوستانی ناٹیہ شاستر، معنی و مفہوم:۔

''ناٹیہ'' ایک سنسکرت لفظ ہے، جس کا مادّہ ''نرت'' بتایا جاتا ہے۔ جب کہ ''نرت'' نرتیہ کا مادہ ہونا چاہیے، نرتیہ کے معنی رقص کے ہیں اور رقص ایک دوسرا فن ہے جس کے حرکات و عمل کی ادائیگی کے اپنے اصول ہیں۔ رقص بھی انسانی جذبات کا مظہر ہوتا ہے اور انسانی جذبوں پر اثر انداز بھی ہوتا ہے۔ اس معنی میں ہر فن کی بنیادی قدر اس کے تاثر پر مبنی ہے۔ رقص بھی مختلف قسم کے تاثرات کو اُبھارنے والا فن ہے۔ بعض رقص ایسے بھی ہیں جن میں بدن کی زبان Body language کا زیادہ استعمال کیا جاتا ہے جیسے کتھک جس میں آنکھیں، چہرے کے ہاؤ بھاؤ، ہاتھ، انگلیاں اور پیر سب مخصوص جذبات کے مظہر ہوتے ہیں۔ چوں کہ رقص، انسانی جذبوں کے ساتھ بھی مخصوص ہے اس لئے ممکن ہے ناٹیہ کا

مادّہ ''نرت'' ہو،لیکن اس کے برعکس عام زندگی میں لفظ ''نٹ'' کا استعمال بھی مروج ہے۔''نٹ'' کا تعلق بھی حرکات واعمال سے ہے۔شریر بچوں کو نٹ کھٹ کہا جاتا ہے کیوں کہ وہ ایک پل چپکے نہیں بیٹھتے۔''نٹ'' کرنے والے آج بھی راجستھان میں منڈلی بنا کر اپنے فن کا مظاہرہ کرتے ہیں۔وہ باقاعدہ کوئی ڈرامہ یا ناٹک پیش نہیں کرتے بلکہ انفرادی طور پر اپنے حرکات وعمل سے ناظرین کو محظوظ کرتے ہیں غالباً ''نٹ'' کرنے والوں کا مقصد مزاح کا تاثر قائم کرنے سے ہوتا ہے اور مضحکہ خیزی ہی اس کا مقصد ہوتا ہے،اس لئے بھی ممکن ہے کہ نرت ہی اس کا مادہ ہو کیوں کہ نرت یا نرتیہ کا فن کئی قسم کے جذبات وکیفیات کے ساتھ مشروط ہے۔صفدر آہ نے بھی ''ناٹیہ'' کے مادّے پر بحث کی ہے۔ان کا خیال ہے کہ ناٹیہ کا مادّہ (اصولاً) نرت نہیں ہونا چاہیے۔ان کے خیال کے مطابق:

> ''سنسکرت کے بیش تر ارباب قواعد (ویاکرنی ;ukV کی 'دھاتو' (مادہ) u`r (نرت) بتاتے ہیں جس کے معنی رقص ہے حالاں کہ رائج سنسکرت قواعد کے مطابق ;ukV کی دھاتو uV ہونا چاہیے۔uV اور u`r دو مختلف المعنی مادے ہیں جن میں سے اول الذکر کا مفہوم رقص اور آخرالذکر کا مطلب vuqd`fr پھر سے کرنا ہے۔'' (ہندوستانی ڈرامہ،ص32)

سنسکرت میں;"`n یعنی دیکھنے والا منظر بھی شاعری کی ایک قسم ہے۔یہ تو ہم جانتے ہیں کہ قدیم ادبی اصناف جن میں غنائیہ اصناف کے علاوہ افسانوی یا بیانیہ اصناف بھی ہیں،لیکن ان کے لئے بھی ذریعہ اظہار منظوم زبان ہی ہوا کرتی تھی۔غالباً اس لئے بھی کہ نثر ابھی ترقی یافتہ نہیں ہوئی تھی یا شاعری میں نثر کے مقابلے میں تاثیر کی صلاحیت زیادہ ہوتی ہے اس لئے مغرب میں بھی یونانِ قدیم سے آج تک منظوم ڈرامے کی روایت برقرار ہے۔اگرچہ منثور ڈراموں کا رواج زیادہ ہے اور ایلیٹ کے بعد منظوم ڈرامے پر جیسے قدغن لگ گئی۔ہندوستان میں بھی اب منظوم ڈراموں کا رواج نہیں رہا۔ہندوستان میں دھرم ویر بھارتی کا ''اندھا یگ'' آزادی کے بعد کا مشہور منظوم ڈرامہ ہے۔

﴿۲﴾ ناٹیہ اور ڈرامے کے امتیاز:۔

ناٹیہ سنسکرت اصطلاح ہے کم از کم لفظوں میں جس کی تعریف ان لفظوں میں کی گئی ہے ''اَوَستھانُکرَتی ناٹیم'' یعنی کسی واردات یا واقعے کو پھر سے کر کے دکھانے والا فن۔ظاہر ہے شعر وادب میں واقعی صورت میں رونما ہونے والی واردات کو پیش کرنا ضروری نہیں ہوتا۔یہ ضرور ہوتا ہے جو بھی واردات یا واقعہ پیش کیا جاتا ہے اس کی نوعیت عمومی ہوتی ہے خصوصی نہیں۔یعنی اس کا اطلاق کسی خاص فرد پر نہیں کیا جاتا بلکہ اس طرح کی ورادات سے کوئی بھی ایسے واقعے پر بنیاد رکھی جاتی ہے جو زیادہ سے زیادہ سامعین وناظرین کو متاثر کر سکے اور ان کے جذبوں کو اُبھار سکے۔اگر ''پھر سے کرنے'' والے فقرے پر اور غور کریں تو اس کے ایک معنی ''نقل'' یعنی Imitation کے بھی نکلتے ہیں۔اور ارسطو نے ڈرامے کو نقالی کا فن کہا ہے لیکن ایسی نقالی جو عمل کی نقل ہو یعنی ایسا عمل جو پہلے رونما ہو چکا ہو اس کی نقل،ہمارے بہت سے نقادانِ فن اِمی ٹیشن کے معنی نمائندگی بھی کرتے ہیں یعنی ایسا فن جو Represent کرتا ہے۔نمائندگی کرنے والے ایک سے زیادہ اشخاص ہوتے ہیں جو واقعے کو سناتے نہیں کر کے دکھاتے ہیں۔

مغرب میں سب سے پہلے سقراط نے Mimesis کا لفظ استعمال کیا تھا،جس کا انگریزی مترادف لفظ Imitation ہے جو ایک فن ہے۔اس کے برخلاف اور متضاد دوسرا لفظ Diegesis ہے جس کے معنی ہیں بیان کرنا یعنی وہ فن جس میں کر کے نہیں دکھایا جاتا کسی واقعے،

قصے یا بہت سے واقعات کو بیان کر کے سنایا جاتا ہے۔تمام بیانیہ Narrative یا افسانوی فنون کے اظہار کا ذریعہ بیان ہوتا ہے۔اسی لئے اظہار کو دو شقوں میں بانٹ دیا گیا۔Mimesis ایک کر کے دکھانے والا فن ہے جسے ہم Showing کہہ سکتے ہیں اور جو ناٹیہ کے معنی پر بھی پورا اترتا ہے اور دوسرا Diegesis جس کا تعلق Telling یعنی کہنے سے ہے یعنی بیان کرنے والا فن۔ایک کا تعلق سننے اور دیکھنے سے ہے جسے ناٹیہ یا ڈرامہ کہا جاتا ہے اور دوسرے کا تعلق سماع سے ہے یعنی بولنے والے کے سامنے سامعین ہوتے ہیں جسے سمعی فن بھی کہہ سکتے ہیں۔ڈرامہ یونانی لفظ Dran سے مشتق ہے جس کے معنی کر کے دکھانے یعنی To do کے ہیں۔گویا کر کے دکھانے کا تعلق ناٹک یا ڈرامے میں بنیادی ہے۔لیکن ڈرامہ ہو کہ ناٹک،شاعری ہو کہ فکشن یعنی کوئی بھی افسانوی صنف وہ تحریر کی صورت میں ہوتی ہے۔اس لئے ڈرامے کو اسٹیج پر پیش کرنے کے علاوہ چھپی ہوئی صورت میں بھی منظر عام پر لایا جاتا ہے گویا دیکھنے اور سننے والی اصناف کے قارئین کی تعداد اب زیادہ ہے۔ظاہر ہے ناٹک کہیں کہیں کھیلے جاتے ہیں اور ڈرامہ دیکھنے والوں کا بھی ایک خاص حلقہ ہوتا ہے اس لئے اس کی حدیں محدود ہو جاتی ہیں۔پڑھنے والے قارئین تک ڈرامہ/ناٹک بہ آسانی پہنچایا جاسکتا ہے۔موجودہ زمانوں میں کئی ڈرامے اور ناٹک،داستانیں اور مہاکاویہ،افسانے اور ناول فلمائے گئے ہیں یا ٹی.وی پر انہیں تھوڑی سی ترمیم واضافے کے ساتھ پیش کیا گیا ہے جن کی شہرت ومقبولیت میں چار چاند لگ گئے۔

﴿۳﴾ ہندوستانی ناٹک اور اسٹیج:۔

جہاں تک اسٹیج کرافٹ کا تعلق ہے عہد قدیم میں اس کا کوئی خاص تصور نہیں تھا۔یونان میں کھلے میدان میں جو تقریبات منائی جاتی تھیں ان میں ڈرامے کھیلے جاتے تھے۔شروع میں کوئی خاص اہتمام بھی نہیں ہوتا تھا۔ہندوستان میں بھی اسٹیج نام کی چیز نہیں تھی نہ ناٹک کھیلنے کے لئے علیحدہ سے کوئی مخصوص ہال ہوتا تھا۔ممکن ہے بہروپ بھر کر تماشا دکھانے والوں کو عوامی مقبولیت حاصل ہو لیکن ''منظوم ڈرامائی متن'' سے ان کے تماشوں کو کوئی نسبت نہیں تھی۔

عشرت رحمانی نے پروفیسر ہوروٹز کا ایک حوالہ تفصیل کے کے ساتھ قلم بند کیا ہے۔ان کے کہنے کے مطابق:

- ☆ کالیداس کا ''شکنتلا'' پہلی بار راجہ بکرماجیت کے محل میں کھیلا گیا۔
- ☆ کالیداس ایک مہاکوی تھی اور ان کے ناٹک کو شاہی اعزاز اور بڑے اہتمام کے ساتھ پیش کیا گیا۔
- ☆ شاہی سنگیت مثلاً جہاں رقص وسرود کی محفلیں منعقد ہوا کرتی تھیں،اسے خصوصی طور پر ہار پھولوں سے سجایا گیا اور ناٹک کو کھیلنے کے لئے بہترین اداکاروں کی خدمات لی گئیں۔
- ☆ یہ ایک وسیع صحن تھا جس کے بیچوں بیچ ایک زردوزی پردہ لٹکا ہوا تھا۔ایک طرف ناظرین کی نشست گاہیں تھیں۔
- ☆ اسٹیج کا پردہ لعل والماس کی زنجیر سے لٹکا ہوا ہے جسے انعام واعزاز کے طور پر کالیداس کو پیش کی جائے گی۔
- ☆ سازندوں کے ساز کے ساتھ بکرماجیت کی آمد ہوتی ہے۔مہارانی اور ان کی کنیزیں بھی ہم راہ ہیں۔مہارانی کے ہاتھوں میں ایک سونے کی بانسری اور پھولوں کا گلدستہ ہے جسے مہاکوی کی نذر کیا جائے گا۔
- ☆ اس جمگھٹے خصوصی مدعوئین ومہمان بھی ہیں اور جھل مل کرتی ہوئیں دوشیزائیں بھی۔
- ☆ اسی دوران سارنگی،ستار اور بانسری سے موسیقی کی لہریں اٹھتی ہیں۔خوش گلو مغنّی بھجن گاتے ہوئے مہاراج اور برہمنوں کا خیر مقدم کرتے ہیں۔

☆ اب ناٹک کا سوتر دھار یعنی رابطہ کار حاضرین سے توجہ کا خواستگار ہوتا ہے۔

☆ شاہی پردے کو نصب کرنے والا جواہرات کی زنجیر کھول کر کالیداس کے سر پر رکھ دیتا ہے اور پردہ دو حصوں میں تقسیم ہو کر پھٹ جاتا ہے۔

ان تمام ابتدائی مراحل کے بعد ناٹک 'شکنتلا' شروع ہوتا ہے:

''جنگل کا سین جس سے ڈراما کا افتتاح ہوتا ہے۔ بہت مقبول ہوا ہے۔ پہاڑ سے آبشار کے گرنے کی آواز دور تک سنائی دیتی ہے اور نوطلوع آفتاب کی سنہری شعاعیں سرسبز درختوں کے پتوں سے چھن چھن کر مہاراجہ وشودنت (ایک کیرکٹر) کے چہرے پر پڑ رہی ہیں۔ مہاراجہ دہقانی لباس پہنے تیر اور کمان ہاتھ میں لیے اپنے شکاری رتھ سے اُترتا ہے اور رتھ بان سے فصیح سنسکرت نظم میں مخاطب ہوتا ہے۔ اب اسٹیج کے پچھلے حصہ کو بلند کیا جاتا ہے اور ایک چراگاہ نظر آتی ہے جس میں دو سانولے رنگ کی لڑکیاں پودوں کو سینچ رہی ہیں۔ سوتر دھار اپنے لمبے عصا کو گردش دے کر شکنتلا کے اسٹیج پر آنے کا اعلان کرتا ہے۔ حاضرین یہ دیکھنے کے لئے بے تاب ہیں کہ آیا ایکٹریس اپنے فن سے عہدہ برآ ہوتی ہے یا نہیں۔ وہ اپنے لب کھولتی ہے اور اس کے منہ سے ہر لفظ موسیقی میں ڈوب کر نکلتا ہے۔ اس کے سینہ کا اُبھار اس کی رعنائی اور بلا تصنع حرکات حاضرین کے دل پر قبضہ کر لیتی ہیں۔ محو حیرت تماشائیوں کو تالی بجانے کا ہوش تک نہیں رہتا اور اس طرح یہ ناٹک اختتام پذیر ہوتا ہے۔''

(اردو ڈرامے کی تاریخ وتنقید: عشرت رحمانی، ص:۶۳..۶۴)

اب یونان میں ڈرامائی پیش کش میں اسٹیج نے کس طور پر ارتقائی مدارج طے کیے وہ بھی دل چسپی خالی نہیں ہیں۔ ڈایونسس کی تقریبات جو پانچویں صدی قبل مسیح کے وسط میں منعقد کی جاتی تھیں سب سے پہلے Lenaea میں ڈرامہ کھیلے گئے پھر آہستہ آہستہ پورے یونان میں ان کا انعقاد ہونے لگا۔ یونان میں یہ عوامی تقریبات تھیں جب کہ ہندوستان میں ناٹک کھیلنے کا آغاز شاہی محلات سے ہوا۔ یہ ڈرامے جنہیں Plays بھی کہا جاتا ہے دن کو کھلے میدان میں کھیلے جاتے تھے۔ جب کسی منظر کو اندھیرے میں کھیلنا ہوتا تھا تو انہیں زبانی الفاظ سے ادا کر دیا جاتا تھا اور سامعین اس کا تصور کر لیا کرتے تھے۔ درمیان میں کوئی پردہ بھی نہیں ہوتا تھا۔ تمام یونانی معاشروں میں طائفہ کے نغمے اور رقص سے ان تہواروں کا خیر مقدم کیا جاتا تھا۔ پھر ایک اداکار کا اضافہ ہوا جو طائفہ سردار کے ساتھ مکالمے ادا کرتا تھا۔

پانچویں صدی کے شروع میں دوسرے اداکار اور ۴۶۰ قبل مسیح میں تیسرے اداکار کا اضافہ ہوا۔ اداکار مکھوٹے کا استعمال کرتے تھے تاکہ دوسرے کردار کا رول بھی ادا کر سکیں۔ بعد ازاں جب ڈرامے کی بنیادیں مضبوط ہو گئیں اور کئی تجربہ کار اداکار بھی دَست یاب ہونے لگے تو مکھوٹوں کا استعمال ختم ہو گیا اور اداکاروں کی تعداد بھی ڈرامے کے مطابق ہونے لگی۔ ہر ٹریجڈی میں طائفہ ہوتا تھا اور طائفاتی نغمے کے ساتھ ہر منظر میں تبدیلی واقع ہوتی تھی۔ موسیقی اور رقص ان المیوں میں لازم تھے۔ بیش تر موضوعات اساطیری قصوں اور کرداروں سے ماخوذ تھے جن کا انجام حیرت ناک اور کبھی کبھی بے حد ہیبت ناک ہوتا تھا۔

یونانی تقریبات کی طرح ڈرامائی تقریبات عموماً دیوتاؤں کے اعزاز میں منعقد کی جاتی تھیں۔ جلسے جلوس نکالے جاتے تھے۔ جانوروں کی قربانیاں کی جاتی تھیں۔ کسی حد تک ہم ان ڈراموں کو مذہبی کہہ سکتے ہیں لیکن موجودہ معنی میں یہ مذہبی نہیں تھے۔ ڈراموں کا مقصد تفریح اور دیوی دیوتاؤں کی خوشنودی تھا۔ مغرب میں نشاۃ الثانیہ کے عہد سے اسٹیج کا باقاعدہ رواج ہوا۔ تھیٹر کا قیام عمل میں آیا، مارلو اور شیکسپیئر کے تقریباً تمام ڈرامے اس کی زندگی میں کھیل لیے گئے تھے۔ روشنی اور اندھیرے کا اہتمام ہوتا تھا۔ باقاعدہ ڈراموں کی ایڈیٹنگ کر کے انہیں اسٹیج کے مطابق اور ایک خاص وقت کے اندر ختم کر دیا جاتا تھا۔ ایک ہی ڈرامہ کئی کئی دنوں تک کھیلا جاتا تھا۔ پردے اور مناظر، کورس، موسیقی، پرومیٹر (اداکار کو لقمہ دینے والا)، اسٹیج کی سجاوٹ، کردار کے مطابق لباسوں کا اہتمام اور ضروری اشیا وغیرہ کا بھی پوری طرح لحاظ رکھا جانے لگا۔ جوں جوں تکنیکی ترقی ہوتی گئی، اسٹیج کرافٹ بھی ترقی کرتا گیا۔

گویا ہندوستانی اور یونانی اسٹیج کرافٹ میں یکا یک انقلاب نہیں آیا بلکہ بہت آہستہ آہستہ تبدیلیاں عمل میں آتی گئیں۔ لوگوں کا اشتیاق بڑھتا گیا۔ تھیٹر والوں کی آمدنی کے ساتھ اسٹیج اور دوسرے پہلوؤں پر بھی خصوصی توجہ دی جانے لگی۔

06.04 ہندوستان ناٹک اور اس کا فن

﴿۱﴾ مذہبی تقریبات میں منعقد ہونے والے ناٹکوں کا فن:۔

جس طرح یونان میں ڈرامے کا تعلق مذہبی تقریبات سے تھا اور ہر موسم کی تبدیلی کے ساتھ وہاں جشن منایا جاتا تھا یا دیوتاؤں کی خوشنودی حاصل کرنے کے لئے حمدیہ گیت (بھجن) گائے جاتے تھے اور اجتماعی رقص کیے جاتے تھے اسی طرح ہندوستان میں بھی جو ناٹک رسموں کے مطابق نسل در نسل چلے آرہے ہیں، ان میں رامائن اور مہابھارت کے قصوں کی خاص اہمیت ہے۔ دسہرہ، کرشن جنم اشٹمی میں منعقد ہونے والے ناٹکوں کو آج بھی اسی اہتمام اور اعتقاد کے ساتھ ہر شہر میں کھیلا جاتا ہے۔ ان کی نوعیت عوامی ہے، اس لئے ان ناٹکوں کی پیش کش میں معمولی درجے کی آراستگی کو کام میں لیا جاتا ہے۔ لیلاؤں کو پیش کرنے والی منڈلیاں بھی ہوتی ہیں۔ موجودہ زمانوں مذہبی رسومات و روایات کے احیا Revival کا رجحان جڑ پکڑتا جارہا ہے اس لئے رام لیلائیں اور کرشن لیلائیں بڑے بڑے مہنگے ہال اور تھیٹروں میں بھی کھیلی جارہی ہیں۔ جن میں لاکھوں روپے خرچ کیے جاتے ہیں اور اعلیٰ درجے کے لوگ مہنگے ٹکٹ خرید کر اسے دیکھنے جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں احتشام حسین رقم طراز ہیں:

> ''اگر ڈراما نگاری کی اس زبوں حالی کے اسباب پر نگاہ ڈالی جائے تو اصل موضوع کے سمجھنے میں کسی قدر آسانی ضرور ہوگی اس لئے اس کا مختصر ذکر ناگزیر ہے۔ بعض سماجی، سیاسی، تاریخی اور تعلیمی اسباب کی بنا پر انیسویں صدی کے وسط میں جو جدید ادبی تحریک شروع ہوئی اس نے اردو شاعری کی دنیا میں کافی کایا پلٹ کی، نثر کے مختلف اصناف کو صرف جنم ہی نہیں دیا بلکہ ان کے قابل قدر نمونے بھی پیش کے لیکن اس میں بھی ڈرامے کو قابل اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ اگر اسٹیج کی کوئی روایت موجود ہوتی اور تہذیبی زندگی میں اسے کوئی مقام حاصل ہوتا تو ڈرامے کی طرف بھی ضرور توجہ کی گئی ہوتی۔ مولانا محمد حسین آزاد نے ڈراما اکبر کے نام سے جو ایک ادھورکا رنامہ چھوڑا ہے اس سے جہاں یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ ڈرامے سے یکسر ناواقف نہیں تھے وہاں یہ بھی

اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں ڈرامے اور اسٹیج کے تعلق کا علم نہ تھا، اور ہوتا بھی کیوں کر، جب ہندوستان میں اس روایت کو ختم ہوئے صدیاں گزر گئی تھیں اور نیا اسٹیج زیادہ تر تجارتی شہروں تک محدود تھا۔ آزاد کی تصنیف اگر مکمل ہو بھی جاتی تو صرف ایک ادبی تاریخی اہمیت رکھتی۔ اعلیٰ پائے کا ڈراما نہ بن سکتی۔ اسی طرح مولانا شرر کے ڈرامے جو جو بیسویں صدی میں لکھے گئے مختصر تاریخی اہمیت کے مالک ہیں۔ یہ درست ہے کہ بہت سی تھیٹریکل کمپنیاں وجود میں آ چکی تھیں اور ملک کے مختلف حصوں کا دورہ کر کے اندر سبھاؤں اور نوٹنکیوں سے بہتر معیار پیش کر رہی تھیں لیکن ان کے ڈراما نگار اپنا مواد عصری زندگی کی کشا کش سے حاصل نہیں کرتے تھے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ زندگی یکسر سپاٹ اور بے رونق تھی، اگر ایسا ہوتا تو نذیر احمد کے ناول نما تمثیلی قصے، سرشار کے بے مثال ناول اور رسوا کے کارنامے کیوں کر وجود میں آ سکتے تھے۔ ڈراما ادب اور اسٹیج کی یکجائی سے تخلیق کے پیکر میں ڈھلتا ہے اس لئے عالمی ادب میں وہی ڈرامے کامیاب ہیں جو دونوں کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔''

(عکس اور آئینے، ص.۱۳۰.۱۴)

رام لیلا دسہرے کی تقریب میں منائی جاتی ہے۔ موسم باراں اور موسم سرما کے درمیان میں دسہرہ کا تہوار واقع ہوتا ہے۔ رام لیلا رامائن پر مبنی ہوتی ہے۔ رامائن ایک طویل نظم ہے اور اس میں کئی کردار ہیں۔ بعض اہم اور مرکزی کردار ہیں اور بعض ضمنی کردار اس لئے رام لیلاؤں میں کم سے کم کردار ہوتے ہیں۔ روشنیوں اور موسیقی، شری رام اور سیتا جی کے لباسوں کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے، ہنومان جی کو پیش کرنے میں سب سے زیادہ دقتیں پیش آتی ہیں، ان کو پہاڑ لے کر اڑانے کے لئے چرخی اور رسی کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اگر چہ یہ سب ناٹک کی شکل میں ہوتا ہے لیکن عوام الناس انہیں بھی بڑے اعتقاد کے ساتھ دیکھتے اور اثر قبول کرتے ہیں۔

کرشن لیلائیں کرشن جی کے جنم دن پر منائی جاتی ہیں۔ اس میں مہا بھارت کے قصوں میں سے بعض اہم قصوں کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔ خصوصاً کرشن جی کی زندگی کے واقعات، ان کے کھلنڈرانہ پن پھر ان کے گیتا کے شلوکوں کو بھی اس میں پرو دیا جاتا ہے، لیکن کرشن لیلا نے اتنی شہرت نہیں پائی جتنی رام لیلا کو ملی ہے۔ ان کے علاوہ رقص کرنے والی منڈلیاں ہوتی ہیں جو مختلف قسم کے نٹ کے کھیل دکھاتی ہیں۔ کٹھ پتلیوں کا بھی راجستھان میں خاص رواج ہے۔ بہروپ بھرنے کی رسم آج بھی قائم ہے۔

اردو کے ابتدائی ڈراموں میں بھی سنسکرت ڈراموں کے اثر کے تحت تفریحی اور طربیہ عنصر نے ایک حاوی رجحان کی صورت اختیار کر لی۔ جیسا کہ محمد اسلم قریشی کا بیان ہے:

''سنسکرت ڈرامے میں اسی طرح ہندو دیو مالا کی کہانیوں کو استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ صرف ان میں کرداروں کی کمی و بیشی سے ڈرامے کا روپ دے دیا جاتا تھا۔ یہی عالم اردو کے ابتدائی ڈراموں کا ہے۔ چنانچہ بادشاہ حسین نے قدیم اردو ڈراموں کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''قدیم اردو ڈراموں کے زیادہ تر قصے غیر ملکی اور بیرونی روایات پر مبنی ہوتے تھے۔'' مدت تک لیلیٰ مجنوں اور شیریں فرہاد کے چرچے

رہے۔ جب یہاں کی روایات کی طرف توجہ ہوئی تو ہیر رانجھا، نل ودمن، رادھا کرشن، رامائن ومہابھارت کے قصے پیش کیے جانے لگے۔ عموماً ہر ڈرامے کا موضوع عشق ومحبت کی داستان ہوتا ہے، چنانچہ ہر ڈراما نگار ایک ہی نوع کے قصے پر طبع آزمائی کرتا۔ ڈراما نگار کے پاس پلاٹ پہلے ہی موجود ہوتا اور قصے کے مطابق کرداروں کو شامل کرلیا جاتا۔''

(ڈرامہ نگاری کا فن، ص..۲۱۵)

﴿۲﴾ ہندوستانی ناٹیہ شاستر اور اس کی اہمیت:۔

قدیم ہندوستانی ناٹک کاروں میں کالیداس، بھوبھوتی، ہرش دیو کا درجہ بلند ہے۔ کالیداس کے ناٹک ''شکنتلا'' اور ''وکرم اروشی'' شہرۂ آفاق حیثیت رکھتے ہیں۔ ہرش دیو کی ناٹک ''رتناولی'' اور بھوبھوتی کے ناٹک ''اتر رام چرت اور مالتی مادھو'' کو قدیم ہندوستانی ناٹکوں میں اعلیٰ درجے کا شمار کیا جاتا ہے۔ ان کے علاوہ ''وشاکھادت، بھاس، رامل، شودرک'' وغیرہ بھی قدیم سنسکرت ڈرامے کی بنیادیں مستحکم کرنے والوں سے موسوم کیے جاتے ہیں:

''ان ڈراموں میں دو خاص قسم کی زبانیں استعمال ہوتی تھیں۔ سنسکرت اور پراکرت۔ ناٹیہ شاستر میں اس کے لئے واضح ہدایات دی گئی ہیں۔ اس کے مطابق راجا، برہمن، ویر، سپہ سالار اور علما سنسکرت بولتے تھے۔ ان ڈراموں میں پراکرت کئی طرح کی بولی جاتی ہیں۔ عورتیں عام طور پر شورسینی پراکرت استعمال کرتی ہیں۔ دودشک یا مسخرے اور عام لوگ بھی پراچیہ، مگدھی، مہاراشٹری پراکرت، پیشاچی پراکرتوں کا استعمال کرتے ہیں۔''

(ادب کا مطالعہ: اطہر پرویز، ص..۱۲۲تا۱۲۳)

''بھرت منی کی ''ناٹیہ شاستر'' ڈرامائی ادب کی پہلی ضخیم اور مستند کتاب مانی جاتی ہے۔ اس کتاب کو پڑھنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس سے پہلے بھی ڈرامے پر کتابیں لکھی جا چکی تھیں۔ لیکن وہ کتابیں نایاب ہیں۔ ناٹیہ شاستر میں ڈرامے کے ضروری اجزائے ترکیبی، اسٹیج کی مکمل بناوٹ اور اس کی ساخت کے علاوہ دوسرے مخصوص ڈرامائی عناصر کی تفصیلات کے ساتھ اس دور کے سماجی پہلوؤں اور ان کے خاص رجحانات اور صفات کی حیرت انگیز تشریح ملتی ہے۔ یہاں تک بیان کیا گیا ہے کہ تھیٹر کی عمارت کے لئے کیسی جگہ مناسب ہے اور اس کے اسٹیج اور ہال وغیرہ کی بناوٹ اور اس کی ترتیب وآرائش کیسی ہونی چاہیے اس میں مخصوص کرداروں کے لباس اور اسٹیج پر آنے جانے کے ڈھنگ کو خاصا پھیلا کر بیان کیا گیا ہے۔ غرض اس کتاب میں تھیٹر کے جملہ عناصر، ہیئت، اسلوب، مواد اور دوسرے لوازم جیسے لباس، زیورات، رنگ وغیرہ کے بارے میں سیر حاصل بحث ہے۔ اور ان کی اہمیت اور حسن پر خاص طور پر زور دیا گیا ہے تاکہ تماشائی ان تمام چیزوں کا مجموعی طور پر اثر قبول کر کے لطف اندوز ہوں۔''

(ادب کا مطالعہ، ص..۱۲۲)

گویا سنسکرت جمالیات کے بنیاد سازوں کو ڈرامے اور اسٹیج کے لازم وملزوم ہونے کا بخوبی احساس تھا۔ انہوں نے نہ صرف ڈرامے کے فنی امتیازات کی دریافت کی بلکہ اسٹیج کے تقاضوں پر بھی تفصیلی گفتگو کی۔ لیکن ان ناٹکوں کے اجزا یونانی ڈرامے کے اجزا سے مختلف ہیں۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ یونانی ڈرامے میں ٹریجڈی کو خاص فوقیت حاصل تھی جب کہ ہندوستان میں طربیے ہی کو ترجیح دی گئی۔ ہندوستانی ناٹکوں میں جو فن کے آداب ہیں ان کی اپنی انفرادیت ہے۔ جیسے:

تمہید (پردانگ) یہ اختراع صرف ہندی ناٹیہ شاستر کے ساتھ مخصوص ہے مغرب میں اس قسم کی تمہید کا تصور نہیں پایا جاتا۔ اس حصے میں سوتر دھار جو کوئی قابل برہمن ہوتا ہے ناظرین کو دعائیں دیتا ہے۔ ڈرامہ نگار اپنے ناٹک کا خلاصہ بیان کرتا ہے۔

ڈرامے کے بنیادی فنی عناصر:

﴿۱﴾ پہلا حصہ (پردانگ) جو ناٹک کے آغاز سے متعلق ہوتا ہے۔

﴿۲﴾ اس کے بعد کے حصوں میں واقعات کی رونمائی ہوتی ہے۔

﴿۳﴾ آخری حصہ دعائیہ ہوتا ہے۔

مناظر بھی اداکاروں کی آمد اور رخصت کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ ڈرامے میں عموماً وہی کردار ہوتے ہیں جو مغربی ڈرامے کے ساتھ بھی مخصوص ہیں جیسے:

ہیرو، ہیروئن، ہیرو کے مددگار، رقیب، ہیرو کے مصاحب، ہیروئن کی کنیزیں، سہیلی یا سہیلیاں، مزاحیہ کردار، شاعر۔

جس طرح یونانی ڈرامے کے بیش تر ہیرو، اساطیر یا سورماؤں سے لیے جاتے ہیں اسی طرح ہندوستانی قدیم ناٹک بھی ہندوستانی دیومالا کے کرداروں پر مبنی ہوا کرتے تھے۔ مہاتما بدھ کے بعد مذہبی یا تلقینی ناٹکوں کا رواج ہوا، جنہیں مغرب میں Parable کہتے ہیں۔ ہندو برہمنوں نے بھی مذہبی تلقینی ناٹکوں کی منڈلیاں بنائیں۔ ناٹکوں کی عوامی مقبولیت دیکھتے ہوئے غیر اخلاقی قصوں پر مبنی ناٹکوں اور منڈلیوں کو خوب فروغ ہوا اسٹیج پر عورتوں کے فحش رقص اور اداؤں سے لوگ محظوظ ہونے لگے۔ ناٹک ایک تجارتی فن بن گیا اور عوامی سطحی جذبات کی نمائندگی نے فحاشی اور عریانیت کو اپنے عروج پر پہنچا دیا۔ یوں بھی ہندوستانی ڈرامے کا المیہ سے کوئی سروکار نہیں تھا۔ سنسکرت کے تمام عظیم ڈرامے طربیہ ہی کے ساتھ مشروط تھے، لیکن ان میں سنجیدگی اور اعلیٰ فن کاری پائی جاتی ہے۔ عوامی ناٹک نقالوں، بہروپیوں، سوانگ بھرنے والوں اور مسخروں کی جاگیر بن گیا۔ ہم انہیں مغربی Farce ناٹکوں کا نام دے سکتے ہیں، کیوں کہ فارس ڈراموں میں بھی کوئی تُک اور اعلیٰ سنجیدگی نہیں ہوتی۔ یہ بھی محض ہنسوڑ قسم کے ہوتے ہیں۔

تفریح کے عنصر کے ضمن میں احتشام حسین نے اردو کے ابتدائی ڈراموں کا بھی ذکر کیا ہے، جن زندگی کے متنوع پہلوؤں کی ترجمانی کے بجائے محض حظ وانبساط ہی کی طرف توجہ کی گئی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''ابتدائی ڈراموں میں جنہیں رہس اور جلسے کہنا زیادہ مناسب ہوگا، تفریح کا عنصر غالب تھا اور شعوری طور پر زندگی کی ترجمانی ان کے لکھنے والوں کے پیش نظر نہیں تھی۔ واجد علی شاہ رہس ہو یا امانت اور مداری لال

کی اندر سبھا، ان میں زندگی کی بڑی سطحی کش مکش بڑے 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 دور شروع ہو جاتا ہے۔ جن کا مقصد اس 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 دور تھا۔ دوسری طرف مغربی تفریحی روایات کا سطحی شعور رکھتا تھا، اس لئے ڈراما کسی ایسے مقام پر نہ پہنچ سکا جس کا ذکر کیا جا سکے۔ یوں تو ہر قصے کہانی میں کوئی دل چسپ نکتہ تلاش کیا جا سکتا ہے لیکن اردو کے یہ ڈرامے فن اور فکر دونوں کی بلندی سے محروم تھے۔''

(عکس اور آئینے، ص ۹)

﴿۳﴾ قدیم ہندوستانی ڈرامے کے فنی اصول:۔

جس طرح مغرب میں ارسطو نے یونانی ڈرامہ نگاروں کا تنقیدی تجزیہ کر کے ڈرامائی اصول قائم کیے تھے، اسی طرح ہندوستان میں ناٹیہ شاستر کے بنیاد ساز بھرت منی کہلاتے ہیں۔ بھرت منی انسانی جذبوں یا کیفیتوں کو رسوں سے تعبیر کیا ہے۔

اس نے ڈرامے پانچ بنیادی عناصر بتائے ہیں:

﴿۱﴾ لباس:۔ یعنی ڈرامے کے موضوع اور کردار کی حیثیت سے ان کے پوشاکوں کا انتخاب۔

﴿۲﴾ آواز:۔ ڈرامے میں کرداروں کی آواز بھی ایک موثر کردار ادا کرتی ہے۔ اسے بھی کردار کی حیثیت کے مطابق ہونا چاہیے۔

﴿۳﴾ جسمانی حرکات واعمال:۔ موجودہ زبان میں جسے ہم بدن کی زبان یا Body-language کہتے ہیں۔ محض الفاظ ہی ڈرامے میں واقع ہونے والی وارداتوں کی موثر ترجمانی نہیں کرتے، انسان کے مختلف اعضا کی حرکات اسے اور زیادہ موثر بنا دیتی ہیں۔

﴿۴﴾ رقص:۔ ہندوستانی ڈرامے میں شروع ہی سے اسے ایک لازمی جز کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ ہندوستانی قدیم فنون میں موسیقی کے علاوہ رقص کی بھی ایک مستحکم روایت رہی ہے۔

﴿۵﴾ موسیقی:۔ ہندوستانی رقص و موسیقی جیسے فنون کا گھر کہا جاتا ہے ڈرامے کے تاثر یا تاثرات کو ابھارنے میں موسیقی کی خاص اہمیت ہے۔

بھرت منی نے ان آٹھ رسوں کو خاص اہمیت دی ہے جو مختلف انسانی کیفیتوں، جذبوں اور احساسات سے تعلق رکھتے ہیں۔ ایک طرف اداکار ان جذبوں کی نمائندگی کرتے ہیں اور دوسری طرف ناظرین میں یہ ''بھاؤ'' جذبے، ردِّعمل کے طور پر اُبھرتے ہیں۔ بھرت منی نے جن ''آٹھ'' رسوں کا ذکر کیا ہے وہ یہ ہیں:

﴿۱﴾ محبت (اُنس، پیام، پریم)	**﴿۲﴾ نفرت (اِکراہ)**	**﴿۳﴾ بہادری (دلیری، شجاعت)**
﴿۴﴾ غصہ (کرودھ)	**﴿۵﴾ مزاح**	**﴿۶﴾ خوف**
﴿۷﴾ استعجاب (حیرت، تعجب)	**﴿۸﴾ درد (تکلیف، اذیت)**	

ان کے علاوہ بھرت منی نے ایک اور بھاؤ کا ذکر کیا ہے جسے وہ سکون یا طمانیت کہتا ہے یعنی ڈرامے کا اختتام طمانیت کے بھاؤ پر ہونا چاہیے تاکہ ناظرین جب ڈرامہ دیکھ کر اپنے گھروں کو لوٹیں تو وہ پوری طرح مطمئن اور ہشاش بشاش ہوں گویا تکلیف وتردد کے ہر احساس سے ان کا دل و دماغ عاری ہو۔ بھرت منی نے المیہ نگاری سے متعلق کوئی تصور دیا نہ قدیم ہندوستانی ناٹک میں المیے کی کوئی مثال ملتی ہے، جس کی بنیاد پر وہ المیہ (ٹریجڈی) کے فن کے اصول دریافت کرنے کی طرف متوجہ ہوتا۔

06.05 خلاصہ

مختلف فنون وعلوم کی روایت نے انسانی ذہن، فکر، تخیل اور وجدان کی جلا کاری میں بہت بڑی خدمت انجام دی ہے۔ ڈرامے کا فن بھی ان میں سے ایک ہے۔ یونان اور ہندوستان میں اس کی بنیادیں وضع ہوئیں۔ ہندوستانی اسٹیج ڈرامہ کے علاوہ اور دوسرے فنون بھی جن کا استعمال ڈراموں میں خصوصاً کیا جاتا تھا۔ رقص اور موسیقی کی حیثیت آزاد فنون کی ہیں، لیکن ہندوستانی ڈراموں میں شروع ہی سے ان کی نمائندگی ملتی ہے۔

جس طرح مغرب میں ارسطو کو ڈرامائی فن کا بنیاد ساز کہا جاتا ہے۔ بھرت منی نے ڈرامے کے پانچ ضروری لوازم بتائے ہیں۔

﴿۱﴾ لباس ﴿۲﴾ آواز ﴿۳﴾ جسمانی حرکات واعمال ﴿۴﴾ رقص ﴿۵﴾ موسیقی۔

بھرت منی نے انسانی جذبات آٹھ رسوں سے موسوم کیا ہے۔ یہ رَس دراصل انسانی جذبات وکیفیات ہیں، جن کا اظہار ڈرامائی کردار بھی کرتے ہیں اور ناظرین میں بھی ردِّعمل کے طور پر یہ رونما ہوتے ہیں۔ یہ آٹھ رس ہیں:

﴿۱﴾ محبت ﴿۲﴾ نفرت ﴿۳﴾ دلیری ﴿۴﴾ غصہ

﴿۵﴾ مزاح ﴿۶﴾ خوف ﴿۷﴾ استعجاب ﴿۸﴾ تکلیف

☆ ان آٹھ رسوں کے علاوہ طمانیت یا سکون کو بھی وہ رس کا نام دیتا ہے یعنی ڈرامے کا اختتام طربیے پر ہونا چاہیے تاکہ ناظرین خوشی خوشی اپنے گھر کو لوٹیں۔

