URDU DRAME KA TANQEEDI MOTALA

TARAQQI PASAND TAHREEK KE HAWALE SE

[1936-1950]

A CRITICAL STUDY OF URDU DRAMA

WITH SPECIAL REFERENCE OF PROGRESSIVE MOVEMENT

[1936-1950]

Dissertation submitted to the Jawaharlal Nehru University in partial fulfillment of the requirement for the award of the Degree of

MASTER OF PHILOSOPHY

By

SHAH KHALID

Under the supervision of

PROF. MOHD. SHAHID HUSSAIN

CENTRE OF INDIAN LANGUAGES

SCHOOL OF LANGUAGE, LITERATURE & CULTURE STUDIES

JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY

NEW DELHI-110067

2013

जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
भारतीय भाषा केन्द्र
Centre of Indian Language
भाषा, साहित्य एवं संस्कृति अध्ययन संस्थान
School of Langauge, Literature & Culture Studies
नई दिल्ली–110067, भारत NEW DELHI-110067, INDIA

Dated: 26/07/2013

DECLARATION

I declare that the work done in this dissertation entitled ***Urdu Drame Ka Tanqeedi Motala (Taraqqi Pasand Tahreek Ke Hawale Se,1936-1950)****[A Critical Study of Urdu Drama (With Special Reference of Progressive Movement,1936-1950)]by me is an original work and has not been previously submitted for any other degree in this or any other University/Institution.*

SHAH KHALID

(Research Scholar)

PROF. MOHD. SHAHID HUSSAIN

(Supervisor)

CIL/ SLL&CS/ JNU

PROF. RAM BUX JAT

(Chairperson)

CIL/ SLL&CS/ JNU

GRAM: JAYENU, Tel.: (91-011) 26741557, 26742676 Extn.: 4217, (D) 26704217; Telefax: (91-011) 26704217; Email: chair_cil@mail.jnu.ac.in

فہرست ابواب

	پیش لفظ	5 — 8
باب اول	اردو میں ڈرامے کا فن اور روایت	9 — 34
	● ڈرامے کا فن	10
	● اردو ڈرامے کی روایت ۱۹۳۵ء تک	19
باب دوم	ترقی پسند فکری اساس اور اردو ڈرامہ	35 — 58
باب سوم	ترقی پسند اردو ڈرامہ: تنقیدی مطالعہ	59 — 190
	● اپندر ناتھ اشک	60
	● کرشن چندر	80
	● عصمت چغتائی	114
	● راجندر سنگھ بیدی	138
	● سعادت حسن منٹو	170
	حاصل مطالعہ	191 — 195
	کتابیات	196— 197

اردو ڈرامے کا تنقیدی مطالعہ

ترقی پسند تحریک کے حوالے سے

شاہ خالد

پیش لفظ

ڈرامے سے ہماری آشنائی صدیوں پرانی ہے۔تہذیب وتمدن کے ابتدائی مراحل میں ہم نے جن فنون کو اختیار کیا ان میں ڈراما بھی ہے۔یہ وہ فن/صنف ہے جس نے نہ صرف ہمارے تہذیبی شعور کی آبیاری کی بلکہ تخلیقی اور تنقیدی شعور کو بھی متاثر کیا ہے۔عصر حاضر میں الیکٹرانک میڈیا کے فروغ کے باعث اس کا چلن کسی قدر کم ہو گیا ہے لیکن اس کی فنی وقعت آج بھی باقی ہے۔آج بھی ڈرامے لکھے اور کھیلے جا رہے ہیں۔اردو میں ڈرامے کا آغاز کافی تاخیر سے ہوا۔اس کے اسباب وعلل کا تجزیہ عمیق مطالعہ کا طالب ہے۔تاہم چند باتیں جو دوران مطالعہ سامنے آئی ہیں ان کا یہاں ذکر کر دینا مناسب ہوگا۔اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اردو خواں/داں طبقے میں اکثریت مسلمانوں کی تھی اور اسلام میں شرعی طور پر نقالی اور موسیقی دونوں کی ممانعت کی گئی ہے۔

ہندوستان میں ڈراما نگاری کی روایت تقریباً دو ہزار سال پرانی ہے۔لیکن اردو ڈراما اپنی ارتقائی شکل کے بعد آج جس صورت میں موجود ہے اس کی عمر سوسوا سو سال سے زیادہ نہیں۔پریم چند کے بعد ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جو ڈراما نگار سامنے آئے اور اس فن کی آبیاری کر کے اسے ایک پودے سے تناور درخت میں تبدیل کر دیا ان میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی اور اپندر ناتھ اشک اہمیت کے حامل ہیں۔ترقی پسند تحریک کے آغاز کے بعد اردو ڈرامے نے جو ترقی کی ہے وہ انھیں فن کاروں کی شاندار محنت کا نتیجہ ہے۔

انیسویں صدی کے آخر میں جب پارسیوں نے اسٹیج کو کاروباری نقطۂ نظر سے استعمال کیا تو ڈراما نگاری کو فروغ حاصل ہوا۔ آج فلم اور ٹیلی ویژن کے فروغ کے باعث اسٹیج کی ترقی کے امکانات ماند پڑتے نظر آرہے ہیں۔ لیکن آزادی کے بعد سے اردو ڈراموں کو وہ اہمیت حاصل ہوئی جو اسے دوسرے ملکوں میں حاصل ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد سے ہندوستان میں ڈرامے کی ترقی اور نشو ونما کے لیے ایک حد تک سازگار حالات پیدا ہوئے۔ لیکن آزادی کے بعد اردو ڈرامے کی تنقید و تحقیق کی طرف کم ہی توجہ دی گئی ہے اب ادھر کچھ عرصے سے اس میدان میں بھی تحقیق کا رجحان بڑھا ہے۔