06.06 فرہنگ

احیا : دوبارہ پیدا کرنا

اخراج : باہر نکالنا

اساطیر : دیومالا

استعجاب : تعجب میں ڈالنا

امتیازات : فرق

بہروپ بھرنا : سوانگ بھرنا

تطہیر : پاک صاف کرنا

رس : بھاؤ، جذبہ، کیفیت

ناٹیہ شاستر : ڈرامے کے اصول

وضع کرنا : بنانا

06.07 سوالات

مختصر سوالات

سوال نمبر۱۔ بھرت منی نے کن رسوں کا ذکر کیا ہے۔

سوال نمبر۲۔ ناٹیہ کے مفہوم و معنی پر اظہارِ خیال کیجیے۔

سوال نمبر۳۔ ایران و عرب میں کن فنون میں ترقی ہوئی؟

تفصیلی سوالات

سوال نمبر۱۔ مذہبی تقریبات میں کھیلے جانے والے ناٹکوں پر بحث کیجیے۔

سوال نمبر۲۔ 'شکنتلا' نامی ناٹک کو کس اہتمام کے ساتھ پہلی بار پیش کیا گیا۔

سوال نمبر۳۔ بھرت منی نے ڈرامے کے لئے کن اصولوں، اجزا اور رسوں پر بحث کی ہے۔

معروضی سوالات

سوال نمبر۱ : ''بھرت منی'' نے ان میں سے کون سے عنصر کا ذکر نہیں کیا ہے؟

(الف) لباس (ب) آواز (ج) رقص (د) مکالمہ

سوال نمبر۲ : ''بھرت منی'' کا نام کس یونانی فلسفی کے نام کے ساتھ لیا جاتا ہے؟

(الف) افلاطون (ب) سقراط (ج) ارسطو (د) زینوفن

سوال نمبر۳ : ''کالی داس'' کس راجا کے عہد کا شاعر تھا؟

(الف) بکرماجیت (ب) ہرش وردھن (ج) اشوک (د) چندر گپت موریا

سوال نمبر۴ : بھرت منی نے کس رس کو ڈرامے کے اختتام کے لئے ضروری قرار دیا ہے؟

(الف) درد (ب) خوف (ج) استعجاب (د) طمانیت

سوال نمبر۵ : ''روایت'' کی جمع کیا ہے؟

(الف) روایات (ب) رویت (ج) ریت (د) روحانیت

سوال نمبر۶ : ''مذاہب'' کا واحد لفظ کیا ہے؟

(الف) ذہوب (ب) ذاہب (ج) ذہبی (د) مذہب

سوال نمبر۷ : ''معنی'' کا متضاد کیا ہے؟

(الف) صیغہ (ب) جملہ (ج) لفظ (د) حرف

سوال نمبر۸ : ''قدغن'' کا معنی کیا ہے؟

(الف) پابندی (ب) چھوٹ (ج) آزادی (د) اجازت

سوال نمبر۹ : ''ناٹیہ'' کس زبان کا لفظ ہے؟

(الف) اردو (ب) سنسکرت (ج) ہندی (د) فارسی

سوال نمبر۱۰ : ''رام لیلا'' کس تقریب میں منائی جاتی ہے؟

(الف) دیوالی میں (ب) ہولی میں (ج) دسہرا میں (د) بسنت میں

معروضی سوالات کے جوابات

جواب نمبر۱	: (د) مکالمہ	جواب نمبر۶	: (د) مذہب
جواب نمبر۲	: (ج) ارسطو	جواب نمبر۷	: (ج) لفظ
جواب نمبر۳	: (الف) بکرماجیت	جواب نمبر۸	: (الف) پابندی
جواب نمبر۴	: (د) طمانیت	جواب نمبر۹	: (ب) سنسکرت
جواب نمبر۵	: (الف) روایات	جواب نمبر۱۰	: (ج) دسہرا میں

06.08 حوالہ جاتی کتب

۱۔ اردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید از عشرت رحمانی

۲۔ ڈرامہ نگاری کا فن از محمد اسلم قریشی

۳۔ ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ از عتیق اللہ

اکائی 07 اردو ڈرامے کے نئے رجحانات اور فکری میلانات

ساخت

07.01 : اغراض ومقاصد

07.02 : تمہید

07.03 : اردو ڈرامہ پارسی تھیٹر کے زوال کے بعد

07.04 : آزادی کے بعد اردو ڈرامہ

07.05 : خلاصہ

07.06 : فرہنگ

07.07 : سوالات

07.08 : حوالہ جاتی کتب

07.01 اغراض ومقاصد

''اندر سبھا'' جسے ہم اردو کا پہلا منظوم ڈرامہ کہتے ہیں، ۱۹۵۲ء میں لکھا گیا اور ۱۹۵۴ء میں کھیلا گیا۔ امانت لکھنوی بنیادی طور پر شاعر تھے۔ انہوں نے 'اندر سبھا' کیا لکھی، اس کی مقبولیت کو دیکھ کر اور دوسرے بعض شعرا نے اندر سبھائیں لکھیں۔ امانت کی ''اندر سبھا'' سے موجودہ دور تک ان تقریباً پونے دو سو برسوں میں ڈرامے کے فن اور ڈرامے کے فکری رجحانات کئی تبدیلیوں سے گزرے۔ اردو ڈرامے نے ہر دور کے حاوی رجحان کا ساتھ دیا۔ سیاسی، معاشرتی، تہذیبی، سائنسی اور تکنیکی انقلابات کے اثرات سے ڈرامہ اور اس کا فن کیسے محفوظ رہ سکتا تھا۔ ڈرامہ ایک تخلیقی فن ہے اور جب بھی کوئی نئی ادبی تحریک اور نیا ادبی رجحان واقع ہوا، ڈرامے کے موضوعات اور ڈرامائی پیش کش میں بھی تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ موجودہ ڈرامے کی تاریخ کو ترقی پسند ڈراموں کے تاریخ سے جوڑ سکتے ہیں۔ ترقی پسند ڈرامے کو حقیقت پسند اور مسائلی ڈرامہ کہا جاتا ہے۔ ان مسائلی ڈراموں سے موجودہ ادوار کے ایپک تھیٹر اور البسرڈ ڈرامے تک ڈرامائی فن اور تکنیک نے بھی کئی مراحل طے کیے۔ اردو ڈرامے کا اسٹیج سے گہرا تعلق رہا ہے۔ پارسی تھیٹر سے اِپٹا(IPTA) تک کئی اعلیٰ درجے کے ڈرامے پیش کیے گئے۔ ان کی معنویت سے ہمارے طلبا کو آگاہ کرنا اس سبق کا بنیادی مقصد ہے۔

07.02 تمہید

جیسا کہ اغراض ومقاصد کے تحت یہ واضح کیا گیا ہے کہ اردو ڈرامے کے جدید دور کا آغاز ترقی پسند ڈرامہ سے ہوتا ہے۔ یہ ڈرامے اپنے فن اور تکنیک، اپنے موضوعات ومسائل کے اعتبار سے گذشتہ ادوار کے مقبول عام ڈراموں سے مختلف تھے۔ ان ڈراموں کا مقصد تجارتی نہیں تھا، جب کہ پارسی تھیٹر کا بنیادی مقصد مقبول عام اور خالص تفریحی نوعیت کے موضوعات پر ڈرامے پیش کرنے تک محدود تھا۔ یہ ڈرامے

بالعموم مقبول عام تاریخی ونیم تاریخی قصوں پر مبنی ہوا کرتے تھے۔ عشق ومحبت کے موضوع سے عوام الناس کو خاص دل چسپی تھی۔ ڈراموں کو زیادہ سے زیادہ موثر بنانے کے لئے رقص، موسیقی، بھڑکیلے پوشاکوں اور اسٹیج کی سجاوٹ کا خاص طور پر خیال رکھا جاتا تھا۔ عوام میں شاعری پسند کی جاتی تھی اور منظوم ڈراموں کی پوری ایک تاریخ تھی اس لئے یہ ڈرامے بھی منظوم مکالمات ہی سے آراستہ ہوا کرتے تھے۔

منظوم ڈراموں کے بعد جو نثری ڈرامے لکھے گئے، وہ بھی تاریخی ونیم تاریخی قصوں پر مبنی تھے لیکن ایسے ڈرامے بھی لکھے گئے جو روز مرّہ کی زندگیوں سے متعلق تھے۔ ترقی پسند تحریک نے حقیقت پسندی پر اصرار کیا، جس کے باعث اردو ڈرامہ ایک دم زمینی مسائل سے جڑ گیا۔ یہ ڈرامے عوام وخواص دونوں طبقات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان ڈراموں میں گہرا تفکّر ہے نئے زمانے کے انسان کے خارجی مسائل کی پیش کش ہے، ہیرو دراصل اینٹی ہیرو Anti-Hero ہے۔ یہ ڈرامے جدید عہد کے انسانوں کے خمیر سے جڑے ہوئے ہیں۔ ترقی پسند تحریک میں جب سستی پیدا ہوگئی تو ایسے ڈرامہ نگاروں کا سلسلہ سا قائم ہوگیا جو خارج کی زندگی کے علاوہ انسان کی داخلی زندگی کی کشاکشوں کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ اس طرح نفسیاتی ڈراموں، ایپک تھیٹر سے متعلق ڈرامے یعنی رزمیہ ڈرامے جنہیں ہم تجرباتی ڈرامہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ ایبسٹر ڈ (یعنی بے تکے) ڈرامے بھی لکھے گئے، وہ بھی تجرباتی ڈرامے کہلاتے ہیں۔ یہ نئے ڈرامے موجود عہد کے انسان کی سوچ اس کے رویوں، اس کی داخلی کشاکشوں، ذہنی اور نفسیاتی کش مکشوں، رشتوں کے بکھراؤ، انسان کی بے چارگی وتنہائی کے مظہر ہیں۔

07.03 اُردو ڈرامہ پارسی تھیٹر کے زوال کے بعد

پارسی تھیٹر کا ایک اہم تاریخی رول رہا ہے۔ اس کا مقصد تجارتی تھا اور تفریحی مقصد کی خاص اہمیت تھی۔ باوجود اس کے پارسی تھیٹر نے ''اندرسبھا'' کے بعد اردو ڈراموں کو رواج دینے میں بڑا کردار ادا کیا، اس نے ڈرامے کے ناظرین کی دل چسپی کو قائم رکھا۔ اس کے لکھنے والے اعلیٰ درجے کے شاعر تھے لیکن انہوں نے اپنی ساری تخلیقی اور شعری قوت پارسی تھیٹر کے ڈراموں میں لگادی۔ وہ شاعری میں تو کوئی بڑا مرتبہ نہیں پاسکے لیکن ڈرامے کی تاریخ میں ان کے نام محفوظ ہیں۔ ان ڈرامہ نگاروں میں سب سے بڑا نام آغا حشر کاشمیری کا ہے۔ آغا حشر شاعری کا اعلیٰ مذاق رکھتے تھے اور دوسرے ڈرامہ نگاروں کے مقابل میں تھیٹر کی ضرورتوں اور لوازمات کے علاوہ عوامی نفسیات اور عوامی ذوق و شوق کو بھی مدنظر رکھتے تھے۔ ان کا نام ہی ڈرامے کی کامیابی کا ضامن ہوا کرتا تھا۔

پارسی تھیٹر کے عروج کے زمانے میں جنگ آزادی اپنے عروج پر تھی۔ قومی بیداری کا موضوع ہماری شاعری اور ہمارے ناولوں اور افسانوں کا ایک اہم موضوع تھا۔ اردو ڈرامہ نگاروں نے ایسے کئی ڈرامے لکھے جو محکومی اور غلامی کے خلاف جذبات سے معمور تھے۔ ان ڈراموں سے قبل آغا حشر کے ڈرامے، یہودی کی لڑکی، میں ایک ظالم بادشاہ اور اس کی مظلوم عوام کے قصے پر پلاٹ کی تعمیر کی گئی ہے۔ دوسری سطح پر اس ڈرامے میں ہندوستانی عوام کی مظلومیت کو علامتی طور پر پیش کیا گیا ہے۔ عذرا جو یہودی کی لڑکی ہے اس ظالم بادشاہ کے خلاف احتجاج کرتی ہے اور بادشاہ کو رحم، انصاف اور ایمانداری کی یاد دلاتی ہے۔ آنکھ کا نشہ اور دل کی پیاس جیسے ڈراموں میں معاشرتی اصلاح کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ ڈرامے آغا حشر کے طبع زاد موضوعات پر مبنی ہیں۔ پارسی تھیٹر کے اہم لکھنے والوں میں آغا حشر کے علاوہ رونق بنارسی، بے تاب، احسن لکھنوی اور طالب کی بھی خاص اہمیت ہے۔

اس طرح کے سیاسی و معاشرتی موضوعات پر مبنی اور بھی کئی ڈرامے لکھے گئے۔ ان میں بعض حضرات اپنے زمانے کے قابل ذکر ادیب اور فکشن نگار تھے، جیسے پریم چند نے کربلا نام کا ڈرامہ لکھا۔ چکبست جیسے شاعر نے ''کملا'' ظفر علی خان نے جنگ روس و جاپان، کیدار ناتھ خورشید نے ''قومی غداری''، مائل دہلوی نے ''جھانسی کی رانی''، دتاتریہ کیفی نے ''راج دلاری'' اور ''مراری دادا''، حکیم احمد شجاع کا قومی جذبات سے معمور ڈرامہ ''بھارت کا لال'' اور مشہور ڈرامہ نگار اشتیاق حسین قریشی نے ''صید زبوں'' اور ''گناہ کی دیوار'' جیسے ڈرامے لکھے۔ ان ڈراموں میں قومی بیداری، اصلاح معاشرہ اور قوم کے ان جیالوں کو ہیرو بنا کر پیش کیا گیا جو آزادی کے لئے سر دھڑ کی بازی لگانے کے لئے تیار تھے، یہ موضوعات نئے تھے اور ایک خاص مقصد کے تحت لکھے گئے تھے، لیکن ان ڈراموں کا سب سے بڑا نقص یہ تھا کہ یہ کتابی تھے۔ اسٹیج پر انہیں پیش نہیں کیا جا سکتا تھا۔ ان کا ایک تاریخی رول ضرور ہے۔

محمد اسلم قریشی نے بھی ان ڈراموں کی تاریخی اور ادبی اہمیت کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''اسٹیج سے الگ خالص ادبی نقطۂ نظر سے اِکا دُکا لکھنے والے فن کی لو کو روشن رکھنے کی کوشش سے غافل نہیں رہے اور اس لئے جہاں اردو میں اسٹیج کا ڈراما فنی عناصر سے تقریباً عاری اور خالی رہا، بعض ادبی ڈرامے ایسے لکھے گئے جن میں فن پر پوری توجہ کی گئی۔ علمی اور ادبی حلقوں میں ان کوششوں کو ہمیشہ سراہا گیا اور انہیں کوششوں کی بدولت ڈرامے کی فنی روایات اردو داں، طبقے کے لئے قطعی نامانوس کبھی نہیں رہیں۔ ڈراما لکھنے والوں نے ادبی ڈرامے لکھے اور فن کو فن کی حیثیت سے زندہ رکھنے کی اہم خدمت انجام دی۔''
>
> (ڈرامہ نگاری کا فن، پیش لفظ، ص۲)

﴿۱﴾ اسٹیج ڈرامے کی طرف رجحان:۔

مذکورہ کتابی ڈراموں نے ڈرامے کے خلا کو پر بھی کیا اور ڈرامہ کی فضا سازی میں بھی حصہ لیا۔ ان ڈراموں میں فنی و تکنیکی کمیاں ہونے کے باوجود ان کی زبان بے حد موثر اور پختہ تھی۔ طویل مکالموں میں انشا پردازی کے جوہر بھی دکھائے گئے ہیں۔ اس ضمن میں عابد حسین کا ڈرامہ ''پردۂ غفلت'' ۱۹۲۵ء بھی منظر عام پر آیا جسے کلی طور پر منثور ڈرامہ کہا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں فضل الرحمٰن کا ''حشرات الارض'' محمد مجیب کا ''خانہ جنگی'' بھی قابل ذکر ڈرامے ہیں۔

عابد حسین مرحوم نے کسی حد تک اسٹیج کے مطالبات کا بھی لحاظ رکھا ہے۔ ان کے ڈراموں میں رومانیت کے بجائے حقیقت پسندانہ فضا ہے۔ اپنے عہد کے معاشرتی مسائل سے انہوں نے ان کے پلاٹ کی تنظیم کی ہے اور انشا پردازی کے رنگ کو سہل و سادہ مگر فکر انگیز زبان پر حاوی بھی نہیں ہونے دیا۔

عابد حسین کے علاوہ فضل الرحمٰن کا ''حشرات الارض''، محمد مجیب کا ''خانہ جنگی'' اور ''حبہ خاتون'' حبیب تنویر کا ''آگرہ بازار''، عصمت چغتائی کا ''دھانی بانکیں''، سردار جعفری کا ''یہ کس کا خون ہے'' جیسے ڈرامے قابل قدر ہیں۔ آگرہ بازار کے علاوہ تمام ڈرامے کسی نہ کسی پلاٹ پر مبنی ہیں۔ پرانی قدروں اور نئی قدروں میں تصادم اور نئی اور پرانی نسل کے مابین خلیج اور پرانی نسل میں ہم دردانہ فہم کی کمی اور المیے ہی کو انہوں نے سوال زد نہیں کیا ہے بلکہ معاصرین میں بھی نظریاتی اختلافات و افکار میں تبدیلی لانا چاہیے۔ عابد حسین کا ڈرامہ کچھ زیادہ ہی مقصدی اور خشک ہو گیا ہے۔ مسیح الزماں نے اس ضمن میں لکھا ہے:

''اس ڈرامے میں کہنے کو ایک محبت کی داستان بھی ہے۔ سعیدہ کی محمد علی سے محبت۔ لیکن اس کا بیان اتنا پھیکا اور بے مزہ ہے کہ پڑھنے والا شروع سے آخر تک کسی دل چسپ منظر یا جذبات کی عکاسی کا منتظر رہتا ہے اور اس کی امید پوری نہیں ہوتی۔ اس کے علاوہ بھی ڈرامے میں کوئی منظر ایسا نہیں ہے جس میں عقل کی سنجیدگی سے تھوڑی دیر کے لئے ہٹ کر آدمی جنون کی وارفتگی یا حسن کی دل نوازی میں محو ہو سکے۔ مختلف عمر کے ہونے کے باوجود ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سب کے سب کردار ایسے سنجیدہ اور سن رسیدہ ہیں کہ بڑھاپے کے راستے سے الگ نہیں ہوئے۔''

(معیار و میزان، ص..۵۹)

تاہم اکثر مکالمات کی طوالت اور شیخ جی جیسے صاحبِ نظر و صاحب عالم کردار کی زبانی جو طویل نصائح بیان کیے گئے ہیں وہ ڈرامے کی دل چسپی میں مانع آتے ہیں۔ ان ادوار کا مقبول خاص و عام ڈرامہ ''انارکلی'' ۱۹۳۱ء میں منظر عام پر آیا۔ یہ ایک رومانی ڈرامہ ہے، جس میں اکبر، سلیم (جہاں گیر) بختیار، ثریا، انارکلی وغیرہ کے کردار تاریخ سے اخذ کردہ ہیں، لیکن پورے ڈرامے کا پلاٹ امتیاز علی تاج کے ذہن کی اختراع ہے۔ انارکلی کے دیوار میں چننے کی سنی سنائی روایت پر انہوں نے ایک دل چسپ ڈرامہ تخلیق کر دیا۔ امتیاز علی تاج نے اسٹیج کے لئے یہ ڈرامہ نہیں لکھا تھا انہیں کردار سازی کا فن آتا ہے۔ پلاٹ میں تجسس کو قائم رکھنے کی انہوں نے کامیاب کوشش کی ہے۔ مثنویوں کی طرح سلیم ایک عاشق محض ہے عمل سے بے بہرہ۔ اس کی سست روی ہی انارکلی کو اتنے بڑے المیے تک پہنچاتی ہے۔ امتیاز علی تاج کی زبان شعریت آمیز اور بے حد رواں اور پرکار ہے جو عین کرداروں کے مراتب اور طبقے کے مطابق ہے۔ پھر درمیان میں طویل مکالمات میں وہ انشا پردازی کے جوہر دکھاتے ہیں۔ باوجود اس کے یہ ایک کامیاب ڈرامہ ہے جس پر کئی فلمیں بنیں اور بعض تبدیلیوں کے بعد تھیٹر میں بھی پیش کیا گیا۔ ''انارکلی'' کو اُردو ڈرامے کی تاریخ میں اپنی نوعیت کا منفرد اور ہمیشہ یاد رہنے اور رکھنے والا ڈرامے سے موسوم کیا جاتا ہے۔ محمد اسلم قریشی نے بھی ''انارکلی'' کے پلاٹ اور کرداروں پر تفصیلی گفتگو کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ:

''انارکلی کے تاریخی و تخیّلی کردار انسانیت کے مرقعے ہیں جن میں تاریخ سے زیادہ صداقت ہے۔ جہاں پلاٹ مرکزی کرداروں کو ایک خاص سیرت بخشتا ہے، وہاں کرداروں کی انفرادیت بھی قائم رہتی ہے اور وہ پلاٹ کو متاثر کرتے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا نامناسب نہ ہوگا کہ یہ کہنا لغو سا ہے کہ ڈرامے کی تعمیر و ترتیب میں کس کا ہاتھ ہے۔ کیا ڈراما نگار کے ذہن میں پہلے کردار تھا یا پلاٹ؟ اصل قابل توجہ یہ بات ہے کہ ڈرامے کا مجموعی تاثر کس نوعیت کا ہے؟ آیا کسی ڈرامے میں ایسی کہانی پیش کی گئی ہے جس میں کردار اس کے پلاٹ کے پروردہ ہیں یا کہانی میں پلاٹ کرداروں کے زیر اثر ہے؟ اس آخری نتیجے سے ڈراما نگار کے فن کو جانچا اور پرکھا جاتا ہے نہ کہ کردار یا پلاٹ کے اولین انتخاب سے۔''

(ڈرامہ نگاری کا فن، ص ۲۱۸)

﴿۲﴾ اردو ڈرامہ اور اسٹیج:-

ڈرامہ اور اسٹیج لازم وملزوم ہیں، اردو میں اگر چہ کتابی اور ریڈیائی ڈراموں کی بھی خاصی تعداد ہے۔لیکن اصل ڈرامے وہی ہیں جو اسٹیج کے لئے لکھے گئے۔اطہر پرویز کا بھی یہی خیال ہے کہ:

''ڈرامے کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ اسے اسٹیج پر پیش کیا جائے یہی وجہ ہے کہ ڈرامے کے صفحات محدود ہو جاتے ہیں کیوں کہ اسٹیج پر کام کرنے والے اداکاروں میں مسلسل کام کرنے کی قوت بھی محدود ہوتی ہے اور دیکھنے والے بھی بہت زیادہ دیر تک نہیں دیکھ سکتے، اس لئے دونوں خیال رکھ کر ڈرامے کی لمبائی کا تعین ہوتا ہے کیوں کہ ڈرامے کے مناظر کو اگر ناول کی طرح طول دے دیا جائے تو وہ اسٹیج پر نہ پیش کیے جاسکیں گے اور اگر کسی طرح پیش بھی کر دیے جائیں تو دیکھنے والا زیادہ دیر نہ دیکھ سکے گا چاہے منظر کتنا ہی دل کش اور مکالمے کیسے بھی دل چسپ کیوں نہ ہوں۔ چنانچہ ڈراما نگار کو اپنے ڈرامے کو انہیں حدود میں رکھنا ہوگا۔اس لئے اسے اپنا پلاٹ بناتے ہوئے اہم ترین واقعات اور حادثات کو اپنانا ہوگا اور غیر ضروری حصوں کو ترک کرنا ہوگا۔ وہ صرف ان واقعات کو پیش کرے گا جن سے کہانی کے آگے بڑھنے میں مدد ملتی ہے اور ڈرامے کے اصل کرداروں پر روشنی پڑتی ہے۔ڈرامے کے مختلف مناظر مل کر کہانی کی تشکیل کرتے ہیں۔''

(ادب کا مطالعہ، ص ۱۲۷)

پارسی تھیٹر کی اس معنی میں خاص اہمیت ہے کہ اس نے اسٹیج ڈرامے کی روایت کو مضبوط کیا۔

جیسا کہ اوپر ذکر کیا جاچکا ہے کہ پارسی تھیٹر کی ایک تاریخی حیثیت مسلم ہے۔اگر چہ اس کا بنیادی مقصد تجارتی تھا اور عوامی جذبات و رجحانات کے مطابق ان ڈراموں کا تعین کیا جاتا تھا اس وجہ سے پارسی تھیٹر نے بہت جلد مقبولیت کی کئی منازل طے کرلیں۔فلم انڈسٹری کے قیام کے ساتھ ہی پارسی تھیٹر بھی زوال پذیر ہوگیا اور اس کے بعض لکھنے والے، اداکار، ہدایت کار اور مالک فلم سازی کی طرف متوجہ ہوگئے کیوں کہ تجارت کے لحاظ سے تھیٹر کے مقابل میں فلموں کا میدان زیادہ وسیع تھا۔

ایسا نہیں ہے کہ تھیٹر کی موت واقع ہوگئی۔ڈرامے کے وہ شائقین جن کا ایک خاص نظریۂ زندگی تھا اور ترقی پسند خیالات کے حامی تھے انہوں نے اسٹیج کی روایت کو قائم رکھا، لیکن تجارت سے اس کا کوئی تعلق نہیں تھا۔اس سلسلے میں اِپٹا(IPTA) یعنی انڈین پیوپلز تھیٹر، پرتھوی راج تھیٹر، کملا دیوی کا قائم کردہ ''بھارتیہ ناٹیہ سنگھ'' حکومت کا قائم کردہ سنگیت ناٹک اکیڈمی، اندر پرستھ تھیٹر، تھری آرٹس کلب، دہلی پلے ہاؤس، دلی آرٹ تھیٹر، لٹل تھیٹر گروپ، وغیرہ کے علاوہ مختلف صوبوں میں بھی ایسے کئی ادارے قائم ہوئے جن کا مقصد ہندوستانی فنون جیسے رقص، موسیقی، ڈرامہ وغیرہ کا احیا تھا یا ان جدید ڈراموں کو پیش کرنا ان کا مقصد تھا، جو معاصر سماج کے مسائل کا احاطہ کرتے ہوں۔بعض اہم ڈرامہ نگاروں نے نئے تجربات بھی کیے اور ابراہیم القاضی اور حبیب تنویر نے قدیم ہندوستانی ناٹکوں کی پیش کش اور اسٹیج کا بھی احیا کیا جو جدید زمانے کے اسٹیج سے قطعی مختلف اور سادہ تھا۔مسیح الزماں نے اس حوالے سے لکھا ہے:

''جدید اسٹیج کا ایک اور رجحان قدیم سنسکرت اسٹیج سے متاثر ہے۔ کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ ہمارے ملک کے مخصوص حالات ہیں جنہوں نے سنسکرت اسٹیج کو جنم دیا۔ اور کالی داس اور بھوبھوتی جیسے ڈرامہ نگار پیدا کیے۔ اس لئے مغرب کی میکانکی تقلید سے کہیں اچھا ہے کہ ہم اپنے پرانے روایات سے اخذ کریں اور صرف ایک گول چبوترہ بنا کر اس پر پورا ناٹک دکھائیں۔ مرچھ کٹک کو حبیب تنویر نے ''مٹی کی گاڑی'' کے نام سے اسی طرح کیا تھا اور اس میں انھیں کافی کامیابی ہوئی۔ اس سے ملتی جلتی صورت انہوں نے اپنے ایک اور ڈرامے ''رستم سہراب'' میں استعمال کی یعنی بغیر کسی مصور پردے یا پھوس کی عمارت کے اسٹیج پر مختلف سطح کے چند چبوترے بنائے اور انہیں پر پورا ڈراما چاہے وہ کیکاؤس کا دربار ہو یا افراسیاب کا قلعہ یا جنگ کا میدان دکھایا۔ واقعات کی ترتیب اور پیش کش کا انداز ایسا رکھا گیا تھا کہ ڈرامے کے تاثر میں کوئی خاص فرق نہیں آیا اور دیکھنے والوں نے ڈرامے کا پورا اثر قبول کیا۔''

(معیار و میزان، ص..۹۱)

جن ڈرامہ نگاروں نے اسٹیج کرافٹ کو ذہن میں رکھتے ہوئے ڈرامے لکھے وہ ڈرامائی فن کے جدید و قدیم تصورات کے علم سے بہرہ ور تھے اور بدلتے ہوئے دور کے عصری تقاضوں کی فہم رکھتے تھے ان میں حبیب تنویر، خواجہ احمد عباس، قدسیہ زیدی، ابراہیم القاضی نے ڈراموں کی ترویج و اشاعت میں خاص حصہ لیا۔

07.04 آزادی کے بعد اردو ڈرامہ

﴿۱﴾ آزادی کے بعد اردو ڈرامہ کے میلانات:۔

دوسری جنگِ عظیم کے عالمی پیمانے پر انسانیت کی بنیادوں ہی کو چکنا چور کر دیا۔ فاشزم کے خوانخوار دیو نے اپنے ہیبت ناک جبڑے پھاڑ رکھے تھے۔ قومیت کے فاشسٹ تصور نے انسان کے دلوں کو پتھر اور نظر کو تنگ بنا دیا تھا۔ لاکھوں جانیں تلف ہوئیں۔ جرمنی فاشزم کا کفر ٹوٹ گیا لیکن امریکہ ایک زبردست قوت کے طور پر نمودار ہوا۔ ہٹلر نے جرمنی میں جو خون کی ندیاں بہائی تھیں، امریکہ نے سو قدم آگے بڑھ کر ہیروشیما اور ناگاساکی پر بم برسا کر لاکھوں انسانوں کو زندہ دفنا دیا اور آن کی آن میں یہ شہر گہرے گڈھوں اور خاک دھول کے انباروں میں بدل گئے۔ جو زندہ بچے تھے وہ بینائیوں، سماعتوں سے محروم تھے یا ہاتھ پیروں سے اپاہج، عذابوں سے بھری زندگی گزارنے پر مجبور۔ آئن اسٹائن جو بابائے ایٹم ہے اس کا یہی کہنا تھا کہ مجھے یہ گمان ہوتا کہ ایٹم کے تحقیق جو فلاح انسانی کے لئے ایک نیک فال تھی، سیاست کے ہتھے چڑھ کر انسانیت ہی کے خلاف ایک زبردست ہلاکت خیز ہتھیار بن جائے گی۔ اس نے یہ بھی کہا تھا کہ تیسری جنگ اگر ہوئی تو اس کے بعد چوتھی عالمی جنگ پتھروں اور لاٹھیوں سے لڑی جائے گی۔ یہاں اسحاق روزین فیلڈ کا یہ اقتباس یقیناً موجودہ ہیبت ناک عالمی سیاست کے ٹھیکے داروں کو آئینہ دکھانے کے لئے کافی ہے کہ:

''عہد حاضر میں خوف ہی خاص حقیقت ہوگئی ہے۔ کیوں کہ یہ ایک مثالی حقیقت ہے۔ جنگ جرأت کا نمونہ اور سماج کی مثالی ہیئت ہے۔ حالاں کہ یہ تجریدی مسئلہ ہیں کیوں کہ اتنا ہوتے ہوئے بھی وہ بالکل ظاہر

ہیں۔اور جب انہیں تجربے سے ہم آہنگ کر دیتے ہیں تو وہ زیادہ پُر اثر ہو جاتے ہیں۔ بدقسمتی سے ہمارے پاس کچھ بھی نہیں جس سے ہم اپنے تجربے کو ہم آہنگ کر سکیں۔ روایتیں ٹوٹ چکی ہیں۔تہذیب نایاب ہے۔ آج مہذب آدمی تنہا ہے۔ وہ پھر بھی جی سکتا ہے۔لیکن اس کی آدمیت اس کی ذاتی صفت ہوگی۔ جسے وہ دوسرے کے ساتھ مشترک نہیں کر سکتا۔ کچھ اعمال سے قطع نظر کیوں کہ کلچر کی وہ ہیئت جو انسانیت کے فروغ کا سبب اور افراد کے باہمی رشتے کی بنیاد تھی مٹ چکی ہے۔''

اس خوف زدہ ماحول سے ادب بھی مستثنیٰ کیسے رہ سکتا ہے۔ فاشزم کے زوال کے بعد مارکسی نظریے کی بنیاد پر ترقی پسند ادبی تحریک کا آغاز ۱۹۳۶ء میں ہوا جس کا مقصد ہی مساوات کی بنیاد پر ایک ایسے ترقی پسند معاشرے کی تشکیل تھا جو طبقاتی تفریق اور استحصال سے پاک ہو۔ترقی پسند اردو ادب نے انہیں بنیادوں پر اپنے نظریے کی عمارت استوار کی۔ اردو افسانے نے عصر کی روح کو اخذ کیا اور دبے کچلے عوام کی نمائندگی کی۔ کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، کرتار سنگھ دُگل، اوپندر ناتھ اشک، منٹو نے جو ڈرامے لکھے وہ مسائلی نوعیت کے تھے جن میں محنت اور عورت کے استحصال کو موضوع بنایا گیا۔ طبقاتی تفریق کے خلاف آواز بلند کی گئی۔ فرسودہ اور انسانیت کش اقدار کو جھٹلایا گیا۔ ان اوہام کو نشان زد کیا گیا جو گھُن کی طرح انسانیت کو چاٹ رہے تھے۔

یہ ایک ایسی تحریک تھی جس نے انسان کو اس کے صحیح مقام و مرتبے کا احساس دلایا، جو اپنی انفرادیت میں ایک کم زور محض تنکا ہے لیکن اجتماع میں ایک ناقابلِ تسخیر طاقت ہے۔ اردو ڈرامے نے ایک مشن کے طور پر ان تصوارت سے روشنی حاصل کی۔

کرشن چندر کے ڈرامے ''قاہرہ کی ایک شام'' بظاہر ایک رومانی تصور کا شائبہ فراہم کرتا ہے، لیکن درحقیقت یہ ڈرامہ عورت کے استحصال ہی کو بنیاد بناتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں طبقاتی تفریق سے پیدا ہونے والی مجبوریاں، کس طور پر عورت کو سرِ بازار لے آتی ہیں، جو ہمارے معاشرے کی اخلاقیات پر ایک گہرا طنز ہے۔ کرشن چندر نے اسی مسئلے کو ''سرائے کے باہر'' میں بھی اٹھایا ہے۔ کرشن چندر نے صرف مسئلہ کی اہمیت ہی کو مرکوز نظر نہیں رکھا ہے۔ ڈرامے کے پلاٹ، کردار سازی اور مکالموں کی چستی اور اُن کے تناسب کے تقاضوں پر بھی نظر رکھی ہے۔ منٹو کے ڈرامے ''چمیلی'' اور ریوتی سرن شرما کے ڈرامے ''رات بیت گئی'' میں بھی عورت کے استحصال ہی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ دوسرا اہم ڈرامہ ''پتھر اور آنسو'' ہے۔ ریوتی سرن شرما نے مختلف موضوعات و مسائل پر کئی ڈرامے لکھے ہیں اور وہ کرتار سنگھ دُگل کی طرح صرف ڈرامہ نگار ہیں۔ وہ اور دُگل اسٹیج کے تقاضوں اور باریکیوں کی بھی گہری فہم رکھتے ہیں، اس لئے ان کے ڈرامے منٹو اور کرشن چندر کے ڈراموں سے بھی زیادہ اسٹیج کیے گئے۔

اِپٹا(IPTA) جیسے تاریخی اور اہم ادارے کا قیام بھی ترقی پسند نظریے کے حامل فن کاروں نے کیا تھا۔ اس کا بنیادی مقصد بھی ایک ایسے سماج کی تعمیر کی طرف توجہ دلانا تھا جو ہر طرح کی ناانصافیوں اور مظالم سے مبرا ہو۔ اس ضمن میں مسیح الزماں لکھتے ہیں:

''ترقی پسند مصنّفین کی انجمن اور اس کی تہذیبی شاخت و اپٹا IPTA (انڈین پیپلز تھیٹر) کے نام سے مشہور ہوئی اس کی طرف بڑھی اور ایسے ڈرامے پیش کرنے لگی جن میں سماجی نابرابری اور ناانصافی، غریبوں کا استحصال، حکومت کی زیادتیاں وغیرہ خوبی سے پیش کی گئی تھیں۔ حصول آزادی کے بعد ان انجمن نے اپنی

سرگرمیاں اور بڑھا دیں اور حقیقت پسند انداز میں بہت سے ایسے ڈرامے پیش کیے جنہیں بہترین ڈراموں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ علی سردار جعفری کا یہ کس کا خون ہے، عصمت چغتائی کا دھانی بانکیں وغیرہ نے اردو ڈرامے کی روایت کو آگے بڑھانے میں حصہ لیا۔''

(معیار و میزان، ص ۵۳)

اس تھیٹر میں کھیلے گئے ڈراموں میں زبیدہ از خواجہ احمد عباس، یہ کس کا خون ہے از سردار جعفری، سرخ گلاب کی واپسی از خواجہ احمد عباس ان کے علاوہ عصمت چغتائی کا سانپ، سماج میں تصنع کے بے محابا فروغ، راجندر سنگھ بیدی نے نقل مکانی میں بھی بمبئی جیسے شہر میں انسانی بے چارگی کو موضوع بنایا ہے کہ سر چھپانے کے لئے ایک انچ زمین کے لئے بھی در بدری کے مصائب اٹھانے پڑتے ہیں۔ ایک لحاظ سے یہ ڈرامہ بھی طبقاتی کش مکش کا مظہر ہے۔ احتشام حسین نے عصمت چغتائی کے ڈرامے 'دھانی بانکیں' اور سردار جعفری کے ڈرامے 'یہ کس کا خون ہے' کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے یہ لکھا ہے کہ:

''یہ کس کا خون ہے اور دھانی بانکیں دونوں موضوع کے اعتبار سے بہت اہم ہیں۔ ایک میں جاپان کی اس فوجی فاشزم کے خلاف جذبات ابھارے گئے ہیں جو دوسری جنگ عظیم کے آخری حصہ میں ہندوستان کے لئے خطرہ بن گئی تھی اور دوسرے میں ہندو مسلم فسادات سے پیدا ہونے والے زہر کے خلاف محبت اور دوستی کا تریاق فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دونوں ڈرامے پر اثر ہیں لیکن ان پر عصری واقفیت کا جذباتی پہلو غالب آ گیا ہے اور دونوں میں میلوڈرامائی انداز پیدا ہو گیا ہے۔ جو موضوع سے محض جذباتی تعلق پیدا کرتا ہے۔''

(اردو ڈرامہ آزادی کے بعد، ص ۹۷، از مضمون 'جدید اردو ڈرامہ اور اس کے بعض مسائل)

اِپٹا کے علاوہ ہندوستانی تھیٹر کے تحت پیش کیے جانے والے ڈرامے بھی عصری مسئلوں ہی پر مبنی ہوا کرتے تھے۔ اس تھیٹر کو قدسیہ زیدی نے قائم کیا تھا۔ قدسیہ زیدی کے ڈرامے ''شکنتلا''، ''خالد کی خالہ''، ''مدرا راکشش''، ''گڑیا گھر'' وغیرہ اسی تھیٹر میں پیش کیے گئے۔ حبیب تنویر اور قدسیہ زیدی نے اکثر ڈراموں میں ہدایت کاری کے فرائض انجام دیے۔ انہوں نے جدید کے علاوہ قدیم سے بھی رشتہ جوڑنے کی کوشش کی۔ حبیب تنویر کے ڈرامے ''آگرہ بازار'' کے علاوہ مرچھ کٹک اور مٹی کی گاڑی ماخوذ ہیں اور اسٹیج پر مدتوں کھیلے گئے۔ وہ حبیب تنویر ہی ہیں جنہوں نے روایتی بھڑک دار اسٹیج کے برخلاف غیر روایتی اسٹیج کا برتول بریخت سے تصور اخذ کیا اور کامیابی کے ساتھ ''ست زواں کی نیک عورت''، ''ہمت والی ماں''، ''گلیلیو اور چاک سرکل''، جیسے تجرباتی ڈراموں کو بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کیا۔

خواجہ احمد عباس کے ڈرامے ''میں کون ہوں'' اور ''بیوہ'' کرشن چندر کا ''منگلیگ'' انل ٹھکر کا ''خالی خانے'' پرکاش پنڈت کا ''نہلے پر دہلا'' ہاجرہ مسرور کا ''دروازے''، ''کھلی کھڑکیاں''، ''وہ لوگ'' اور ''نوری خالہ'' جیسے کامیاب ڈرامے لکھے جن میں قدامت پرستی پر گہرا طنز کیا گیا ہے۔ عورت کی کسمپرسی اور مجبوریوں کو بھی، نام نہاد ترقی پسند معاشرے پر ایک رستے ہوئے ناسور سے تعبیر کیا ہے۔ ان حضرات کے علاوہ میرزا ادیب، ابراہیم یوسف، آغا بابر، ممتاز مفتی وغیرہ کے ڈرامے بھی ممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔

﴿۲﴾ جدید اردو ڈرامے:-

جدید اردو ڈرامے سے مراد ترقی پسند تحریک کے زوال کے بعد لکھے گئے ڈرامے جو اپنے موضوعات و مسائل، فکر و تصور اور تکنیکوں کے اعتبار سے تجرباتی کہلاتے ہیں لیکن تجرباتی ڈراموں کے پہلو بہ پہلو حقیقت پسندانہ ڈرامے بھی لکھے گئے اور جن کی ادبی اور تاریخی حیثیت مسلم ہے مثلاً محمد حسن کے ڈراموں میں تجربے کی چمک بھی ملتی ہے اور عصری شعور کی نمائندگی بھی۔ ''کہرے کا چاند'' کو ایک علامتی ڈرامہ اور ''ضحاک'' کو ایپک تھیٹر کے تصور کے ساتھ مربوط کر کے دیکھ سکتے ہیں۔ کہا یہی جاتا ہے کہ اردو میں ''آگرہ بازار'' کو حبیب تنویر نے ایپک تھیٹر کے طور پر پیش کیا تھا، جب کہ یہ ڈرامہ نظیر اکبر آبادی کی چند نظموں کی بنیاد پر گڑا گیا ہے اور کسی مربوط پلاٹ سے بھی عاری ہے۔

احتشام حسین نے اس سلسلے میں لکھا ہے کہ:

> ''آگرہ بازار میں نہ کوئی پلاٹ ہے نہ ہیرو، نہ کوئی مخصوص نقطۂ نظر ہے اور نہ کوئی بڑی کش مکش، لیکن ایک ایسی فضا ضرور ہے جو ہمیں تھوڑا بہت متاثر کرتی ہے تاہم دوسرے عناصر کی کمی اسے ڈرامے کی حیثیت سے کمزور بنا دیتی ہے۔ محض فضا کا تاثر تھوڑی دیر تک باقی رہنے کے بعد غائب ہو جاتا ہے۔''
>
> (عکس اور آئینے، ص ۲۸)

ایپک تھیٹر نے تھیٹر یکل دنیا میں ایک انقلابی قدم اٹھایا تھا۔ برتول بریخت کا کہنا تھا کہ ڈرامے کے ناظرین کے سامنے ڈرامے میں کسی اجنبی اور خیالی دنیا کا تصور پیش نہ کرے اور نہ ہی اداکار غیر معمولی اور مصنوعی دکھائی دیں، وہ ویسے ہی دکھائی دیں جیسے عام طور پر روزمرہ زندگی میں نظر آتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ اداکار براہِ راست عوام سے مخاطب ہوں۔ دیکھنے والے بھی ان کے ساتھ بحث طلب مسئلے میں حصہ لے سکتے ہیں یعنی عوامی شرکت و شمولیت جذباتی نہیں بلکہ ذہنی ہونی چاہیے۔ اس سلسلے میں فردوس احمد بٹ نے لکھا ہے:

> ''ایپک تھیٹر لیکچر ہال یا سرکس کے میدان سے بہت قریب ہے جس طرح سرکس کے میدان میں یا لیکچر ہال میں ناظرین جذباتی ہم آہنگی کا شکار ہوئے بغیر زندگی کی معنویت کے متعدد گوشوں کو وا ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں اسی طرح ایپک تھیٹر بھی انہیں اسالیب کو اپنے لئے اہم تصور کرتا ہے۔''
>
> (ایپک تھیٹر اور محمد حسن کے ڈرامے، ص ۱۹)

خود محمد حسن نے ''ضحاک'' کے دیباچے میں ایپک تھیٹر کے تعلق سے اشارہ کرتے ہوئے یہ بھی لکھا ہے کہ:

> ''جہاں تک جدید دور کی ایجادات کے تذکرے کا تعلق ہے، صورت یہ ہے کہ ڈرامے کی ایک پرانی روایت تھی اور ایک نئی ہے۔ پرانی روایت جو یونان سے لے کر شیکسپیئر اور ابسن تک جاری تھی یہ تھی کہ ناظرین کو ڈرامے پر اصول زندگی کا دھوکا ہو اور انہیں یاد ہی نہ رہے کہ وہ ڈراما دیکھ رہے ہیں۔ نئی روایت جسے جرمن ڈراما نگار بریخت نے شروع کیا ہے کہ ناظرین کو قدم قدم پر یاد دلایا جائے 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۔''
>
> (ضحاک پہلا ایڈیشن، ص ۱۴)

''ضحاک'' ایک تلمیحی علامت ہے، جس کا اطلاق اندرا گاندھی کی نافذ کردہ ایمرجنسی بابت ۱۹۷۵ء پر کیا گیا ہے۔ یہ ایک سیاسی نوعیت کا ڈرامہ ہے جس میں ظالم کے چاپلوسوں اور درباروں پر طنز وتعریض کی گئی ہے اور عوامی مظلومیت اور ان کی بے حسی کو ان کی موت سے تعبیر کیا ہے۔ آتشِ رفتہ کا سراغ، سچ کا زہر، پیسہ اور پرچھائیں وغیرہ ڈرامے بھی اسٹیج کے لئے لکھے گئے تھے اور سماجی مسائل پر بنائے ترجیح رکھتے ہیں۔ محمد حسن نے قدیم ڈرامائی فن سے سوتر دھار کا کردار اخذ کیا جو راست ناظرین سے مخاطب ہوتا ہے۔ ''کورس'' کا بھی استعمال کیا ہے جو منظر میں پیش آنے والے واقعے کی طرف راست نا راست اشارہ کرنے کے فرائض انجام دیتا ہے۔

''کہرے کی چاند'' کی اہمیت اس معنی میں ہے کہ محمد حسن نے غالب کے عہد کے پیچ وخم اور غالب کی زندگی کے ایک خاص طویل دور کو مدنظر رکھا ہے۔ غالب کی شاعری مغلوں کے عہد زوال کی بلند مرتبہ شاعری ہے۔ غالب ایک غلط دور میں پیدا ہوئے تھے۔ جب کہ فارسی زبان قصہ پارینہ بنتی جارہی تھی، دربار اُجڑ چکے تھے۔ شاہی کروفر، شاہی جاہ وجلال، شاہی تمکین وتمکنت ماضی کا حصہ بن چکی تھی۔ غالب تھے اور ناقدریِ اربابِ این وآں۔ ایسے عظیم شاعر کو محمد حسن نے چاند سے تعبیر کیا ہے اور وہ بھی کہرے میں چھپا ہوا چاند۔ یعنی جسے جو مقام بلند اس کی زندگی میں ملنا چاہیے تھا وہ اس کی موت کے بعد ملا۔ جو اس کے فن کے نکتہ داں تھے وہ بہت بعد میں پیدا ہوئے۔ ''کہرے کے چاند'' کا یہی سب سے بڑا المیہ ہے۔

﴿۳﴾ تجرباتی ڈرامے اور فکری میلانات:-

نیا ڈرامہ، نئے ذہنوں کی پیداوار ہے۔ یہ نسل ایک انتہائی بے حس اور سفاک عہد میں پیدا ہوئی اور پروان چڑھی۔ انسانی اعلیٰ اقدار کی پامالی کی تاریخ تو پورے بیسویں صدی کو محیط ہے لیکن روز بہ روز اور بتدریج اس پامالی کا اثر ورسوخ پھیلتا بڑھتا جارہا ہے۔ انسانی رشتوں کی پامالی، عورت کی عفت وعصمت کی پامالی، ازدواجی رشتوں کی پامالی، بزرگوں کے تقدس کی پامالی، بچوں کی عصمت وعزت کی پامالی ان ادوار کی شناخت تھی۔ انسانی جذبوں کی پامالی، ان ڈرامہ نگاروں نے حیات وکائنات کے مسائل کو کسی حد تک مخصوص نہیں کیا۔ جیسا کہ ترقی پسند ڈرامہ نگاروں نے کیا تھا۔ انہوں نے خارجی دوزخ ہی نہیں داخلی دوزخ کو بھی پار کرنے کی سعی کی۔ مغرب میں برتول بریخت، سیموئل بیکٹ، پیر انڈیلو، اسٹینڈ بری، ڈرایوفو، آئینسکو، وغیرہ کے ڈراموں نے ہمارے ڈرامہ نگاروں کی فکر اور ڈرامائی تکنیکوں کو بھی متاثر کیا۔ مغربی ڈراموں کے ترجمے بھی ہوئے اور ان سے اخذ بھی کیا گیا۔ اس قسم کے ڈراموں میں بقول ظہیر انور:

> ''ایسے ڈراموں میں لورکا کا دن کے اندھیرے، جولیس سیزر، حبیب تنویر کا چرن داس چور، لالہ شہرت رائے، بسنت ریتو کا سپنا، گرش کرناڑ کا تغلق، زاہدہ زیدی کا انصاف کا دائرہ، تین بہنیں، شیلا بھاٹیہ کا ''درد آئے گا دبے پاؤں، جاوید صدیقی کا ''تمھاری امریتا، سریندر ورما کا چھوٹے سید بڑے سید، وجے تندولکر کا خاموش عدالت جاری ہے نے ڈراموں کی دنیا میں تازہ ہواؤں کو خوش آمدید کہا ہے اور نئے اور ریجنل ڈراموں کے لئے راہ ہموار ہوئی ہے۔''

(منظر پس منظر، ص ۱۸)

آگے چل کر وہ یہ کہتے ہیں کہ:

''ایپک تھیٹر کے اصولوں سے یا لایعنی، وجودی اور نفسیاتی تھیٹر کے موضوعات سے استفادہ کرتے ہوئے جو ڈرامے تخلیق کیے گئے یا اسٹیج کیے گئے ان میں چرن داس چور، ضحاک، آوازوں کے قیدی، ست زواں کی نیک عورت، انصاف کا دائرہ، سفید کنڈلی، گودو کے انتظار میں، مادر کریج، ایک انارکسٹ کی اتفاقیہ موت، اندھیروں کے قیدی، صحرائے اعظم، اور جنگل جلتا رہا، پانی پانی، غیر ضروری لوگ، بی تھری، کل دیکھیں گے زندگی کے رنگ، حضور کا اقبال بلند رہے، یوں ہی، رات، کتے، پنکھ ہوتے تو، جلیانوالا باغ، الٹی گنگا، قیدی، نقارہ، آخری موڑ وغیرہ ایسے ڈرامے ہیں جو اسلوب اور پیش کش کے اعتبار سے ہی نئے نہیں ہیں بلکہ ان ڈراموں میں زندگی کی تصویر اور حرارت کا احساس ہوتا ہے اور زمان و مکان سے بھی یہ ڈرامے نکلتے دکھائی دیتے ہیں۔''

(منظر پس منظر، ص ۱۹)

ان ڈراموں میں ایک جہت علامتی ہے، ایک جہت احتجاج و ملامت کی، ایک جہت گہرے طنز و تعریض کی، ایک جہت خود احتسابی کی، ایک جہت تشدد و ناانصافیوں کے فروغ کی۔ ایک گہری دھند ہے جو سارے منظر و پس منظر پر محیط ہوتی جا رہی ہے۔ ظہیر انور نے جاوید صدیقی کے ڈرامے ''رات'' کا تجزیہ کر کے اس کی علامتی معنویت پر تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''یہ سیاہ رات ہمارے زمانے کے ظلم و استبداد کے خطرناک سلسلوں کی علامت (Symbol) بن گئی ہے۔ مرکزی کردار عاشی، ان ہزاروں عورتوں کی طرح ایک ایسی Naturalistic کردار ہے جس پر بے پناہ ظلم ہوئے ہیں اور بغیر کسی جرم کے ظلم ہوئے ہیں۔ اس کا دکھ ہمارے اندرون کو منہدم ہی نہیں کرتا بلکہ غم و غصے سے بھی دوچار کرتا ہے۔ اسی ڈرامے کا تیسرا کردار انسپکٹر دلوی ہے جو سفاک تو ہے لیکن جس کے نام سے ظاہر ہی نہیں ہوتا کہ اس کا اصل مذہب کیا ہے۔ ہمارے زنگ خوردہ سماجی ڈھانچے کا وہ نمائندہ کردار ہے جو ملزم پر الزام ثابت ہونے سے پہلے ہی اسے اپنی بربریت کا شکار بنا لیتا ہے، اس کی بے حرمتی کرتا ہے اور غزل گائکی کے ساتھ اس کا ریپ کرتا ہے۔ ایسے انسانی حقوق تو آج بھی پامال ہو رہے ہیں۔ لہٰذا موضوعاتی سطح پر ڈرامے کے اپنے عہد کے ساتھ Relevance پر حرف نہیں آتا ہے، موضوع کی اہمیت دوچند ہے کہ یہ ہمارے عہد کو آئینہ دکھاتا ہے۔''

(از مضمون 'عہد حاضر کے اردو ڈرامے')

جدید ادوار کے لکھنے والوں میں نادرہ ظہیر ببر، ظہیر انور، اقبال نیازی، جاوید دانش، اظہر عالم، شاہد انور، شیلا بھاٹیہ، زاہدہ زیدی، اقبال مجید، شمع زیدی وغیرہ نے ڈرامے کی جو انجمن آراستہ کی ہے، اس سے اردو ڈرامے کی ترقی کا رفتار پتہ چلتا ہے۔ ان کے علاوہ کمار پاشی اور انور عظیم نے علامتی اور تجریدی ڈرامے لکھے۔ کمار پاشی نے ''جملوں کی بنیاد'' میں زبان کی نارسائیوں کو بیکٹ کی طرح موضوع بنایا ہے۔ ظہیر انور نے کئی اعلیٰ درجے کے تجرباتی ڈرامے لکھے اور اسٹیج کیے ہیں۔ Solo یعنی انفرادی کرداری ڈرامہ میں بھی انہیں امتیاز حاصل ہے۔ ان کے

ڈرامے انگاروں کا شہر، صلیب، نئے موسم کا پہلا دن اور بلیک سنڈے میں انسانی کم مائگی، بے بضاعتی اور تنہائی کے احساس کو زبان دی گئی ہے۔ ظہیر انور نے کسی ایک میلان پر اکتفا نہیں کیا۔ وہ حقیقت پسندانہ اور مسائلی ڈرامہ بھی لکھتے ہیں اور علامتی نوعیت کا ڈرامہ بھی۔ ان کے ڈراموں میں نئے ڈرامے کی تمام جہتوں سے ہمیں سابقہ پڑتا ہے۔ اس سلسلے میں عتیق اللہ کا دوبابی ڈرامہ 'پیچھے کوئی ہے' ترسیل کی ناکامی' زبان کی کم مائگی اور انسانی بے حسی کو محیط ہے۔ یہ اور محمد اسلم پرویز کے ڈرامے تجرباتی کہلاتے ہیں۔ محمد اسلم پرویز ہمارے دور کے ایک اہم ڈرامہ نگار ہیں، انہیں اسٹیج کرافٹ کا گہرا شعور ہے۔ انہوں نے سوریلسٹ اور مسائلی دونوں نوعیت کے ڈرامے لکھے ہیں۔ خصوصاً سومی، ری پاگل، ملتے ہیں بریک کے بعد، دستک، جلیان والا باغ جیسے ڈراموں میں ان کا فن بلندیوں پر نظر آتا ہے۔ محمد اسلم پرویز کی ڈرامائی تکنیکوں پر بریخت، بیکٹ اور آئینسکو کا گہرا اثر ہے۔ محمد اسلم پرویز، ظہیر انور، اقبال نیازی، جیسے ڈرامہ نگاروں نے اس فن کو زندہ رکھا ہے۔

زاہدہ زیدی ایک تجربہ پسند ڈرامہ نگار ہیں۔ مغربی ڈرامے کی تکنیکوں سے وہ بے حد متاثر ہیں۔ وجودیت ان کا محبوب موضوع ہے۔ کہیں ان کے یہاں ابسرڈٹی اپنا اثر دکھاتی ہے۔ کہیں علامتی معنویت ان کے ڈراموں کو کئی سطحوں کا حامل بنا دیتی ہے۔ کہیں داخلیت کی دھند گہری ہے اور نفسیاتی پیچیدگی ان کے ڈراموں کے معنی متعین کرتی ہے۔ 'صحرائے اعظم' کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز، دوسرا کمرہ، دلِ ناصبور دارم، راز ہم راز، وہ صبح کبھی تو آئے گی، چٹان، جنگل جلتا رہا وغیرہ ڈراموں میں زاہدہ زیدی ایک مختلف ڈرامہ نگار کی حیثیت سے اپنا تعارف کراتی ہیں۔ یہ تمام ڈرامے تجرباتی ہیں اور موضوعات و مسائل (خارجی و داخلی) کے اعتبار سے متنوع ہیں۔ ظہیر انور نے زاہدہ زیدی کے فکر و فن پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''وہ ڈرامے کے فن اور اس کے اسرار و رموز سے اچھی طرح واقف ہیں اور اس صنف میں مجتہد کا درجہ رکھتی ہیں۔ اردو ڈرامے کی تاریخ ان کے اعتبار کو تسلیم کر چکی ہے۔ ان کا فن نہ صرف فارم اور تکنیک میں وسعت اور انفرادیت رکھتا ہے بلکہ اعتبار کی منزلوں میں داخل ہو چکا ہے۔ مصنفہ کے فکری امتیازات کا ایک زمانہ معترف ہے اور وہ ہمارے تہذیبی ورثے کا حصہ بن چکی ہیں۔''
>
> (منظر پس منظر، ص ۸۴)

07.05 خلاصہ

اردو ڈرامے کی تاریخ کا دائرہ کافی وسیع ہے۔ اردو ڈرامے نے بتدریج ترقی کی ہے۔ ان میں وہ ڈرامے بھی شامل ہیں جو کتابی ہیں جنہیں ہم خلوتی ڈرامہ کہتے ہیں، بعض ڈرامے ریڈیائی ڈرامے ہیں۔ ایسے ڈراموں کی تعداد زیادہ ہے جو رومانی ہیں یا جنہیں تجارتی نقطۂ نظر سے لکھا گیا۔ یعنی جو پارسی تھیٹر کے تحت لکھے گئے۔ مسائلی ڈرامے کے آغاز سے قبل ''انارکلی'' جیسا ڈرامہ لکھا گیا، جو تاریخی و نیم تاریخی نوعیت کا ہے۔ اسے خصوصاً مقبولیت خاص و عام ملی۔ ترقی پسند ڈرامہ نگاروں نے مسائلی ڈرامے لکھے جو خارجی مسائل پر بنائے ترجیح رکھتے تھے۔ نئے ڈرامہ نگاروں کے یہاں فن، فکر اور تکنیک کے اعتبار سے بے حد متنوع ہے۔ انہوں نے علامتی، ابسرڈ، حقیقت پسند و ماورائے حقیقت پسند (سوریلسٹ) وجودی اور نفسیاتی ڈرامے لکھے۔ ان ڈراموں میں انسان کی داخلی زندگی کی پیچیدگیوں، کش مکشوں اور گرہوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ اردو ڈرامہ زندہ ہے اور بتدریج ارتقا پذیر ہے۔

07.06 فرہنگ

ابسرڈ	: لایعنی، بے تُکے	تنوع	: رنگارنگی
ادوار	: دور کی جمع	طبع زاد	: اوریجنل، نئے
اکتفا	: کافی ہونا، بس کرنا	ناظرین	: دیکھنے والے
انفرادیت	: الگ، ممتاز	نوعیت	: قِسم
تلمیحی	: واقعاتی	وسعت	: کشادگی، چوڑائی

07.07 سوالات

مختصر سوالات

سوال نمبر۱۔ پارسی تھیٹر کے اہم ڈرامہ نگار کون تھے؟

سوال نمبر۲۔ زاہدہ زیدی کے فکر وفن پر ایک نوٹ لکھیں۔

سوال نمبر۳۔ ڈرامہ انارکلی کی مقبولیت کے اسباب کیا ہیں؟

تفصیلی سوالات

سوال نمبر۱۔ ترقی پسند ڈرامے سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟

سوال نمبر۲۔ اردو میں تجرباتی ڈرامے پر اظہارِ خیال کیجیے۔

سوال نمبر۳۔ اسٹیج ڈرامے کی طرف رجحان پر اظہارِ خیال کیجیے۔

معروضی سوالات

سوال نمبر۱ : ''دوسرا کمرہ'' ڈرامہ کس کا ہے؟

(الف) اقبال نیازی (ب) ظہیر انور (ج) انور عظیم (د) زاہدہ زیدی

سوال نمبر۲ : جاوید صدیقی کے ڈرامے کا نام کیا ہے؟

(الف) رات (ب) کہرے کا چاند (ج) جنگل جلتا رہا (د) نوری خالہ

سوال نمبر۳ : ترقی پسند ڈرامے کو کیا کہتے ہیں؟

(الف) علامتی (ب) مسائلی (ج) تجریدی (د) ابسرڈ

سوال نمبر۴ : آزادی کے بعد کس تھیٹر کی سب سے زیادہ تاریخی اہمیت ہے؟

(الف) اندر پرستھ تھیٹر (ب) تھری آرٹس کلب (ج) اِپٹا(IPTA) (د) دہلی پلے ہاؤس

سوال نمبر۵ : ''میلانات'' کا واحد لفظ کیا ہے؟

(الف) میلان (ب) نسیان (ج) ہیجان (د) تاوان

سوال نمبر۶ : اردو کا پہلا منظوم ڈراما کون سا ہے؟

(الف) کربلا (ب) اندرسبھا (ج) انارکلی (د) آگرہ بازار

سوال نمبر۷ : ''یہودی کی لڑکی'' کس کا ڈراما ہے؟

(الف) پریم چند (ب) محمد حسن (ج) آغا حشر کاشمیری (د) حبیب تنویر

سوال نمبر۸ : ''بیداری'' کا متضاد لفظ کیا ہے؟

(الف) عادت (ب) سیرت (ج) فطرت (د) غفلت

سوال نمبر۹ : ''مقصد'' کی جمع کیا ہے؟

(الف) مقاصد (ب) مقصود (ج) قصد (د) قصیدہ

سوال نمبر۱۰ : ''منفرد'' کا معنی کیا ہے؟

(الف) رات (ب) جداگانہ (ج) دشمن (د) مخالف

معروضی سوالات کے صحیح جوابات

سوال نمبر۱	: (د) زاہدہ زیدی	سوال نمبر۲	: (الف) رات
سوال نمبر۳	: (ب) مسائلی	سوال نمبر۴	: (ج) اِپٹا(IPTA)
سوال نمبر۵	: (الف) میلان	سوال نمبر۶	: (ب) اندرسبھا
سوال نمبر۷	: (ج) آغا حشر کاشمیری	سوال نمبر۸	: (د) غفلت
سوال نمبر۹	: (الف) مقاصد	سوال نمبر۱۰	: (ب) جداگانہ

07.08 حوالہ جاتی کتب

۱۔ ادب ایک مطالعہ	از	اطہر پرویز
۲۔ اردو ڈرامے کی تاریخ وتنقید	از	عشرت رحمانی
۳۔ ایپک تھیٹر اور محمد حسن	از	فردوس احمد بٹ
۴۔ ڈرامہ اور روایت	از	شاہد حسین
۵۔ ڈرامہ نگاری کا فن	از	محمد اسلم قریشی
۶۔ عکس اور آئینے	از	احتشام حسین
۷۔ معیار و میزان	از	مسیح الزماں
۸۔ منظر پس منظر	از	ظہیر انور

اکائی 08 اردو کے اہم ڈرامہ نگار

ساخت

08.01 : اغراض ومقاصد

08.02 : تمہید

08.03 : سیّد آغا حسن امانت لکھنوی

08.04 : آغا حشر کاشمیری

08.05 : عابد حسین

08.06 : امتیاز علی تاج

08.07 : محمد مجیب

08.08 : محمد حسن

08.09 : حبیب تنویر

08.10 : ابراہیم یوسف

08.11 : خلاصہ

08.12 : فرہنگ

08.13 : سوالات

08.14 : حوالہ جاتی کتب

08.01 اغراض ومقاصد

عزیز طلبا! آپ اس اکائی کے مطالعے سے اردو کے اہم ڈرامہ نگاروں کے متعلق ضروری معلومات حاصل کرسکیں گے۔ مختصراً ان کی ادبی زندگی اوران کے مشہور ومعروف ڈراموں کے متعلق واقفیت حاصل کرسکیں گے۔ ضمناً ان کی تصنیفات کو بھی پیش کیا جائے گا جس سے آپ کی معلومات میں یقیناً اضافہ ہوگا۔

08.02 تمہید

اس اکائی میں اردو ڈرامہ کے اہم ڈراما نگار جو کہ ایم.اے اردو کے نصاب میں شامل ہیں۔ ان کے یکے بعد دیگر حال واحوال اوران کی ڈراما نگاری کے تعلق سے گفتگو کی جائے گی۔ ان انتخاب کردہ ڈراما نگاروں کے نام یہ ہیں۔

﴿۱﴾ سیّد آغا حسن امانت لکھنوی ﴿۲﴾ آغا حشر کاشمیری ﴿۳﴾ عابد حسین ﴿۴﴾ امتیاز علی تاج

﴿۵﴾ محمد مجیب ﴿۶﴾ محمد حسن ﴿۷﴾ حبیب تنویر ﴿۸﴾ ابراہیم یوسف

08.03 سیّد آغا حسن امانت لکھنوی

آپ کا اصل نام میر سید آغا حسن تھا۔ ادبی دنیا میں انہیں امانتؔ لکھنوی کے نام سے مقبولیت حاصل ہے۔ آپ کے بزرگ ایرانی تھے۔ آپ کے جدامجد ایران کے شہر مشہد میں رہتے تھے۔ جن کو امام رضا کے روضہ کی کلیدداری کا شرف حاصل تھا۔ میر سید آغا حسن ۱۲۳۱ھ مطابق ۱۸۱۵ء میں لکھنؤ کے معزز اور شریعتِ مطہرہ کے پابند خاندان میں پیدا ہوئے تھے۔ ابتدائی تعلیم عربی، فارسی اور اردو میں ہوئی۔ ان دنوں لکھنؤ میں زبانوں اور شعروادب کا بہت زیادہ ماحول تھا۔ آغا حسن جب شباب کے ابتدائی دور میں ہی تھے کہ طبیعت شاعری کی جانب مائل ہوگئی۔ اَودھ چوں کہ اہلِ تشیع کے تابع اور زیرِ حکمرانی تھا، لہٰذا مرثیہ گوئی سے شاعری کا آغاز کیا۔ اس کے بعد غزل کہنے لگے۔ لکھنؤ کی ادبی اور شعری مجلسوں میں ان کی خاطر خواہ پذیرائی ہوئی۔ انہیں نے غزل پر ہی اکتفا نہیں کیا بلکہ اردو زبان کی دیگر اصناف مثلاً قصیدہ، مخمس اور مسدس پر بھی طبع آزمائی کی اور کامیاب بھی رہے۔ ''دیوان خزائن الفصاحت''، ''گلدستۂ امانت'' اور ''واسوخت امانت'' جیسی کتابیں ان کی شعری یادگار ہیں۔ انہوں نے اپنے عہد کے مذاق کے مطابق فکرِ سخن میں کمال حاصل کیا تھا۔

بیس برس کی عمر میں ایک ایسی بیماری میں مبتلا ہوگئے۔ جس سے ان کی آواز چلی گئی، علاج ہوا لکھنؤ کے حکیموں نے اپنے تجربے اور دواؤں سے ان کی آواز کو تو بحال کر دیا لیکن زبان میں لکنت یعنی ہکلا پن آخری عمر تک قائم رہا۔ اسی عارضے میں مبتلا رہ کر انہیں نے ۱۲۷۰ھ مطابق ۱۸۵۲ء میں ''اندرسبھا'' کی تخلیق کی۔ اس ایک منظوم ڈراما ''اندرسبھا'' نے امانت کو ہمیشہ کے لئے اردو زبان وادب میں زندہ وجاوید کر دیا۔ ''اندرسبھا'' کی تکمیل اور اسے عوامی اسٹیج پر پیش کیے جانے کے ۵/سال بعد ۲۸/جمادی الاوّل ۱۲۷۵ھ مطابق ۱۸۵۸ء کو اپنی عمر کی محض ۴۴/ بہاریں دیکھ کر استسقاء کے مرض میں مبتلا ہوکر انتقال کر گئے۔ انہیں امام باڑہ آغا باقر لکھنؤ میں سپردِ خاک کیا گیا تھا۔ ماہرینِ فن نے انہیں اُردو ڈرامے کے باوا آدم سے موسوم کیا ہے۔ یوں تو انہیں شاعری خاص طور سے اردو غزل میں استادی کا درجہ حاصل ہوا مگر جس صنف نے انہیں ہمیشہ کے لئے زندہ وجاوید بنایا، وہ صنف ''ڈراما'' اور وہ ڈراما ''اندرسبھا'' ہے۔

08.04 آغا حشر کاشمیری

آغا حشر اردو ڈرامے کی ایک عظیم شخصیت ہیں۔ آغا حشر فطری طور پر شاعر و ڈرامہ نگار تھے۔ قدرت نے انہیں اعلیٰ ترین صلاحیتوں سے نوازا تھا۔ انہیں نے ڈرامہ نگار کی حیثیت سے دائمی شہرت حاصل کی۔ انہیں اگر غیر معمولی ذہانت وصلاحیت کا ڈرامہ نگار کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ انہیں شعری اصناف پر عبور حاصل تھا۔ اردو ادب کے دانش وران اور ماہرینِ زبان وبیان کی متفقہ رائے ہے کہ آغا حشر مرحوم ایک ڈرامہ نویس نہ ہوتے یا ان کی کاوشِ فکر ڈرامے کی نثر کے لئے وقف نہ ہوکر رہ جاتی تو اردو شاعری کے خزانے میں ایک ایسا تاریخی اضافہ ہوتا جس کی مثال ملنا مشکل ہوجاتی۔ مگر قدرت کو انہیں وہ حیثیت اور مقام ومرتبہ عطا کرنا تھا جو منفرد بھی ہے اور باکمال ہنر کا مکمل ترین اظہار بھی۔ ڈرامہ نویسی نے آغا حشر کو تاریخ اردو ادب میں زندہ وجاوید رکھا ہے۔ آپنے ساری زندگی ڈرامے کے لئے وقف کر دی تھی۔ آغا حشر کے اجداد کا تعلق کشمیر سے تھا۔ ۳/اور ۴/اپریل ۱۸۷۹ء کی درمیانی شب میں جس بچے کی پیدائش ہوئی اس کا نام آغا محمد شاہ رکھا گیا جو بعد میں آغا حشر کے نام سے مشہور ہوئے۔ ان کی ابتدائی تعلیم والد اور ماموں کے زیرِ سایہ ہوئی۔

مولوی عبدالصمد نے انہیں دینیات کے ساتھ عربی، فارسی اور اردو سے بہرہ ور کیا۔ والد نے انہیں بنارس کے راج نرائن اسکول میں داخل کرادیا۔ ابھی وہ چھٹے کلاس میں ہی تھے کہ انہیں شعروشاعری کا شوق ہوگیا۔ وہ اپنے اشعار اپنے دوستوں کو سناتے اور گھر سے چھپ کر مشاعروں میں شرکت کرتے تھے۔ اس دور کے مشہور شاعر مرزا محمد حسن فائز بنارسی سے اصلاح لیتے تھے۔ شاعری میں حشؔر تخلص اختیار کیا۔ تینو چند گھٹک کا جوبلی تھیٹر ۱۸۹۶ء میں بنارس آیا۔ آغا حشر کے پاس پیسے نہیں تھے اور تھیٹر نے رعایتی ٹکٹ دینے سے انکار کیا تو آغا حشر نے ''رفیع الاخبار'' میں تھیٹر کے خلاف مضمون شائع کرادیا۔ چند مضامین کی اشاعت نے تھیٹر والوں کو جھکنے پر مجبور کردیا اور آغا حشر کو اپنے دوستوں کے ہم راہ مفت ڈرامہ دیکھنے کی دعوت دے کر مصالحت کرلی۔ اسی ڈرامہ کمپنی کے مالک وڈائرکٹر امرت لال اور تھیٹر کے ڈرامہ نویس مہدی حسن لکھنوی سے ان کے مراسم ہوگئے۔ ملاقات کے دوران آغا حشر اور مہدی حسن کے درمیان تکرار ہوگئی۔ آغا حشر نے مہدی حسن کو انتباہ کیا کہ جس قسم کے ڈرامے آپ لکھتے ہیں میں ایک ہفتہ میں لکھ سکتا ہوں۔ مہدی حسن ماہر ڈرامہ نویس تھے۔ ایک نوعمر کا دعویٰ انہیں برا لگا لیکن آغا حشر نے اپنے دعویٰ کو سچ کر دکھایا اور اپنا پہلا ڈرامہ ''آفتابِ محبت'' لکھ ڈالا۔ ۱۸۹۷ء میں اس ڈرامہ کی تصنیف کے وقت ان کی عمر محض ۱۷ سال تھی۔ انہوں نے عربی، فارسی اور اردو میں تعلیم پائی تھی لیکن انہیں انگریزی زبان سے خاص لگاؤ تھا۔ ان کے مطالعہ میں شیکسپیئر کے ڈرامے اکثر رہا کرتے تھے۔ ڈرامے کا شوق حشر کو بمبئی لے آیا بمبئی میں بے انتہا کامیابی کے بعد حیدرآباد کے ایک تعلقہ دار کے ساتھ مل کر ۱۹۰۹ء میں دی گریٹ الفریڈ تھیٹریکل کمپنی قائم کی اور سب سے پہلے سہراب جی آگرہ کی کمپنی کے لئے لکھا گیا ڈرامہ ''خوب صورت بلا'' اسٹیج کیا۔ ۱۹۱۰ء میں اپنا پہلا مجلسی ڈرامہ ''سلور کنگ عرف نیک پروین'' لکھ کر پیش کیا۔ اُسی سال ''یہودی کی لڑکی عرف مشرقی حور'' بھی پیش کیا گیا۔ حیدرآباد میں اِن ڈراموں کو بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ یہ کمپنی بعد میں سورت ہوتی ہوئی بمبئی پہنچی اور یہیں ختم ہوگئی۔ ۱۹۱۲ء میں جالندھر کے بھائی گیان سنگھ کی کمپنی میں پانچ سو روپیہ ماہ وَار پر ملازمت اختیار کرلی لیکن جلد ہی یہ کمپنی امرت سر میں بند ہوگئی۔ ۱۹۱۳ء میں وہ لاہور آگئے اور اُسی سال آپ نے اپنے ڈراموں کی اداکارہ حور بانو سے شادی کی۔

اُسی زمانہ میں انہیں دہلی میں ایک عوامی استقبالیہ دیا گیا، جس میں ''انڈین شیکسپیئر'' کے خطاب سے نوازا گیا۔ لاہور واپس ہوکر انہوں نے اپنی دوسری کمپنی انڈین شیکسپیئر تھیٹریکل قائم کی۔ یہ کمپنی مختلف شہروں کا دورہ کرتی ہوئی کلکتہ پہنچی سیالدہ اسٹیشن پر پھسل کر گر جانے کی وجہ سے پنڈلی کی ہڈی ٹوٹ گئی صحت یاب تو ہوگئے مگر پیر میں لنگ آگیا۔ بسترِ علالت پر ہی انہوں نے اپنا پہلا ہندی ڈرامہ ''بھکت سورداس عرف بلوا منگل'' لکھوایا، جو ۱۹۱۴ء میں اُن کے چھوٹے بھائی آغا محمود شاہ کی ہدایت میں کھیلا گیا۔ اُن کی کمپنی مظفر پور، پٹنہ ہوتی ہوئی بنارس پہنچی۔ بنارس میں قیام کے دوران اُن کے یہاں ۲ رستمبر ۱۹۱۴ء کو بیٹے کی ولادت ہوئی، جس کا نام نادر شاہ رکھا گیا لیکن ۳ رماہ زندہ رہ کر اُس کی وفات ہوگئی۔ اس ناگہانی صدمہ کو انہوں نے برداشت کرلیا اور کمپنی کے ڈراموں کی پیش کش میں مشغول ہوگئے۔ یہ کمپنی یوپی، پنجاب اور لاہور کا دورہ کرتی ہوئی سیالکوٹ پہنچی۔ یہاں آغا حشر اپنی زندگی کے بڑے حادثے سے دوچار ہوئے۔ اُن کی اہلیہ جن کی عمر زیادہ نہیں تھی، ایک طویل علالت کے بعد ۳ رمئی ۱۹۱۸ء میں انتقال کرگئیں۔ اہلیہ کی اِس اچانک موت سے آپ ٹوٹ سے گئے۔ کمپنی کو سیالکوٹ میں چھوڑ کر بنارس آگئے، جہاں ان کا خاندان آباد تھا۔ خاندان کے لوگوں کے درمیان رہ کر انہوں نے خود کو سنبھالا۔ بعدازاں رستم جی کی دعوت پر وہ کلکتہ گئے اور جے. ایف. مدان کی کمپنی میں ایک ہزار روپیہ ماہانہ پر ملازم ہوگئے۔ مدان تھیٹر کے لئے انہوں نے کئی ڈرامے تخلیق کیے۔

۱۹۳۱ء میں فلموں کو زبان ملی تو انہوں نے کلکتہ کی پہلی اردو بولتی فلم ''شیریں فرہاد'' لکھی۔ جسے جے.ایف. مدان نے بنایا تھا۔ اسی دوران بیمار ہو گئے تو کلکتہ سے ملازمت چھوڑ کر بنارس آ گئے۔ بیماری نے طول پکڑا، کافی علاج کیے، کوئی افاقہ نہیں ہوا مگر انہوں نے حوصلہ نہیں ہارا۔ ۱۹۳۴ء میں فلم کمپنی قائم کی اور ''رستم سہراب'' کو فلمانے کی ابھی ابتدائی تیاری تھی کہ ایک مقدمے کے سلسلے میں لاہور جانا پڑا، مسلسل سفر، ڈراموں کی تخلیق اور دیگر مصروفیات نے اُن کی صحت پر برا اثر ڈالا۔ بیماری طویل ہوتی گئی اور ۲۸/اپریل ۱۹۳۵ء کو شام ۶ بجے لاہور میں اُن کا انتقال ہو گیا۔ ۲۹/اپریل کو دن میں میانی صاحب کے قبرستان چار بر.جی لاہور میں اُن کی اہلیہ کے پہلو میں اُن کو سپرد خاک کر دیا گیا۔

08.05 عابد حسین

عابد حسین کا شمار اپنے عہد کے عظیم دانش وروں میں ہوتا ہے۔ سید عابد حسین ۲۵/جولائی ۱۸۹۶ء کو بھوپال میں پیدا ہوئے ان کی ابتدائی تعلیم آبائی گاؤں داعی پور میں ہی ہوئی۔ گاؤں کے مدرسے سے چوتھی جماعت امتیازی طور پر پاس کی۔ پھر اس کے بعد بھوپال جا کر جہانگیریہ ہائی اسکول کے پانچویں درجہ میں داخل کرا دیا۔ ابھی وہ نویں کلاس میں تھے کہ دادا کا انتقال ہو گیا۔ اگلے سال یعنی ۱۹۱۶ء میں انہوں نے الٰہ آباد یونی ورسٹی سے دسویں کا امتحان پاس کیا۔ یونی ورسٹی کے پانچ ہزار طلبا میں سے جو سات طالب علم اول آئے تھے عابد صاحب ان میں سے ایک تھے۔ دسویں کا امتحان امتیازی نمبروں سے پاس کرنے کی وجہ سے آگے کی تعلیم میں کافی آسانی ہو گئی۔ پہلی تو یہ کہ الٰہ آباد کے میور سنٹرل کالج میں با آسانی داخلہ مل گیا جو اس وقت شمالی ہند کے کالجوں میں بہترین کالج مانا جاتا تھا۔ انٹرمیڈیٹ میں عابد صاحب نے انگریزی ادب، کیمیا، طبیعیات اور ریاضی کے مضامین لئے۔ ابھی تک یہ ہر درجہ میں امتیازی نمبروں سے پاس ہوئے تھے مگر انٹرمیڈیٹ میں مختلف وجوہات کی بنا پر ان کا سکنڈ ڈویژن ہی آ سکا۔ بی.اے. میں انہوں نے اپنے مضامین بدل لئے۔ انگریزی ادب کے ساتھ فارسی ادب اور فلسفہ لیا۔ بی.اے. میں صرف تین لڑکے فرسٹ ڈویژن پاس ہوئے، جن میں سے ایک عابد صاحب بھی تھے، اور ان تینوں کے نمبر برابر تھے۔