آزادی کے بعد اردو میں اسٹیج ڈراما ہندوستان کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں بہت کم ہے تاہم اسٹیج ڈرامے کی مقبولیت نے اردو زبان کو متاثر کیا ہے۔ اور اب اردو میں ڈرامے اتنے کم یاب بھی نہیں جتنا عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔ آزادی کے بعد اردو کے اہم ادیبوں کا اسٹیج سے تعلق رہا ہے۔ جس سے ڈرامے کو پھلنے پھولنے کے مواقع ہاتھ آئے ہیں۔ دوسری زبانوں کے تراجم سے بھی اردو ڈرامے نے فائدہ اٹھایا ہے۔ روایتی تھیٹر کے ساتھ ساتھ ہمارے یہاں عوامی تھیٹر کو بھی خاصا فروغ ملا ہے۔ عوامی تھیٹر کا گہرا تعلق ملک کی ان تحریکات سے رہا ہے جو جدوجہد آزادی کے زمانے میں ابھریں۔ مگر تکنیک کے اعتبار سے اردو تھیٹر نے ہندوستان کے مختلف علاقوں کی قدیم روایت سے استفادہ کیا ہے۔ چنانچہ آج کا تھیٹر اپنے ملک کی تہذیبی روایت سے وابستہ رہتے ہوئے عہد حاضر کے ذہن و فکر سے بھی مطابقت رکھتا ہے۔

اردو ڈرامے کے فروغ میں آزادی کے بعد تھیٹر نے اہم رول انجام دیا ہے۔ آزادی کے بعد ڈرامے نے تھیٹر کو سامنے رکھتے ہوئے تکنیکی سطح پر مشرقی روایات کے ساتھ جدید مغربی تکنیک کو بھی اپنانے کی کوشش کی۔ جس کی بنا پر ڈرامے کی پیش کش میں بہت سے نئے اور کامیاب تجربے کیے گئے۔ بہت سے نئے طبع زاد ڈرامے لکھے گئے جس سے عام ہندوستانی ڈرامے کو تقویت ملی۔ اس طرح اردو کے بے شمار ڈراما نگار سامنے آئے اور اردو کی متعدد ڈراما تنظیموں کو فروغ حاصل ہوا۔

یہ مقالہ تین ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلا باب 'ڈرامے کا فن اور روایت' ہے۔ جس میں ڈرامے کے فنی اصول و قواعد پر گفتگو کی گئی ہے۔ روایت والے حصے میں ترقی پسند تحریک سے پہلے کے ڈراموں پر خصوصی توجہ دی گئی ہے۔ جس میں فنی نقطۂ نظر کے دائرے کو ہی ہم نے اپنی بحث میں شامل کیا ہے۔

دوسرا باب 'ترقی پسند فکری اساس اور اردو ڈرامہ' ہے۔ جس میں ترقی پسند فنی اصول خصوصاً حقیقت نگاری کے تناظر میں چند ڈراموں کی فنی خصوصیات کو سامنے رکھتے ہوئے اس کے اصول پر گفتگو کی گئی ہے۔

تیسرے باب میں ترقی پسند اردو ڈرامے کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے۔ ۱۹۵۰ء تک کے ڈرامے ہی ہمارے موضوع میں شامل ہیں اس لیے ہم نے ترقی پسند تحریک کے دور اول کے فن کاروں میں سے کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، اپندر ناتھ اشک؛ سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی کو خصوصی طور پر اپنے مطالعہ کا موضوع بنایا ہے۔ جہاں تک مجموعی ترقی پسند ڈرامے کا تعلق ہے وہ ایک وسیع موضوع ہے۔ اس کے کچھ حصوں پر ہم نے دوسرے باب میں گفتگو کی ہے۔ اس طور پر ہمارا یہ مقالہ ترقی پسند ڈرامے کا احاطہ کرتا ہے۔ ہم نے اپنے مطالعہ میں متن کو زیادہ اہمیت دی ہے اس کا سبب یہ ہے کہ ہم نے ان ڈراموں کو اسٹیج ہوتے اور ریڈیو پر نشر ہوتے نہیں سنا ہے۔ اس لیے متن ہی ہمارا وسیلہ ہے۔ اسی کی روشنی میں ہم نے اپنی معروضات پیش کی ہیں۔

میں نے زیر بحث موضوع کی تشریح و تفہیم میں تمام گوشوں کو سمیٹنے کی حتی الامکان کوشش کی ہے۔ میں اپنی اس کوشش میں کہاں تک کامیاب ہو سکا ہوں اس کا فیصلہ قارئین کے ہاتھوں میں ہے۔ مقالے کی ترتیب و تیاری میں ہمارے اساتذہ اور رفقا کا تعاون بھی شامل ہے۔ اس حوالے سے میں سب سے پہلے اپنے مشفق و مکرم استاد پروفیسر محمد شاہد حسین کا شکر گزار ہوں جنھوں نے اپنی بے شمار مصروفیتوں کے باوجود میری ہر ممکن مدد کی؛ توجہ اور انہماک کے ساتھ مقالے سے متعلق مفید مشوروں سے نوازا اور مختلف مقامات پر ضروری اصلاحات بھی کیں۔ میں یہ کہنے میں فخر محسوس کرتا ہوں کہ موصوف کی علمی بصیرت، ادبی رہنمائی اور خلوص و محبت نے قدم قدم پر میری رہنمائی کی اور انھیں کا فیضان ہے کہ میرا یہ کام تکمیل کو پہنچ سکا۔ میں استاد موصوف کا دل کی گہرائیوں سے ممنون ہوں۔

اس کے علاوہ مقالے کی تیاری کے دوران شعبے کے دوسرے اساتذہ کرام سے بھی میں نے فیض اٹھایا ہے۔ اس حوالے سے پروفیسر انور عالم پاشا، پروفیسر مظہر مہدی، پروفیسر معین الدین جینا بڑے ——— ان تمام کا شکر گذار ہوں جن کی شاگردی نے میرے ادبی ذوق کی آبیاری کی۔

اس مقالے کے مواد کی فراہمی کے سلسلے میں مختلف لائبریریوں سے میں نے استفادہ کیا ہے۔ جن میں جے. این. یو سنٹرل لائبریری کے علاوہ سنٹرل لائبریری؛ دہلی یونیورسٹی؛ دہلی، ڈاکٹر ذاکر حسین لائبریری؛ جامعہ ملیہ اسلامیہ؛ نئی دہلی اور مولانا آزاد لائبریری؛ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی؛ علی گڑھ اہمیت کی حامل ہیں جہاں موضوع سے متعلق وافر مواد