بی.اے. میں اول درجے کی کامیابی پر انہیں خوب سراہا اور نوازا گیا اور وظیفوں کی بوچھار ہو گئی۔ نواب زادہ حمید اللہ خاں نے بلوا کر علی گڑھ سے انگریزی میں ایم.اے کرنے کا مشورہ دیا، تیس روپیہ کا ماہانہ وظیفہ ریاست کی طرف سے منظور ہوا۔ دس روپیہ ماہ وَار کا سابق وظیفہ بھی برقرار رکھا۔ نواب ولی عہد بہادر نے بھی اپنا بیس روپیہ ماہ وَار کا سابق وظیفہ برقرار رکھا۔ یو پی حکومت کی طرف سے تیس روپیہ ماہ وَار وظیفہ ملنا بھی طے تھا پھر علی گڑھ کالج میں ایم.اے میں داخل ہونے والے طلبا کو جو بی.اے. میں فرسٹ ڈویژن لا چکے ہوں چالیس روپیہ ماہ وَار وظیفہ ملتا تھا۔ یہ پیسہ اب ان کی ضرورت سے بھی زیادہ تھا۔ لیکن اس دوران وہ انگلستان جا کر اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے لئے کوشاں رہے۔ انہیں امید تھی کہ ریاست بھوپال اس سلسلے میں مدد کرے گی مگر بات بن نہیں پائی بڑی مشکل سے ۳/ہزار روپیہ قرض اس شرط پر ملا کہ واپس آنے کے بعد تین سال تک ریاست کی نوکری کریں گے۔ بہر حال وہ علی گڑھ کی پڑھائی چھوڑ کر انگلستان جا کر آکسفورڈ میں داخلہ لے لیا کچھ عرصہ بعد جرمنی چلے گئے اور برلن یونی ورسٹی سے وہاں کے مشہور پروفیسر اشپرنگر کے ساتھ فلسفۂ تعلیم میں پی.ایچ.ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ عابد صاحب کے قیام برلن کے دوران پروفیسر محمد مجیب بھی آکسفورڈ سے ڈگری لے کر پرنٹنگ کا کام سیکھنے کے لئے برلن آ گئے اور یہ دونوں کافی دنوں تک ساتھ رہے۔ اسی زمانے میں ڈاکٹر ذاکر حسین بھی وہیں قیام پذیر تھے۔ یہ لوگ نہ صرف آپس میں ملتے جلتے تھے بلکہ ایک دوسرے کی مدد بھی کرتے تھے۔ جامعہ آنے کے بعد عابد صاب نے تعلیم و تدریس کے ساتھ ہی انتظامی ذمہ داریاں بھی سنبھالیں اور ایک اکیڈمی جامعہ میں قائم کی۔

جس کے تحت توسیعی خطبات، مباحثے اور یوم تاسیس پر مشاعرے منعقد ہوتے۔ کتابوں کی اشاعت بھی اس کے ذمے تھی۔ جامعہ سے انہیں سو روپیہ ماہوار مشاہرہ ملتا تھا اور انہوں نے خود اس کم تنخواہ پر کام کرنے کی رضامندی دی تھی۔ مگر خانگی اخراجات پورے کرنا اور قرض کی ادائیگی مشکل ہو رہی تھی چنانچہ ۱۹۳۰ء میں چھٹی لے کر وہ اورنگ آباد مولوی عبدالحق کے ساتھ انجمن ترقی اردو (ہند) میں ترجمے و تالیف کا کام کرنے لگے وہاں ان کو ۳۰۰/روپیہ ماہانہ ملتا تھا۔ تین سال کے بعد وہ پھر دہلی واپس آ گئے۔ اب وہ دہلی میں رہ کر ہی انجمن ترقی اردو کا کام کرتے تھے جس کا انہیں ۲۰۰/روپیہ ماہانہ ملتا تھا اسی کے ساتھ ہی جامعہ میں بھی اپنی ذمہ داری نبھاتے۔

جامعہ میں ان کے ذمہ اردو و انگریزی ادب پڑھانا اور خازن کا کام سنبھالنا تھا۔ ۱۹۴۹ء میں جامعہ کالج کے پرنسپل ہوئے اور اس عہدے پر ۱۹۵۳ء تک رہے۔ ۱۹۵۶ء میں وہ جامعہ سے ریٹائر ہوئے تو انہیں اعزازی پروفیسر بنایا گیا۔ ۱۹۵۶ء تک آفیشبل لینگویجز کمیشن کے ممبر رہے۔ ۱۹۵۷ء سے ۱۹۶۰ء تک علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں جرنل ایجوکیشنل کورسیز کے ڈائریکٹر رہے۔ یو جی سی کی مدد سے یہاں متعدد کتابیں تیار کرائیں۔ ۱۹۶۷ء سے ۱۹۶۸ء تک آل انڈیا ریڈیو میں نہرو جی کے ادبی مشیر رہے۔ ۱۹۶۷ء میں ڈاکٹر ذاکر حسین کی مدد سے ایک ادارہ ''اسلام اینڈ دی ماڈرن ایج'' قائم کیا۔ جس کا مقصد عالمی مذاہب کی مشترکہ خصوصیات کو علمی و استدلالی طریقے سے دنیا کے سامنے لانا تھا۔ اس مقصد کے تحت امریکہ کی پیزن فاؤنڈیشن کی طرف سے عابد صاحب نے دنیا کا دورہ کیا۔ علما ادیبوں اور دانش وروں سے تبادلۂ خیال کیا۔ ۱۹۶۹ء میں اس سوسائٹی نے ''اسلام اور عصر جدید'' نام کا رسالہ اردو اور انگریزی میں جاری کیا۔ جنوری ۱۹۵۷ء میں عابد صاحب کو ''پدم بھوشن'' کے اعزاز سے اور ۱۹۷۳ء میں دہلی ریاستی حکومت کی طرف سے سرسوتی سمان سے نوازا گیا۔

عابد صاحب کی شادی ۱۹۱۷ء میں ان کے چچا کی بیٹی سے ہوگئی تھی یہ شادی ان کی پسند کی نہیں تھی۔ ازدواجی زندگی شروع سے ہی ناخوشگوار رہی۔ گو کہ عابد صاحب نے نبھانے کی بہت کوشش کی۔ ان کے یہاں کوئی اولاد بھی نہیں ہوئی۔ لہٰذا عابد صاحب نے ۱۹۳۳ء میں دوسری شادی خواجہ غلام الثقلین کی چھوٹی بیٹی مصداق فاطمہ سے کی۔ جو بعد میں صالحہ عابد حسین کے نام سے مشہور ہوئیں۔ ان کے یہاں ۱۹۳۴ء میں بچی پیدا ہوئی مگر پیدائش کے فوراً بعد اس دنیا سے رخصت ہوگئی۔ پھر عابد صاحب کے یہاں کوئی اولاد نہیں ہوئی۔ اپنے بہن کے بچوں کی تعلیم و تربیت اپنی اولاد کی طرح کی۔ آخری ایام میں وہ کینسر کے مرض سے چار سال تک لڑتے رہے۔ بالآخر ۱۳/دسمبر ۱۹۷۸ء کو دانش وری کا یہ آفتاب صبح دس بجے غروب ہوگیا۔ عابد صاحب کی علمی تصانیف سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے یہاں افکار تازہ کی بہت اہمیت ہے وہ عموماً ایسے مضامین کا انتخاب کرتے ہیں جن تک دوسروں کی رسائی نہ ہوئی ہو۔ مزید یہ کہ انہوں نے جن موضوعات کا انتخاب کیا یعنی ہندستانی تہذیب و تمدن اور ہندستانی مسلمان آئینہ ایام میں۔ یہ بہت مشکل موضوعات تھے۔ ابتدا میں آپنے انگریزی کے بجائے اردو میں اس لئے لکھنا پسند کیا کہ وہ اپنی زبان کی خدمت اور اسے مالا مال کرنا چاہتے تھے لیکن بعد میں انہوں نے سوچا کہ اگر وہ اپنے نتائج فکر کو اردو میں ہی پیش کرتے رہے تو اردو نہ جاننے والوں کو ان کے خیالات سے آگاہی کیوں کر ہوگی۔

عابد صاحب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انہوں نے اردو میں علمی نثر کو فروغ دینے میں بہت اہم رول ادا کیا ہے۔ ان کی علمی نثر میں جو منطقی ربط و تسلسل، وضاحت اور صفائی ہے وہ اسے اعلیٰ معیار تک پہنچا دیتی ہے۔ وہ پیچیدہ سے پیچیدہ مسائل کو حد درجہ سلاست اور روانی سے الفاظ کا پیکر عطا کر دیتے ہیں۔ اردو علمی نثر کی کمیوں کا انہیں ابتدا سے ہی احساس تھا۔ چنانچہ وہ اسے وسعت دے کر وقیع بنانا چاہتے تھے۔

لہٰذا انہوں نے سرسید اور حالؔی کی نثر کو پروان چڑھایا۔ وہ چاہتے تو محمد حسین آزاد یا ابوالکلام آزاد کی بھی پیروی کر سکتے تھے۔ عابد صاحب نے زمانۂ طالب علمی ہی سے لکھنا شروع کر دیا تھا اور گاہے بگاہے شعر بھی کہہ لیا کرتے تھے۔ الٰہ آباد میں بی.اے کے طالب علم تھے تو ہاسٹل میگزین نکالنا شروع کیا اس میں لکھتے بھی تھے۔ پھر علی گڑھ میں ایم.اے.او کالج میں داخلہ لیا تو وہاں کالج کی طرف سے ایک منتھلی میگزین شائع ہوتی تھی۔ آپنے اس میں اکبر کی شاعری پر ایک مضمون لکھا۔ جس کی بہت پذیرائی ہوئی۔ عابد صاحب کی یہاں چند تصانیف پیش کی جاتی ہیں۔

﴿۱﴾ پردۂ غفلت (ڈراما) ﴿۲﴾ مسلمانوں کی تعلیم اور جامعہ ملیہ۔

﴿۳﴾ ہندوستانی قومیت اور قومی تہذیب۔ (تین جلدیں) ﴿۴﴾ مضامین عابد۔

﴿۵﴾ شریر لڑکا (ڈراما) ﴿۶﴾ بزم بے تکلف۔

﴿۷﴾ قومی تہذیب کا مسئلہ ﴿۸﴾ ہندستانی مسلمان آئینہ ایام میں۔

﴿۹﴾ مسلمان اور عصری مسائل۔

08.06 امتیاز علی تاج

اُردو کے معروف وممتاز ڈراما نگار سید امتیاز علی تاج ۱۳/اکتوبر ۱۹۰۰ء لاہور کے ایک علمی گھرانے میں پیدا ہوئے۔ ان کے آباؤ اجداد کا تعلق بخارا سے تھا جو مغل بادشاہ اورنگ زیب عالم گیر کے حکومت کے زمانے میں ہندوستان آئے اور دیوبند ضلع سہارن پور میں سکونت اختیار کی۔ امتیاز علی تاج کے والد گرامی شمس العلما مولوی سید ممتاز علی عربی کے فاضل، فارسی میں کامل اور انگریزی کے بلند پایہ مترجم تھے۔ انہیں نے علمی موضوعات پر کئی کتابیں تصنیف کیں ہیں ان کی سب سے اہم تصنیف ''تسہیل البیان فی مقاصد القرآن'' ہے۔ یہ کتاب تین جلدوں پر مشتمل ہے اور قرآنی علوم پر ایک مشہور تصنیف کہی جاتی ہے۔ مولوی سید ممتاز علی سرسید احمد خان قریبی دوستوں میں تھے۔ ۱۸۹۸ء میں ایک رسالہ ''تہذیب نسواں'' جاری کیا۔ اس رسالہ کا مقصد خواتین کے تعلیم وتربیت کے لئے فضا کو موافق وسازگار بنانا تھا۔ اس کے بعد ۱۹۰۹ء میں آپ نے بچوں کے لئے ایک ہفتہ اخبار ''پھول'' جاری کیا۔ مذکورہ بالا خدمات کی صلے میں انگریز حکومت نے مولوی ممتاز علی کو شمس العلما کا خطاب دیا۔

امتیاز علی تاج کی والدہ محترمہ محمدی بیگم بھی ایک تعلیم یافتہ اور روشن خیال خاتون تھیں اور علمی، اصلاحی اور فلاح و بہبود کاموں میں اپنے شوہر کی ہم خیال اور شریک کار تھیں۔ ''تہذیب نسواں'' کی اشاعت میں محمدی بیگم نے اپنے شوہر کا بھرپور تعاون کیا ۱۹۰۴ء میں آپ نے ایک رسالہ ''شیر مادر'' جاری کیا تھا۔ آپ نے اخلاق وآداب، معاشرت اور امور خانہ داری کے علاوہ اپنے فرزند امتیاز علی کی تربیت بڑے ذوق وشوق کی۔ یہی وجہ ہے کہ ان امتیاز علی تاج کے مزاج وفکر کی تعمیر میں ان کے گھر کے علمی وادبی اور صحافتی ماحول کا بڑا دخل نظر آتا ہے۔ امتیاز علی تاج نے ابتدائی تعلیم لاہور کے ایک انگریزی اسکول میں حاصل کی ۱۹۲۲ء میں آپ نے گورنمنٹ کالج لاہور سے بی.اے پاس کیا اور فارسی میں امتیازی نمبر حاصل کیے۔ امتیاز کو لکھنے کا شوق زمانۂ طالب علمی ہی سے تھا چنانچہ ان کا پہلا مضمون ۱۴/سال کی عمر میں شائع ہوا۔ اسی زمانے سے وہ ڈراموں میں دل چسپی لینے لگے۔ یہ زمانہ پارسی تھیٹر کے عروج کا زمانہ تھا۔ آپ نے ڈرامے لکھے اور اداکاری بھی کی۔ لیکن آپ پارسی تھیٹر کے پیش کردہ ڈراموں کے ادبی معیار سے کبھی مطمئن نہیں تھے۔

آپ کی آرزو تھی کہ ڈراموں کا ادبی معیار بڑھایا جائے لیکن اس سلسلے میں زیادہ کامیابی حاصل نہیں ہوئی۔اس کی وجہ یہ تھی کہ پارسی تھیٹر کے مالکان خالص تجارتی بنیاد پر سوچتے تھے۔ ۱۹۱۸ء میں آپ نے ''کہکشاں'' نامی رسالہ جاری کیا اور تقریباً ڈھائی سال تک کامیابی کے ساتھ نکالتے رہے۔اسی دوران میں وہ ڈرامے، مضامین اور کہانیاں وغیرہ لکھتے رہے ۱۹۲۲ء میں آپنے اپنا شہرۂ آفاق ڈراما ''انارکلی'' لکھا۔امتیاز علی تاج ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔اردو ادب کی مختلف نثری اصناف پر طبع آزمائی کر رہے تھے اس کے ساتھ ہی دنیائے ادب میں وہ بحیثیت شاعر بھی متعارف ہو چکے تھے۔ان کی شعری تخلیقات اس وقت کے مؤقر ادبی رسالے ''مخزن'' میں شائع ہوتی تھی۔ ۱۹۳۵ء میں آپ کی شادی اس دور کی مقبول افسانہ و ناول نگار حجاب اسمٰعیل سے ہوئی۔حجاب اسمٰعیل ایک اعلیٰ تعلیم یافتہ خاتون تھیں اور اس دور کے رومانی ادیبوں میں ایک منفرد و اہم مقام رکھتی تھیں۔

آپ آل انڈیا ریڈیو سے بھی وابستہ رہے۔ ۱۹۴۷ء میں پاکستان کے وجود میں آنے کے بعد ریڈیو پاکستان کے سلسلے میں اہم کردار ادا کیا۔آپ نے اردو زبان کی ترقی کے لئے اہم کوششیں کیں۔ ۱۹۵۸ء میں وہ پاکستان کے مشہور علمی و ادبی ادارے ''مجلس ترقی ادب'' لاہور کے ڈائرکٹر بنائے گئے۔وہ بزم اقبال کے معتمد اعزازی اور دارالاشاعت پنجاب کے علمی و ادبی امور میں مشیر و نگراں تھے۔فلموں سے تاج کو بہت دل چسپی تھی۔تقسیم ہند سے قبل آپنے پنچولی فلم کمپنی لاہور کے لئے دو فلمیں ''دھمکی'' اور ''شہر سے دور'' تیار کیں۔یہ فلمیں عوام میں کافی مقبول ہوئیں۔پاکستان کے قیام کے بعد وہ فلموں کے لئے کہانیاں اور مکالمے لکھتے رہے۔پاکستانی فلموں میں ان کی فلم ''گلنار'' ایک ممتاز حیثیت رکھتی ہے۔آپ عمر بھر تصنیفات و تالیفات کے کام میں مصروف رہے۔ان کی علمی و ادبی خدمات کی اردو دنیا معترف ہے۔حکومت پاکستان نے ان کے ادبی خدمات کے اعتراف میں انہیں ''ستارۂ امتیاز'' سے اعزاز سے سرفراز کیا۔تاج جیسی صاحب فن شخصیت سے اردو ادب کو بالخصوص اردو ڈرامے کو ابھی بھی بہت سے امیدیں تھیں لیکن پوری نہ ہو سکی۔۹/اپریل ۱۹۷۰ء رات کو کسی نے تاج پر قاتلانہ حملہ کیا اور وہ زخموں کی تاب نہ لا کر اپنی زندگی کے کم و بیش ۷۰/سال گزار کر اپنے مالک حقیقی سے جا ملے۔

اردو زبان و ادب میں امتیاز علی تاج کا نام کئی اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے۔آپ نے اپنے فکر و فن اور زور قلم سے اردو زبان و ادب کو مالا مال کرنے میں ایک اہم کردار ادا کیا۔آپ بیک وقت ڈراما نگار، شاعر، افسانہ نگار، مؤرخ، سوانح نگار اور صحافی کی حیثیت سے کم و بیش نصف صدی تک اردو زبان و ادب کی خدمت کرتے رہے۔آپ شاعری میں تاجؔ تخلص کرتے تھے۔اکثر شعری تخلیقات ان کے زمانے کے مشہور ادبی رسالہ مخزن میں شائع ہوتی رہیں مگر آپ کو شاعر کی حیثیت سے کم شہرت ملی۔البتہ نثر کے میدان میں تاج کی خدمات کافی اہمیت کی حامل ہیں۔بالخصوص ڈرامہ کے میدان میں تاج کی خدمات قابل قدر ہیں۔آپنے مقبول ترین ڈرامے ''انارکلی'' کے علاوہ پرتھوی راج، پورس، دلہن، رتناولی، قسمت، قرطبہ کا قاضی وغیرہ اہم ڈرامے لکھے۔اردو نثر میں ان کی شاہ کار تصنیف ''انارکلی'' کو سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ جب کہ مزاحیہ ادب میں ''چچا چھکن'' ان کا لازوال کارنامہ ہے۔

ڈراموں کے علاوہ بچوں کے ادب کے حوالے سے تاج کا نام بہت اہمیت رکھتا ہے۔آپنے بچوں کے لئے کہانیاں لکھی ہیں۔مثلاً: اسکول کی کہانیاں، بونوں کی کہانیاں، انصاف کی کہانیاں، بیربل کی کہانیاں، طلسمات کی کہانیاں، کسانوں کی کہانیاں، کنجوسوں کی کہانیاں، جنوں کی کہانیاں، سمندری شہزادہ، بچوں کی بہادری، پرستان کی شہزادی، پھولوں کی کلیاں، چڑیا خانہ، جادو کا برج، جھوٹ موٹ کا بھوت، لخت

جگر، موت کا راگ، ہیبت ناک افسانہ وغیرہ کہانیاں بچوں کے ادب کا بیش قیمتی سرمایہ ہیں۔مجلس ترقی ادب لاہور کے ڈائرکٹر کی حیثیت سے آپنے اردو کلاسیکی ادب اور خصوصاً ڈراموں کی ترتیب و اشاعت میں بے حد دل چسپی دکھائی اور خورشید آرام کے ڈرامے، رونق کے ڈرامے، ظریف کے ڈرامے مرتب کر کے اردو کلاسیکی ڈرامے کے سرمائے کو محفوظ کرنے میں گراں قدر خدمت انجام دی۔لیکن اس میں کوئی دورائے نہیں کہ اردو زبان وادب میں امتیاز علی تاج کو لافانی بنانے والی تخلیق ''انارکلی'' ہی ہے۔یہ ڈرامہ نہ صرف امتیاز علی کا شاہ کار ہے بلکہ اُردو ڈرامے کی تاریخ میں لازوال حیثیت کا حامل ہے۔

08.07 محمد مجیب

پروفیسر محمد مجیب کا شمار بیسویں صدی کے عظیم ادیبوں اور دانش وروں میں ہوتا ہے۔ان کی علمی، ادبی اور انتظامی خدمات کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ان کی شخصیت اس وقت نمایاں ہوکر سامنے آئی جب جنگ آزادی زوروں پر تھی۔محمد مجیب ۳۰/اکتوبر ۱۹۰۲ء کو لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ ان کے آباواجداد کا اصل وطن بہلول گڑھی ضلع بارہ بنکی تھا۔جہاں ان کی زمین داری تھی۔محمد مجیب کے والد محمد نسیم صاحب کے تین بیٹے اور دو بیٹیاں تھیں۔بڑے بیٹے محمد وسیم نے وکالت کا پیشہ اختیار کیا اور ایڈوکیٹ جنرل کے عہدے تک پہنچے۔دوسرے بیٹے محمد حبیب مشہور مؤرخ اور علی گڑھ کے شعبۂ تاریخ میں پروفیسر تھے، عہد وسطیٰ کی تاریخ کے ماہرین میں ان کا شمار ہوتا تھا۔ان کے دو بیٹے، کمال حبیب اور عرفان حبیب ہیں۔عرفان حبیب عہد حاضر کے بڑے تاریخ داں اور علی گڑھ یونی ورسٹی میں تاریخ کے پروفیسر ہیں۔اور محمد نسیم صاحب کے تیسرے صاحبزادے پروفیسر محمد مجیب ہیں۔

مجیب صاحب کی ابتدائی تعلیم روایتی انداز میں گھر پر ہی ایک استاد کے ذریعے ہوئی۔لہٰذا عربی، اردو، فارسی اور مذہبی تعلیم ان ہی سے حاصل کی۔اس کے بعد مجیب صاحب کو لکھنؤ کے لوریٹو کانونٹ LORETO-CONVENT اسکول میں داخل کرایا گیا۔ایک سال اسلامیہ ہائی اسکول لکھنؤ میں بھی تعلیم حاصل کی پھر ثانوی تعلیم کے لئے دہرہ دون کے ایک پرائیویٹ اسکول میں داخل کیا گیا وہاں سے سینیئر کیمبرج کا امتحان پاس کیا اس کے بعد ۱۹۱۹ء میں اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے آکسفورڈ بھیجا گیا۔جہاں ان کے بڑے بھائی پہلے سے ہی زیر تعلیم تھے۔مجیب نے یہاں تاریخ میں بی اے آنرز کیا اس وقت ان کی عمر صرف بیس سال تھی۔کم عمری کی وجہ سے وہ آکسفورڈ کے کسی اور کورس میں داخلہ نہیں لے سکتے تھے۔لہٰذا پریس کا کام سیکھنے کے لئے جرمنی چلے گئے۔اس وقت جرمنی طباعت کی تکنیک میں کافی ترقی یافتہ مانا جاتا تھا۔

برلن میں ان کی ملاقات عابد حسین اور ذاکر حسین سے ہوئی جو کہ پہلے سے وہاں قیام پذیر تھے۔مجیب صاحب نے جرمن زبان سیکھی اور برلن کے کاویانی پریس میں طباعت کا کام بھی سیکھا۔ذاکر صاحب کی فرمائش پر اسی پریس سے دیوان غالب شائع ہوا جس کی کمپوزنگ مجیب صاحب اور عابد حسین نے پروف ریڈنگ کی۔مجیب صاحب اور عابد حسین جرمنی کے شہر LEIPZIG میں ایک سال ساتھ رہے۔عابد حسین کی صحبت اور دوستانہ رہنمائی میں مجیب صاحب کو اردو ادب سے دل چسپی پیدا ہوئی۔وہیں انہیں نے انیسؔ و غالبؔ کا بطور خاص مطالعہ کیا اور روسی زبان سیکھی اور روسی ادب میں خصوصی دل چسپی لی۔ٹالسٹائی، چیخوف اور دوستووسکی کی تخلیقات خصوصی طور پر ان کے مطالعہ میں رہیں۔ ہندوستان میں انگریزوں کے ظلم، زیادتی اور استحصال کے خلاف اس وقت تحریک آزادی اپنے شباب پر تھی۔عدم تعاون، خلافت تحریک اور ترک موالات تحریکوں کو برطانوی گورنمنٹ کی طرف سے جتنا دبایا جارہا تھا وہ اتنا ہی زور پکڑ رہی تھیں۔

چنانچہ مولانا شوکت علی، مولانا محمد علی جوہر، مولانا محمود الحسن، تلک، گوکھلے، گاندھی جی اور ان کے کچھ ساتھیوں نے مل کر مالی مشکلات اور آنے والے خطرات سے بے نیاز ہوکر ۲۹/اکتوبر ۱۹۲۰ء کو جامعہ ملیہ اسلامیہ کی بنیاد رکھی۔ مجیب صاحب کا تقرر جامعہ میں بی.اے والوں کو تاریخ پڑھانے کے لئے ہوا تھا۔ لیکن جلد ہی وہ انتظامی امور میں بھی دل چسپی لینے اور دفتری کاموں کی ذمہ داریاں بھی نبھانے لگے۔ ۱۹۴۸ء میں ڈاکٹر ذاکر حسین علی گڑھ چلے گئے اور مجیب صاحب جامعہ ملیہ اسلامیہ کے شیخ الجامعہ ہوگئے اور اس عہدے پر ۱۹۷۳ء تک فائز رہے۔ دسمبر ۱۹۷۲ء میں جریان خون کے شکار ہوگئے دماغ کے آپریشن کے بعد قدرے ٹھیک تو ہوگئے البتہ ان کی یادداشت ہر بہت گہرا اثر پڑا۔ ابتدا میں تو کچھ بھی پڑھنے لکھنے سے قاصر رہے۔ بہت کے کوششوں کے بعد اس پر قابو پایا۔ ۲۰/جنوری ۱۹۸۵ء کو نئی دہلی میں اپنی زندگی کا راستہ طے کرتے ہوئے اپنے معبود حقیقی سے جا ملے۔

محمد مجیب طبیعت ومزاج کے اعتبار سے صوفی تھے۔ آپ کی نظر میں مادی اقدار کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ آپ کی شخصیت میں سادگی و نفاست حد درجہ تھی۔ ریاکاری نام کو نہ تھی۔ روپیہ پیسہ وغیرہ سے کبھی دل نہیں لگا۔ ان کی تنخواہ کا ایک بڑا حصہ طلبا، غربا و مساکین، حاجت مندوں پر خرچ ہوتا تھا۔ آپ کا اخلاص، سادہ زندگی، ایثار وقربانی کا جذبہ، شرافت وتہذیب اور علم ومطالعے کی وسعت یہی وہ خصوصیات اور صفات ہیں جو مجیب صاحب کی شخصیت وسیرت کا لازمی جز تھی۔ آپ تمام عمر لکھتے پڑھتے رہے۔ آپ کا کام اگرچہ کم ضرور لیکن معیاری ہے۔ ان کی اکثر تصانیف اپنے موضوع کی اولین کتابیں قرار پائیں۔ ۱۹۲۶ء سے انہیں نے افسانے لکھے جو شائع بھی ہوئے۔ ۱۹۳۱ء سے ۱۹۵۷ء کے دوران سات ڈرامے، ایک بچوں کو ڈرامے کی تربیت دینے کی غرض سے ''آؤ ڈراما کریں'' نام کا کتابچہ اور بہت سے مضامین تحریر کیے۔ ریڈیو تقریر کا مجموعہ ''دنیا کی کہانی'' کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے مضامین کے دو مجموعے شائع ہوکر مقبول ہو چکے ہیں۔ دو کتابیں ''انڈین مسلمس'' اور ''ولڈ ہسٹری اینڈ ہیری ٹیج'' بہت مقبول ومشہور ہوئیں۔ مجیب صاحب نہ صرف مصنف ومورخ تھے بلکہ مصلح اور نظریہ ساز کی حیثیت سے عوام میں مقبول ومعروف تھے۔ آپ نے عورتوں کو نظر انداز کیے جانے کے خلاف آواز بلند کی اور اس کا عملی ثبوت انہیں نے اپنے ڈراموں میں انہیں اہم کرداروں کے طور پر شامل کر کے دیا۔ ان کا خیال تھا کہ:

> ''صدیوں سے مردوں نے خصوصاً مسلمان مردوں نے عورتوں کو زندگی کی دوڑ میں حصہ لینے باز رکھا ہے اس لئے ان کی مدد کی جانی چاہیے۔''

مجیب ڈرامے کے فن سے بخوبی واقف تھے اور روس کے جدید اور اہم ڈراما نگار استروفسکی اور چیخوف سے بہت متاثر تھے۔ ان ڈراما نگاروں سے اثر لینے کی دو خاص وجہیں تھیں ایک تو یہ کہ ان کے ڈرامے نہ صرف معیاری اور ڈرامے کے فن پر پورے اترتے تھے بلکہ ان کے ڈراموں میں سماجی مسائل کو خاطر خواہ جگہ دی گئی تھی۔ دوسرا یہ کہ ان ڈراما نگاروں نے نہ صرف ڈرامے لکھے بلکہ ڈرامے سے متعلق گراں قدر نظریات بھی پیش کیے جن سے آج تک ڈرامے میں دل چسپی رکھنے والے فن کار فیضیاب ہو رہے ہیں۔ مجیب صاحب نے اِن صاحبان سے فیض اٹھایا ہے۔ اور ان کی نظر سیاسی مسائل پر بہت گہری تھی۔ آپ سماج کی اصلاح بھی کرنا چاہتے تھے یہی وجہ ہے ان کے تمام ڈرامے سماجی و سیاسی مسائل پر ہیں۔ آپ نے ستائیس سال میں کل سات ڈرامے تحریر کیے جو کہ حسب ذیل ہیں۔

﴿۱﴾ کھیتی	۱۹۳۱ء	﴿۲﴾ انجام	۱۹۳۱ء
﴿۳﴾ خانہ جنگی	۱۹۴۶ء	﴿۴﴾ حبہ خاتون	اپریل ۱۹۵۲ء
﴿۵﴾ ہیروئن کی تلاش	اکتوبر ۱۹۵۳ء	﴿۶﴾ دوسری شام	اکتوبر ۱۹۵۶ء
﴿۷﴾ آزمائش	جولائی ۱۹۵۷ء		

مذکورہ ڈراموں میں سے کھیتی اور دوسری شام کو سماجی اور اصلاحی زمرے میں حبہ خاتون، خانہ جنگی اور آزمائش کو تاریخی زمرے میں اور ہیروئن کی تلاش کو ڈرامے کی پیش کش کے مسائل کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ محمد مجیب اردو ڈراموں کی تاریخ میں بحیثیت ڈراما نگار ایک منفرد و اہم مقام رکھتے ہیں۔

08.08 محمد حسن

پروفیسر محمد حسن مختلف الجہات شخصیت کے مالک تھے وہ ایک بلند پایہ ادیب، ممتاز دانش ور، بالغ نظر نقاد اور باصلاحیت ڈراما نگار تھے۔ انہیں صحافت میں بھی خاصا دخل تھا۔ اپنی ابتدائی زندگی میں وہ لکھنؤ کے انگریزی اخبار پانیئر ''Pioneer'' میں معاون مدیر اور ایک پندرہ روزہ فلمی رسالے ''فلم میل'' کے مدیر کی حیثیت سے کام کر چکے تھے پھر کافی لمبے عرصے تک اپنا اردو رسالہ ''عصری ادب'' کامیابی کے ساتھ شائع کرتے رہے۔ پروفیسر محمد حسن یکم جولائی ۱۹۲۶ء کو یوپی کے شہر مرادآباد، محلّہ نواب پورہ کے ایک معزز زمین دار گھرانے میں پیدا ہوئے۔ ان کی پرورش بہت ناز و نعم کے ساتھ ہوئی۔ ان کے والد محمد الطاف حسن ایک دین دار، خدا ترس اور اصول پسند انسان تھے۔ چنانچہ تمام مسلم گھرانوں کی طرح پروفیسر محمد حسن کی تعلیم بھی مدرسے سے شروع ہوئی۔ اس کے بعد انہیں مقامی مشن ہائی اسکول میں داخل کرایا گیا۔ مگر جلد ہی وہ مسلم ہائی اسکول میں منتقل ہو گئے۔ جہاں سے انہوں نے ۱۹۳۹ء میں ہائی اسکول پاس کیا۔ پھر بارہویں کا امتحان پرائیویٹ پاس کرنے کے بعد لکھنؤ یونی ورسٹی میں داخلہ لیا ۱۹۴۴ء میں بی.اے کیا اور ۱۹۴۶ء میں ایم.اے (اردو) کی ڈگری امتیازی نمبروں سے حاصل کی۔ انہوں نے ۱۹۵۲ء میں اپنی Ph.D پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کی نگرانی میں مکمل کی جس کا موضوع ''لکھنؤ کی ادبی خدمات'' تھا۔

تعلیم کے دوران ہی تلاشِ معاش دامن گیر ہوئی۔ جس کی شروعات انہوں نے ۱۹۵۰ء میں انگریزی اخبار پانیئر (Pioneer) میں معاون مدیر کی حیثیت سے کی۔ کچھ عرصہ بعد لکھنؤ یونی ورسٹی میں عارضی طور پر لکچرر ہوئے۔ لیکن اس سلسلے کے جلد ختم ہو جانے کے بعد اگست ۱۹۵۳ء میں ''پانیئر'' کے پندرہ روزہ فلمی رسالے ''فلم میل'' کے مدیر ہو گئے۔ ۱۹۵۴ء میں ''فلم میل'' کے بند ہو جانے کی وجہ سے وہ بے روز گاری کے مسئلے سے پھر دوچار ہوئے۔ مگر جلد ہی علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں لکچرر کی حیثیت سے ان کا تقرر ہو گیا۔ علی گڑھ میں ہی ۱۹۵۸ء میں ان کی شادی ہوئی۔ پروفیسر محمد حسن ۱۹۶۵ء میں ریڈر کی حیثیت سے دہلی یونی ورسٹی آ گئے۔ ۱۹۷۱ء میں پروفیسر ہو کر کشمیر یونی ورسٹی چلے گئے جہاں صدر شعبہ کی ذمہ داری بھی نبھاتے رہے۔ ۱۹۷۵ء میں جواہر لال نہرو یونی ورسٹی دہلی میں ہندستانی زبانوں کا مرکز قائم ہوا تو انہیں پروفیسر شپ کی پیش کش ہوئی جسے وہ قبول کر کے دہلی آ گئے اور یہیں سے ۱۹۹۱ء میں ریٹائر ہوئے۔ جے.این. یو میں وہ دو بار سینٹر چیر مین بھی بنے۔ سبک دوش ہونے کے بعد انہیں ''پروفیسر ایمریٹس'' کے اعزاز سے نوازا گیا اور تاحیات وہ پروفیسر ایمریٹس رہے۔ انہیں جواہر لال نہرو یونی ورسٹی کی ملازمت کے دوران ہی ''نہرو فیلوشپ'' بھی ملی جس کے تحت انہوں نے پورے ملک کا دورہ کر کے جگہ جگہ لکچر دیے۔ یقیناً یہ ایک بڑا اعزاز تھا۔ ۲۴/اپریل ۲۰۱۰ء کو وہ اس دارِ فانی سے کوچ کر گئے۔ ورثا میں ان کی اہلیہ، دو بیٹے اور ایک بیٹی ہیں۔

پروفیسر محمد حسن کی شناخت ادبی دنیا میں بحیثیت نقاد اور ڈراما نگار ہی قائم ہے۔ اردو ڈرامے کی دنیا میں حسن صاحب کا امتیاز یہ ہے کہ ان کے ڈرامے نہ صرف اردو ادب میں اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں بلکہ انہوں نے اردو ڈرامے کی تنقید کو بھی نئی جہتوں سے آشنا کرایا اور ڈراموں کی ہدایت کاری بھی کی۔ حسن صاحب کی ڈراما نگاری کی ابتدا ۱۹۵۰ء کے آس پاس اس وقت ہوئی جب وہ لکھنؤ میں بہ سلسلہ ملازمت قیام پذیر تھے۔ انہوں نے ریڈیو فیچر اور ریڈیو ڈراما لکھ کر آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ کو بھیجا جو وہاں سے نشر ہوئے۔ یہی حسن صاحب کی ڈراما نگاری کی آغاز تھا۔ پھر اس کے بعد ان کے کئی فیچر ریڈیو سے نشر ہوئے۔ ''یہ لکھنؤ ہے'' تیرہ قسطوں میں نشر ہوا۔ ''نقش فریادی'' اور ''اکبر اعظم'' بھی اسی زمانے میں نشر ہوئے۔ حسن صاحب کے ریڈیو ڈرامے کا پہلا مجموعہ ''پیسہ اور پرچھائیں'' ۱۹۵۵ء میں شائع ہوا۔ اس میں نو ڈرامے شامل ہیں۔ لیکن اس وقت تک حسن صاحب تین درجن کے قریب ڈرامے لکھ چکے تھے۔ ''پیسہ اور پرچھائیں'' میں کل نو ڈرامے شامل ہیں جو اس طرح ہیں۔ ''پیسہ اور پرچھائیں''، ''سرخ پردے''، ''سونے کی زنجیر''، ''نظیر اکبر آبادی''، ''نقش فریادی''، ''اکبر اعظم''، ''انسپکٹر جنرل''، ''حکم کی بیگم'' اور ''معمار اعظم''۔ اس میں دو فیچر اور سات ریڈیائی ڈرامے ہیں۔ ان ڈراموں کے بارے میں محمد حسن صاحب رقم طراز ہیں:

> ''اس مجموعے میں مختلف ڈرامے ہیں۔ ''معمار اعظم''، ''انسپکٹر جنرل'' اور ''حکم کی بیگم''، بیرونی ادبیات سے لئے گئے ہیں۔ دو ادبی شخصیتوں کی سرگذشت ہیں۔ دو کردار تاریخ سے لئے گئے ہیں اور دو طبع زاد سماجی ڈرامے ہیں لیکن اس اختلاف اور تنوع کے باوجود ان میں ایک فکری وحدت تلاش کی جا سکتی ہے۔''
>
> (پیسہ اور پرچھائیں...ص ۶...محمد حسن)

اس مجموعے کا سب سے مقبول ڈراما ''پیسہ اور پرچھائیں'' ہے۔ یہ کئی کئی بار ہندستان کے مختلف ریڈیو اسٹیشنوں سے براڈ کاسٹ بھی ہوا۔ اسے ہندستان گیر ریڈیو ڈراموں کے مقابلے میں پہلا انعام بھی ملا تھا۔ ۱۹۶۱ء میں حسن صاحب کے اسٹیج ڈراموں کا پہلا مجموعہ ''میرے اسٹیج ڈرامے'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ اس میں چھ ڈرامے شامل ہیں جو اس طرح ہیں۔ ریہرسل، محل سرا، میری تقی میر، موم کے بت، فٹ پاتھ کے شہزادے اور گوشۂ عافیت۔ ۱۹۶۹ء میں ان کا طویل اسٹیج ڈراما کہرے کا چاند شائع ہوا۔ اس کو دہلی یونی ورسٹی کے شعبۂ اردو نے غالبؔ کی صد سالہ برسی پر شائع کیا۔ ۱۹۷۵ء میں ان کا دوسرا طویل ڈراما ''تماشا اور تماشائی'' شائع ہوا۔ ۱۹۷۵ء میں ہی ان کے ڈراموں کا مجموعہ مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے کے نام سے شائع ہوا۔ اس میں کل سات ڈرامے شامل ہیں۔ ان ڈراموں کو حسن صاحب نے ۱۹۵۴ء سے ۱۹۷۲ء کے درمیان تصنیف کیا تھا۔ اس میں شکست، مور پنکھی، داراشکوہ اور کچلا ہوا پھول اسٹیج ڈرامے ہیں۔ اور مولسری کا پھول، سچ کا زہر اور خوابوں کا سوداگر ریڈیو ڈرامے ہیں۔ ان کا ڈراما ضحاک ۱۹۸۰ء میں زیور طبع سے آراستہ ہو کر مقبول خلائق ہوا۔ حسن صاحب نے ایک منظوم ڈراما ''عمر خیام'' کے نام سے لکھا ہے جو ان کے شعری مجموعے ''زنجیر نغمہ'' میں شامل ہے۔ یہ ایک اسٹیج ڈراما ہے۔ مجموعی طور پر حسن صاحب کی تخلیقات میں اشتراکی نظریے کی اثر آفرینی نمایاں ہے۔ وہ جبر و استحصال، طبقاتی نظام، نسلی تفاخر، مذہبی و سماجی عصبیت کو موضوع بناتے ہیں لیکن ان چیزوں کو اس ڈھنگ سے پیش کرتے ہیں کہ ان کی تخلیقات کسی نظریے یا خیال کی تشہیر و تبلیغ کے بجائے فن کا نمونہ بن کر سامنے آتی ہیں۔

08.09 حبیب تنویر

عصر حاضر کے ڈراما نگاروں میں حبیب تنویر کا نام ایک نمایاں مقام رکھتا ہے۔ وہ صرف ڈراما نگاری ہی نہیں بلکہ بحیثیت ہدایت کار اور ادا کار بھی ڈرامے کی دنیا میں شہرت رکھتے ہیں۔ ان کا اصل نام حبیب احمد خاں ہے۔ لیکن حبیب تنویر کے نام سے مشہور ہیں۔ ان کی پیدائش یکم ستمبر ۱۹۲۳ء کو رائے پور، مدھیہ پردیش میں ہوئی جو اب ریاست چھتیس گڑھ کی راجدھانی ہے۔ حبیب تنویر کی ابتدائی تعلیم و تربیت مدرسے میں ہوئی۔ مدرسے کی تعلیم مکمل کرنے کے بعد ان کا داخلہ رائے پور کے ہی لاری میونسپل اسکول میں کرادیا گیا جہاں سے ۱۹۴۰ء میں انہوں نے میٹرک کا امتحان پاس کیا۔ حبیب تنویر کو بچپن سے ہی تہذیبی و علمی ماحول کے ساتھ ساتھ موسیقی، آرٹ اور کلچر کا ماحول بھی ملا، حبیب تنویر کے والد گرچہ ایک مذہبی آدمی تھے لیکن ننیہال کا ماحول زیادہ روشن خیال تھا۔ ان کے ایک ماموں شاستریہ سنگیت کے ماہر تھے اور موسیقی میں گہری دل چسپی رکھتے تھے۔ ان کے دوسرے ماموں ایک اچھے شاعر تھے۔ خود حبیب تنویر کے بڑے بھائی کو ڈرامے میں اداکاری کا شوق تھا۔ وہ رائے پور کی ''کالی باڑی'' سے وابستہ تھے اور ہر سال وہاں اسٹیج ہونے والے ناٹکوں میں حصہ لیا کرتے تھے۔ حبیب تنویر بھی چوری چھپے ناٹک دیکھنے جایا کرتے تھے۔ غرض کہ بچپن سے ہی حبیب تنویر کو ناٹک سے دل چسپی تھی۔ آرٹ اور موسیقی سے انہیں لگاؤ تھا۔ یہ شوق عمر کے ساتھ ساتھ بڑھتا ہی گیا۔ اسکول اور کالج کی تعلیم کے دوران ان کا یہ شوق اور پروان چڑھا۔ وہ اسکول اور کالج میں ہونے والے ڈراموں میں پوری سرگرمی سے حصہ لیا کرتے تھے، کالج کی تعلیم کے زمانے میں اداکاری کا جو شوق پیدا ہوا، اس نے انہیں فلم نگری بمبئی کی بھی سیر پر اُکسایا۔

بمبئی میں انہوں نے فلمی دنیا سے وابستہ ہو کر کئی طرح کے کام انجام دیے مثلاً اداکاری سے لے کر فلموں پر تبصرے، فلمی میگزین کی ادارت، مکالمہ نگاری، اسکرپٹ نگاری، وغیرہ۔ بمبئی کے قیام کے دوران ہی ''اپٹا'' یعنی ''انڈین پیپلز تھیٹر'' سے ان کی قربت بڑھی۔ اپٹا سے حبیب تنویر کا رشتہ مضبوط تر ہوتا گیا اور وہ اپٹا کے ہی ہو کر رہ گئے۔ انہوں نے اپٹا کے لئے ڈرامے لکھے، ترجمے کیے، اداکاری کی اور کئی ڈراموں کے ہدایت کار بھی رہے۔ ۱۹۵۴ء میں حبیب تنویر بمبئی کو خیر آباد کہہ کر دہلی چلے آئے۔ اور یہاں اسٹیج کی سرگرمیوں سے وابستہ ہو گئے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے ساتھ مل کر ''اوکھلا تھیٹر'' قائم کیا۔ اسی زمانے میں ڈراما ''آگرہ بازار'' لکھا اور اسے جامعہ میں اسٹیج بھی کیا گیا۔ بعد میں حبیب تنویر، قدسیہ زیدی کے ''ہندوستانی تھیٹر'' سے وابستہ ہو گئے۔ ہندوستانی تھیٹر نے ''آگرہ بازار'' کو دوبارہ پیش کیا جسے حبیب تنویر نے ایک مکمل ڈرامے کی شکل عطا کی تھی۔ ۱۹۵۴ء میں ہی حبیب تنویر نے تھیٹر کی اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے ارادے سے لندن کا سفر کیا اور لندن کی 'رائل اکاڈمی آف ڈرامٹکس' (Royal Academy of Dramatics) میں داخلہ لیا۔

یوروپ کے قیام کے دوران انہوں نے مختلف ملکوں کی سیر کی اور وہاں ڈرامے کے فن اور تکنیک میں ہونے والے تجربوں سے آگہی حاصل کی۔ ۱۹۵۸ء میں حبیب تنویر نے دہلی لوٹنے کے بعد ہندوستانی تھیٹر کے ہدایت کار کی حیثیت سے ڈراما ''مٹی کی گاڑی'' پیش کیا جو بے حد مقبول ہوا۔ اس ڈرامے میں انہوں نے چھتیس گڑھ کے لوک فن کاروں اور اداکاروں کو خاص طور سے پیش کیا۔ لیکن بعض اختلافات کے سبب حبیب تنویر نے جلد ہی ہندوستانی تھیٹر سے علاحدگی اختیار کر لی اور اپنی شریک کار مونیکا مشرا کے ساتھ مل کر ۱۹۵۹ء میں ''نیا تھیٹر'' کی بنیاد ڈالی۔ جس کے تحت انہوں نے کئی کامیاب ڈرامے پیش کیے۔ جن میں سات پیسے، جالی دار پردے، پھانسی، میرے بعد، ارجن کا سارتھی، گاؤں کا نام سسرال مورنام داماد، چرن داس چور، اتر رام چرت، شاہی لکڑہارا، جانی چور اور بہادر کلارین وغیرہ اہم ہیں۔ ۱۹۸۲ء میں حبیب

تنویر نے ''نیا تھیٹر'' کے چھتیس گڑھی فن کاروں کے ساتھ برطانیہ کے ایڈن برگ میں منعقد ہوئے بین الاقوامی ڈراما فیسٹول میں شرکت کی اور اپنا شاہ کار ڈراما ''چرن داس چور'' پیش کیا۔اس ڈرامے کو ناظرین نے کافی پسند کیا۔

انہیں اس فیسٹول میں اس ڈرامے پر بہترین ڈرامے کا ایوارڈ بھی ملا۔حبیب تنویر نے بچوں کے لئے بھی ڈرامے لکھے۔جن میں کارتوس، چاندی کا چمچہ، آگ کی گیند اور دودھ کا گلاس وغیرہ ہیں۔حبیب تنویر نے بے شمار ڈرامے لکھے اور ان کی ہدایت کاری کی۔انہوں نے کئی دوسرے ڈراما گروپ کے لئے بھی ڈراموں کی ہدایت کاری کی۔انہوں نے فن وتکنیک کے لحاظ سے ڈرامے کو ثروت مند بنایا۔ان کے ڈراموں کی زبان، کردار اور موضوعات عوامی زندگی سے ماخوذ ہوتے ہیں۔ان کے ڈراموں میں عوامی زندگی کے مسائل کی بہترین ترجمانی ملتی ہے۔انہوں نے اپنے بیش تر ڈراموں میں استحصال، ناانصافی اور ظلم کی مخالفت کی ہے۔اور انسانی اقدار اور سیکولر اور جمہوری نظریے کی حمایت کی ہے۔

حبیب تنویر کو ڈرامے کے میدان میں ان کی بیش بہا خدمات کے لئے حکومت کی جانب سے پدم شری اور پدم بھوشن کے اعزازات مل چکے ہیں۔اس کے علاوہ کئی دوسرے اداروں کی جانب سے بھی قومی سطح کے درجنوں اعزازات وانعامات سے انہیں نوازا جاچکا ہے۔ممتاز فن کار کی حیثیت سے انہیں راجیہ سبھا ممبر کے طور پر بھی نام زَد کیا گیا تھا۔انہوں نے دنیا کے کئی ملکوں کے سفر بھی کیے اور وہاں اپنی فن کاری کے جوہر کے لئے داد بھی وصول کی۔ڈراما اور اسٹیج سے سرگرم وابستگی کے کم وبیش پچاس سالہ سفر میں حبیب تنویر نے ہندوستانی ڈرامے کو کئی لحاظ سے مالا مال کیا ہے اور اپنی زندگی میں ہی ڈرامے کی دنیا کی ایک لازوال شخصیت کے طور پر اپنی حیثیت تسلیم کرالی ہے۔حبیب تنویر کا انتقال ۸/جون ۲۰۰۹ء کو بھوپال مدھیہ پردیش میں ہوا۔

08.10 ابراہیم یوسف

ابراہیم یوسف کا اصل نام محمد ابراہیم خاں ہے۔آپ کی تاریخ پیدائش ۷/اگست ۱۹۲۱ء ہے لیکن سرکاری ریکارڈ کے مطابق ۱۵/مئی ۱۹۲۵ء میں بھوپال میں پیدا ہوئے۔ابتدائی تعلیم بھوپال میں ہوئی۔بی.اے.اندور کرسچن کالج.اندور سے کیا اور بی.ایڈ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی سے پاس کیا۔اس کے بعد درس وتدریس کے پیشے سے وابستہ ہوگئے لیکن آگے کی تعلیم جاری رکھی اور حمیدیہ کالج بھوپال سے ایم.اے.اردو اور پھر ایم.اے.سیاسیات.میں کامیابی حاصل کی۔آپ ۱۹۸۳ء میں بحیثیت ہائر سکنڈری پرنسپل ریٹائر ہوئے اور ۳۰/اکتوبر ۱۹۹۹ء میں انہوں نے انتقال کیا۔آپ نے ۱۹۳۹ء سے ادب میں دل چسپی لینی شروع کی۔اپنی ادبی زندگی کا آغاز افسانہ نگاری سے کیا، لیکن سہا مجددی کے کہنے پر ڈراما کی طرف راغب ہوگئے اور پھر اسی فن کے ہوگئے۔ان کا سب سے پہلا طویل ڈراما ''گورکن'' ۱۹۴۴ء میں لاہور سے شائع ہوا۔آپ نے تقریباً ۱۵۰/ڈرامے لکھے جو بڑے بڑے رسالوں میں شائع ہونے کے ساتھ ساتھ درجنوں مجموعوں کی صورت میں بھی منظر عام پر آگئے۔اور ۴۰ کے قریب تحقیقی وتنقیدی مضامین بھی تحریر کیے۔ان کے کئی ڈرامے اسٹیج بھی کیے گئے۔انہیں ۱۹۸۶ء میں غالب انسٹی ٹیوٹ نے ''ہم سب'' ایواڑ دیا۔

مدھیہ پردیش اردو اکادمی کا میر ایوارڈ، میر اکادمی لکھنو کا ایوارڈ، اور حکومت مدھیہ پردیش کا اقبال سمان بھی انہیں دے دیا گیا۔ان پر تین یونی ورسٹیوں نے اپنے اسکالر کو Ph.D سے تفویض کیا۔اور کئی اسکالروں قلم کاروں نے ان پر مضامین ومقالے لکھے۔ان کے ڈرامے کئی UG اور PG کورسوں میں بھی شاملِ نصاب ہیں۔

ان کی چند تصنیفات کے نام کچھ یوں ہیں:۔

﴿۱﴾سوکھے درخت: ڈرامے ۱۹۵۲ء ﴿۲﴾آبلے اور منزلیں: ناول ۱۹۵۳ء
﴿۳﴾طنزیہ :ڈرامے ۱۹۷۴ء ﴿۴﴾دھوئیں کے آنچل: ڈرامے ۱۹۷۶ء
﴿۵﴾صولت عالمگیر: مرتب قدیم ڈراما ﴿۶﴾گم شدہ خط: ترجمہ ڈرامے ۱۹۷۸ء
﴿۷﴾اردو کے اہم ڈراما نگار متقدین ۱۹۸۱ء ﴿۸﴾اردو کے اہم ڈراما نگار متوسطین
﴿۹﴾اردو کا اہم ڈراما نگار آغا حشر کاشمیری ۱۹۸۲ء ﴿۱۰﴾اردو ڈرامے کی تنقید کا جائزہ ۱۹۹۴ء
﴿۱۱﴾پرچھائیوں کا پیچھا: ڈرامے ۱۹۹۸ء ﴿۱۲﴾پانچ چھ ڈرامے ۱۹۷۸ء
﴿۱۳﴾اُداس موڑ ۱۹۸۳ء ﴿۱۴﴾اُلجھاوے
﴿۱۵﴾اندر سبھا اور اندر سبھائیں ﴿۱۶﴾ہندی ڈرامے کا ارتقا۔

اس کے علاوہ ان کے خاص ڈراموں گورکن، گلابی گال، نشیلی آنکھیں (ڈراما مجموعہ) شکست کی آواز (طویل ڈراما) کا بھی پتہ چلتا ہے۔تین نسلیں ایک دور، بادلوں کا سایہ، خودکشی، دھویں کے آنچل، داغ اور دھبے، ٹوٹے ہوئے خوابوں کے درماں، سالگرہ کا تحفہ اور مغلوب غالب، ابراہیم یوسف کے چند ایسے ڈرامے ہیں جنہیں کافی سراہا گیا ہے۔

ابراہیم یوسف نے اُردو ڈرامے کو بڑے سنجیدہ نوعیت کے ڈرامے دیے اور اپنے ڈراموں میں انہیں نے زندگی اور سماج کے مختلف مسائل کو موضوع بنا کر ان کے بارے میں اپنے نظریات دینے کی کوشش کی۔انہوں نے زیادہ تر متوسط طبقے کے عام مسلم گھرانوں کو موضوع بنایا ہے اور وہ اپنے ڈراموں میں کردار سازی پر سخت زور دیتے ہیں، خاص کر کردار کی داخلی کیفیات کو نفسیاتی طور پر وہ اُبھارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ سطحی رومانیت سے دور رہ کر انہوں نے زیادہ تر حقیقت پسندی اور ترقی پسندی کا ہی ساتھ دیا ہے۔انہوں نے اپنے ڈراموں میں مقصدیت پر زیادہ زور دیا ہے۔ان کے ڈراموں کا پہلا مجموعہ ''سوکھے درخت'' واضح طور پر ترقی پسندی کی ترجمانی کرتا ہے۔ڈراما خون کی بوندیں، خونی ہے ہندوستان، عنوان کی کتاب میں بھی شامل کیا گیا ہے اور سوکھے درخت کل ہند انجمن ترقی پسند مصنفین کانفرنس بھوپال ۱۹۴۹ء میں منٹو ہال میں کھیلا گیا۔ابراہیم یوسف نے صنفِ ڈراما کا پورے طور پر مطالعہ کیا تھا جو ڈرامے پر تنقید لکھی اور دیگر زبانوں کے ڈراموں کو اردو میں بھی منتقل کیا۔اس طرح ان کے سامنے ڈراموں کے اچھے اچھے ماڈل رہے ہیں۔اسی لئے ان کے لکھے ہوئے ڈرامے مختلف نوعیت کے ہیں۔ان میں یک بابی ڈراموں کے اچھے نمونے ہمیں ملتے ہیں اس لئے ڈاکٹر فصیح احمد صدیقی نے انہیں سراہتے ہوئے لکھا ہے:

> ''اردو یک بابی ڈراما کے ضمن میں صرف اتنا کہا جاسکتا ہے کہ کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ ابراہیم یوسف پر جنات کا سایہ ہے۔ان کے اکثر ڈرامائی کردار اس حقیقت کی غمازی کرتے ہیں۔''

اس لئے انجم سلمانی لکھتے ہیں:

> ''زندگی کے پیچیدہ گوشوں میں کوئی ایسا باریک اور حقیر نکتہ اس کی دوررس نظروں سے اوجھل نہیں ہے اس کا فن ہر زاویہ سے زندگی کے تمام دائروں پر محیط ہے اور حقیقتاً یہ کسی بھی ادیب کی عظمت کی بڑی دلیل ہے۔''

ڈراما نگاری کی دنیا میں ابراہیم یوسف ایک عظیم و منفرد مقام رکھتے ہیں۔

08.11 خلاصہ

اس اکائی میں آپ نے شامل نصاب اردو کے اہم ڈراما نگاروں مثلاً: سیّد آغا حسن امانت لکھنوی، آغا حشر کاشمیری، عابد حسین، امتیاز علی تاج، محمّد مجیب، محمّد حسن، حبیب تنویر، ابراہیم یوسف کے حالات زندگی اور ادبی کاناموں کا مطالعہ کیا ہے اس کے علاوہ مذکورہ تمام ڈراما نگاروں کی ڈراما نگاری کے تعلق سے اور ان کی تصنیفات کے بارے میں جانا۔ آخر میں الفاظ و معانی، نمونۂ امتحانی سوالات اور ساتھ ہی میں حوالہ جاتی کتب کی فہرست بھی دی گئی ہے۔ امید کی جاتی ہے کہ اس اکائی سے آپ کی معلومات یقیناً اضافہ ہوگا۔

08.12 فرہنگ

آگاہی	: خبردار	صدمہ	: غم، چوٹ، دکھ
استدلالی	: دلیل کے ساتھ	عبور	: مہارت ہونا، گزرنا
اصلاح	: درست کرنا، سدھارنا	علالت	: بیماری
افکار	: فکر کی جمع، سوچ	عہدِ وسطیٰ	: درمیانی زمانہ
اکتفا	: بس کرنا، کفایت کرنا	فطری	: قدرتی، پیدائشی
امتیاز	: خاصیت	فیض یاب	: فائدہ اٹھانا
امتیازی	: خصوصی	قیام پذیر	: ٹھہرنا، رہنا
اوجھل	: آنکھ سے نظر نہ آنا	کردار سازی	: کردار بنانا
اَودھ	: لکھنؤ	کلیداری	: چابی رکھنا
اہل تشیع	: شیعہ	لنگ	: لنگڑانا، پیر میں کمی ہونا
پذیرائی	: قبولیت	مترجم	: ترجمہ کرنے والا
تجدید	: نیا کرنا	متفقہ	: جس پر اتفاق کیا گیا ہو
تعلیم و تربیت	: پڑھنا اور پالنا	متوسط	: درمیانی
جریان خون	: خون کا جاری ہونا ایک بیماری کا نام	مختلف	: الگ الگ
خازن	: خزانچی	مشہد	: ایران کا ایک شہر
خداترس	: خدا سے ڈرنے والا	معترف	: اعتراف کرنے والا
درمیانی	: بیچ، وسط	معمار	: کاری گر، بنانے والا
ڈرامہ نویس	: ڈرامہ لکھنے والا	ناگہانی	: اچانک
رسم تاسیس	: بنیاد کی رسم	نتائج فکر	: فکروں کا حاصل مطلب

زمرے	: گروہ، جماعت	نقاد	: تنقید کرنے والا
شاہ کار	: بہترین کام، کارنامہ	نوعمر	: کم عمر والا
شباب	: جوانی	وسیع	: چوڑا
شیخ الجامعہ	: وی.سی	یک جہتی	: اتفاق

08.13 سوالات

مختصر سوالات

سوال نمبر۱۔ سید آغا حسن امانت لکھنوی پر اپنا اظہار خیال پیش کیجیے؟

سوال نمبر۲۔ آغا حشر کاشمیری کی مختصر سوانح حیات اپنے لفظوں میں لکھیے؟

سوال نمبر۳۔ عابد حسین کی تعلیم و تربیت سے متعلق ایک مضمون قلم بند کیجیے؟

تفصیلی سوالات

سوال نمبر۱۔ پروفیسر محمّد مجیب کے حالاتِ زندگی سپردِ قرطاس کیجیے؟

سوال نمبر۲۔ پروفیسر محمّد حسن کے ڈراموں کے مجموعوں پر اظہارِ خیال پیش کیجیے؟

سوال نمبر۳۔ حبیب تنویر کی ڈراما نگاری سے متعلق اپنا موقف سپردِ قرطاس کیجیے؟

معروضی سوالات

سوال نمبر۱ : ''اِندر سبھا'' کس کا ڈراما ہے؟

(الف) امانت لکھنوی (ب) محمد حسن (ج) حبیب تنویر (د) عصمت چغتائی

سوال نمبر۲ : عابد حسین کی پیدائش کہاں ہوئی؟

(الف) ہریانہ (ب) بھوپال (ج) چنئی (د) دہلی

سوال نمبر۳ : ''پردۂ غفلت'' کس کا ڈراما ہے؟

(الف) کرشن چندر (ب) عبداللہ حسین (ج) عابد حسین (د) معبود حسین

سوال نمبر۴ : امتیاز علی تاجؔ کے والد کا نام کیا تھا؟

(الف) اصغر علی (ب) سرفراز علی (ج) امداد علی (د) سید ممتاز علی

سوال نمبر۵ : امتیاز علی تاجؔ کی ماں محمدی بیگم نے کون سا رسالہ جاری کیا تھا؟

(الف) مشیرِ مادر (ب) شیرِ مادر (ج) مشورہ (د) مشاہرہ

سوال نمبر۶ : ''مضمون'' کی جمع کیا ہے؟

(الف) ضامن (ب) مجمع (ج) ضمن (د) مضامین

سوال نمبر ۷ : کس کی پیدائش لکھنؤ میں ہوئی؟

(الف) محمد مجیب (ب) محمد حسن (ج) آغا حشر کاشمیری (د) حبیب تنویر

سوال نمبر ۸ : ''پیسہ اور پرچھائیں'' کس کا ڈراما ہے؟

(الف) محمد محسن (ب) احسن لکھنوی (ج) محمد حسن (د) محمد اشرف

سوال نمبر ۹ : کون سا ڈراما حبیب تنویر کا ہے؟

(الف) چرن داس چور (ب) ہرچرن داس (ج) کالی داس (د) کبیر

سوال نمبر ۱۰ : ابراہیم یوسف کا اصل نام کیا تھا؟

(الف) محمد قاسم (ب) محمد ابراہیم خاں (ج) محمد ندیم (د) احمد رضا

معروضی سوالات کے جوابات

جواب نمبر ۱ : (الف) امانت لکھنوی
جواب نمبر ۲ : (ب) بھوپال
جواب نمبر ۳ : (ج) عابد حسین
جواب نمبر ۴ : (د) سید ممتاز علی
جواب نمبر ۵ : (ب) شیرِ مادر
جواب نمبر ۶ : (د) مضامین
جواب نمبر ۷ : (الف) محمد مجیب
جواب نمبر ۸ : (ج) محمد حسن
جواب نمبر ۹ : (الف) چرن داس چور
جواب نمبر ۱۰ : (ب) محمد ابراہیم خاں

08.14 حوالہ جاتی کتب

۱۔ آغا حشر اردو ڈراما از انجمن آرا انجم
۲۔ اردو اسٹیج ڈراما از ڈاکٹر اے. بی. اشرف
۳۔ اردو ڈراما اور اسٹیج از مسعود حسن رضوی
۴۔ اردو ڈراما اور ابراہیم یوسف از ڈاکٹر تاتا رخاں
۵۔ اردو ڈراما روایت اور تجربہ از ڈاکٹر عطیہ نشاط
۶۔ اردو ڈراما فن اور منزلیں از وقار عظیم
۷۔ جدید اردو ڈراما از ظہور الدین
۸۔ حیاتِ عابد از صغریٰ مہدی
۹۔ ڈراما کا فن اور روایت از ڈاکٹر محمد شاہد حسین
۱۰۔ مجیب صاحب احوال افکار از مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ

اکائی 09 اردوریڈیوڈراما اور اس کے اہم ڈراما نگار

ساخت

09.01 : اغراض ومقاصد

09.02 : تمہید

09.03 : اردوڈرامے کے اوّلین نقوش

09.04 : ڈرامے کی اقسام

09.05 : اردوریڈیوڈرامہ کی تعریف

09.06 : ریڈیوڈرامہ کا آغاز اور ارتقا

09.07 : اسٹیج ڈراما اور ریڈیوڈراما کا فرق

09.08 : ٹیلی ویژن ڈرامے

09.09 : اردوریڈیوکے اہم ڈرامے اوران کے ڈرامہ نگار

09.10 : خلاصہ

09.11 : فرہنگ

09.12 : سوالات

09.13 : حوالہ جاتی کتب

09.01 اغراض ومقاصد

اُردو میں ریڈیوڈرامے کی وقیع روایت موجود ہے۔اردو کے کئی ادیبوں نے ریڈیو کے لئے ڈرامے لکھ کر قابلِ قدر اضافے کیے ہیں۔اس اکائی کے مطالعے سے آپ ریڈیوڈرامے کے فن،موضوع،تکنیک،اس کے آغاز وارتقا اور اردو کے اہم ڈرامہ نگاروں سے متعلق ضروری معلومات حاصل کرسکیں گے۔ریڈیو اور اسٹیج ڈرامے کے فرق کو سمجھ سکیں گے۔اردوادب میں ریڈیوڈرامے کی روایت سے متعلق سبھی ضروری معلومات حاصل کرسکیں گے۔

09.02 تمہید

اس اکائی میں ہندوستان میں ڈرامے کی روایت خاص طور سے اردوڈرامے کی تاریخ اور اس کے فن کا جائزہ لیا جارہا ہے۔سب سے پہلے آپ کے لئے یہ جاننا اور سمجھ لینا ضروری ہے کہ ڈراما دراصل ہے کیا؟ ڈرامے کی تعریف،اس کی فنی خصوصیات،اس کے آغاز وارتقا،تاریخ اور تکنیک کے فرق کو جانے بغیر ہم اردوڈرامے کے فن اور اس کی پیش کش کو بہتر طور پر نہیں سمجھ سکیں گے۔

آیئے سب سے پہلے یہ جان لیں کہ ڈرامے کا لفظ کہاں سے آیا اور اس کی ابتدا کیوں کر ہوئی؟

ڈراما دراصل فنونِ لطیفہ کی ایک اہم صنف ہے۔ تاریخِ عالم کے مطالعہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ حضرت عیسیٰ سے پانچ صدی پہلے یونان میں ڈرامے کی ابتدا ہو چکی تھی۔ قدیم یونان میں آباد نیم وحشی انسان جشنِ بہار کے موقع پر جو رقص کرتے تھے اسے یونانی زبان میں ڈرومنن کہا جاتا تھا۔ یہی ڈرومنن کثرتِ استعمال سے 'ڈراؤ' ہوا اور اسی سے لفظ ڈراما بنا جو آج اپنی پوری فن کارانہ خوبیوں کے ساتھ رائج ہے۔ اس ایک لفظ ڈراما سے ہم جان لیتے ہیں کہ رنگ منچ، اسٹیج یا تھیٹر کے ڈائس پر جو کہانی کھیلی جائے گی یا پیش کی جائے گی وہ ڈراما ہے۔ ڈرامے کے معنی ہیں عمل، ایکشن یا کر کے دکھانا۔ وہ عمل یا ایکشن جسے ہم نقل بمطابق اصل کہتے ہیں۔ ڈرامے کو انسانی زندگی کی عملی تصویر مانا گیا ہے۔ ایسی تصویر جو رنگ منچ یا اسٹیج پر پورے ایکشن کے ساتھ پیش کی جاتی ہے۔

ڈرامے کی تین اہم خصوصیات ہوتی ہیں۔ بات چیت مکالماتی زبان میں ہو اور اس کی ادائیگی میں تاثیر ہو۔ کردار یا وہ فن کار جو کسی خاص فرد کی نقل کر رہا ہو اس میں بھرپور ایکشن یا عملی قوت ہو۔ جو کہانی پیش کی جائے اس میں کہانی کے واقعات کا تسلسل اور کیفیت ہو۔ یہی ایک اچھے اور کامیاب ڈرامے کی خصوصیت ہوتی ہے چوں کہ ڈراما مجسم عمل ہے۔ اس میں ٹھہراؤ کی گنجائش نہیں ہوتی۔ آپ نے اتنا تو سمجھ لیا ہوگا کہ ڈرامے کا نام کس سے آیا؟ اس کی ابتدا کب اور کیسے ہوئی؟ اور اس کی اہم خصوصیات کیا ہیں؟ اب آیئے یہ جان لیں کہ ہندوستان میں ڈرامے کا آغاز کب اور کیسے ہوا۔

یہ تو آپ جان گئے کہ ڈراما کا لفظ یونان کی دین ہے اور حضرت عیسیٰ سے پانچ صدی پہلے یونان میں ڈرامہ کا آغاز ہو چکا تھا۔ تاریخِ عالم سے یہ ثبوت ملتے ہیں کہ ہندوستان میں اس سے پہلے ہی ڈرامے کی ابتدا ہو چکی تھی۔ یونان اور ہندوستان کے ڈراموں کا مزاج بالکل مختلف تھا۔ ہندوستانی ڈرامے اور یونانی ڈرامے کے اصول اور ترتیب میں بنیادی فرق یہ ہے کہ جو ڈرامے کے اصول وضع کیے گئے ان سے بالکل نہیں ہٹتے جب کہ ہندوستانی ڈرامہ میں رہن سہن، زمانہ، واقعات بدلتے رہتے ہیں۔ یونانی ٹریجڈی کے صنف کو اہم نہیں مانتے، ان کے ڈرامے ظرافت اور ہنسی مذاق سے بھرپور ہوا کرتے تھے۔ اس کے برعکس ہندوستانی ڈرامے المیہ یعنی ٹریجڈی اور ظریفانہ یعنی کامیڈی دونوں اصناف کا مجموعہ ہیں۔ اس لحاظ سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ ہندوستانی ڈراما یونان یا کسی اور غیر ملک سے نہیں پیدا ہوا۔ اُس کی عملی شکل پہلے سے یہاں موجود تھی۔

اس کا ثبوت وہ کتاب ہے جو بھرت منی نے صدیوں قبل ہندوستان میں لکھی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ قدیم ترین ہندوستان میں دیوتاؤں اور راکشسوں کی مسلسل لڑائیوں سے جب انسان تنگ آ گیا تو سکون کے لئے اس عہد کے صاحبِ ریاضت یوگی بھرت منی نے بھرت ناٹیہ شاستر کی تخلیق کی۔ اسی ناٹیہ شاستر کی بنیاد پر ہندوستانی تھیٹر یا رنگ منچ کا آغاز ہوا۔ بھرت ناٹیہ شاستر کا احترام یہاں تک کیا گیا کہ اس میں دیے گئے گیان (علم) کو ازلی اور ابدی مان کر اسے پانچواں وید کہا گیا ہے۔ رنگ شالہ یعنی شاہی تھیٹر اور ناٹیہ کلا کا تصور قدیم ہندوستان میں بھرت ناٹیہ شاستر سے پیدا ہوا تھا۔ حضرت عیسیٰ سے تقریباً چھ صدی قبل ہندوستان میں مہابھارت کا عہد تھا۔ اس زمانے میں ناٹیہ کلا کا رواج عام تھا۔ مہابھارت کے عہد میں ہنر کی بہت قدر ہوا کرتی تھی۔ فن کو نوازا جاتا تھا۔ راج گھرانوں میں رنگ شالے یعنی شاہی تھیٹر اعلیٰ پیمانے پر بنے ہوئے تھے۔ ان پر پورے بھاؤ کے ساتھ کسی قصے کو مختلف افراد سوانگ بھر کر پیش کرتے تھے۔

تاریخ کے مطالعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ہندوستان کی قدیم دراوڑی اور آریائی نسلوں میں یہ فن، رقص وموسیقی کی شکل میں موجود تھا۔ چوں کہ جنوبی ہند کا رقص کتھا کلی اور بھرت ناٹیم دراوڑی تہذیب کی ہی دین ہے۔ کتھا کلی کسی مختصر مگر مکمل کہانی یا قصے کو رقص کے ہاؤ بھاؤ میں پیش کرتا آرہا ہے۔ قدیم ہندوستان میں رنگ منچ یعنی اسٹیج روز کی تفریح نہ تھا۔ خاص تہواروں اور قومی جشن کے موقعوں پر ڈرامے کھیلے جاتے تھے۔ اس عہد کے اداکار پیشہ ور نہیں ہوتے تھے۔ وہ اداکاری کو عبادت سمجھتے تھے۔ ہندوستان میں پہلے پہلے سنسکرت زبان میں ناٹک لکھے بھی گئے اور کھیلے بھی گئے اور انہیں عروج بھی حاصل ہوا۔ اس عہد کا سب سے پہلا ناٹک کار اشوگھوش تھا۔ سنسکرت کی تین اہم کتابوں میں بھرت منی کی ''ناٹیہ شاستر''، دھنن جیئ کی ''وش روپک'' اور ساگرنندی کی ''ناٹک لکش کوش'' سے وضاحت ہوجاتی ہے کہ سنسکرت کے ناٹکوں کو انسانی جذبات کی ترجمانی، مکالمات کی ڈرامائی زبان، ناٹک میں پارٹ ادا کرتے کرداروں اور پلاٹ کی اقسام کے علاوہ مناظر کو ایک دوسرے میں مربوط کرنے کی منازل کا تعین کرکے ناٹک کو پابندِ اصول کیا گیا تھا۔ یہ آپ کی سمجھ میں آگیا ہوگا۔ اگر نہیں آیا تو اس کو آپ اس طرح سمجھیں۔

قدیم ہندوستان میں بادشاہت کے چار اصول بنائے گئے تھے۔ سام، دام، ڈنڈ اور بھید۔ سام یعنی بادشاہ لازمی طور پر عوام کی ضرورت کا خیال رکھے گا۔ دام یعنی بادشاہ ہمیشہ عوام کی فلاح اور بہبود کے لئے کام کرے گا۔ ڈنڈ یعنی انصاف اور ناانصافی کی گہری تفتیش سے کام لے کر ناانصافی پر مشتمل سزائیں نہیں دے گا۔ بھید یعنی بادشاہ ملک اور عوام کے مفاد میں معاہدوں اور اتحادوں کی قدر کرنے کا پابند رہے گا۔ بادشاہت کے یہ چار اصول بادشاہ کی صلاحیت کے حق میں بنائے گئے تھے۔ خاندانی جانشینی کو دخل حاصل نہیں تھا۔ اسی نظریے پر سنسکرت ناٹکوں کے اصول وضع ہوئے تھے۔ سنسکرت کے ناٹکوں کی پیش کش کا مقصد اعلیٰ طبقے کو تفریح مہیا کرنا تھا۔ سنسکرت کو قدیم ہندوستان میں اونچے اور کلین یعنی برہمن طبقے کی زبان مانا گیا تھا۔ اس زبان کا استعمال ادنیٰ طبقوں کے لئے ممنوع اور قابلِ تعزیر تھا۔ اس زبان میں کھیلے گئے ناٹک اعلیٰ طبقے تک ہی محدود رہے۔ عوام تک ان کی پہونچ ناممکن ہی رہی تھی۔ سنسکرت ناٹکوں میں عام آدمی کی گنجائش بالکل نہیں تھی۔ اس کے زوال کی ایک اور اہم وجہ ہندو میتھولاجی بھی تھی جس کا بنیادی اثر ان ناٹکوں میں بہت گہرا تھا یعنی دیوی دیوتا اور رشی منی کے مافوق الفطرت کردار۔ ان ناٹکوں میں اس عہد کے سماج اور تہذیب وتمدن کی عکاسی بالکل نہیں ہوتی تھی۔ سنسکرت کے ناٹکوں کے زوال اور خاتمے کے یہی بنیادی اسباب تھے۔ ایک تحقیق کے مطابق قدیم ہندوستان کے اس عہد میں پہلی اور دسویں صدی عیسوی کے درمیان تقریباً سات سو سنسکرت زبان کے ناٹک لکھے گئے تھے۔ مختصر طور پر آپ کو یہ بھی بتا دیا جائے کہ سنسکرت ڈراموں کی خصوصیات کیا ہوا کرتی تھیں؟ ان ڈراموں کا آغاز اور انجام کیسے ہوتا تھا؟ اور ان کی زبان کس قسم کی پوتی تھی؟ سنسکرت ڈراموں کی تین اہم خصوصیات بیان کی گئیں ہیں۔ پیچیدگی، زندگی کے نظریئے کو پیش کرنا اور ماحول ومعاشرے کو اہمیت دینا۔ آیئے سب سے پہلے پیچیدگی کو سمجھا جائے۔ پیچیدگی سنسکرت ڈرامے کی سب سے بڑی خصوصیت ہوتی تھی۔ پیچیدگی کو یوں سمجھیں کہ ڈرامے کے پلاٹ یا قصے کو کافی الجھاؤ کے ساتھ پیش کیا جاتا تھا۔ ان ڈراموں کو دیکھنے والے اکثر اس کے الجھاؤ کی وجہ سے پوری طرح لطف اندوز نہیں ہوتے تھے لیکن ان سب کے باوجود ان ڈراموں میں فن اور تکنیک کے اعلیٰ نمونے ہوا کرتے تھے۔ ان ڈراموں میں مذہبی تبلیغ کے ساتھ ہی تفریح اور ذہنی سکون کو بھی اہمیت دی جاتی تھی۔

نظریۂ زندگی:۔ سنسکرت ڈراموں میں زندگی اور انسان کے معاشرتی ماحول کو اس طرح پیش کیا جاتا تھا جس سے اس کا مقصد واضح ہوجائے۔ جیسے حکومت میں اگر کوئی بدنظمی ہے تو اس کو ڈرامے میں دکھایا جاتا تھا یا محبت میں ناکامی یا کامیابی ہے تو اس کو بھی وضاحت سے پیش

کیا جاتا تھا۔ چوں کہ سنسکرت ڈراموں یا ناٹکوں پر ہندو مذہب کا غلبہ ہوا کرتا تھا، اس لئے دیوی دیوتاؤں کی آپس کے اختلاف یا ان کے انسانی زندگی پر اثرات کو بھی اسی نظریئے کے تحت پیش کیا جاتا تھا۔ ان قدیم ناٹکوں میں جاگیردارانہ نظام کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ جاگیردارانہ نظام سے ان ناٹکوں کا بہت گہرا لگاؤ تھا۔ یہ لگاؤ بھی سنسکرت ناٹکوں کی ایک بڑی صفت ہوا کرتی تھی۔ ہیرو کو اعلیٰ خاندان کا دکھایا جاتا تھا۔ وہ کسی جگہ کا راجہ، راج کمار ہوا کرتا تھا یا شاہی خاندان کا کوئی اہم نوجوان۔ سنسکرت ڈرامے یا ناٹک کے پلاٹ زیادہ تر دیوی دیوتاؤں یا کسی شاہی خاندان سے منسلک ہوا کرتے تھے۔ ان کا تعلق عام آدمی کی زندگی سے بالکل نہیں ہوتا تھا بلکہ عام معاشرے کو دکھائے جانے پر پابندی عائد ہوتی تھی۔

سنسکرت ناٹکوں کا آغاز دعائیہ کلمات سے ہوتا تھا اور اس کا انجام بھی خیر کے کلمات سے ہی کیا جاتا تھا۔ عموماً یہ کلمات نظم میں ہوا کرتے تھے۔ ان دعائیہ اور خیر کے کلمات کو سنسکرت میں بھرت واکیہ کہا گیا ہے۔ سنسکرت کے آغاز اور انجام کو لکھنا سب سے مشکل کام ہوا کرتا تھا اور انہیں پر ڈرامے کی کامیابی کا دارومدار ہوتا تھا۔ ڈرامے کے آغاز کو سنسکرت میں ''پرستاوَنا'' کہتے ہیں۔ پرستاوَنا یعنی تمہید۔ ڈرامے کا آغاز (پرستاوَنا) دو کرداروں کی آمد سے ہوتا تھا جنہیں ہندی میں سوتر دھار اور اردو میں راوی کہتے ہیں۔ سنسکرت میں انہیں ناندی کہا گیا ہے۔ یہ مرد اور عورت ہوتے تھے جنہیں نٹ اور نٹی کہا جاتا تھا۔ ناندی یعنی مرد سوتر دھار یا راوی سب سے پہلے مختصر طور پر یہ بتاتا تھا کہ ڈرامے میں کس قصے یا کہانی کو پیش کیا جارہا ہے۔ ہر کردار یا اداکار کی اسٹیج پر آمد سے پہلے وہ اس کی خصوصیت بیان کرتا تھا تاکہ دیکھنے والے ہر منظر کو پوری طرح سمجھ لیں اور ہر کردار سے واقف رہیں۔ سوتر دھار بے حد قابل برہمن ہوتا تھا۔ ڈرامے کے فن، اس عہد کے رسم ورواج اور تہذیب وتمدن کے سبھی اصول اور ضابطوں سے واقف ہوتا تھا۔ سوتر دھار کا یہ فرض بھی ہوتا تھا کہ وہ ڈرامہ نگار کا بھی تعارف کرائے اور تماش بینوں کے آنے کا شکریہ بھی ادا کرے۔ اس کے بعد ڈرامہ شروع کیا جاتا تھا۔ سنسکرت ناٹکوں میں کسی اداکار کی آمد یا روانگی کے بعد نیا منظر شروع کیا جاتا تھا۔ اگر کسی تکنیکی خرابی کی وجہ سے اسٹیج خالی رہ جاتا تو پردیشک یعنی ترجمان اداکار کی غیر حاضری کی وجہ بتاتا اور اپنی ظریفانہ حرکتوں سے حاضرین کا دل بہلایا کرتا تھا۔