فراہم ہوا۔ ان تمام لائبریریوں کے ذمہ داران کا شکریہ ادا کرنا میرا فرض منصبی ہے کہ انھوں نے ہر اعتبار سے میرا تعاون کیا۔

اس کے علاوہ اس مقالے کی تیاری کے دوران میرے دوستوں نے بھی بھرپور تعاون کیا؛ ان تمام کا شکریہ کہ ان کی کوششیں بھی اس مقالے کی تکمیل میں شامل رہی ہیں۔

آخر میں والدین کا ذکر بھی لازم ہے کہ انھیں کی دعاؤں کے طفیل ہی یہ سب ممکن ہو سکا ہے۔

شاہ خالد

215- جہیلم ہاسٹل

جواہر لال نہرو یونیورسٹی

نئی دہلی-110067

21- جولائی 2013ء

باب اول

ڈرامے کا فن اور روایت

[الف] ڈرامے کا فن

[ب] اردو ڈرامے کی روایت ۱۹۳۵ء تک

[الف] ڈرامے کا فن

ڈراما عالمی ادب کا قدیم ترین فن ہے اور بحیثیت صنف اسے ادب میں نمایاں مقام حاصل ہے۔اس کے ابتدائی نقوش ہندوستان اور یونان کی قدیم تہذیبوں میں نظر آتے ہیں۔چنانچہ ڈرامے کے اصول وفن سب سے پہلے یہیں مرتب کیے گئے۔ڈراما یونانی زبان کا لفظ ڈراؤ سے مشتق ہے۔ڈراؤ کے معنی اردو میں نقل وحرکت کے ہیں۔دیگر اصناف کی طرح ڈراما صرف مکالمے یا الفاظ کا نام نہیں ہے اور نا ہی صرف حالات واقعات کو ایک منطقی ترتیب دینے سے مکمل ہوتا ہے۔بلکہ ان سب کے ساتھ ڈراما کا اسٹیج ہونا اس کی تکمیل کے لیے ضروری ہے۔کیونکہ ڈراما کے علاوہ قصے کی ہر صنف پڑھنے کی ہوتی ہے مگر ڈراما عملاً پیش کرنے کی چیز ہے۔بہ قول محمد حسن

> ڈراما صرف مردہ الفاظ کا نام نہیں اور عام طور پر صرف پڑھنے کے لیے نہیں لکھا جاتا، بلکہ لکھنے والا اسے اسٹیج پر پیش ہوتے ہوئے دیکھتا ہے۔اسٹیج ڈرامہ، مکالمہ، اداکاری، بیک اپ اسٹیج سیٹنگ، لباس، روشنی سایے سب سے مل کر بنتا ہے۔[1]

ڈرامے کا تعلق مختلف کرداروں کے ذریعہ زندگی کے حالات واقعات کو پیش کرنے سے ہے۔عام طور پر ڈرامے میں چند خیالات، تصورات اور اقدار ملتے ہیں لیکن ڈرامے کے ہر کردار، واقعے اور قصے میں ایک تصور ضرور جاری وساری رہتا ہے۔وہی تصور ڈرامے میں وحدت پیدا کرتا ہے۔جس کی وجہ سے پورے ڈرامے میں دلچسپی برقرار رہتی ہے۔

ڈراما صرف مکالمے یا کسی تحریر پر منحصر نہیں ہوتا اور نہ ہی واقعات وکردار کا مجموعہ ہوتا ہے بلکہ اپنی پیش کش کے ذریعہ لوگوں کی توجہ کا باعث بنتا ہے۔اس کے اجزا میں پلاٹ، کردار، مکالمہ اور زبان وغیرہ شامل ہیں۔ڈرامے کے

عناصر میں رنگ و آہنگ، آواز اور روشنی، سایہ اور سکوت وغیرہ شامل ہو کر ڈرامے کو پایہ تکمیل تک پہونچاتے ہیں۔ پھر کوئی ڈراما اپنی پیش کش کے اعتبار سے ناظرین کی داد و تحسین حاصل کرتا ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے ڈرامے کے تعلق سے لکھا ہے:

> ڈراما اسٹیج سے الگ اپنی تکمیل اپنے موضوع کو وضاحت اور اپنے تاثر کا ادھورا تصور دیتا ہے۔ ڈراما نگار اشاروں اور علامتوں میں اپنے تصور کی جو دنیا تخلیق کرتا ہے اس میں جان اسٹیج پر ہی پڑتی ہے۔[2]

ڈراما کے فن کو سمجھنے کے لیے سب سے پہلے اس کی مختصر تعریف کرنی ضروری ہے۔ اس حوالے سے ڈرامے کی متعدد تعریفیں تقریباً ہر زبان میں کی گئی ہیں۔ یہاں چند تعریفیں درج کی جاتی ہیں:

> انسائیکلوپیڈیا برٹینکا کے مطابق ڈراما کا لفظ یونانی زبان سے لیا گیا ہے۔ اس کے معنی کر کے دکھائی ہوئی چیز کے ہے۔[3]

شیلڈن چینی کے نزدیک ڈراما اس یونانی لفظ سے ماخوذ ہے جس کے معنی, میں کرتا ہوں اور جس کا اطلاق کی ہوئی چیزوں پر ہوتا ہے۔[4]

The laxicon webster dictionary میں ڈرامے کی تعریف یوں درج ہے:

> "A composition in prose or verse presenting, A dialogue A story of life or character, Esp. one interded to be action in the stage, A play the branch of literature having such composition as its subject dramatic art or presentation,any series of events, having interest and leading up to the complex."[5]

اپنی مشہور کتاب بوطیقا میں ارسطو نے ڈرامے کے فن پر کافی بحث کی ہے۔ اور ڈرامے کے لوازمات کا بھی ذکر کیا ہے۔ اس کتاب میں ڈرامے کی مخصوص تعریف نہیں ملتی۔ البتہ ارسطو کے یہاں پیش کردہ تشریحات و توضیحات سے ڈرامے کی تعریف متعین کی جا سکتی ہے۔ محمد اسلم قریشی نے اس کتاب کی مدد سے ڈرامے کی تعریف و توضیح اس طرح بیان کی ہے:

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

میں پیش کیا جائے۔[6]

محمد شاہد حسین ڈرامے کی مختصر تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ڈراما کسی واقعے کو کرداروں کے ذریعہ تماشائیوں کے روبرو پھر سے عملاً پیش کرنے کا نام ہے۔[7]

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ڈرامے میں دراصل کوئی نہ کوئی واقعہ ہوتا ہے جو کرداروں کے ذریعہ آگے بڑھتا ہے اور تماشائیوں کو لطف اندوز کرتا ہے۔ ڈرامے میں پیش کردہ واقعہ اپنے ماقبل واقعے کی نقل ہوتا ہے جس کو پھر سے عملاً اسٹیج پر پیش کیا جاتا ہے۔ یہی ڈرامہ کی تعریف کا بنیادی جز ہے۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کہانی کی عملی پیش کش [Story in action] دراصل ڈراما ہے۔ یہ ادب کی ایسی صنف ہے جسے اس انداز میں تحریر کیا جاتا ہے کہ اسے اسٹیج پر عملی صورت میں دکھایا جا سکے یا ڈرامے میں جو قصہ یا واقعہ ہوتا ہے اسے رونما ہوتے ہوئے آنکھوں سے دیکھا جا سکے۔ ڈرامے میں افراد کے افعال و مکالمے کے سہارے قصہ یا واقعہ پایہ تکمیل تک پہنچتا ہے۔

سنسکرت میں ڈرامے کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ جسے دیکھا اور سنا جا سکے۔ سنسکرت زبان میں اس تعلق سے دو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ پہلا لفظ دِرِشّیہ جس کا مفہوم 'دیکھنا' ہے اور دوسرا لفظ شروئے جس کا مفہوم 'سننا' ہے۔ ڈرامے کا تعلق کسی حد تک دونوں سے ہے مگر 'دِرِشّیہ' ڈرامے سے زیادہ قریب ہے جیسا کہ اس کے مطلب سے ظاہر ہوتا ہے۔ سنسکرت میں ڈرامے کے لیے جو لفظ استعمال ہوتا ہے وہ 'روپک' ہے۔ یہ لفظ روپ سے ماخوذ ہے۔ اس کا مطلب کرداروں اور کیفیات کو اجاگر کرنا ہے۔ ناٹیہ شاستر میں ڈرامے کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ کسی واقعے کو پھر سے کیا جائے۔

ادبی نقطۂ نظر سے ڈراما کے مختلف اجزا جیسے پلاٹ، کردار، مکالمہ، تکنیک وغیرہ کے ساتھ اسٹیج کا مناسب ساز و سامان، اداکاری کے مختلف طریقے اور جسمانی حرکات و سکنات، میک اپ، موسیقی اور رقص وغیرہ کا بھی خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ ان تمام عناصر کے خوشگوار امتزاج سے کامیاب اسٹیج ڈراما وجود میں آتا ہے۔ عشرت رحمانی نے ڈرامے کے لیے اداکاری اور تمثیل کاری کی ضرورتوں کو پورا کرنے پر زور دیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

> ڈراما کو ادبیات سے اتنا تعلق نہیں ہے جتنا فن اداکاری سے ہے اور جب ڈراما نام ہے نقالی، اداکاری اور تمثیل کاری کا تو اس میں بھی شک نہیں کہ ڈراما نگار کا براہ راست رشتہ تمام

مناظر یا ادیب کے گروہ سے اتنا قریب کا نہیں بلکہ وہ ایک ایسے فن کار کی حیثیت رکھتا ہے جو انشا پردازی کی مہارت رکھتے ہوئے تفصیل کاری اور ادائیگی عمل سے واقف ہو۔ وہ جس واقعے کو ڈرامے میں قلم بند کرتا ہے صرف الفاظ کی ادائیگی سے کامیاب نہیں بناتا بلکہ اس کے الفاظ حرکت و عمل کی زندہ تصویریں ہوتے ہیں جن کی کامیابی تمثیل گری کے بغیر ممکن نہیں اور ان حرکات و عمل کا میدان صفحہ قرطاس سے بڑھ کر تھیٹر اور اسٹیج ہے۔8

ڈراما کو ہم ایک تخلیقی قوت کہہ سکتے ہیں۔ اس کے ذریعہ انسان اپنے ذہنی تصورات کی عکاسی اس طرح کرتا ہے کہ خوبصورت چیز بہت خوبصورت بن جاتی ہے۔ ڈرامے میں ایک خاص قسم کا لطف ملتا ہے اور ہماری فطرت کو سکون حاصل ہوتا ہے۔ اس لیے فنی نقطہ نظر سے یہ ضروری ہے کہ ڈرامے میں جو کشمکش دکھائی جائے وہ زندگی سے قریب ہو۔ ڈراما نگار کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ واقعات کا ایک مکمل خاکہ تیار کر لے تاکہ اسے اسٹیج کرنے میں دشواری نہ ہو۔

ارسطو اپنے وقت کا سب سے بڑا مفکر تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس نے ڈرامے کی فنی شکل متعین کی اور ڈرامے کے فن پر بھی کافی بحث کیا ہے۔ ارسطو ڈرامے کے لیے عمل کو ضروری سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک عمل کی موجودگی، اداکاری اور ڈرامے کی پیش کش ہر چیز میں ہونا ضروری ہے۔ عمل ہی تماشائیوں کے احساسات میں حرکت پیدا کرتا ہے۔ اس کا ماننا ہے کہ عمل پر ہی ڈرامے کی کامیابی اور مقبولیت کا دارومدار ہوتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک ڈرامے کے اجزائے ترکیبی چھ ہیں۔ ۱۔ پلاٹ ۲۔ کردار ۳۔ مکالمہ ۴۔ زبان ۵۔ موسیقی ۶۔ آرائش۔ ڈرامہ کے اجزائے ترکیبی کو عشرت رحمانی نے اپنی کتاب میں یوں بیان کیا ہے:

ہر ڈراما میں حسب ذیل فنی لوازم یا اجزائے ترکیبی کا ہونا ضروری ہے۔ اگر ان میں سے ایک بھی کمزور یا غائب ہو تو ڈراما مکمل شکل اختیار نہیں کر سکتا۔ ۱۔ پلاٹ (موضوع یا کہانی کا مواد) یا نفس مضمون۔ ۲۔ کہانی کا مرکزی خیال یا تھیم۔ ۳۔ آغاز۔ ۴۔ کردار و سیرت نگاری ۵۔ مکالمہ ۶۔ تسلسل کشمکش اور تذبذب۔ ۷۔ تصادم ۸۔ نقطہ عروج، کلائمکس ۹۔ انجام۔9

ڈرامے میں ان تمام فنی لوازم کا ہونا ضروری ہے۔ ان میں سے ڈرامے کا ایک بھی حصہ کمزور ہونے سے ایک کامیاب ڈرامے کی توقع مشکل ہے۔ ڈراما لکھتے وقت ڈراما نگار اس بات کا ضرور خیال رکھتا ہے کہ ہر چیز کو اسٹیج پر دکھانا ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ وہ جس واقعے یا قصے کو بیان کر رہا ہے اس میں الجھاؤ نہ ہو۔ وہ واقعے کو اس طرح منطقی

ترتیب دیتا ہے کہ دیکھنے والوں کی توجہ برقرار رہے۔ ڈرامے کے ذریعہ ایک اچھا ڈراما نگار جو کچھ کہنا چاہتا ہے یا سماجی مسائل اور زندگی کی جس سچائی کو واضح کرنا چاہتا ہے اسے اپنے کرداروں اور مکالموں کے ذریعہ بہترین انداز میں پیش کر دیتا ہے۔ حالانکہ تماشائیوں کو اس بات کا علم نہیں ہوتا۔ یہ ایک اچھے ڈراما نگار کی سب سے بڑی خوبی ہے کہ وہ ناظرین کے دل میں ایک تاثر پیدا کر دے۔ وقار عظیم ڈرامے کے فن پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اس کا پلاٹ پیچیدہ ہونے کے بجائے سادہ ہو۔ صداقت اور حقیقت کا مظہر ہو۔ زندگی کا ترجمان ہونے کے باوجود وحدت کا حامل ہو اور دلچسپ ہو۔ اس کے کرداروں میں نہ عمومیت ہو، نہ مشابہت ہو، وہ زندگی کا صحیح نمونہ معلوم ہوں، اس کے باوجود ان میں انفرادیت ہو اور یہ انفرادیت ان کی رفتار اور گفتار پر چھائی ہو۔ جس مسئلہ پر ڈرامے کے موضوع اور پلاٹ کی بنیاد ہے وہ ڈرامے کے واقعات اور کردار کے گفتگو سے برابر واضح ہوتا رہے ڈرامے کے مختلف اجزا اپنی اپنی جگہ مکمل ہو کر بھی باہم اس طرح مربوط اور ہم آہنگ ہوں کہ ڈرامے کا مجموعی تاثر دیکھنے والوں پر گہرا ہو۔[10]

پلاٹ کا معاملہ انتہائی نازک ہوتا ہے۔ ڈرامے میں پلاٹ ناول کی طرح خاص اہمیت کا حامل ہے۔ ایک کامیاب ڈراما نگار پلاٹ کو اس کے تمام اجزا کے ساتھ مربوط انداز میں اس طرح پیش کرتا ہے تاکہ تسلسل برقرار رہے اور اس میں کسی قسم کا جھول نہ رہے۔ ساتھ ہی ساتھ ڈرامے کی اثر آفرینی برقرار رہے۔ ڈراما نگار کے پیش کردہ واقعہ پلاٹ کو آگے بڑھانے میں مدد کرتا ہے۔ واقعات یکے بعد دیگرے اس طرح آگے کی منزلیں طے کرتے ہیں کہ اس میں ایک منطقی ربط پیدا ہو جاتا ہے اور لوگوں کی دلچسپی مزید بڑھ جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول اور ڈرامے کا فرق بتاتے وقت ناقدین نے ناول کو واقعات کی اور ڈرامے کو کرداروں کی کہانی کہا ہے۔ پلاٹ کی تعمیر میں کرداروں کے مکالموں پر خصوصی توجہ دی جاتی ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ مکالمے کی طوالت سے ڈراما بے اثر ہوتا چلا جاتا ہے۔ اس وجہ سے ڈراما نگار عام طور پر کرداروں کے لیے چھوٹے، خوبصورت اور پر اثر مکالمے استعمال کرتا ہے۔

ڈرامے کے لیے ضروری ہے کہ پلاٹ میں ایجاز و اختصار سے کام لیا جائے کیونکہ ڈرامے میں وقت کی پابندی ضروری ہوتی ہے۔ ایک اچھے ڈرامے کی یہ خوبی ہوتی ہے کہ واقعات کو اس طرح ترتیب دیا جائے کہ ان میں مسلسل ارتقا ہوتا رہے۔ ان واقعات کو نقطۂ عروج تک پہونچانے میں ڈراما نگار فنی مہارت کا ثبوت دیتا ہے؛ اس

حوالے سے محمد شاہد حسین لکھتے ہیں:

> اچھے پلاٹ میں کوئی بھی واقعہ یوں ہی رونما نہیں ہوتا بلکہ ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ ہوتا ہے۔[11]

جس طرح ڈرامے کی کامیابی زیادہ تر پلاٹ پر منحصر ہوتی ہے تقریباً اسی طرح کرداروں کی اہمیت بھی اپنی جگہ مسلم ہے۔ کرداروں کی پیکر تراشی میں بھی ڈراما نگار کو چابکدستی سے کام لینا پڑتا ہے۔ کردار نگاری کی خامی سے کامیاب ترین قصہ یا واقعہ متاثر ہو جاتا ہے اس لیے ضروری ہے کہ ڈراما نگار کردار نگاری پر زور دے اور اس کے کردار موقع و محل کے مطابق گفتگو کریں۔ اچھی اداکاری کی رو سے ناظرین پر ڈرامے کی کیفیتوں کا گہرا اثر پڑتا ہے جو ایک اچھی اور کامیاب کردار نگاری کی دلیل ہے۔ کردار نگاری کے تعلق سے سید عباس رضوی لکھتے ہیں:

> ڈرامے کے لیے کردار حقیقی ہوں نہ مثالی ہوں اور نہ بے جان یہ ضروری ہے کہ کردار اپنے افکار، اعمال، رفتار و گفتار اور لباس و وضع سے اپنے طبقہ کا نمائندہ معلوم ہو کرداروں کی تخلیق ڈرامے کے پلاٹ اور اسٹیج پر اس کی ضرورت کے لحاظ سے کی جاتی ہے اور کرداروں کے تخلیق کے بعد ڈراما نگار ان سے بے تعلق ہو جاتا ہے یہاں تک کہ اسے اپنے کرداروں کو متعارف کرنے کا حق بھی نہیں ہوتا ہے۔[12]

یہ حقیقت ہے کہ کسی ڈرامے کی کامیابی کا راز کرداروں کی شخصیت زبان و بیان کے اسلوب میں پنہاں ہوتی ہے۔ اگر کردار ناظرین پر اپنی شخصیت کی چھاپ چھوڑ جائے اور زبان و بیان کے ذریعہ لوگوں کی توجہ اپنی طرف مرکوز کر دے تو یہ ڈرامے کی بہت بڑی کامیابی ہے۔ ڈاکٹر محمود الٰہی اپنے ایک مضمون 'اردو ڈراما اور انارکلی' میں کردار نگاری کے متعلق لکھتے ہیں:

> اس میں شک نہیں کہ ڈراما پڑھنے سے زیادہ اسٹیج پر دیکھنے کی چیز ہے۔ ڈراما کی خوبیوں کے بارے میں اس وقت صحیح اور جائز فیصلہ کیا جا سکتا ہے جب ڈرامے کو کرداروں کے عمل میں دیکھا جائے۔[13]

مکالمہ نگاری بھی کردار نگاری سے وابستہ ہے۔ اس لیے ڈرامے میں پلاٹ اور کردار کی طرح مکالمے بھی بہت اہم ہوتے ہیں۔ کیوں کہ مکالموں کے ذریعہ ڈرامے کے عمل میں تیزی آتی ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ اسٹیج ڈرامے میں

حرکت وعمل کے مقابلے میں اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ڈراما اسٹیج پر دکھائی دیتا ہے اس لیے اس میں یہ گنجائش برقرار رہتی ہے کہ اکثر جگہوں پر مکالموں کے بجائے کرداروں کو پیش کر دیا جائے۔اس حوالے سے ریوتی سرن شرما لکھتے ہیں:

> اسٹیج ڈرامے میں بہت سے بے لکھے مکالمے ہوتے ہیں جو زبان سے نہیں جسمانی موجودگی یا حرکات وسکنات سے ادا کیے جاتے ہیں۔مثلاً کوئی بچہ چرا کر مٹھائی کھا رہا ہے۔ماں چھپ کر بچے کی یہ حرتک دیکھتی ہے۔وہ بچے کی شرارت اور بے خبری پر مسکراتی ہے۔اور پچھلی تمام چوریوں کا سبب جان کر'اچھا تو یہ حرکتیں تم کر رہے ہو'کے انداز میں گردن ہلاتی ہے۔اور اطمینا ن کا گہرا سانس لے کر بنا کچھ کہے لوٹ جاتی ہے۔صورت حال مکمل ہوگئی ڈرامہ آگے بڑھ گیا اور مزید پیچیدگیوں کے لیے زمین تیار ہوگئی مگر مکالمہ ایک بھی ادا نہ ہوا۔[14]

اسی طرح کرداروں کی نشونما بھی مکالموں کے ذریعہ ہی ہوتی ہے اس لیے مکالموں کا برجستہ،حسب حال اور موقع ومحل کے مطابق ہونا چاہئے کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی کردار گفتگو کرنے پر آتا ہے تو بولتا ہی رہ جاتا ہے۔یہ بالکل غیر فطری معلوم ہوتا ہے۔لہٰذا ڈراما نگار کو یہ خیال رکھنا چاہئے کہ کہیں لوگ طویل گفتگو سے اکتا نہ جائیں۔اس وجہ سے مکالمے میں اختصار ضروری ہوتا ہے۔محمد شاہد حسین لکھتے ہیں:

> مکالمے مختصر ہوں موقع ومحل کے لحاظ سے ہوں سادہ سلیس اور کتابی زبان کے بجائے بات چیت کی زبان میں ہوں۔ان سے عمل وحرکت میں مدد ملے۔ان میں کردار نگاری کا خیال رکھا گیا ہو اور ان سے کرداروں کی نفسیات ومعاشرت کی ترجمانی ہو۔[15]

اس کے علاوہ زبان بھی ارسطو کے نزدیک ڈرامے میں بہت اہمیت رکھتی ہے۔کیونکہ ڈراما کرداروں کے عمل و گفتگو کے ذریعہ وجود میں آتا ہے۔یہ گفتگو کسی نہ کسی زبان میں ہوتی ہے اور اس زبان کا تعین ڈرامے کے تماشائی کے اعتبار سے ہوتا ہے۔اس لیے ایک اچھا ڈراما نگار یہ ضرور خیال رکھتا ہے کہ اس کے ناظرین کون لوگ ہیں یا ہو سکتے ہیں اور ان کی زبان کیا ہے۔چنانچہ وہ وہی زبان استعمال کرتا ہے جس سے ناظرین لطف اندوز ہو سکیں اور پوری بات انھیں آسانی سے سمجھ میں آسکے۔زبان کے علاوہ ارسطو موسیقی اور آرائش کو بھی ڈرامے میں اہمیت دیتا ہے۔عزیز احمد لکھتے ہیں:

> ارسطو پانچواں درجہ موسیقی کو دیکھتا ہے۔اسے اس لیے پسند کرتا ہے کہ یہ ٹریجڈی کی تمام مسرت بخشنے والی چیزوں میں سب سے بڑھ کر ہے...آرائش کو وہ چھٹا اور آخری درجہ دیتا ہے

۔اس کے نزدیک یہ کوئی ضروری چیز نہیں۔ وہ اس کے اثر کا معترف ہوتے ہوئے بھی اسے

زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ اس کا خیال ہے کہ اس کا تعلق شاعر سے زیادہ کاریگر سے ہے۔[16]

ایک کامیاب ڈرامے کی یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ وہ ابتدا سے نقطہ عروج تک ناظرین کے ذہن پر جو تاثر قائم کرے وہ پورے ڈرامے میں برقرار رہے۔ ڈراما نگار قصہ کے پلاٹ، کرداروں کے عمل، مناظر کی ترتیب اور پیش کش، مکالموں کی بلاغت اور ہم آہنگی سے ناظرین کے ذہن پر ایک مرکزی خیال کا احساس دلانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس طرح انجام کی کامیابی ڈرامے کے فن کی معراج ہے۔ ڈراما نگار کی ذرا سی لاپرواہی ناکامی کا سبب بن سکتی ہے۔ اس لیے ڈراما نگار کو ڈراما تخلیق کرتے ہوئے کافی توجہ صرف کرنی پڑتی ہے اور اسے ڈرامے کے فکر و فن پر نظر رکھنی پڑتی ہے تاکہ ڈراما لوگوں کی توجہ کا باعث بن سکے۔

ڈرامے کو عام طور پر دو قسموں میں بانٹا گیا ہے پہلا ٹریجڈی اور دوسرا کامیڈی کامیڈی میں انجام خوشگوار اور پر لطف ہوتا ہے اس کا موضوع عمدہ اور اس میں خوشی اور ظرافت کا پہلو غالب رہتا ہے لیکن ٹریجڈی کا انجام بہت دکھ بھرا ہوتا ہے۔ ان دونوں اقسام میں ایک بات جو مشترک ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ دونوں ہی انسانی زندگی اور انسانی فطرت کی عکاسی کرتے ہیں۔ ٹریجڈی کو مغرب میں سب سے اعلیٰ قسم خیال کیا گیا اور اسے تخیل کی معراج بتایا گیا۔ ٹریجڈی کی تعریف کرتے ہوئے محمد شاہد حسین نے لکھا ہے:

اس کا پلاٹ غم واندوہ کے واقعات پر مبنی ہوتا ہے اور اس میں باوقار و اعلیٰ طبقے کے کردار شامل

کیے جاتے ہیں۔[17]

کامیڈی کی حیثیت ہمیشہ سے دوسرے درجہ کی رہی ہے۔ اس قسم کے ڈراموں میں لوگوں کی خوشی و تفنن طبع کا سامان فراہم کیا جاتا ہے۔ اس کے کردار بھی متوسط درجے کے عام انسان ہوتے ہیں۔ پھر بھی اس کا چلن اردو ڈراموں میں بہت عام ہوا۔

ٹریجڈی اور کامیڈی کے علاوہ ٹریجڈی کامیڈی، میلو ڈراما، فارس، ڈریم، اوپیرا وغیرہ ڈرامے کی قسمیں ہیں۔ اور ان تمام اقسام کے الگ الگ فنی لوازمات ہیں۔

ڈرامے کو ایک مخلوط اور عملی فن [Composite performing Art] قرار دیا جاسکتا ہے کیونکہ ڈرامے کا مسودہ کبھی بھی اپنی اصل حالت میں اسٹیج پر پیش نہیں ہوتا۔ اسٹیج، اداکار، ہدایت کار اور وقت کے اثر سے مسودہ میں

تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں اور ڈراما بنتا سنورتا اور نکھرتا چلا جاتا ہے۔ انہیں ساری خوبیوں کی وجہ سے ڈراما نمو پذیر فن [Growing art] بھی کہلاتا ہے۔ فن پیش کش کی اپنی ہیئت ہوتی ہے جو مختلف عناصر کے خوبصورت اور حسین امتزاج سے وجود میں آتی ہے۔ فن پیش کش کے ساتھ اگر ڈرامے میں فکری گہرائی ہو تو ڈراما ہر لحاظ سے کامیاب نظر آتا ہے ڈاکٹر محمد حسن ڈرامے کی فکری و فنی خوبیوں سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ڈرامے میں فکری گہرائی پیدا ہونی چاہئے اور اس میں حقیقی تجربات اور جذبات ہونے چاہئیں۔ ڈرامہ میں کردار نگاری کی اعلیٰ مثالیں اور سماجی زندگی کی نمائندہ پہلوؤں کی ترجمانی ہونی چاہئے تبھی اردو ڈرامے کو زندہ صنف بنایا جاسکتا ہے۔[18]

اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ کامیاب ڈراما وہ ہے جس میں فکری گہرائی ہو اور حقیقی تجربات و جذبات ہوں۔ ڈراما سماج کا آئینہ ہوتا ہے اس لیے ڈراما نگار ان موضوعات کو پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے جس کا تعلق براہ راست سماج سے ہو۔ چنانچہ ڈرامے میں وہ واقعات کا ایسا تانا بانا بنتا ہے جس سے پلاٹ مربوط اور اس میں ایک منطقی ربط پیدا ہو جاتا ہے۔ پھر ڈراما نگار کرداروں اور مکالموں کے ذریعہ ڈراما کو آراستہ و پیراستہ کر کے تماشائیوں کی دلچسپی میں مزید اضافہ کر دیتا ہے۔ اس کے ساتھ ڈرامے کی پیش کش میں بھی اسٹیج کے لوازمات اور مناسب ساز و سامان کا خاص خیال رکھتا ہے۔ بہر کیف ڈراما نگار کی فن سے مکمل واقفیت ہی ڈرامے کو معراج کمال تک پہونچاتی ہے۔