قدیم سنسکرت ناٹکوں میں عموماً نو یا دس کردار ہوا کرتے تھے۔ ہیرو، ہیروئن، ہیرو کا دوست، ویلن، مصاحب، وزیر، ندیم، ودوشک یعنی ہیرو کا وہ ساتھی جو مزاح سے دل بہلاتا تھا۔ ندیم کا کردار شاعر کا ہوا کرتا تھا، ان کے علاوہ نوکر چاکر ہوتے تھے۔ سنسکرت ڈراموں میں سفر، قتل اور عام لڑائیاں نہیں دکھائی جاتی تھیں۔ ناندی یا سوتر دھار سے ان کا ذکر کرادیا جاتا تھا۔ سنسکرت زبان کے مکالمے سنسکرت میں ہی ہوا کرتے تھے۔ ان کے دیکھنے والے اس زبان سے واقف رہتے تھے، اس لئے ان کو سمجھنے میں کوئی دقت پیش نہیں آتی تھی لیکن سنسکرت میں لکھے گئے مکالمے ضرور ہوتے تھے۔ کالی داس بھوبھوتی نے اس دشواری کو سب سے پہلے سمجھا۔ چنانچہ ان کے ڈراموں میں سلیس اور شستہ زبان میں مکالمے موجود ہیں۔ یہ مکالمے زیادہ تر نثر میں ہیں۔ کہیں کہیں منظر نگاری کے پیش نظر اور کردار کو پُر جوش بنانے کی غرض سے نظم میں مکالمے لکھے گئے ہیں۔ ان مکالموں میں فن اور تکنیک کا خاص لحاظ رکھا گیا ہے۔ الگ الگ افراد کی زبان ان کی حیثیت اور کردار کی مناسبت کے مطابق ہے۔ مثلاً ہیرو یا دوسرے اہم مرد کردار سنسکرت زبان میں بات کرتے ہیں۔ دوسرے عام افراد کی زبان عام فہم ہے۔ زنانہ کردار کے لئے عام بول چال کے مکالموں سے کام لیا گیا ہے لیکن یہ زبان سنسکرت ہی ہوا کرتی تھی۔ کہیں مشکل اور کہیں آسان۔ آپ نے سنسکرت ناٹکوں کی ان خصوصیات کو سمجھ لیا ہوگا اور یہ بھی جان لیا ہوگا کہ سنسکرت ناٹک کن موضوعات پر مبنی ہوتے تھے اور ان کے اہم کردار کون سے ہوتے تھے۔

کالی داس کے مشہور ناٹک ''مالویکا اگنی مترم''، ''وکرم اروشی'' اور ''شکنتلا'' اسی عہد میں لکھے اور کھیلے گئے تھے۔ یہ تینوں ناٹک سنسکرت میں تھے۔ بعد میں انہیں ہندی اور پھر اردو میں ترجمہ کیا گیا تھا۔ مغل بادشاہ فرخ شیر کے حکم سے ''شکنتلا'' کا اردو ترجمہ نواز نامی مسلم شاعر نے ۱۶۸۰ء میں کیا تھا۔ اسی ناٹک ''شکنتلا'' کا ترجمہ برج بھاشا سے ۱۸۰۱ء میں اردو میں کاظم علی جوان نے کیا تھا۔ ''وکرم اروشی'' کو مولوی محمد عزیز مرزا نے اردو میں منتقل کیا تھا۔ کالی اس کا ہی ہمسر ناٹک کار بھوبھوتی بھی تھا۔ یہ ساتویں صدی کے اختتام پر ہندوستان کا سب سے بڑا ناٹک کار تسلیم کیا گیا۔ اس کے ڈراموں میں اصلاحی پہلو بہت واضح تھا۔

سنسکرت کے ناٹک کے زوال کے بعد ہندی ناٹک وجود میں آیا۔ ہندی زبان میں جو پہلا ناٹک کھیلا گیا وہ ''امرت منتھن'' تھا۔ سنسکرت کے ناٹک بھی مذہبی قصوں پر کھیلے گئے اور ہندی کے ناٹک کی ابتدا بھی ہندو مذہب کی دیو مالائی کہانی سے ہوئی تھی۔ فرق صرف اتنا تھا کہ سنسکرت کے ناٹک اعلیٰ طبقات کی دل بستگی کے لئے کھیلے جاتے تھے، ہندی ناٹکوں میں ہر خاص و عام کو دیکھنے کی اجازت تھی۔ ہندوستان میں ہندی کا ڈراما ''بھرت کتھا'' بھی ہے۔ اس ڈرامے میں ایک لڑکی کا کردار ہے۔ یہ لڑکی ایسی گڑیوں سے کھیلتی ہے جو حرکت بھی کر سکتی ہیں۔ اسی سے متاثر ہو کر کٹھ پتلیوں کی ایجاد ہوئی۔ تاریخ عالم میں ایسے حوالے ملتے ہیں جن سے یہ پتہ چلتا ہے کہ انگلینڈ کے بادشاہ چارلس دوم کے دربار میں کٹھ پتلیوں کا کھیل کیا جاتا تھا۔ جاپان کی قدیم ثقافت میں بھی کٹھ پتلیوں کا تذکرہ موجود ہے۔ ان کٹھ پتلیوں کی ابتدا ۱۵۹۵ء سے ہوتی ہے۔ ۱۶۸۵ء میں جاپانیوں نے اس میں خاصی ترقی کر لی تھی۔ اوساکا اور ٹوکیو میں کٹھ پتلیوں کے بازیگر باقاعدہ ناٹک کمپنیوں کی طرح شان دار منڈلیاں قایم کر کے کٹھ پتلیوں کے تماشے دکھایا کرتے تھے۔ ان میں ٹاکیموٹو ٹروپ اور ٹیوٹیک ٹروپ بہت مشہور تھے۔ ان تماشوں میں کٹھ پتلیوں کے مناظر اور مکالمے لکھنے والے ماہر ڈراما نویس اور ہدایت کار ہوا کرتے تھے ۱۷۱۰ء کا دور جاپانی کٹھ پتلیوں کے تماشے کا سنہری دور مانا گیا ہے۔ ان کٹھ پتلیوں کے فن اور کرتب نے ایشیائی ممالک میں خاص ترقی کی اور ہندوستان کے قدیم عہد یعنی مہابھارت کے زمانے میں یہ فن جاپان ہی کی نقل سے شروع ہوا تھا۔ یہ کٹھ پتلیاں لکڑی یا گتے سے بنائی جاتی تھیں۔ بعد میں اس میں جدت ہوئی اور چمڑے کی نازک کٹھ پتلیاں ایجاد کی گئیں جنہیں آسانی سے کہانی کے کردار کے مطابق حرکت یا موومنٹ دیا جا سکتا تھا یا قصے کے مطابق ان کٹھ پتلیوں کو کردار میں ڈھالا جاتا اور پھر ہاتھ کی انگلیوں کی جنبش سے یہ کٹھ پتلیاں حرکت کرتی تھیں اور پس منظر میں تماشہ دکھانے والا ہر کردار کے مکالمے سچویشن کے مطابق ادا کرتا تھا۔ کٹھ پتلیوں کا یہ ابتدائی تماشہ صدیوں بعد آج بھی ہندوستان میں کھیلا اور دکھایا جاتا ہے۔ ان کٹھ پتلیوں کی جدید ساخت کو Puppets کا نام دیا گیا ہے جنہیں موجودہ عہد میں انتہائی جدید ٹیکنالوجی کے ذریعے کیمرے میں ٹی کی کے پردے پر اداکاری کرتے اور مکالمہ ادا کرتے مکمل ایکشن کے ساتھ دکھایا جاتا ہے۔ ان کی کئی اقسام ہیں جو الگ الگ صوبوں میں الگ الگ ساخت سے تماشوں میں استعمال کی جاتی ہیں۔

آپ نے دیکھا ہوگا کہ اکثر چھوٹے شہروں میں ایک شخص کسی کا بھی روپ بھر کر گلیوں اور سڑکوں پر چکر لگا کر روزی مہیا کرتا ہے جسے بہروپیا کہا جاتا ہے۔ یہ بھی ڈرامے کا ایک روپ ہوا کرتا تھا اور آج بھی اکثر کہیں نہ کہیں یہ بہروپیا دکھائی دے جاتا ہے۔ رتن ناتھ سرشار نے ''فسانۂ آزاد'' میں ایسے ہی بہروپئے کو کردار بنا کر پیش کیا ہے۔ اب آپ نے بخوبی سمجھ لیا ہوگا کہ لفظ ڈراما کہاں سے آیا؟ ڈرامے کی ابتدا کب ہوئی؟ ہندوستان میں ڈرامہ کا آغاز کب اور کیسے ہوا؟ آیئے اب اردو ڈرامے کی روایت، اس کے آغاز اور اِرتقا کا جائزہ لیتے ہیں۔ سب سے

پہلے تو آپ کے لئے یہ جاننا لازمی ہے کہ روایت کا مفہوم کیا ہے؟ روایت کے لغوی معنی ہیں ایک خیال، رسم، عقیدہ یا تہذیب ایک نسل سے دوسری نسل کو منتقل ہونا۔ روایت کا لفظ جب ڈرامے کے سلسلے میں استعمال کیا جاتا ہے تو اس کا مفہوم تھوڑا سا بدل جاتا ہے۔ ڈرامے کے لئے لفظ روایت ڈرامے کے اصول، اس کی پیش کش اور اس کے آغاز وعروج کے معنی میں لیا جاتا ہے۔

09.03 اُردو ڈرامے کے اوّلین نقوش

اردو ڈراما کے اوّلین نقوش واقعات کربلا کے مناظر میں ملتے ہیں۔ اسلام میں کسی کی نقالی کو ڈرامائی شکل میں پیش کرنا ممنوع قرار دیا گیا ہے لیکن چوں کہ فارسی، عربی اور اردو میں اسلامی نظمیں اور جنگ نامے اس طرح لکھے گئے کہ ان میں جنگی منظر تمثیلی انداز میں ذہن پر اثر انداز ہوئے مگر انہیں رام لیلا اور کرشن لیلا کی طرح اسلامی نظموں اور جنگ ناموں کی پیش کش کے لئے اداکاری کو اسلامی ممالک میں گوارہ نہیں کیا گیا۔ ہندوستان اور ایران وغیرہ میں کربلا کے واقعات کو اسٹیج پر ڈرامے کی طرح پیش کرنا برا نہیں سمجھا گیا اور انہیں ایران میں اسٹیج کے مواقع حاصل ہوئے۔ ہندوستان میں خاص طور سے لکھنؤ میں ایران کی تقلید میں مرثیہ خوانی کے منظر کو پہلی شکل دی گئی۔ مرثیہ کو لکھنؤ میں ہی عروج حاصل ہوا تھا۔ کربلا کے تمام واقعات، مصائب، قدرتی و جنگی مناظر، گھوڑے، تلوار، حرب وضرب کے سامان، رزم اور بزم کی نقشہ کشی کو مرثیہ میں بیان کیا گیا ہے۔ یہ نظمیہ مرثیہ ہیں جنہیں میر انیسؔ اور مرزا دبیرؔ نے لکھا ہے۔ یہ دونوں حضرات اس فن کے بادشاہ مانے جاتے ہیں۔ ایک جانب میر انیس اور مرزا دبیرؔ نے شاعری میں مرثیہ کے ذریعے واقعات کربلا کو نظم کیا تو دوسری جانب لکھنؤ کے کچھ نثر نگاروں نے انہیں واقعات کو نثر میں بیان کیا۔ نثر کا یہ انداز انتہائی دل کش، دل نشیں اور اردو کے شیریں لب و لہجے میں ہے جو پڑھنے والے کو اسی زمانے میں لے جاتا ہے۔ اس نثر کو نثر خوانی کہا جاتا ہے۔ قدیم لکھنؤ میں بڑے بڑے باکمال نثر نگار اس کے ایجاد کرنے والے تھے جو عزا کی مجلسوں میں ڈرامائی اسلوب میں نثر خوانی سے تہلکہ مچا دیتے تھے۔ اس طرح مناظر موجودہ عہد میں بھی محرم کی مجلسوں میں شیعہ عالم پیش کرتے ہیں۔ تاریخ کے مطالعہ سے یہ حقیقت بھی واضح ہوتی ہے کہ ایسی نثر خوانی کے انداز میں ایک صنف مشرقی بنگال کے شہر ڈھاکہ میں ایجاد کی گئی تھی۔ یہ اردو صنف گھانٹو خوانی کہلاتی تھی۔ اس صنف کی خاصیت یہ تھی کہ کسی خوب صورت لڑکے کو گانے ناچنے کی تعلیم دی جاتی تھی۔ اسے ماہر استاد مقامی شاعروں کی لکھی ہوئی غزلیں راگ ٹھمری میں یاد کراتے تھے۔ اس میں زیادہ تر مسلمان ہی فن کار ہوتے تھے۔ لڑکے کو زنانہ لباس اور زیورات پہنا دیے جاتے تھے۔ ایک دوسرا لڑکا اسی طرح اس کے مقابل ہوتا اور دونوں کا مقابلہ نظمیہ مکالموں میں ہوتا تھا۔ دونوں گا کر سوال جواب دیا کرتے تھے۔ ایک بڑا مجمع ان کے چاروں طرف ہوتا تھا۔ کچھ سازندے جھانجھن بجاتے تھے اور تماشائی اس ڈرامائی کیفیت کا مزہ لیتے تھے۔ یہ صنف ملک کے گوشے گوشے میں رائج ہوئی۔ اسی طرح بنگلہ زبان میں نوحہ خوانی کی جگہ ''زاری گان'' ایجاد ہوا۔ آسان زبان میں یہ صنف رونے اور گانے سے تشبیہ دی گئی ہے۔ زاری گان میں حضرت ایوبؑ اور حضرت یوسفؑ اور زلیخا وغیرہ کے حقیقی قصوں، واقعات اور حالات کو نظم میں ایک مخصوص طرز میں گا کر بیان کیا جاتا تھا۔ ہلکے سازوں میں اس کی سنگت ہوتی تھی۔ زاری گان کا رواج ابھی بھی کہیں کہیں موجود ہے۔

قدیم منظوم ڈرامائی نظم کے سلسلہ میں جنگ نامے، شاہنامے اور آلھا بھی شامل ہیں۔ ان میں تاریخِ اسلام کے مشہور واقعات کو نظم کیا جاتا تھا اور مسلم سلطانوں کے حالات ڈرامائی نظم میں پیش کیے جاتے تھے۔ آلہا کو ہندی اور اردو میں مقام حاصل رہا ہے۔ اسے روہیل کھنڈ میں عروج ملا اور آج بھی یہ موجود ہے۔ جنگ نامے اور شاہنامے ہندوستان کے ہر حصّے میں پائے جاتے ہیں۔ پنجاب کے علاقوں میں خاص طور

سے اردو کی طرز پر پنجابی زبان میں بھی جنگ نامے اور شاہنامے لکھے گئے۔ان منظوم داستانوں کی ادائیگی تحت اللفظ ڈرامائی نظم خوانی کے انداز میں کی جاتی تھی۔اسلامی نظموں میں جنگ نامہ بہت پرانا ہے۔اس جنگ نامہ کو سمجھنے کے لئے اور اس کی ادائیگی اور ڈرامائی پیش کش کو جاننے کے لئے یہاں اس کا اقتباس پیش کیا جارہا ہے تاکہ آپ اس قدیم ڈرامائی انداز کو سمجھ لیں اور جان لیں کہ پرانے زمانے میں اردو ڈرامے کے اوّلین نقوش کیا تھے۔

﴿جنگ نامہ محمد حنیفؒ﴾: یہ حضرت علی کرم اللہ وجہ اور ان کے عہد کے مجاہدین کی جنگوں میں منظوم داستان ہے۔ذیل میں اس جنگ نامہ کا انتخاب درج کیا جارہا ہے جس سے اس صنف کا ایک نمونہ سامنے آسکے۔

﴿۱﴾حمد: کروں نامے کو حمدِ رب سے آغاز فصاحت میں رہوں دائم سرفراز

﴿۲﴾نعت: نبی اپنا دہن گوہر فشاں کر کہے یوں جن کے تئیں صدیق اکبر

﴿۳﴾منقبت: خدا وندا بحقِ پنجتن پاک مری اس شعر میں کر طبع چالاک

﴿۴﴾آغاز: قلم ہو مجلسِ اوّل میں شاطر چلا میدان میں کاغذ کو رکھ کر

﴿۵﴾روانہ ہونا مولا علی رضی اللہ عنہ کا اسلام گڑھ سے طرف روطاس شہر:

گلستان تہور کھول گل گل تصدق شہ پہ ہوا از جانِ بلبل

ثنا خوانی کا گلدستہ تو لے ہاتھ رکھ اپنے سر پہ کہہ شہہ کی حکایت

ہوئے روطاس کی سرحد میں داخل دیکھے یاراں ایتا کرتا ہے منزل

کہ دیکھا یک بہ یک تب شہر الیاس سنو کہتے ہیں اس کو شہر روطاس

﴿۶﴾داخل ہونا مولا علی کرم اللہ وجہ کا شہر میں:

ہوئے داخل بزان اس شہر بھیتر لگے سب دیکھنے چو طرف چو سر

دیکھے اس شہر میں ہیں دیو سارے ولے دیکھے ہیں ایک قلعہ کنارے

کہ میل اب ایک ہے گا شہر سے دور جہاں رہتی ہے وہ دلدارِ منظور

مگر صحرا بھی تھا واں سخت دشوار چلے اس راہ میں دھر شوق غم خوار

نہ صحرا تھا مگر تھا وہ جہنم نہ واں پہنچا تھا عزرائیل یک دم

خضرؑ الیاسؑ کو تب ساتھ لے کر چلے اس راہ میں خود آپ سرور

دگر یاراں رکھے اس شہر میں جم اپیں تینوں چلے تب کے باہم

یکا یک قلعۂ سنگیں نمودار یکھت شہ نے کہے اے پاک جبار

نظر کر رحم کی اب مجھ پہ معبود کروں قوت ستی میں اس کو نابود
دیکھے یک تختۂ سنگیں ہے در پر نقارہ اور وگر چوباں سراسر
لے چوباں ہاتھ میں مولان علی نے بجایا تب نقارہ مہبلی نے
نقارہ سن کے وہ آواز پر جوش اُٹھا وہ دیو کھویا اپنا وہ ہوش
کھلا پانی کا چشمہ تب سراسر اُکھاڑے میخ کو زوروں سے حیدر
لیے تازہ وضو کر دل قراری مصفا تب دیکھے ہیں آب جاری

آپ نے جنگ نامہ کا منظوم انداز ملاحظہ کیا۔ یہ قدیم اسلوب تھا جس کی زبان مکالماتی سے زیادہ واقعہ کا بیان ہے۔ بعض الفاظ اس منظوم بیان میں ایسے آئے ہیں جو اس وقت رائج تھے لیکن بعد میں انہیں ترک کر دیا گیا۔ جیسے اپیں لفظ کا استعمال ہوا ہے۔ اس لفظ کے معنی بے خوفی اور شجاعت کے ہیں۔ ایک لفظ چوباں بھی استعمال ہوا ہے۔ یہ وہ خاص لکڑی ہوا کرتی تھی جس سے نقارہ بجایا جاتا تھا۔ مہبلی دراصل مہابلی کا مخفف ہے۔ یہ بے حد طاقتور کے معنی میں لیا گیا ہے۔ میخ اور زوری۔ میخ یعنی وہ کیل جس کے سہارے دروازہ قائم تھا۔ زوری یعنی پوری طاقت سے۔ دراصل یہ واقعہ فتح خیبر سے لیا گیا ہے۔ حضرت علیؓ نے ہی قلعہ کے اس دروازے کو اپنی طاقت سے اللہ کا نام لے کر اُکھاڑ دیا تھا جس کے بارے میں عام رائے یہ تھی کہ اسے بڑے سے بڑا طاقتور اور بہادر جنبش بھی نہیں دے سکتا تھا۔

نوٹنکی رقص اور نغمہ سے کسی بھی نقالی کو پیش کرتی ہے۔ یہ قدیم زمانے سے رائج چلی آ رہی ہے۔ اس کی ابتدا ہندی ڈراما کے زوال کے ساتھ ہوئی تھی۔ قدیم نوٹنکی آگرہ اور بندیل کھنڈ میں رائج ہوئی۔ اس کا پلاٹ منظوم ڈراما کی طرز پر لکھا جاتا تھا۔ اس عہد میں چوں کہ اسٹیج کا باضابطہ انداز نہ تھا۔ کسی میدان یا کھلی جگہ میں تماشائی جمع ہو جاتے اور اداکاروں کی منڈلی بہروپ بھر کر ان کے سامنے ایک پردہ لٹکا کر کھیل شروع کر دیتی۔ رفتہ رفتہ ساز و سامان، پردوں، لباس اور میک اپ کی آراستگی میں ترقی کے آثار نمایاں ہوئے اور نوٹنکی یا ان سنگیت منڈلیوں نے عوامی تھیٹر کی شکل اختیار کر لی۔ ان منڈلیوں کو شادی بیاہ یا کسی خوشی کی تقریب میں بلایا جاتا تھا جہاں وہ اپنا کھیل دکھاتی تھیں۔ یہ ناٹک یا نوٹنکی منڈلیاں گاؤں گاؤں میں گھوم گھوم کر تہواروں میں اپنی تمثیل کے نمونے پیش کرتی تھیں۔ لکھنؤ، کان پور، بندیل کھنڈ، آگرہ، متھرا اور بنارس میں ان کی اداکاری اور ناچ ورنگ کی خوب دھوم تھی۔ اس ابتدائی دور میں نوعمر لڑکے ہی زنانہ پارٹ ادا کرتے تھے۔ بعد میں عورتیں بھی شامل ہونے لگیں۔ یہ ناٹک منڈلیاں ہیر رانجھا، سوہنی مہیوال وغیرہ کے قصے علاقائی زبانوں میں ہی کبھی شاعری میں اور کبھی نثر میں پیش کرتی تھیں۔ بادشاہوں کے کارنامے بھی کھیلے جاتے تھے۔ بہت زمانے تک ان ناٹک سنگیت منڈلیوں اور نوٹنکیوں کا عروج رہا۔ پھر آہستہ آہستہ انحطاط کا شکار ہو گئیں۔ موجودہ عہد میں ایسی ناٹک منڈلیاں مختلف علاقائی تہذیب و معاشرے میں قائم ہیں جن کی سرپرستی حکومتیں کرتی ہیں۔

ان قدیم سنگیت ناٹک منڈلیوں میں دوہا، آلہا کے طرز کے علاوہ اردو زبان میں کھیلے گئے قصوں کا تذکرہ تاریخِ ادب میں ملتا ہے۔ شہنشاہ اکبر، حسن کا ڈاکو، خدادوست، غریب کی دنیا، حسن کی چنگاری، غازی مصطفیٰ کمال، عالم آرا اور سلطانہ ڈاکو جیسے اردو ڈرامائی قصے ان نوٹنکیوں میں کھیلے جاتے تھے۔ ایسے قصوں کی زبان بہت صاف، لب ولہجہ شستہ اور ادائیگی دل کش ہوا کرتی تھی۔ ان نوٹنکیوں میں اردو ڈرامے کے اوّلین نقوش بھی ملتے ہیں۔ ذیل کے اقتباس سے اس کو سمجھا جا سکتا ہے اور اردو زبان کا اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے۔

﴿محبت کی پتلی﴾ (نوٹنکی)۔مصنف: شری کرشن لال کان پوری

معزز شایقیں ہے اس زمانہ کا یہ افسانہ حکومت شاہ افضل جن دنوں فارس میں جاری تھی
ضرورت سے سوا زر سے تھی حاصل فارغ البالی رسالہ توپ خانہ حسب خواہش فوج بھاری تھی
یہ سب ہوتے ہوئے محروم تھا فرزند سے افضل جہاں میں سلطنت جس کے سبب بیکار ساری تھی
مگر ہاں ایک دختر نیک اختر ماہرو گھر تھی پدر تھا جس پہ قرباں اور ماں سو جاں سے واری تھی
مجسم حسن کی تصویر تھی صنعت تھی قدرت کی حسینانِ جہاں کو جس کے آگے شرمساری تھی
زمانہ کم سنی کا ہو چکا تھا ایک دم رخصت جوانی جوش پر تھی حسن کی فصلِ بہاری تھی
پسند تھی دل کو آزادی بہت شادی سے نفرت تھی اسی کی فکر افضل شاہ کو ہر وقت بھاری تھی

اس کے بعد افضل شاہ کا داخلہ ہوتا ہے۔افضل شاہ، اس کی باندی نرگس اور بیٹی شہزادی شمسہ کے درمیان جو مکالمہ ہوتا ہے، وہ نظم اور نثر میں ہے۔اس کا انداز ڈراما فارم میں ہے۔

افضل شاہ: (نثر میں) نرگس سوسن دکھلا کچھ فن

نظم میں: کوئی خوش خبری دلِ مضطر کو اس جا لائی ہو یا دُرِ معصوم سے کوری ہی واپس آئی ہو

نرگس : (نثر میں) (ڈراما) آہ اے آقا.....افسوس، مجبوری، ناکامی۔

نظم میں: شمسہ اپنی ہی وہی ضد کیے جاتی ہے ہم کو ہر پہلو سے ناکام نظر آتی ہے

افضل شاہ: (نثر میں) افسوس شمسہ تیرے واسطے ایک بے گناہ کا خون بہایا۔خدا کا گنہ گار ہو کر بادشاہ کہلایا مگر پھر بھی گوہرِ مقصود ہاتھ نہ آیا۔

نظم میں: سارے دلی ارادے مرے دور ہو گئے شیشے مراد آ کے یہاں چکنا چور ہو گئے

(نثر میں) خیر جاؤ۔اس ضدی کو میرے سامنے لاؤ۔(شمسہ کا افضل شاہ کے پاس آنا)

افضل شاہ: (نثر میں) (ڈرامہ) بیٹی۔آخر تجھے شادی سے کیوں انکار ہے؟

شمسہ: (ڈراما) والد میری طبیعت مرد کے نام سے سخت بیزار ہے۔

افضل شاہ: (ڈرامہ) کیوں؟

شمسہ: (ڈراما)۔اس لئے کہ مجھے آزادی کی زندگی درکار ہے۔

افضل شاہ: نہیں ایسا نہیں ہو سکتا۔

شمسہ: ایسا ہی ہوگا۔

افضل شاہ: (نظم میں۔طویل بحر میں)

تاج فارس کا جو ہوتا کوئی غالباً ایسا رب کو منظور نہ تھا
ورنہ تیرے عوض کھو دیتا پسر اس کی قدرت کے آگے کچھ نہ تھا

ان قدیم نوٹنکیوں اور ناٹک منڈلیوں میں کھیلے گئے ڈرامائی قصوں اور داستانوں سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ ہندوستان میں اردو ڈراموں کی سرگرمیاں شروع ہو چکی تھیں اور عوام ڈرامے کے لفظ سے واقف اور متعارف ہو چکے تھے۔ مندرجہ بالا اقتباس نوٹنکی میں کھیلے گئے ڈرامے ''محبت کی پتلی'' وہی قدیم انداز کا شہزادی اور بادشاہ کا قصہ ہے۔ مکالمے نثر اور نظم دونوں میں ہیں۔ اس کی تخلیق میں ایک اہم بات بھی ہے، وہ یہ کہ مصنف نے جہاں نثری مکالمے لکھے ہیں، ان میں لفظ ''ڈراما'' لکھ کر اس کی مخصوص ڈرامائی ادائیگی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ منظوم مکالمے چوں کہ اداکار ترنم سے ادا کرتا تھا، جس میں نوٹنکی کا خالص انداز ہوا کرتا تھا۔ ان منظوم مکالموں کے ترنم کی ادائیگی کے وقت پس منظر سے تیز ڈھول، ڈھولک وغیرہ کی آوازیں شامل کی جاتی تھیں۔ اس کے علاوہ ایک اور مخصوص کردار لازمی طور پر شامل کیا جاتا تھا جسے ہندی میں ودوشک یا ناندی یا سوتر دھار اور اردو میں راوی کہتے ہیں۔ راوی موقع محل کے لحاظ سے نوٹنکی کی روایت کا اندازِ بیان تبدیل کرتا تھا۔ کہیں راوی اور تسلسل کو برقرار رکھنے کو تیزی سے بیان کرتا۔ اس انداز کو ''دوڑ'' کہا جاتا تھا۔

ہم آخری ترقی یافتہ دور پر نظر ڈالتے ہیں تو نوٹنکی کا یہ انداز کافی سلجھا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ زبان، بیان اور مکالموں میں نظم اور نثر کی ادائیگی عام فہم اور سلیس ہو چکی تھی۔ یہی اردو ڈراما کے ابتدائی دور کا رنگ تھا۔ اس لحاظ سے میر امانت نے ''اندر سبھا'' میں سنگیت نوٹنکی کے طرز کی تقلید کی ہے۔ ''اندر سبھا'' میں جو شعری مکالمے ہیں وہ کافی حد تک نوٹنکی کے انداز میں ہیں۔ البتہ اس کی ترتیب میں کافی فرق ہے۔ قصہ کا ربط قائم رکھنے کے لئے ''اندر سبھا'' میں بھی راوی موجود ہے جو نوٹنکی کے ہر قصے میں لازمی طور پر ہوا کرتا تھا۔ یہ تو آپ نے جان لیا کہ اردو ڈراما کے اوّلین نقوش کیا تھے اور یہی وہ ابتدا تھی جو غیر محسوس طور پر اردو ڈراما کو وجود میں لانے کا سبب بنی۔ آگے چل کر ہم ان عوامل کو بھی زیرِ غور لائیں جو اس قدیم عہد میں رقص، موسیقی اور ڈرامائی انداز اور اسلوب میں ہندوستان کے بیش تر علاقوں میں بے ترتیبی سے عوام کی دل بستگی کا سامان فراہم کر رہے تھے۔

ایک بار اور آپ کو ذہن نشین کرا دیا جائے۔ اردو اسٹیج کی اور اردو تھیٹر کی ابتدا سے پہلے ہندوستان میں چاروں طرف رقص و موسیقی کی گرم بازاری تھی۔ اردو اسٹیج کی ابتدا میں ڈرامے جن صورتوں میں پیش کیے گئے ان میں نوٹنکی اور بھانڈوں کی نقل وغیرہ کے تماشے آتے ہیں۔ یہ تماشے وسط ہند سے پھیل کر پورے شمالی ہند اور پنجاب تک میں رائج ہو گئے تھے۔ بنگال میں یاترا (جترا) اور میلہ وغیرہ کا عام رواج تھا۔ انیسویں صدی عیسوی میں لکھنؤ میں نوٹنکی اور بھانڈ وں کی نقلیں عروج پر تھیں۔ اودھ میں نوٹنکی اپنے طور پر نقالی میں ترقی کرتی رہی اور بہت جلد اس نے سنگیت ناٹک کی شکل اختیار کر لی۔ اس میں قصے کا پلاٹ اور اداکاری شامل ہونے لگی لیکن اس کے پیش کرنے کا طریقہ ایسا نہ تھا جسے باقاعدہ اسٹیج کیا جا سکتا۔ صرف پردوں اور دوسرے ساز و سامان کے ساتھ اسے پیش کیا جاتا تھا۔ اس نوٹنکی میں لڑکے ہی زنانہ پارٹ کرتے تھے۔ یہ نوٹنکی کھیلنے والی کمپنیاں گاؤں گاؤں جا کر تماشہ دکھاتی تھیں۔ ان کے ساتھ ہی بھانڈ بھی اپنی نقلیں پیش کرتے تھے۔ پنجاب میں نوٹنکی کا رواج زیادہ تھا۔ یہ نوٹنکی پنجاب زبان کی لوک کتھائیں ہیر رانجھا، سوہنی مہیوال اور سسی پنوں کے قصے پوری اداکاری کے ساتھ دکھاتی تھیں۔ اودھ کے میلوں، بازاروں، بڑی بڑی دعوتوں اور خوشی کی تقریبوں کے علاوہ اودھ دربار میں بھانڈ ضرور ہوتے تھے جو اپنی پُر مزاح اور ظریفانہ اداکاری سے حاضرین کو خوش کیا کرتے تھے۔ اس عہد میں ہر خوشی کی محفل ویران مانی جاتی تھی جس میں بھانڈ نہیں ہوتے تھے۔ یہ وہ اوّلین نقوش تھے جس نے بعد ازاں اردو ڈرامے کی داغ بیل ڈالی۔

اردو ڈرامہ کی ابتدا کا دور ۱۸۴۳ء تسلیم کیا گیا۔ یہ وہ عہد تھا جب مغلیہ سلطنت اپنے آخری سفر کی تیاری کر چکی تھی۔ ہندوستان کی تاریخ میں کچھ اشارے ایسے بھی ملتے ہیں کہ مغل شہنشاہ شاہجہاں کی فوجیں جب فتوحات پا کر مرکز کی طرف واپس ہوتیں اور راستے میں پڑاؤ کرتیں تو فرصت کے اوقات میں فوجی اپنے کارناموں کو اسی انداز میں نقل کرتے جس طرح انہوں نے میدانِ جنگ میں شجاعت اور بہادری کے جوہر دکھائے تھے۔ یہ بھی ڈرامے کا ایک طرح سے نقشِ اوّل تھا مگر یہ غیر رسمی ہی ابتدا رہی ہوگی کیوں کہ مغلوں کی اصل زبان فارسی یا ترکی تھی۔ اودھ کے سلطان واجد علی شاہ کے دورِ حکومت میں فنونِ لطیفہ اپنے عروج پر تھا۔ بھانڈوں کی نقلیں، کرشن کی لیلائیں، سوانگ، سنگیت، نوٹنکی اور شاعری کی اصناف پر شاہی محل میں محفلیں آراستہ ہوا کرتی تھیں۔ جو فن کار اُن میں حصّہ لیتے تھے ان کو شاہی خزانے سے تنخواہ ملتی تھی۔ واجد علی شاہ ان کو فنی تربیت دیا کرتے تھے۔ ایسی محفلوں نے ہی اردو تھیٹر کے ترکیبی اجزاء تیار کیے اور ان مجلسوں کو باقاعدہ اسٹیج پر پیش کیا جانے لگا۔ ابتدا میں یہ کھیل کرشن، رادھا اور گوپیوں کے ناچ گانے تک محدود رہے۔ واجد علی شاہ نے ہی الگ الگ بھاؤ کے رقص کے دل کش انداز ایجاد کیے تھے۔ انہیں رہس کا نام دیا گیا تھا۔ واجد علی شاہ نے اپنی نگرانی میں چھتیس انداز کے رہس تیار کرائے تھے۔ شاہی اسٹیج قیصر باغ میں بنایا گیا تھا اور اسی اسٹیج پر یہ رہس خالص رقص ونغمہ اور فن کے باکمال مظاہروں کے ساتھ پیش کیے جاتے تھے۔ ان رہس کا تعلق کرشن لیلا سے نہیں تھا۔ ان رہس کے نام بھی واجد علی شاہ نے سنگیت کے مطابق رکھے تھے۔

﴿۱﴾سلام ﴿۲﴾چوطرفہ ﴿۳﴾چھتر ﴿۴﴾پیادا ﴿۵﴾راست دست
﴿۶﴾حور ﴿۷﴾باادب ﴿۸﴾ہمزاد ﴿۹﴾شمشاد ﴿۱۰﴾خوب
﴿۱۱﴾تحفہ ﴿۱۲﴾چپ دست ﴿۱۳﴾برقعہ ﴿۱۴﴾خندہ ﴿۱۵﴾تعلیم
﴿۱۶﴾مطلوب گیت ﴿۱۷﴾عشق گیت ﴿۱۸﴾آداب گیت۔

بعض رہس خاص خاص رقاصاؤں کے نام سے منسوب کیے گئے تھے، جیسے:

﴿۱﴾رہس مہتاب مکھی ﴿۲﴾خوش بنیاد ﴿۳﴾افسر مبارک ﴿۴﴾چین سکھی۔

واجد علی شاہ چوں کہ ماہر رقاص بھی تھے۔ موسیقی کے کلاسیکی ساز بھی بجانے کے ماہر تھے۔ فطرتاً عاشق مزاج بھی تھے۔ انہوں نے تین مثنویاں لکھی تھیں۔ دریائے عشق، افسانۂ عشق اور بحرِ الفت۔ سب سے پہلے ''افسانۂ عشق'' کو رہس کی شکل دے کر اوپیرا میں کھیلا گیا۔ یہی رہس اردو کا پہلا مکمل ڈرامہ تسلیم کیا جاچکا ہے اور اسی سے اردو ڈرامے کا آغاز بھی ہوا تھا۔ واجد علی شاہ نے اپنی ولی عہدی کے زمانے میں ''رادھا کنہیا کا قصّہ'' کے نام سے ایک ڈرامہ بھی لکھا تھا۔ یہ ڈرامہ بھی اردو ڈرامے کا باقاعدہ ہی نقشِ اوّل ہے۔ ''افسانۂ عشق'' ہی وہ پہلا ڈھانچہ تھا جو اوپیرا کی شکل میں لکھنؤ کے شاہی اسٹیج پر پیش کیا گیا تھا اور جسے رہس کا نام دیا گیا تھا۔ اسی ڈھانچے کی بنیاد پر اردو ڈرامے کی عمارت تعمیر ہوئی اور سلطان واجد علی شاہ ہی اردو کے سب سے پہلے ڈراما نگار تھے۔ آپ کا ''رادھا کنہیا کا قصہ'' سے بھی واقف ہونا ضروری ہے۔ آپ جب تک اس کے اندازِ بیان، پیش کش اور اس کے فن کاروں کے فنِ اداکاری کو نہ سمجھ لیں گے تب تک آپ اردو کے اس پہلے ڈرامے کی ڈرامائی کیفیت سے انجان بنے رہیں گے۔ ''رادھا کنہیا کا قصہ'' عرف رہس کی تیاری کس طرح کی گئی، اس کو بھی آپ جان لیں اور اس قصہ کو دکھانے کا آغاز کس طرح ہوا وہ بھی آپ کی سمجھ میں آجائے۔ ذیل میں اسے مختصر طور پر بتایا جارہا ہے۔

سلطان واجد علی شاہ نے جب اپنی تین مثنویوں کی تخلیق کر لی تو ان کو ڈراما کی شکل دینے کا خیال ہوا۔ ان کی محل سرا میں خوب صورت عورتوں کا ایک مجمع آباد ہو چکا تھا جسے پری خانہ کے نام سے موسوم کیا گیا تھا۔ ان کے محل قیصر باغ میں جوگیوں کا میلہ بھی لگا کرتا تھا۔ رہس کو ڈراما کی طرح پیش کرنے کے لئے انہوں نے اپنی مثنوی ''افسانۂ عشق'' کو چنا۔ لاکھوں روپے صرف کر کے ساز و سامان تیار کرایا۔ اپنے پری خانہ سے انہوں نے ڈیڑھ سو حسین و جمیل عورتوں کو منتخب کیا۔ ان کو پریوں کے لباس اور زیور پہنائے۔ اسی کے ساتھ ان کے لئے جڑاؤ پر بھی تیار کرائے جن میں موتی جڑے تھے، جو روشنی پڑنے پر جھلملاتے تھے اور کسی پری دیس کا منظر پیش کرتے تھے۔ ان عورتوں کے نام بھی پریوں کی طرح ہی رکھے گئے۔ انہیں باقاعدہ اداکاری اور رقص و گانے کی تعلیم دی گئی تھی۔ چوں کہ واجد علی شاہ ذاتی طور پر موسیقی سے واقف اور ماہر رقاص بھی تھے۔ اس لئے انہوں نے ہی ہر باریکی پر نظر رکھی۔ جب سب تیاریاں ہو چکیں، مکالمے یاد ہو گئے، گانے تیار ہو گئے اور سب نے اپنا اپنا کردار سمجھ لیا تو قیصر باغ کے شاہی اسٹیج پر ۱۸۴۳ء میں اس کا پہلا شو ہوا۔ ماہ رُخ پری نے کنہیا کا روپ بھرا اور مرلی مکٹ پہنا۔ سلطان پری نے رادھا کا روپ بھرا۔ عشرت پری، دلربا پری، حور پری، یاسمین پری اور مہ لقا پری نے دوسرے رول ادا کیے۔ تمام اہتمام ہو جانے کے بعد واجد علی شاہ کے آتے ہی کھیل شروع ہو گیا۔ اسے دیکھنے کے لئے سلطنت کا سارا شاہی عملہ آیا۔ محل سرا سے شاہی خاندان کی تمام خواتین بھی اس کھیل کو دیکھنے کے لئے بلائی گئیں اور کھیل کا آغاز ہو گیا۔ اس کا پہلا منظر پیش ہوا جس میں غربت (غریبی) صحرا (جنگل) اور عفریت (درندہ) کے کردار سامنے آتے ہیں اور ان کا آپس میں مکالمہ ہوتا ہے۔

''رہس'' رادھا کنہیا

غربت : جگ جگ جیو۔ آنند رہو۔ جوگن کیوں ملول ہو؟ کاہے جیا ملین ہے؟

صحرا : چوبیس برس سے اِک گم (غم) ہے۔

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

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

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

غربت : السلام میاں عفریت۔

عفریت : والسلام السیں والسلام العطیام والکلام الکشمش والبادام میاں غربت خاں بہادر! (ہنسی)

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

عفریت : کہو جلد کہو وہ کیا کام ہے؟

غربت : اس جوگن جی کو ایک غم ہے۔

عفریت : وہ کون سا غم ہے؟ جلد کہو۔

غربت : چوبیس برس ہوئے جوگن نے رادھا کنہیا کا ناچ نہیں دیکھا۔ اس کارن اس نے جوگ لیا اور میں یہ وعدہ کر بیٹھا۔ جلد اس کو ناچ دکھاؤں گا۔ اب تم ایسی تدبیر کرو۔ یہ وعدہ میرا پورا ہو۔

عفریت : تینتی ۔سینتی ۔دم جینتی ۔زٹک ملاٹا ۔جھونٹک جھاٹا ۔صندوق معلق ثریٰ ۔گاؤ کی دم اور بچوں کی قسم جو میرے کیے مطلب برآمد ہوگا ۔دریغ نہ کروں گا ۔لو میں کوشش کرتا ہوں ۔بابا ساتو ربازی ۔حمال بازی ۔نیزہ بازی ۔ خلال بازی ۔شمشیر بازی ۔راست بازی ۔چل میرے ساتھ زعفران پری اور ارغوان پری کے دربار ۔

(عفریت اور غربت جاتے ہیں)

﴿زعفران وارغوان پری کا محل﴾

عفریت : اے زعفران وارغوان پری ۔ایک جوگن رادھا کنہیا کے ناچ کے غم میں جوگن ہوئی ہے اور چاہتی ہے کہ وہ ناچ دیکھے ۔

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

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

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

(پریوں کے ہجوم میں پہنچ کر پروں کی آہٹ)

عفریت : (بہ آواز بلند) اے پریو جوگن حاضر ہے ۔

ایک پری : اے جوگن ہم کو جلد بتا؟ کیوں جوگ لیا؟

جوگن : چوبیس برس سے یہ گم ہے ۔رادھا کنہیا کا ناچ دیکھوں ۔

پریاں : (ایک ساتھ) اے عفریت رادھا کنہیا کا ناچ جوگن کو دکھا دے ۔

عفریت : (بہ آواز بلند) اچھا اچھا ۔رادھا کنہیا سکھیاں ناچو ۔

(ہنڈولہ کا ناچ)

کورس : (آستائی) ہنڈولہ جھولے سیاما سیام ۔گہنہ چلت پوسن ۔سننہ سننہ سننہ نبنہ سننہ ننہ ۔

پہلا انترا : سب سکھیاں مل پینگ بڑھائیں لے کے تان ۔تننہ ننہ ۔تننہ ننہ ۔تننہ ۔ننہ ۔

دوسرا انترا: مورمکٹ چھن چھن پائل باجے ۔چھننہ ۔ننہ ۔چھننہ ننہ ۔چھننہ ننہ ۔

اس اقتباس سے آپ نے رہس یعنی ''رادھا کنہیا کا قصہ'' کی پیش کش، اس کی نثری مکالماتی زبان، کردار اور منظری نگاری کے ساتھ اس میں ناچ گانے کے رنگ کو بھی سمجھ لیا ۔یہ مختصر اقتباس تھا ۔اس کے بعد نثر، گیت اور دوہوں کے مکالموں اور ناچ گانوں کے ساتھ یہ کھیل جاری رہ کر اختتام پذیر ہو جاتا ہے ۔رہس کے خاتمہ پر سلطان واجد علی شاہ نے یہ نوٹ اس قصہ میں لکھا ہے:

> ''قصہ ختم ہوا ۔اگر شب بیداری منظور ہو تو ہر ہر سکھی علیحدہ علیحدہ ناچ گا کر رات کاٹ سکتی ہے مگر یہ قصے اور رہس وقتِ شب اور بہتر معلوم ہوتے ہیں ۔دن کو اچھے نہیں لگتے ۔اس واسطے جب اس قصہ اور رہسوں کی کیفیت دیکھیں، وقت آراستہ کریں ۔''

واجد علی شاہ نے اس قصے کو اپنی ہدایت میں نہ صرف تیار کیا تھا بلکہ رقص ونغمہ کی تفصیلات کے ساتھ پوشاک اور زیورات وغیرہ کی تفصیل بھی تحریر کی ہے۔ اس میں پریوں، کرشن کنہیا اور رادھا سب کی پوشاکیں ہندوانہ بتائی گئی ہیں اور تمام ساز وسامان میں اودھ کا مقامی رنگ جھلکتا ہے۔ لیکن دیو اور مسافر کے لباس کی تفصیل میں بعض خصوصیات میں مغربی اثر نظر آتا تھا۔

یہ آپ نے جان لیا کہ اردو ڈرامے کا آغاز کب اور کیسے ہوا؟ پہلا اردو ڈرامہ کونسا تھا؟ اس کے مصنف کون تھے؟ ایک بار اور مختصر طور پر آپ اسے ذہن نشین کرلیں۔ (۱) اردو کا پہلا ڈرامہ ''افسانۂ عشق'' یعنی ''رادھا کنہیا کا قصہ'' تھا، جو رہس یا اوپیرا کی شکل میں لکھنؤ کے شاہی اسٹیج واقع قیصر باغ میں پیش کیا گیا تھا۔ (۲) ''افسانۂ عشق'' سلطان واجد علی شاہ کی لکھی مثنوی تھی۔ سلطان واجد علی شاہ نے ہی اسے ڈرامے میں ڈھالا تھا۔ (۳) یہ ڈرامہ سب سے قبل ۱۸۴۳ء میں سلطان واجد علی شاہ کے دورِ حکومت میں اسٹیج کیا گیا تھا۔ آپ نے اسے ذہن نشین کرلیا ہوگا۔ آپ کے ذہن میں یہ سوال بھی پیدا ہورہے ہوں گے کہ رہس کیا ہے اور مثنوی کسے کہتے ہیں؟

سب سے پہلے مثنوی کو سمجھئے۔ مثنوی اردو شاعری کی اہم صنف ہے۔ یہ کسی خاص موضوع پر منظوم لکھی جاتی ہے۔ اس کے دونوں مصرع ہم قافیہ یا ہم ردیف ہوتے ہیں۔ الف لیلیٰ کی کہانیوں جیسے گل بکاؤلی، قصہ طوطا مینا، جن، دیو پریوں کو کردار بنا کر قدیم زمانے میں مثنویاں لکھی گئیں۔ مثنوی کی ایک خاصیت یہ بھی ہے کہ وہ پوری طرح ڈرامائی ہو۔ اس میں قصے کا تسلسل ہو، کرداری مکالمے ہوں اور منظر کشی ہو۔ اب آیئے رہس کا مطلب سمجھیں۔ رہس کا لفظ سنسکرت زبان کا ہے۔ یہ لفظ شری کرشن اور گوپیوں کے اس قصے اور نغمہ کے لئے مخصوص ہے جس کی نقل کوئی دوسرا کرتا ہے۔ اس کے معنی کھیل کے بھی ہیں۔ اس کھیل کے جس میں پھیلاؤ ہو، ناچ ورنگ اور مکالمہ ہو۔ دراصل رہس متھرا اور برج علاقے کا فن ہے۔ رہس کے تحت ''رادھا کنہیا کا قصّہ'' پہلی بار ۱۸۴۳ء میں لکھنؤ کے شاہی اسٹیج پر کھیلا گیا تھا۔ اس طرح اردو ڈرامے کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ اس کی ترقی ہوئی۔ رہس کی مقبولیت نے شاہی اسٹیج کو عوام کے ذوق اور تفریحِ طبع سے بہت نزدیک کردیا تھا۔ اس کے بعد آیا ''اندر سبھا''۔ اندر سبھا واجد علی شاہ کے رہس سے متاثر ہوکر ہی لکھی گئی تھی۔ سید امانت نے اس کو ۱۸۵۲ء میں اس وقت لکھا تھا جب وہ بیمار تھے۔ ''اندر سبھا'' راجہ اندر سے منسوب اوپیرائی ڈرامہ ہے۔ راجہ اندر ہندو مذہب کے دیوتا ہیں جنہیں ناچ ورنگ اور نغمہ وگیت کا بہت شوق ہے اور ان کا دربار گانے والیوں سے بھرا رہتا ہے۔ اسی کو بنیاد بنا کر امانت نے ''اندر سبھا'' ڈرامہ تخلیق کیا تھا۔ یہ ڈرامہ سلیس اردو زبان میں ہے۔ چوں کہ یہ منظوم ڈرامہ ہے، اس میں بعض گانے ہندی میں ہیں جو ٹھمری اور دادرا راگوں پر لکھے اور تیار کیے گئے تھے۔ ''اندر سبھا'' جب پہلی بار شاہی اسٹیج پر کھیلا گیا تو اس میں سلطان واجد علی شاہ نے راجہ اندر کا رول ادا کیا تھا۔ اپنی پیش کش، آسان زبان اور سلیس اردو کے مکالموں اور گیتوں کی وجہ سے یہ عوام میں بے حد مقبول ہوا تھا۔ دربار شاہی سے اس کا دور کا بھی واسطہ نہیں تھا۔ یہ خالص عوامی ڈرامہ تھا۔

آپ نے یہ تو جان لیا کہ رہس کے ''رادھا کنہیا'' سے اردو ڈرامے کا آغاز ہوا تھا۔ سید امانت کی ''اندر سبھا'' نے اردو ڈرامے کو ترقی دی اور اس دور میں بھی اور اس کے بعد کے زمانوں میں اردو ڈرامہ مسلسل ترقی کرتا آگے بڑھتا رہا۔ اب آیئے آپ کو مختصر طور پر یہ بھی سمجھا دیں کہ اس عہد میں اسٹیج کیسا ہوا کرتا تھا اور ڈرامے کو کھیلنے کے کیا انداز ہوا کرتے تھے؟ اندر سبھا کے اسٹیج کی کیفیت یہ ہوا کرتی تھی۔ ایک سرخ پردہ تان دیا جاتا تھا جس کے پیچھے اداکار بن سنور کر بہروپ بھر کر بیٹھ جاتے تھے۔ ایک شخص پردے کے سامنے آکر اداکار کی آمد کا اعلان کرتا تھا۔ مہتابی (پھل جھڑی) چھوٹتی اور پردہ ہٹایا جاتا اور اداکار تماشایوں کے سامنے نمودار ہوکر انہیں جھک کر سلام کرتا۔ پھر موسم کے لحاظ سے ہولی یا

کوئی گانا گاتا۔اس کے بعد ڈرامہ شروع کرنے کے لئے اداکار اپنے پارٹ کا پہلا حصّہ ادا کرتا۔ پھر اس کے ساتھ دوسرے اداکار جڑتے تھے۔ ''اندر سبھا'' خالص عوامی ڈرامہ تھا جب کہ رہس شاہی اسٹیج تک محدود تھا۔ دونوں میں وہی فرق تھا جو بادشاہ اور رعایا میں ہوتا ہے۔

اردو ڈرامے کو سب سے زیادہ مقبولیت بمبئی کے پارسی تھیٹر سے حاصل ہوئی۔ پارسی تھیٹر کیا تھا؟ وہ کب اور کہاں قائم ہوا؟ اس کے تحت جو ڈرامے کھیلے گئے ان کا تمثیلی فن کیا تھا اور اردو ڈراما کو ان سے کیا فروغ ہوا؟ آپ کے لئے ان کا جان لینا ضروری بھی ہے اور مفید بھی۔ ۱۷۹۶ء میں بنگال میں اردو تھیٹر کی ابتدائی ہوئی تھی۔ ایک روسی فن کار لیمبڈ نے کئی مغربی ڈرامے مقامی ڈرامہ نویسوں سے ترجمہ کرا کے بنگلہ زبان میں اسٹیج کرنا شروع کیے تھے۔ اس سلسلہ کا پہلا ڈراما ۲۷ر فروری ۱۷۹۶ء کو پیش کیا گیا۔ اس کی کامیابی کے بعد ڈراموں کا ایک سلسلہ قائم ہو گیا۔ ان ڈراموں کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ ٹکٹ خریدنے کے باوجود بیٹھنے کو جگہ نہیں ملتی تھی۔ اس کامیابی نے اہلِ بنگال کو ڈراما کی تشکیل کی جانب متوجہ کیا اور اس طرح بنگال میں ڈرامے کا عروج ہوا۔ تقریباً پچاس سال تک یہ سلسلہ قائم رہا اور ڈرامے نے مزید ترقی کی۔ اسی دوران مشرقی بنگال کی راجدھانی ڈھاکہ میں اردو کا خاصا رواج ہو چکا تھا۔ اردو جاننے والوں نے مغربی بنگال کے اسٹیج سے متاثر ہو کر مشرقی بنگال میں اردو اسٹیج قائم کرنے کا شوق ظاہر کیا۔ ''اندر سبھا'' کی دھوم ہو چکی تھی اور اس کی شہرت مغربی اور مشرقی بنگال تک پہونچی تو نواب ڈھاکہ اور مرشد آباد کے ادب دوست لکھنؤ پہنچے اور ''اندر سبھا'' کو دیکھا۔ کان پور کے ایک ادیب اور صاحبِ ذوق شیخ فیض بخش جو عرصہ سے ڈھاکہ میں مقیم تھے، انہوں نے اردو اسٹیج کا آغاز کیا اور فرحت افزا تھیٹریکل کمپنی قائم کر کے اپنے ادیب دوست منشی نواب علی نفیس کو کان پور سے ڈھاکہ بلا لیا۔ انہوں نے کئی اردو ڈرامے لکھے اور مشرقی بنگال میں اردو تھیٹر کا عملی آغاز ہو گیا۔ امانت کی اندر سبھا بھی کھیلی گئی۔ کان پور کے ہی ادیب شیخ پیر بخش نے اندر سبھا کی طرز پر ''ناگر سبھا'' لکھی۔ اس میں صرف نام کی مطابقت تھی لیکن اس کا پلاٹ امانت کی اندر سبھا سے بالکل مختلف تھا۔ ''ناگر سبھا'' کو فرحت افزا تھیٹریکل کمپنی نے بہت شان و شوکت کے ساتھ پہلی بار پیش کیا تھا۔ ''ناگر سبھا'' کی بے انتہا مقبولیت کی حسد میں کئی تھیٹریکل کمپنیاں اس تجارت کے میدان میں اپنے جوہر آزمانے لگیں۔ نفیس کان پوری کے لکھے کئی اردو ڈرامے کئی کئی بار کھیلے گئے اور اس طرح مشرقی بنگال میں اردو ڈرامے کو فروغ حاصل ہو گیا۔ اس دور کے اہم ڈراما نویس نواب سر احسن اللہ بہادر مرزا ولی جان قمر کے علاوہ نفیس کان پوری تھے۔ مشرقی بنگال میں اردو ڈرامے کی ترقی اور عروج میں ہندو اور مسلمانوں نے متحدہ طور پر حصّہ لیا تھا۔

جس دور میں ''اندر سبھا'' کی دھوم تھی، اسی عہد میں بمبئی کے پارسی تھیٹر میں اردو ڈرامے کا آغاز ہوا تھا۔ ۱۸۶۴ء میں بمبئی کے گرانٹ روڈ میں واقع تھیٹریکل ہال میں پہلی بار ''اندر سبھا'' کو پیش کیا گیا تھا اور اس کے بعد ہر کمپنی اندر سبھا کو اپنے اپنے اسٹیج پر ضرور پیش کرتی تھی۔ اس عہد کی بمبئی میں لاتعداد پارسی تھیٹریکل کمپنیاں قائم ہو چکی تھیں اور انہیں فروغ بھی حاصل ہو چکا تھا، اس عروج کے دور میں جب بندھے ٹکے اصول پر منحصر کچھ ناٹک کمزور ثابت ہوئے تو گجراتی زبان میں ایدل جی جمشید جی کے لکھے ناٹک ''سونی نامہرنی خورشید'' کو سیٹھ بہرام جی فردون جی مرزا نے اپنی وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے لئے اردو میں براہِ راست ترجمہ کر کے دادا بھائی پٹیل سے تیار کرایا اور نئی سینریوں اور بھڑکیلی پوشاکوں کے ساتھ اسے اسٹیج کیا۔ اس ڈرامے کا اردو نام ''خورشید'' رکھا گیا تھا۔ یہ اردو کا پہلا دَست یاب ڈرامہ ہے۔ اسے ۱۸۷۱ء میں پہلی بار اسٹیج کیا گیا تھا۔ یہ ڈرامہ بے حد کامیاب ہوا۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ صرف اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ عوام اسے دیکھنے کے لئے گھنٹوں پہلے تھیٹر کی قطار میں کھڑے ہو جایا کرتے تھے۔ دوسرا ڈرامہ ''نور جہاں'' تھا جسے گجراتی زبان میں ایدل جی کھوری کنور جی ناظر نے لکھا تھا اور

دادا بھائی پٹیل نے اسے اردو میں منتقل کیا تھا۔ان اردو ڈراموں کی کامیابی اور مقبولیت نے بمبئی کے پارسی تھیٹر کو نہ صرف مستحکم کیا بلکہ مالی اعتبار سے بھی یہ تھیٹریکل کمپنیاں مالا مال ہوگئیں۔''خورشید'' کے اردو زبان کے لب ولہجہ اور نثری وشعری شگفتہ بیانی نے جدید اردو اسٹیج کو فروغ دیا تھا۔۱۸۵۴ء سے ۱۸۷۹ء کا دور پوری طرح پارسی تھیٹر کا دور تھا اور اس دور کے اردو ڈراما نگار پارسی ہی تھے۔ان میں ایک اہم نام خان صاحب نوشیروان جی مہرون جی کا بھی ہے۔یہ آرام تخلص کرتے تھے۔انہوں نے کئی اردو ناٹک تصنیف کیے تھے جو تھیٹریکل کمپنیوں کے اسٹیج پر کھیلے گئے۔عشرت سبھا، فرخ سبھا، جشنِ پرستان، گلشنِ بہار افزا اور بہارستانِ عشق ایسے ہی اردو ناٹک تھے۔آرام کے بعد دوسرا نام اختر کا آتا ہے۔ ۱۸۸۰ء سے پہلے آرام اور اختر کے سوا کوئی اور ہندو یا مسلمان کا نام بحیثیت اردو ڈرامہ نگار اس عہد میں نظر نہیں آتا جسے مستند مانا جائے۔چوں کہ ڈراموں کو مقبولیت مل رہی تھی چنانچہ اردو کے مستند ادیب وشاعر بھی ڈراما نگاری کی طرف متوجہ ہوئے۔ان میں حباب رام پوری، جوہر بنارسی، نفیس کان پوری، کریم بریلوی، محمود میاں رونق بنارسی، غلام حسین عرف حسینی میاں ظریف، منشی ونائک پرشاد طالب بنارسی، حافظ محمد عبداللہ، مرزا نظیر بیگ اکبر آبادی، محمد عبدالوحید قیس، فیروز شاہ رام پوری وغیرہ اسی عہد کے اردو زبان کے ڈراما نگار تھے۔ان کے ڈرامے منظوم بھی تھے اور نثری بھی۔یہ اردو ڈراما کا دوسرا دور مانا گیا ہے۔اسی دور میں مہدی حسن احسن لکھنوی، نرائن پرساد دہلوی، منشی عبداللطیف شاد اور طالب بنارسی جیسے معروف زبان و بیان اور عبارت پر عبور رکھنے والے ڈرامہ نویسوں نے تھیٹر کو اصلاح کے ساتھ ڈرامے کو قدر و قیمت کی پابندیوں سے آزاد کر کے اسے نہ صرف ادبی حیثیت دی بلکہ براہِ راست عوام کے روبہ رو بھی لائے۔وہ دور اصلاحی دور مانا جاتا ہے اور مہدی حسن احسن لکھنوی اس کے پیش رو مانے گئے۔مہدی حسن اعلیٰ تعلیم یافتہ تھے اور اعلیٰ خاندان کے فرد ہونے کے علاوہ بلند پایہ ادیب بھی تھے۔

تیسرا دور آغا حشر کاشمیری کا تھا۔ان کا نام آغا محمد شاہ اور حشر تخلص تھا۔صحیح معنوں میں اردو ڈراما نگاری کا سلیس انداز احسن لکھنوی سے شروع ہو کر آغا حشر تک مانا جاتا ہے۔آغا حشر ۱۸۹۸ء میں بنارس سے بمبئی پہونچے تھے اور کاؤس جی کی کمپنی میں بطور ڈرامہ نویس ملازم ہوگئے تھے۔انہوں نے پہلا اردو ڈرامہ ''آفتابِ محبت'' لکھا تھا، جو اسٹیج نہیں ہوا تھا۔اس کمپنی کی ملازمت میں انہوں نے مارِ آستیں، مریدِ شک اور اسیرِ حرص اردو ڈرامے لکھے جو اسٹیج بھی ہوئے اور بے انتہا مقبولیت بھی انہیں حاصل ہوئی۔وہ انگریزی زبان کے بھی ماہر تھے۔ شیکسپیئر کے کئی ڈراموں کا انہوں نے اردو میں ترجمہ کیا تھا۔ان کے منظوم ڈرامے بے حد مقبول ہوئے تھے۔ان کے ڈراموں پر کئی فلمیں بھی تخلیق ہوئی تھیں جنہیں انہوں نے ہی لکھا تھا اور ان فلموں میں انہوں نے گانے بھی لکھے تھے۔آغا حشر نے اپنی ساری زندگی اردو ڈرامہ نویسی کے لئے وقف کر دی تھی۔یہ تیسرا دَور اردو ڈرامے کا سب سے سنہرا، مقبول اور بے انتہا شہرت کا حامل ترقی یافتہ دور تھا۔۱۹۳۵ء میں ان کا انتقال ہوگیا۔

بیسویں صدی کا آغاز جدید ڈرامے کا آغاز مانا جاتا ہے۔اس دور میں ادبی طبقوں نے اسٹیج کو روایت سے نکال کر جدید تکنیک سے آراستہ کیا۔جدید اسٹیج کو نگاہ میں رکھ کر نئے اور ادبی ڈرامے لکھے گئے۔۱۹۲۲ء میں سید امتیاز علی تاجؔ نے مغلیہ سلطنت کے پس منظر میں نیم تاریخی ڈرامہ ''انارکلی'' لکھا تھا۔سید امتیاز علی تاجؔ اس دورِ جدید کے ماہر افسانہ نگار اور ڈراما نویس تھے۔''انارکلی'' اردو ڈرامے کی فنی خوبیوں اور تقاضوں پر ہر لحاظ سے پورا اُترتا ہے۔جب یہ ڈرامہ کتابی شکل میں شائع ہوا تو ادبی حلقوں میں اس کی زبردست پذیرائی ہوئی۔اس دور میں اس ڈرامے پر اردشیر ایرانی نے سب سے پہلے ۱۹۲۷ء میں خاموش اور ۱۹۳۵ء میں ناطق فلم بنائی تھی۔۱۹۲۷ء میں ہی ہمانشو رائے نے

انگریزی ٹائٹل ''اے لوآف اے مغل پرنس'' کے ساتھ خاموش فلم تخلیق کی تھی۔اس کے بعد ۱۹۵۳ء میں فلمستان نے فلم ''انارکلی'' اور ۱۹۶۰ء میں کے آصف کی فلم ''مغلِ اعظم'' انارکلی ڈرامے پر ہی بنائی گئی تھیں۔''انارکلی'' ڈراما وہ پہلا ڈرامہ مانا جاتا ہے جس نے اردو ڈرامے کو ادب کا وقار دیا۔

اس دور کے اہم ڈرامہ نگاروں میں مرزا ہادی رسوا، پنڈت برج نرائن دتاتریہ، عبدالحلیم شرر، ظفر علی خان، حکیم احمد شجاع، خان احمد حسین خان، محمد حسین آزاد، امراؤ علی، دوارکا پرشاد اُفق، منشی جوالا پرشاد برق، پنڈت سدرشن چکبست، منشی اظہر علی اظہر دہلوی، عبدالماجد دریابادی وغیرہ کے نام اردو ڈرامے کی تاریخ میں درج ہیں۔ان تمام ادیبوں نے جو ڈرامے لکھے وہ اردو ڈرامے میں ادب پارے مانے گئے۔ مرزا ہادی رسوا نے اپنا پہلا ڈرامہ ''لیلیٰ مجنوں'' ۱۸۸۷ء میں لکھا تھا جو سلیس اردو کا اعلیٰ نمونہ مانا جاتا ہے لیکن انہیں شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی ''امراؤ جان ادا'' سے۔''انارکلی'' تو ڈرامے کی فارم میں ہی لکھا گیا تھا لیکن ''امراؤ جان ادا'' ناول تھا جس پر موجودہ عہد میں ڈرامے بھی لکھے گئے اور فلمیں بھی تخلیق ہوئیں۔''امراؤ جان ادا'' پر اب تک تین فلمیں بنائی گئیں۔۱۹۸۵ء میں ''مہندی''، ۱۹۸۵ء میں ''امراؤ جان'' اور ۲۰۰۶ء میں ''امراؤ جان''۔ ۱۹۸۱ء میں مظفر علی کی فلم ''امراؤ جان'' کو کلاسک فلم کا درجہ حاصل ہے۔

۱۹۴۳ء میں ترقی پسند تحریک سے وابستہ ادیبوں راجندر سنگھ بیدی، خواجہ احمد عباس، کیفی اعظمی، سردار جعفری، بلراج ساہنی وغیرہ کی سربراہی میں اپٹا یعنی انڈین پیوپلس تھیٹر کا قیام بمبئی میں ہوا۔ اس ادارے کے تحت بصری آرٹ Visual Art اور پرفورمنگ آرٹ کی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لئے ڈرامے لکھے بھی گئے اور اسٹیج بھی کیے گئے۔ اپٹا کے تمام ڈرامے حقیقت نگاری کے پُر اثر ڈرامے ہوا کرتے تھے۔۱۹۴۳ء میں ہی پرتھوی تھیٹر کا قیام عمل میں آیا۔۱۹۴۳ء سے ۱۹۶۰ء کے درمیان اس تھیٹر نے اردو ڈراموں کے فروغ میں قابلِ قدر اضافہ کیا۔اس کے ڈرامے فن کی کسوٹی پر پرکھرے اُترے اور بے حد مقبول بھی رہے۔اس کے بانی مشہور فلم اداکار پرتھوی راج کپور تھے۔

موجودہ عہد میں بمبئی، دہلی، بھوپال، حیدرآباد اور دیگر شہروں میں اردو ڈرامے اسٹیج ہوتے آرہے ہیں اور انہیں مقبولیت و شہرت بھی حاصل ہے۔یہ تھا ڈرامے کا اجمالی جائزہ۔آپ نے جان لیا اور سمجھ لیا ہوگا کہ اردو ڈراما اپنے آغاز سے ترقی کرتا ہوا موجودہ عہد کے ترقی یافتہ عہد میں بھی اپنا وقار قائم رکھنے میں کامیاب ہوا ہے۔آپ نے یہ بھی جان لیا اور ذہن نشین کرلیا ہوگا کہ اردو ڈراما کن کن ادوار سے گزرا ہے اور کون کون ڈرامہ نویس، ڈراما ادارے اور فن کار اس کی ترقی میں معاون بنے۔آیئے اب یہ بھی جان لیں کہ اسٹیج ڈرامے کی اقسام کیا اور کتنی ہیں؟ ان کو جانے اور سمجھے بغیر آپ پوری طرح اس فن سے واقف نہیں ہوسکیں گے۔

09.04 ڈرامے کی اقسام

بہترین اور اعلیٰ درجے کے ڈرامے کی صرف دو اقسام مخصوص کی گئی ہیں

﴿۱﴾ داستانِ غم یعنی ٹریجڈی ﴿۲﴾ داستانِ مسرت یعنی کامیڈی۔

آیئے پہلے داستانِ غم یعنی ٹریجڈی ڈرامے کو سمجھیں۔المیہ یا حُزنیہ یعنی ٹریجڈی کا تعلق انسان کی اس سرشت سے ہے جو اس کی زندگی میں کئی ذریعوں سے اپنا اثر قائم کرتی ہے۔ایسے واقعات یا حادثات کو جب ڈرامے کے ذریعے اسٹیج پر عملی طور سے یعنی اداکار اپنے فنِ اداکاری کے توسط سے دکھاتا ہے یا پیش کرتا ہے تو دیکھنے والے کے دل میں دل سوزی کے جذبات پیدا ہوجاتے ہیں۔المیہ یا ٹریجڈی، ڈرامہ

کی وہ قسم ہے جس میں ابتدا سے انجام تک خوشی یا مسرت کا کوئی بھی منظر پیش نہیں ہوتا لیکن اس میں نیک کردار نیک ثابت ہوتا ہے۔ برائی کا خاتمہ ہوتا ہے اور ایسے ڈرامے کا انجام عموماً مسرت وشادمانی پر کیا جاتا ہے۔

داستانِ مسرت یعنی کامیڈی یا طربیہ ڈرامے کا پلاٹ عموماً تفریح اور ہنسنے ہنسانے پر ترتیب دیا جاتا ہے۔ ایسے ڈراموں میں مزاحیہ کردار اپنے لباس، جسمانی حرکات، چہرے کے اُتار چڑھاؤ اور گفتگو کے انداز سے مزاح پیدا کرتا ہے۔ اس میں سنجیدگی نہیں ہوتی۔

وقت کے بدلتے مزاج نے ڈراما میں کئی اقسام اور بھی شامل کر دی ہیں۔

﴿۱﴾ **ٹریجڈی کامیڈی:** اس قسم کے ڈرامے میں حزن ملال اور خوشی ومزاح کی ملی جلی کہانی ہوتی ہے۔ ایسے ڈرامے میں سنجیدہ مناظر میں بھی ظرافت یا مزاح پیدا کیا جاتا ہے۔

﴿۲﴾ **میلو ڈرامہ:** ڈرامے کی اس صنف کو ادنیٰ درجے پر رکھا گیا ہے۔ ایسے ڈراموں میں طویل مکالمے، منظر میں فطری واقعاتی کمی، غیر ضروری خود کلامی اور کسی جذبے کے اظہار میں شدت پیدا کرنا۔ ایسے ڈرامے عموماً زمانہ قدیم میں پیش کیے جاتے تھے۔

﴿۳﴾ **فارس:** یہ عربی زبان کا لفظ ہے۔ اس کے لغوی معنی ہیں میدان کا گھڑ سوار۔ یعنی ایسا گھڑ سوار جو گھوڑے پر سوار ہو کر کرتب دکھا کر محظوظ کر سکے۔ فارسِ ڈرامے کی ایسی صنف ہے جو صرف الٹی سیدھی حرکتوں سے تفریح کا سامان پیدا کر سکے۔

﴿۴﴾ **برامک:** ڈرامے کی عامیانہ قسم ہے۔ اس میں کم درجے کے افراد، اعلیٰ اور شریف لوگوں کی نقل مزاحیہ انداز میں پیش کرتے ہیں۔ جسے ممی کری بھی کہا جاتا ہے۔

﴿۵﴾ **اوپیرا:** یہ ڈرامے کی اہم صنف ہے۔ اوپیرا کو صرف اسٹیج پر ہی پیش کیا جا سکتا ہے۔ اوپیرا کو دنیا کی تقریباً ہر زبان میں کھیلا جاتا رہا ہے۔ یہ ڈرامے کی ہی ایک قسم ہے۔ اسے ڈانس ڈرامہ بھی کہتے ہیں۔ اس میں چار چیزوں کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔

(۱) لفظ یعنی منظوم مکالمہ۔ **(۲)** نغمہ جو پس منظر سے اداکار کے فن کی تمثیل کے مطابق ہو۔

(۳) منظر یعنی کہانی کو پوری فنی مہارت سے اداکار پیش کرے۔ **(۴)** اداکار کا رقص میں ماہر ہونا ضروری ہے۔

اوپیرا منظوم ڈرامے کی ہی ایک شکل ہے۔ اوپیرا ریڈیائی غنائی کی ہی دین ہے یعنی ایسا رقص جس میں کہانی کو منظوم میں بیان کیا گیا ہو۔ اردو میں منظوم ڈراما لکھنے والوں میں سب سے پہلا نام آغا حشر کاشمیری کا ہے۔ اس کے بعد اردو اوپیرا یا منظوم ڈانس ڈرامہ لکھنے والوں نے طبع آزمائی کی، ان میں اہم نام یہ ہیں۔ مہدی نظمی، مختار صدیقی، ترلوک چندر ترلوک، سلام مچھلی شہری، ساغر نظامی، مخمور جالندھری، قیصر قلندر، عمیق حنفی، شہاب جعفری وغیرہ۔ ڈاکٹر رفعت سروش وہ اہم ڈرامہ نویس تھے جنہوں نے موجودہ عہد میں منظوم اوپیرا میں نمایاں کامیابی حاصل کی۔ تاج کی کہانی، شاہجہاں کا خواب، جہاں آرا، فکرِ غالب، ایک ملکہ شعر وسخن حبہ خاتون، ہوتا ہے شب وروز تماشہ میرے آگے، شانِ مغل، 'انارکلی، روشنی کا سفر، استری اور مانو ادھیکار جیسے منظوم ڈرامے اور اوپیرا لکھ کر اردو ادب میں سب سے نمایاں مقام حاصل کیا۔ رفعت سروش کے بعد کسی اور ادیب یا ڈرامہ نگار نے اوپیرا لکھنے میں پیش رفت نہیں کی۔ ان کے علاوہ ڈرامے کی اور بھی کئی قسمیں ہیں جنہیں پیش نظر رکھ کر زمانہ، ماحول کردار اور زبان کے مطابق ڈرامے لکھے اور پیش کیے جاتے ہیں۔

(۱) تاریخی ڈرامے (۲) سوشل ڈرامے (۳) فیملی سوشل ڈرامے (۴) ماڈرن سوشل
(۵) مسلم سوشل (۶) ولیج سوشل (۷) کامیڈی اور میوزیکل سوشل (۸) ایکشن سوشل۔

ان کے علاوہ دھارمک، فینٹاسی، کاسٹیوم، ساماجک اور تجریدی ڈرامے بھی جدید اردو ڈرامے کی اقسام ہیں۔

﴿۶﴾ **سوانگ:** یہ تماشے کی ایک قسم ہے جو عموماً دیہاتوں میں کھیلے جاتے ہیں۔ جیسے راس لیلا، رام لکشمن، بھرت ملاپ، راون اور رام کا تصادم، ہنومان پاتال وجے وغیرہ۔

﴿۷﴾ **بیلٹ:** اس کی پیدائش ۱۴۸۰ء میں ہوئی تھی۔ موجودہ کینڈا کے شہر ٹورنٹو میں پہلی بار کھیلا گیا تھا۔ پھر اسے یورپ میں مقبولیت حاصل ہوئی۔ روس کی ثقافت میں Balley کو اہم حیثیت حاصل ہے۔ بیلے دراصل موسیقی ڈرامہ ہے۔ کسی مختصر قصے خاص کر المیاتی قصے کو مخصوص قسم کے رقص سے واضح کیا جاتا ہے۔ یہ غیر مکالماتی ہوتا ہے۔ ایک یا دو فن کار اسے پیش کرتے ہیں۔ اس رقص کا انداز تیز رفتار ہوتا ہے۔ ہندوستان میں یہی رقص کتھک، بھارت ناٹیم اور منی پوری وغیرہ کی شکل میں پیش ہوتا آرہا ہے۔ ہندوستان میں اس کی ایک اور شکل رائج رہی ہے۔ وہ ہے رہس۔ کرشن لیلائیں وغیرہ۔ اُتر بھارت میں یہ نوٹنکی کے عامیانہ حرکات و سکنات (گیت اور سنگیت) کے ساتھ مروّج ہوا ہے۔ مغربی بنگال میں اسے جترا کا نام دیا گیا ہے۔ چھتیس گڑھ کے آدی باسیوں میں اسے ناچا کے نام سے مقبولیت حاصل ہے۔ یہاں تک کہ اس فن کو بین الاقوامی پلیٹ فارم بھی حاصل ہوگیا۔ اسی طرح مراٹھی میں لاؤنی، پنجاب، گجرات اور راجستھان و دیگر علاقائی آبادیوں نے اسے اپنے اپنے طور پر اپنی زبان، اپنے کلچر اور اپنی رسم و رواج کا ایک لازمی حصّہ قرار دے لیا۔ آج اس متمدن اور جدید ترین دور میں بھی لاؤنی، رہس، جترا اور نوٹنکی وغیرہ جیسے میوزکل تماشے اپنے قدیم تہذیبی ورثے کے ساتھ کھیلے جاتے ہیں۔

09.05 اردو ریڈیو ڈرامہ کی تعریف

اردو ریڈیو ڈراما، اسٹیج ڈرامے سے مختلف ہے۔ اسٹیج ڈرامہ کو آنکھوں سے دیکھا، سنا اور محسوس کیا جاتا ہے۔ فن کار کی حرکات وسکنات، زمانہ اور ماحول کے مطابق اسٹیج کا پس منظر اور پیش منظر ناظرین کے سامنے رہتا ہے۔ ناظر کہانی سے پوری طرح لطف اندوز ہوتا ہے۔ اسے ہر کردار کی واقفیت حاصل رہتی ہے۔ اسٹیج ڈرامہ براہِ راست ہوتا ہے۔ اس میں تخفیف، تدوین اور کانٹ چھانٹ کی گنجائش بالکل نہیں ہوتی۔ اسٹیج ڈراما میں ایسی خصوصیات ہوتی ہیں جو صرف دیکھی جاسکتی ہیں۔

ریڈیو ڈرامہ میں کردار، ماحول، زمانہ اور کہانی کے واقعات کو براہِ راست دیکھا نہیں جاسکتا، صرف سنا جاسکتا ہے۔ ریڈیو ڈراما پوری طرح صوت وصدا یعنی ساؤنڈ افیکٹ کا محتاج ہوتا ہے۔ صوت یعنی کردار کی آواز سے اس کی حرکات وسکنات کا اندازہ ہونا۔ صدا یعنی ساؤنڈ افیکٹ سے کسی کردار یا منظر سے سامع کا واقف ہونا۔ جیسے دروازہ کھلنے، کرسی سرکانے، گاڑی اسٹارٹ کرنے، باہر سے اندر آنے کی قدموں کی آواز، سانس کے اُتار چڑھاؤ سے جذبات کا اظہار اور مکالمات کے تبادلے سے کرداروں کی خصوصیات سمجھ میں آنا، یہ تمام لوازم صرف سنے جاسکتے ہیں۔ ریڈیو ڈراما کے لئے یہ لوازم لازم ہیں جو نظر آئے بغیر صرف کانوں کے ذریعے سامعین کو متاثر کرسکیں اور سامع یعنی سننے والا ریڈیو ڈرامے سے اسی طرح لطف اندوز ہو جس طرح وہ اسٹیج ڈرامے کو دیکھ کر ہوتا ہے۔

09.06 ریڈیو ڈرامہ کا آغاز اور ارتقا

اس سے پہلے کہ اردو ریڈیو ڈرامے کے آغاز اور اِرتقا کا جائزہ لیا جائے، آپ کے لئے یہ جان لینا ضروری ہے کہ ریڈیو نشریات کی ابتدا کب اور کہاں سے ہوئی؟ ریڈیو ڈراما کی تاریخ سے یہ وضاحت ہوتی ہے کہ ریڈیو کا پہلا پروگرام ۲؍ستمبر ۱۹۲۲ء کو لندن سے نشر ہوا تھا اور بی بی سی کے قدیم محفوظ ریکارڈ سے معلوم ہوتا ہے کہ پہلا ڈراما (انگریزی) ۱۶؍فروری ۱۹۲۳ء کو لندن سے ہی نشر ہوا تھا۔ یہ ڈرامہ شیکسپیئر کا تھا۔ شیکسپیئر ہی وہ پہلا ڈرامہ نگار تھا جس کے انگریزی ڈراموں ''جولیس سیزر'' اور ''ہنری ہشتم'' کے کچھ مناظر ریڈیو سے نشر کیے گئے تھے۔ ۸؍مئی ۱۹۲۳ء کو شیکسپیئر کا ایک مکمل ڈرامہ ''ٹوئیلتھ نائٹ'' بی. بی. سی سے نشر ہوا تھا۔ اسی سال جولائی اور اگست میں دوسرے ڈرامہ نگار جی کے چیسٹرٹن کا انگریزی ڈرامہ '' میگی'' (Magie) بھی نشر ہوا تھا۔

ریڈیو کی نشریات کے بالکل ابتدائی دور میں تھیٹر میں کھیلے گئے ڈراموں کو ریڈیو سے نشر کیا جاتا تھا۔ ایسے ڈراموں میں اسٹیج کی روایات کو ملحوظ رکھا جاتا تھا۔ ۱۹۲۶ء تک ڈراموں کے آغاز میں تمہید (Preface) کے طور پر موسیقی شامل کی جاتی تھی۔ اگر ڈرامہ ایک ایکٹ سے زیادہ ایکٹ کا ہوتا تو ہر ایکٹ کے خاتمے اور دوسرے ایکٹ کی ابتدا میں موسیقی کا افیکٹ دیا جاتا تھا۔ اسٹیج ڈراموں کو ریڈیو سے نشر کرنا آسان نہ تھا۔ اس کی نشریات میں کئی تکنیکی دقتیں درپیش رہتی تھیں۔ لہٰذا ماہرین نے یہ طے کیا کہ ریڈیو نشریات میں ڈرامے کو شامل رکھنا ہے تو اسے اسٹوڈیو سے ہی نشر کرنا ہوگا۔ اس کے لئے جدید تکنیک وجود میں آئی اور ایک نیا اسلوب رائج کیا گیا۔ جنوری ۱۹۲۴ء کو لندن ریڈیو سے جو پہلا ڈرامہ نشر ہوا وہ ''لائٹ اینڈ شیڈ'' تھا۔ اس ڈرامے کو رچرڈ ہیگو نے لکھا تھا اور آر جیفری نے پوری صوتی و سماعتی تکنیک کے ساتھ ریڈیو اسٹوڈیو میں تیار کر کے نشر کیا تھا۔ یہ ڈرامہ بے حد پسند کیا گیا اور ڈراموں کی نشریات کے لئے باقاعدہ شعبہ قائم کر دیا گیا۔

کرشن چندر ہی وہ پہلے ڈرامہ نگار تھے جن کا اردو ڈرامہ آل انڈیا ریڈیو لاہور اور دہلی اسٹیشنوں سے نشر ہوا تھا اور کرشن چندر ہی وہ پہلے ڈرامہ نویس بھی تھے جن کا ریڈیو ڈراموں پر مشتمل مجموعہ ''دروازہ'' شائع ہوا تھا۔ اس عہد کے دوسرے ریڈیو ڈرامہ نگار امتیاز علی تاجؔ، سید عابد علی عابد، پطرس بخاری، مرزا عظیم بیگ چغتائی، شاہد احمد دہلوی، فضل حق قریشی، نیاز فتح پوری، ناصر شمسی، صوفی غلام مصطفیٰ تبسم، سید ذوالفقار علی بخاری، مرزا ادیب، فضل الرحمٰن، اوپندر ناتھ اشکؔ، خلیل صحافی، خادم محی الدین اور کرشن چندر تھے۔ بعد کے دور میں رفیع پیرزادہ، شوکت تھانوی، سعادت حسن منٹو، احمد ندیم قاسمی، عصمت چغتائی، انتظار حسین، مختار صدیقی وغیرہ کے نام ریڈیو ڈرامہ نگاری میں اہم ہیں۔ اس کے بعد ڈاکٹر محمد حسن، ریوتی سرن شرما، کرتار سنگھ دگل، قمر جمالی، بالی چوپڑہ، محمد خالد عابدی، رفعت سروش، اویس احمد ادیب، چودھری سلطان، قیصر قلندر، راجندر سنگھ بیدی کے نام بحیثیت ریڈیو ڈرامہ نویس تاریخ میں درج ہیں۔ ان کے علاوہ کچھ ایسے ڈرامہ نویس بھی گزرے ہیں جنھوں نے ریڈیو کے لئے ڈرامے لکھے اور ریڈیو کی اردو نشریات کو معیار بھی بخشا لیکن ان کے ڈراموں کے مجموعے شائع نہیں ہوئے۔ عمیق حنفی، اختر الایمان، قرۃ العین حیدر، منظور الامین، ایس ایس ٹھاکر، ڈاکٹر تیج ویر سنگھ، قاضی عبدالستار، تلوک چند کوثر، رشید جہاں، مظہر امام، سراج انور، مقبول حسن، سہیل عظیم آبادی، اقبال مجید، رتن سنگھ اور مہیندر ناتھ، سردار جعفری اور حبیب تنویر دو ایسے نام ہیں جن کے ڈراموں کے مجموعے بہت بعد میں شائع کیے گئے۔ حبیب تنویر بین الاقوامی شہرت یافتہ ڈرامہ نویس اور ڈرامہ ڈائریکٹر تھے۔ ان کے ڈرامے ریڈیو سے بھی نشر ہوئے اور ملکی سطح پر اسٹیج بھی ہوئے۔

امید کہ اس اکائی کے مطالعہ سے آپ نے ریڈیو ڈراما کی تعریف، فن، تکنیک، تاریخی اِرتقا، اقسام اور اہم ڈرامہ نگاروں سے متعلق تفصیلات کے ساتھ ساتھ ریڈیو ڈراما اور ریڈیو ڈراما نگاروں سے متعلق معلومات بھی حاصل کرنے میں کامیاب ہو گئے ہوں گے۔

09.07 اسٹیج ڈراما اور ریڈیو ڈراما کا فرق

اسٹیج ڈراما اور ریڈیو ڈراما کا فرق سمجھ لینے سے پہلے یہ سمجھ لینا ضروری ہے کہ اسٹیج کی تعریف کیا ہے اور تھیٹر کسے کہا جاتا ہے؟

تھیٹر کے معنی ہیں تماشہ گاہ۔ یہ اوپن ایر بھی ہوتا ہے اور عمارت بند بھی۔ قدیم زمانے میں کھلی ہوا اور آسمان کے نیچے قدرتی ماحول میں ڈرامے کھیلے جاتے تھے۔ منظر کو اُبھارنے کے لئے پردوں کا استعمال کیا جاتا تھا۔ یونان میں اوپن ایر تھیٹر کو ہی ترجیح دی جاتی تھی۔ روس کے تھیٹر کو موجودہ عہد میں بھی کھلے میدان میں کھیلا جاتا ہے۔ اس کا مقصد دراصل اداکاروں اور تماشائیوں کو ایک دوسرے کے قریب لانا ہوتا ہے۔ زمانہ جیسے جیسے ترقی کرتا گیا تو دوسرے فنون کی طرح ڈرامے کے ضابطے بھی مرتب ہوئے۔ جن کے مطابق یورپ کے ساتھ ہی ہندوستان میں بھی ایسی عمارتیں تعمیر کی گئیں جو ڈراما کھیلنے کے لئے مخصوص ہیں۔ ایسی عمارتوں کو تھیٹر یا تماشہ گاہ کہا جاتا ہے۔ تھیٹر کی عمارت کی تعمیر خاص انداز سے کی جاتی ہے۔ اِسے پوری طرح ساؤنڈ پروف بنایا جاتا ہے تاکہ باہری آوازیں اندر نہ آسکیں۔

اسٹیج یعنی رنگ منچ یا آسان الفاظ میں چبوترہ یا وہ پلیٹ فارم جس پر ڈراما کھیلا جاتا ہے۔ اس کی لمبائی، چوڑائی اور اونچائی ایک خاص ماہرانہ ترتیب سے کی جاتی ہے۔ اسٹیج کے بالکل سامنے تماشائیوں کے لئے جو نشستیں یا کرسیاں تعمیر کی جاتی ہیں، وہ اسٹیج کے تین طرف دائیں، بائیں اور سامنے ہوتی ہیں۔ ان کی ترتیب اس طرح ہوتی ہے کہ پہلی قطار سے آخری قطار سطح سے بلندی تک ہوتا کہ آخری قطار میں بیٹھے تماشائی اسٹیج پر کھیلے جارہے ڈرامے کو اچھی طرح دیکھ سکیں۔ دوسرا مرحلہ ساؤنڈ کا ہوتا ہے۔ اسٹیج پر ساؤنڈ کا انتظام اس طرح کیا جاتا ہے کہ ہر اداکار کا مکالمہ پوری طرح تماشائیوں تک پہنچ سکے۔ تیسرا سب سے اہم روشنی کا انتظام ہوتا ہے۔ اسٹیج کی زیبائش اور اداکاری کی کامیابی کا انحصار موزوں روشنی پر ہوتا ہے۔ اداکاروں کے جذبات، ان کے حرکات وسکنات یعنی باڈی لینگویج مناسب اور موزوں طور پر صرف روشنی کے ذریعہ ہی ظاہر ہوسکتے ہیں۔ ڈرامے کے ہر منظر کی تبدیلی اور اس کے ماحول کو روشنی کے ذریعہ ہی پُرتاثیر بنایا جاتا ہے۔ روشنی کو اگر منظر کے مطابق تکنیکی طور پر استعمال نہ کیا جائے تو وہ منظر بے جان ہوجاتا ہے۔ روشنی کے ذریعہ ہی ڈرامے میں دن اور رات کا فرق پیدا کیا جاتا ہے۔ اسٹیج پر آرائش بھی روشنی کی محتاج ہوتی ہے۔ روشنی ایسی ہو کہ ہر منظر میں اسٹیج کی تمام چیزیں تماشائیوں کو آسانی سے نظر آسکیں اور انہیں کسی منظر کو سمجھنے اور اداکار کی اداکاری کو دیکھنے کے لئے کسی طرح کی کوشش نہ کرنا پڑے۔ روشنی اتنی مناسب ہو کہ جو آنکھوں کو بھاری نہ لگے۔ یہ بھی سمجھنے کی ضرورت ہے کہ ڈرامے کے الگ الگ منظروں کے انداز، ان کے ماحول اور ان کی پیش کش کو دھیان میں رکھ کر ہی روشنی کا انتظام کیا جانا ہوتا ہے۔ ڈرامے کو پیش کرنے سے پہلے اس کی آخری ریہرسل کے دوران ان تمام ضروریات کا خیال رکھا جاتا ہے۔ اسے گرانڈ ریہرسل کہتے ہیں۔ اسٹیج تیار کرنا اور کہانی کے ہر منظر کے مطابق جملہ ساز وسامان تیار کرنا، ان کو ترتیب سے سجانا، ساؤنڈ اور لائٹ کا اہتمام وغیرہ اس آخری یا گرانڈ ریہرسل میں ہی کیا جاتا ہے۔ اس بات کا انحصار بھی روشنی پر ہوتا ہے کہ کسی چیز کا سایہ یا کردار کا سایہ منظر کو اُبھارنے کے بجائے اسے بے جان نہ کردے۔ تیز، ہلکی، سفید یا رنگین روشنی کے استعمال کے لئے منظر اور پس منظر کے ساتھ اسٹیج کے تمام ضروری سامان کو نظر میں رکھنا ہوتا ہے۔ جیسے کھڑکی یا دروازے سے باہر کا منظر نمایاں کرنے کے لئے تیز روشنی کی ضرورت ہوتی ہے۔ روشنی کسی بھی ڈرامے کو کامیاب یا ناکام بنانے میں اہم رول ادا کرتی ہے۔ آپ نے تھیٹر اور اسٹیج کے فرق کو اور ان کے درمیان رشتے کو سمجھ لیا ہوگا۔ اب آیئے اسٹیج ڈراما اور ریڈیو ڈراما کے فرق کو سمجھ لیا جائے۔

اسٹیج پر کھیلے جانے والے ڈرامے براہ راست ہوتے ہیں۔اسکرپٹ کی تیاری کے بعد کرداروں کے مطابق اداکاروں کا انتخاب کیا جاتا ہے۔انہیں مکالمات دیے جاتے ہیں۔ہدایت کار انہیں ہر منظر کی سچویشن اور کردار کی ذاتی کیفیت سے واقف کراتا ہے۔مثلاً بادشاہ کا رول ہے یا عام آدمی کا تو اداکار کو اس کی نفسیات، اس کے انداز، رکھ رکھاؤ، بات کرنے کے سلیقے سے پوری طرح واقف ہونا لازمی ہے۔ ہدایت کار ڈرامے کی ریہرسل کراتا ہے۔سچویشن کے مطابق پس منظر موسیقی کا اہتمام ہوتا ہے۔لباس، میک اپ اور ڈرامے کے سیٹ کو تیار کیا جاتا ہے۔مخصوص دن ڈرامے کو اسٹیج پر پیش کر دیا جاتا ہے۔اسٹیج ڈرامے میں کسی قسم کی کوئی تبدیلی ممکن نہیں ہوتی۔نہ اس میں ایڈیٹنگ کی گنجائش ہوتی ہے۔یہ پوری طرح اداکاروں کی ذہانت اور ان کی پرفارمنس پر انحصار کرتا ہے۔

اس کے برخلاف ریڈیو ڈراما صوت وصدا کی تکنیک پر تیار کیا جاتا ہے۔اسکرپٹ بھی ریڈیو کی تکنیک کو مدّنظر رکھ کر تیار کیا جاتا ہے۔ ریڈیو ڈرامہ میک اپ، اسٹیج، سیٹ اور دیگر لوازمات کا محتاج نہیں ہوتا۔ریڈیو ڈراما کی مدت بھی مختصر ہوتی ہے۔اس مختصر مدت میں ہی ریڈیو ڈرامے کو تیار کیا جاتا ہے۔یہ ڈراما نظر نہیں آتا، صرف اسے سنا جاتا ہے۔نشری ڈراما کو یوں سمجھنا چاہیے کہ نشری ڈراما کانوں سے دیکھنے کا فن ہے۔نشری ڈراما پوری طرح صوتی اثرات یعنی ساؤنڈ افیکٹ پر تیار کیا جاتا ہے۔مثلاً دروازے کا کھلنا، قدموں کی آہٹ، کھانسنا، ٹیبل پر کوئی چیز رکھنا، آپس میں مکالموں کا تبادلہ، ہنسنا، کھنکارنا، دور کی آواز کا قریب آنا وغیرہ ساؤنڈ افیکٹ سے ہی ممکن ہوتا ہے۔پس منظر موسیقی بھی اہم کردار ادا کرتی ہے۔مثلاً جو منظر سنایا جا رہا ہے وہ المیہ یا ٹریجک ہے یا مزاحیہ یا کامیڈی ہے، اس کو پس منظر موسیقی سے ہی واضح کیا جاتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں ڈرامائی اثرات ہی ڈرامے کو کامیاب بناتے ہیں۔ریڈیو ڈرامے میں ایڈیٹنگ کی کافی گنجائش ہوتی ہے۔مثلاً کوئی اداکار غلط مکالمہ بول گیا یا تکنیک میں کوئی خامی آ گئی یا پس منظر موسیقی سچویشن کو پوری طرح اُبھارنے میں ناکام رہی وغیرہ تو پول (جس پر ریڈیو ڈرامہ ریکارڈ کیا گیا ہو) کے اس حصّے کو ضائع کر کے دوبارہ ریکارڈ کر لیا جاتا ہے۔غیر ضروری حصّے کو کاٹ کر تسلسل قائم کیا جاتا ہے۔

09.08 ٹیلی ویژن ڈرامے

ٹیلی ویژن کے لئے جو ڈرامے تیار کیے جاتے ہیں ان کی ٹیکنک وہی ہوتی ہے جو کسی فلم کو بنانے کے لئے استعمال میں لائی جاتی ہے یعنی اسکرپٹ منظر نامہ کے مطابق تیار کیا جاتا ہے۔اسے اسکرین پلے کہتے ہیں۔اسکرین دو پورشن یعنی دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ایک حصہ آڈیو ہوتا ہے یعنی آوازوں کو ریکارڈ کرنا۔دوسرا حصّہ ویڈیو ہوتا ہے یعنی کہانی کے مطابق ہر منظر کو کیمرے کے ذریعے ریکارڈ کر کے دکھانا۔ ان دو حصوں کی مکسنگ کی جاتی ہے، غیر ضروری حصوں کو کاٹ کر ضروری حصوں کو اس طرح جوڑا جاتا ہے کہ واقعات کا تسلسل نہ ٹوٹے اور اس کی رفتار میں نہ تو رکاوٹ پیدا ہو اور نہ کمی آئے۔ان دونوں حصوں کا منظر نامہ کاغذ پر ہر منظر کی پوری وضاحت کے ساتھ لکھا جاتا ہے۔یعنی شاٹ وائس۔کون سا شاٹ لانگ ہے، کہاں کلوز اپ لینا ہے، کہاں گروپ لینا ہے۔اس کی پوری تفصیل کاغذ پر کیمرے کے ویو سے لکھی جاتی ہے۔فلم کی طرح اس کے سیٹ ڈیزائن کیے جاتے ہیں۔اداکاروں کے میک اپ، آرائش، لباس اور دوسری ضروریات کو تیار کیا جاتا ہے۔ کرداروں کے ساتھ کیمرہ اور لائٹ کی مدد سے ریہرسل ہوتی ہے۔مطمئن ہونے کے بعد شاٹ کو فلم بند کیا جاتا ہے۔اگر کوئی کمی رہ جاتی ہے یا خامی آ جاتی ہے تو اسے ایڈیٹنگ سے دور کر دیا جاتا ہے۔

فلم کی طرح ٹی وی ڈرامے میں بھی گانوں کی گنجائش ہوتی ہے۔ پس منظر موسیقی سے منظر میں جان پیدا کی جاتی ہے۔ ان ڈور اور آؤٹ ڈور شوٹنگ بھی کی جاتی ہے۔ ان ڈراموں میں فلم کی طرح ڈبنگ بھی ہوتی ہے۔ مثلاً کسی کردار کو لانگ شاٹ میں فلمانا ہے اور اس کی آواز کو ریکارڈ کیا جانا ممکن نہیں ہے تو کردار صرف ہونٹ ہلا کر مکالمہ ادا کرے گا جسے بعد میں اسی کردار کی آواز میں ڈب کرلیا جاتا ہے۔ فلم اور ٹیلی ویژن ڈراموں کا بنیادی فرق یہ ہے کہ فلم میں کہانی کو دو سے تین گھنٹوں میں ختم کر دیا جاتا ہے جب کہ اسی جیسی کہانی کو ٹیلی ویژن میں بالاقساط پیش کیا جاتا ہے۔ جسے سلسلہ وار یا سیریل کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔ اس کے خاتمے کی کوئی طے شدہ مدت نہیں ہوتی۔ ان سیریل کو گھر پر بیٹھ کر اطمینان سے دیکھا بھی جاتا ہے اور ان سے لطف اندوز بھی ہوا جاتا ہے۔ امید ہے کہ آپ نے اسٹیج، ریڈیو ڈرامہ اور ٹیلی ویژن کی پیش کش اور فرق کو خوبی کے ساتھ سمجھ لیا ہوگا۔

09.09 اُردو ریڈیو کے اہم ڈرامے اور ان کے ڈرامہ نگار

اب یہاں ریڈیو کے ان چند مقبول ڈرامہ نگاروں اور ان کے مقبول ترین ریڈیو ڈراموں کا ذکر کیا جا رہا ہے جو آپ کی معلومات کے لئے ضروری ہے۔

﴿۱﴾ رفیع پیرزادہ۔ لیلیٰ، سناٹا، ساز باز اور نقاب۔

﴿۲﴾ شوکت تھانوی۔ منشی جی، قاضی جی، میر صاحب کی عید، لاٹری کا ٹکٹ۔

﴿۳﴾ کرشن چندر۔ سرائے کے باہر، دروازہ، قاہرہ کی ایک شام۔

﴿۴﴾ سعادت حسن منٹو۔ کروٹ، ماچس کی ڈبیا، اتوار، خودکشی، قلوپطرہ کی موت۔

﴿۵﴾ ملک حبیب احمد۔ ریہرسل۔

﴿۶﴾ حفیظ جاوید۔ کردار، ریحانہ، زندگی زندہ دلی کا نام ہے۔

﴿۷﴾ عصمت چغتائی ایک بات، نیلی رگیں۔

﴿۸﴾ راجندر سنگھ بیدی خواجہ سرا، رخشندہ۔

﴿۹﴾ ممتاز مفتی دردانہ، بدلہ، جھگڑا، میاں بیوی راضی۔

﴿۱۰﴾ قمر جمالی پوچھتے ہو ہم سے کہ غالب کون ہے؟، مٹھی بھر دھول۔

﴿۱۱﴾ محمد حسن پیسہ اور پرچھائیں، ضحاک۔

﴿۱۲﴾ ریوتی سرن شرما دشمن۔

﴿۱۳﴾ کرتار سنگھ دگل دیا بجھ گیا، اوپر کی منزل۔

﴿۱۴﴾ رفعت سروش عروجِ آدم۔

﴿۱۵﴾ امتیاز علی تاج انارکلی۔

مندرجہ بالا ڈرامہ نویس ریڈیو کے بالکل ابتدائی دور کے ڈرامہ نویس تھے۔ ریڈیو کے اردو نشری ڈراموں کے دوسرے عہد میں بھی یہی ڈراما نویس ڈراما کی پیش کش اور اس کی تخلیق میں مشغول رہے۔ کچھ نئے لکھنے والے بھی ان سے جڑے۔ جب ریڈیو نشریات میں ہوا محل نام کی سروس سے مختصر ڈراموں کی نشریات کا آغاز ہوا تو ان نشریات میں حصّہ لینے والوں کی تعداد میں اضافہ ہوگیا۔ ہوا محل صرف ۱۵ منٹ کی مخصوص اور پابند مدت میں ختم ہوجایا کرتا تھا۔ ڈرامہ نگار کے لئے وقت کی پابندی لازم تھی۔ اس کی ذہانت پر دارومدار ہوتا تھا کہ وہ صرف ۱۵ منٹ میں دل چسپ ڈراما تخلیق کرے جو مخصوص فن کاروں کے ذریعہ صوت وصدا سے اس طرح سماعتی ماحول پیدا کرے کہ سننے والا اس کی کہانی میں کھو جائے۔ چوں کہ اس عہد میں ٹیکنالوجی محدود تھی۔ صرف ریڈیو ہی دل بستگی کا سامان گھر گھر پہنچایا کرتا تھا اس لئے ماہرین اس کے پروگرام کو دل چسپ بنانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑتے تھے۔ دوسرے اصلاحی، اخلاقی، سماجی اور خبریاتی پروگراموں کے ساتھ اردو ریڈیو ڈراما بھی تھا جو سب سے زیادہ سننے والے پر اثر انداز ہوتا تھا۔

09.10 خلاصہ

آپ نے پچھلے صفحات میں اردو ڈرامے کی روایت، تاریخ اور اس کے فن کے جائزے کو پوری طرح سمجھ لیا ہوگا۔ آپ یہ بھی جان گئے ہوں گے کہ اسٹیج ڈرامہ کیا ہے؟ اس کی پیش کش میں کن ضروریات کا خیال رکھا جاتا ہے۔ آپ نے یہ بھی جان لیا ہوگا کہ ریڈیو ڈرامے کا آغاز دنیا میں کب ہوا اور ہندوستان میں اردو ڈرامے کی ابتدا کب ہوئی اور پہلا اردو ریڈیو ڈرامہ نگار کون تھا؟ آپ نے یہ بھی اچھی طرح سمجھ لیا ہوگا کہ اسٹیج ڈرامے، ریڈیو ڈرامے اور ٹیلی ویژن ڈرامے میں بنیادی فرق کیا ہے؟ آپ نے یہ بھی سمجھ لیا ہوگا کہ ریڈیو اردو ڈرامے کے اہم ڈرامہ نگار کون تھے اور منظوم ڈرامہ اور اوپیرا سے بھی آپ واقف ہوگئے ہوں گے۔ ایک بار پھر مختصر طور پر اس کا خلاصہ پیش کیا جارہا ہے تاکہ آپ کو پوری طرح ذہن نشین ہوجائے۔

حضرت عیسیٰ سے پانچ صدی پہلے یونان میں ڈرامے کی ابتدا ہوچکی تھی۔ یونانی لفظ ڈرومنن سے لفظ ڈراؤ بنا اور پھر اسی لفظ سے ڈراما لفظ ایجاد ہوا جو آج بھی جاری ہے۔ ڈرامے کے معنی عمل یعنی ایکشن کے ہیں یعنی کسی اصل کی نقل پیش کرنا۔ ہندوستان میں ڈرامے کے نقوش کئی صدیوں پہلے سے ملتے ہیں لیکن اس کا باقاعدہ عمل یونانی ڈرامے کے بعد ہی ہوا۔ ہندوستانی اور یونانی ڈرامے کا بنیادی فرق یہ ہے کہ یونانی ڈرامے محض تفریح کے لئے کھیلے جاتے تھے یعنی صرف ہنسنے ہنسانے کے لئے لیکن ہندوستانی ڈرامے تفریح کے لئے بھی کھیلے جاتے ہیں اور ان میں سماجی اور انسان کی اچھائی اور برائی کی کش مکش کو پیش کیا جاتا ہے۔

ہندوستان میں ڈرامے کی ابتدا سنسکرت زبان کے ناٹکوں سے ہوئی۔ سنسکرت کے زوال کے بعد ہندی ناٹک وجود میں آیا۔ ہندی کا سب سے پہلا ناٹک ''امرت منتھن'' تھا۔ سنسکرت ناٹک خاص طبقے کے لئے ہوتے تھے جب کہ ہندی ناٹک عام لوگوں کے لئے کھیلے جاتے تھے۔ اردو ڈراما کی ابتدا بہت بعد میں ہوئی۔ ۱۸۴۳ء میں سب سے پہلا اردو ڈراما ''رادھا کنہیا کا قصہ'' اودھ کے شاہی اسٹیج پر پیش کیا گیا تھا۔ یہ ڈراما اودھ کے سلطان واجد علی شاہ کی تخلیق کردہ مثنوی ''افسانۂ عشق'' پر تیار کیا گیا تھا اور اسے سلطان واجد علی شاہ نے ہی نہ صرف پیش کیا تھا بلکہ مرکزی کردار بھی انہوں نے ہی ادا کیا تھا۔ اسے رہس کا عنوان دیا گیا تھا اور ڈراما کی تاریخ میں اسے رہس کے نام سے ہی جانا جاتا ہے۔

۱۸۵۲ء میں سید امانت نے اردو میں ''اندر سبھا'' کے عنوان سے منظوم ڈرامہ لکھا جو عوام کے سامنے پیش کیا گیا۔ ''اندر سبھا'' اس قدر مقبول ہوا

کہ جب بمبئی میں پارسی تھیٹر کا آغاز ہوا تو ہر تھیٹریکل کمپنی اندر سبھا کو ضرور دکھاتی تھی۔ اردو اسٹیج ڈرامے کو پارسی تھیٹر سے ہی مقبولیت حاصل ہوئی۔ پارسی تھیٹر نے ہی نثری ڈراموں کو بڑھاوا دیا تھا۔

اردو کا پہلا دَست یاب ڈرامہ ''خورشید'' ہے۔ یہ گجراتی زبان میں لکھا گیا تھا جسے اردو میں ترجمہ کیا گیا تھا اور ۱۸۷۱ء میں اسے پہلی بار اسٹیج کیا گیا تھا۔ دوسرا اردو ڈرامہ ''نور جہاں'' تھا، اسے بھی اسی زمانے میں کھیلا گیا تھا۔ اس دور کے اہم ڈرامہ نگار آرام اور اختر تھے۔ ان کے بعد حباب رام پوری، جوہر بنارسی، نفیس کان پوری وغیرہ اردو ڈرامہ نگار ہوئے۔ ان کی تفصیل جائزے میں بیان کی جا چکی ہے۔ اردو ڈرامے کا تیسرا دور آغا حشر کاشمیری کے نام ہے۔ یہ دور اردو ڈرامے کا سب سے اہم اور مقبول دور مانا جاتا ہے۔ آغا حشر نے سب سے پہلے ۱۸۹۷ء میں ''آفتابِ محبت'' اردو ڈرامہ لکھا تھا جو نہیں کھیلا گیا۔ ان کے دوسرے اہم ترین ڈرامے ''مارِ آستیں''، ''مریدِ شک'' اور ''اسیرِ حرص'' ہیں، جو اس دور کے مقبول ترین اردو ڈرامے تھے۔ آغا حشر کاشمیری اردو کے سب سے مقبول اور اہم ترین ڈرامہ نگار تھے۔ انہوں نے شیکسپیئر کے ڈراموں کو اردو میں ترجمہ کیا تھا۔ منظوم اور نثری ڈرامے بھی لکھے۔ ان کے ڈراموں پر فلمیں بھی بنائی گئیں جو انہوں نے ہی لکھی تھیں۔

۱۹۲۲ء میں امتیاز علی تاؔج کا نیم تاریخی ڈراما ''انارکلی'' کتابی شکل میں شائع ہوا۔ اس ڈرامے سے ادبی ڈراموں کا آغاز ہوا۔ ایک صدی سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے بعد بھی اس کی مقبولیت میں کوئی فرق نہیں آیا۔ ''انارکلی'' کے بعد مرزا ہادی رسؔوا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' کو اردو کا کلاسک ناول تسلیم کیا گیا۔ اس ناول پر کئی فلمیں بھی چمک داری گئیں اور اس کو ڈراما ٹائز کر کے اسٹیج پر بھی کھیلا گیا۔ ۱۹۴۳ء میں بمبئی میں پرتھوی تھیٹر کا قیام عمل میں آیا۔ اسی زمانے میں انڈین پیوپلس تھیٹر بھی بمبئی میں قایم ہوا۔ اردو تھیٹر کا یہ جدید ترین عہد تھا۔ ریڈیو ڈرامے کا آغاز ۱۹۲۲ء میں لندن سے ہوا تھا۔ شیکسپیئر کے ڈرامے ''جولیس سیزر'' کو ۱۹۲۳ء میں سب سے پہلے نشر کیا گیا تھا۔ ۱۹۲۷ء میں ہندوستان میں ریڈیو نشریات کا آغاز ہوا تھا۔ کلکتہ میں پہلا ریڈیو اسٹیشن قائم ہوا تھا جسے آل انڈیا ریڈیو کا نام دیا گیا تھا۔ ریڈیو سے جو پہلا اردو ڈراما نشر ہوا وہ ''جمع خرچ'' تھا۔ ریڈیو ڈراموں کا جو پہلا مجموعہ دَست یاب ہے وہ کرشن چندر کے ڈراموں کا مجموعہ ''دروازہ'' ہے۔ اس مجموعے کا سب سے پہلا ڈراما ''بیکاری'' ۱۹۳۷ء میں آل انڈیا ریڈیو لاہور سے نشر ہوا تھا۔ اس عہد کے اہم ریڈیو ڈرامہ نگار امتیاز علی تاؔج، سید عابد علی عابد، پطرس بخاری، مرزا عظیم بیگ چغتائی، اوپندر ناتھ اشؔک اور کرشن چندر وغیرہ تھے۔ اس کے بعد کے ڈراما نگاروں میں راجندر سنگھ بیدی، خواجہ احمد عباس، ڈاکٹر محمد حسن، ریوتی سرن شرما، کرتار سنگھ دگل، قمر جمالی، رفعت سروش وغیرہ تھے۔

اسٹیج ڈرامے اور ریڈیو ڈرامے کا بنیادی فرق یہ ہے کہ اسٹیج ڈراما براہ راست ہوتا ہے۔ اس میں معمولی غلطی کو بھی سدھارا نہیں جا سکتا۔ اسے دیکھا بھی جاتا ہے اور سنا بھی جاتا ہے۔ ریڈیو ڈراما صرف سنا جاتا ہے، اسے دیکھا نہیں جا سکتا۔ ریڈیو ڈراما میں کوئی غلطی ہو جائے تو اسے ایڈٹ کیا جا سکتا ہے، اسٹیج ڈراما روشنی، کہانی کے مطابق اسٹیج کے سیٹ، اداکاری اور مکالموں پر انحصار کرتا ہے۔ ریڈیو ڈراما صرف آواز اور ساؤنڈ افیکٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ ٹیلی ویژن ڈراما پوری طرح فلم کی مانند تیار کیا جاتا ہے۔ فلم دو گھنٹے یا اس سے کچھ زیادہ وقفے کے لئے ہوتی ہے جس میں پوری ایک کہانی پیش ہوتی ہے۔ اسی کہانی کو ٹیلی ویژن پر قسطوں میں پیش کیا جاتا ہے جسے سیریل کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔ ٹیلی ویژن ڈراموں میں وہی تکنیک استعمال ہوتی ہے جو فلم میں استعمال ہوتی ہے۔ یعنی کہانی، اسکرین پلے، لوکیشن، کیمرہ، ساؤنڈ، لائٹ، اداکاری، ہدایت کاری، ایکشن، موسیقی، گانے، مکالمے، کرداروں کی تخصیص، ایڈیٹنگ وغیرہ۔ اس خلاصے سے آپ نے مختصر طور پر اردو ڈراما کی تخلیق، پیش کش، اسٹیج ڈرامے، ریڈیو ڈرامے اور ٹیلی ویژن ڈراموں کو پوری طرح سمجھ لیا ہوگا۔

09.11 فرہنگ

ابتدا : شروعات

اجمالی جائزہ : مختصر جائزہ

اسلوب : لکھاوٹ، طرزِ تحریر

برخلاف : کسی چیز کے خلاف

برعکس : کسی چیز کے خلاف

بصری آرٹ : دیکھنے کا فن

بلند آہنگی : اونچی آواز

تاثیر : اثر چھوڑنا

تجرید : ایک قسم کا بیان، ماڈرن آرٹ

تحیر : حیرت، تعجب

تخفیف : گھٹانا، کم کرنا

تدوین : کاٹنا، ایڈٹ کرنا

ترکیبی اجزاء : کسی چیز کو بنانے کی ترکیب

تصادم : لڑائی

تمدن : معاشرہ، سماج

جاودانی : ہمیشہ کے لئے

جزو : حصہ یا ورق، ٹکڑا

زوال : خاتمہ

سامع : سننے والا

سرشت : خاصیت، مزاج، صفت

صاحبِ ریاضت : جوگی، جس نے دنیا تیاگ دی ہو

صنف : چیز، قسم، جنس

صوت وصدا : ساؤنڈ افیکٹ

صوتی اثرات : ساؤنڈ افیکٹ

عکاسی : فوٹو گرافی

عملی تصویر : جس میں دکھاوا نہ ہو

عملی قوت : برتنے کی طاقت

فنونِ لطیفہ : فائن آرٹ

قابلِ تعذیر : سزا کے قابل

مافوق الفطرت : جو دکھائی نہ دے

متحدہ : ملا ہوا، ایک دوسرے میں شامل

مجسم عمل : برتاؤ جس میں دکھاوا نہ ہو

مربوط : ایک دوسرے سے ملانا

مستحکم : مضبوط

مستند : تصدیق کیا ہو، سند یافتہ

ملحوظ : لحاظ کرنا، دھیان رکھنا

منصب : عہدہ، رُتبہ

منفرد : سب سے الگ

مؤثر : جس میں اثر ہو

ناظرین : دیکھنے اور سننے والا

نشری ڈرامہ : وہ ڈرامہ جو صرف سنا جائے. ریڈیو ڈرامہ

وضاحت : صفائی دینا

وضع : ترتیب دینا

وقیع : اہم، بہت زیادہ اہم

09.12 سوالات

مختصر سوالات

سوال نمبر۱ ڈراما کی ابتدا کب اور کہاں ہوئی تھی؟

سوال نمبر۲ اودھ کے سلطان واجد علی شاہ کی کس مثنوی پر اردو کا پہلا ڈراما اسٹیج کیا گیا تھا؟

سوال نمبر۳ ہندوستان میں ڈرامے کا آغاز کب ہوا اور سب سے پہلے کس زبان میں کھیلا گیا؟

تفصیلی سوالات

سوال نمبر۱ ریڈیو ڈرامے کے اسکرپٹ میں کن چیزوں کا دھیان رکھنا ضروری ہے؟

سوال نمبر۲ جنوبی ہند کے دو رقص کون سے ہیں جو قدیم ہندوستانی نسلوں کی تہذیب کی دین ہیں؟

سوال نمبر۳ ڈرامے کی تعریف بیان کیجیے اور یہ بھی بتائیے کہ اردو ڈرامے کی فنی خصوصیات کیا ہیں؟

معروضی سوالات

سوال نمبر۱ : ''ڈراما'' کس زبان کا لفظ ہے؟

(الف) اردو (ب) فارسی (ج) عربی (د) یونانی

سوال نمبر۲ : :ہندوستان میں باقاعدہ اسٹیج ڈراموں کس زبان سے ہوا؟

(الف) انگریزی (ب) اردو (ج) سنسکرت (د) ہندی

سوال نمبر۳ : ہندوستان میں سب سے پہلے کون سا ہندی ناٹک اسٹیج کیا گیا؟

(الف) کرشن کنہیا (ب) امرت منتھن (ج) گروکل (د) ارتھ شاستر

سوال نمبر۴ : اردو کا پہلا ڈراما ''رادھا کنہیا کا قصّہ'' کس شہر کے شاہی اسٹیج پر کھیلا گیا؟

(الف) لکھنؤ (ب) بنارس (ج) دہلی (د) کان پور

سوال نمبر۵ : ''نواب واجد علی شاہ کا تعلق کس شہر سے تھا؟

(الف) ناسک (ب) حیدرآباد (ج) مظفر پور (د) لکھنؤ

سوال نمبر۶ : اردو کا پہلا دست یاب ڈراما کون سا ہے؟

(الف) ظاہر دار (ب) منہاج (ج) خورشید (د) سورج

سوال نمبر۷ : سب سے پہلا ریڈیو اسٹیشن کہاں قائم ہوا؟

(الف) کلکتہ (ب) دہلی (ج) جون پور (د) دہلی

سوال نمبر۸ : امتیاز علی تاج کا تعلق کس صنف سے ہے؟

(الف) خاکہ (ب) ڈراما (ج) مضمون (د) انشائیہ

سوال نمبر۹ : ''جدید'' کا متضاد لفظ کیا ہے؟

(الف) مستقبل (ب) آج کل (ج) قدیم (د) نیا

سوال نمبر۱۰ : ''بانی'' کا معنی کیا ہے؟

(الف) معمول (ب) بنیاد (ج) عامل (د) بنیادگزار

معروضی سوالات کے جوابات

جواب نمبر۱	: (د) یونانی	جواب نمبر۶	: (ج) خورشید
جواب نمبر۲	: (ج) سنسکرت	جواب نمبر۷	: (الف) کلکتہ
جواب نمبر۳	: (ب) امرت منتھن	جواب نمبر۸	: (ب) ڈراما
جواب نمبر۴	: (الف) لکھنؤ	جواب نمبر۹	: (ج) قدیم
جواب نمبر۵	: (د) لکھنؤ	جواب نمبر۱۰	: (د) بنیادگزار

09.13 حوالہ جاتی کتب

۱۔ ناٹک ساگر	از	محمد عمر و نور الٰہی
۲۔ اردو اسٹیج ڈراما	از	مسعود حسن رضوی
۳۔ ہندوستانی ڈراما	از	ڈاکٹر صفدر آہ
۴۔ ڈراما نگاری کا فن	از	پروفیسر محمد اسلم قریشی
۵۔ ڈراما کا تاریخی و تنقیدی پس منظر	از	پروفیسر محمد اسلم قریشی
۶۔ اردو ڈرامہ روایت اور تجربہ	از	عطیہ نشاط
۷۔ ریڈیو ڈرامے کی تاریخ	از	اخلاق اثر
۸۔ اردو ڈرامے کا مطالعہ	از	اخلاق اثر
۹۔ اندر سبھا اور اندر سبھائیں	از	ابراہیم یوسف
۱۰۔ اردو ڈراما کی تاریخ اور تنقید	از	عشرت رحمانی
۱۱۔ ڈراما کا فن اور روایت	از	ڈاکٹر محمد شاہد حسین
۱۲۔ اردو ڈراما فن اور تکنیک	از	ظہیر انور
۱۳۔ اردو اسٹیج ڈراما، تاریخ و تنقید	از	ڈاکٹر وجے دیو سنگھ
۱۴۔ جدید اردو ڈرامے کی روایت	از	ڈاکٹر شہہ نور سلیم

اُتراکھنڈ اوپن یونی ورسٹی، ہلدوانی (نینی تال)

SCHOOL OF HUMANITIES

UTTARAKHAND OPEN UNIVERSITY

Teenpani Bypass Road, Behind Transport Nagar
Haldwani - 263 139, Nainital (Uttrakhand)

Phone: 05946-261122, 261123 Fax No.: 05946-264232
www.uou.ac.in email: info@uou.ac.in
Toll Free No: 1800 180 4025

https://www.youtube.com/@91.2fmhellohaldwani7

اُتراکھنڈ اوپن یونی ورسٹی کا عوامی ریڈیو جس کے ذریعہ طلبا کے لئے مفید پروگرام نشر کیے جاتے ہیں۔

https://www.youtube.com/@uoulive

MAUL - 605-1(004134)