[ب] اردو ڈرامے کی روایت ۱۹۳۵ء تک

نقالی انسان کی فطرت میں داخل ہے۔ نقل کا یہ عمل بچے کی ولادت سے ہی شروع ہو جاتا ہے۔ اس کے ذریعہ انسان نے ترقی کے بے شمار منازل طے کیے۔ نقل کے اس عمل میں ڈرامے کے ابتدائی نقوش پوشیدہ ہیں۔ عین قیاس کے مطابق یہ کہا جا سکتا ہے کہ جس وقت انسان قدرتی آفات اور جنگلی جانوروں سے خود کی حفاظت کرتا ہوگا۔ اس وقت اپنی خوشی کا اظہار کرنے کے لیے اچھلتا کودتا ہوگا یا اپنے دشمن کی شکست پر خوشی کا اظہار کرتے ہوئے ناچتا ہوگا۔ چنانچہ محققین نے اسی رقص وسرود کو ڈرامے بلکہ تمام فنون لطیفہ کی اساس قرار دیا ہے۔ بہ قول جون ڈرنک واٹر:

> ادب کی تاریخ انسان کے لکھنا سیکھنے سے بہت قبل شروع ہو جاتی ہے۔ ناچ کو تمام فنون پر اولیت حاصل ہے۔ انسان ابتدائی مسکن میں الاؤ کے گرد جمع ہو کر اپنے دشمن کی فتح اور شکست پر خوشی سے ناچتا تھا۔[19]

انسانی عقل وشعور کے ارتقا کے ساتھ ناچنے وگانے کا رواج ان دیوی دیوتاؤں کے لیے ہونے لگا جنھیں وہ لوگ اپنی مشکل کشائی کے لیے پکارتے تھے لہذا ان دیوی دیوتاؤں کی رضا جوئی کے لیے ان کے سامنے رقص پیش کیا جاتا۔ اس لحاظ سے ہندستان اور یونان کو غیر معمولی اہمیت واولیت حاصل ہے۔ اور ڈرامے کے وجود کا پتہ سب سے پہلے انھیں دونوں ممالک میں ملتا ہے چنانچہ یہیں اس کے اصول بھی پہلے پہل زیر غور آئے۔

ارسطو نے جہاں اپنی مشہور کتاب 'بوطیقا' میں ڈرامے کے اصول وضع کیے اور قصہ، کردار، مرکزی خیال، مکالمہ، موسیقی اور اسٹیج کی آرائش وزیبائش کو ضروری قرار دیا وہیں ہندستان میں بھرت منی نے 'ناٹیہ ساستر' میں لباس، آواز، حرکت اعضاء جسمانی، رقص اور موسیقی کو ڈرامے کے لیے لازمی قرار دیا ہے۔

ہندوستان میں ڈرامے کی روایت بہت قدیم ہے۔ اس کی تاریخ سنسکرت ڈراموں سے شروع ہوتی ہے۔

ہندستانی ڈراموں کے ابتدائی نقوش ہمیں قدیم بودھ مت اور ہندو مت میں ملتے ہیں۔ مثلاً ہڑپا کی نقش ونگاری بھی بنیادی طور پر فن رقص کا مظاہرہ کرتی ہے۔ قدیم مندروں کے مجسمے ڈرامائی رقص کے انداز میں آج بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ یہ تمام چیزیں ہندستانی ڈرامے کی روایت کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ 'لیکن باقاعدہ تحریری صورت میں ہندستانی ڈرامہ 'رگ وید' میں نظر آتا ہے۔ جس کا زمانہ تصنیف ڈھائی ہزار سال قبل مسیح بتایا جاتا ہے'[20]

ڈرامے کے ابتدائی نقوش اسی دور میں نظر آتے ہیں۔ محمد شاہد حسین اس بابت اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> رگ وید سے پتہ چلتا ہے کہ اس وقت تک وحشیانہ ناچ کافی ترقی کر گئے تھے۔ رگ وید کی پہلی کتاب اور اتھر وید کی بارہویں کتاب میں ہے کہ جب دیوتاؤں کی مورتیوں کو آرائش کر کے جلوس کی شکل میں لے کر چلتے تھے تو لڑکیاں رقص کرتی ہوئیں اور ان دیوتاؤں کے کارناموں کے گیت گاتی ہوئیں آگے آگے چلتی تھیں۔ ان کا نپے تلے انداز میں قدم اٹھانا۔ سروں کے اوپر بازوؤں کا حلقہ بنانا۔ گانے کے سر اور تال سے ہم آہنگ نقل وحرکت کرنا ظاہر کرتا ہے کہ یہاں ویدک دور سے ہی ڈرامائی عناصر کی جھلک نظر آنے لگتی ہے۔[21]

مذکورہ بالا اقتباس ہندوستانی ڈرامے کی قدیم روایت پر دلالت کر رہا ہے۔ لیکن بعض محققین کا خیال ہے کہ رقص وسرود کے اجزاء کو ترتیب دے کر جس نے سب سے پہلے ڈرامے کی شکل عطا کی وہ اہل یونان ہیں۔ اس سلسلے میں مسعود حسین رضوی ادیب لکھتے ہیں:

> تہذیب وتمدن کی منزل تک پہنچنے سے پہلے ہر قوم کے تفریحی مشاغل میں ڈرامے کے عناصر پائے جاتے ہیں لیکن دنیا میں جس قوم نے سب سے پہلے ان عناصر کو ترتیب دے کر ڈرامے کی تخلیق کی وہ اہل یونان تھے... یونان میں چھٹی صدی قبل مسیح ٹریجڈی یا المیہ اور پانچویں صدی قبل مسیح میں کامیڈی یعنی طربیہ نے جنم لیا۔[22]

جب کہ صفدر آہ کے مطابق ہندوستانی ڈراما یونانی ڈرامے سے پہلے وجود میں آیا۔ لکھتے ہیں:

> بھرت ناٹیہ شاستر بیان کیے ہوئے چشم دید واقعات، ان کا جغرافیہ، دیوتاؤں سے بالمواجہ گفتگو کی حکایتیں وغیرہ اس کی بے حد قدامت کا ثبوت ہیں اور یہ قدیم عہد، جدید کے مو رخوں کے نظریوں کے مطابق بھی ۱۲۰۰ قبل مسیح سے پہلے کا زمانہ ہے۔ جب بھرت ناٹیہ

شاستر اتنا قدیم ہے تو اس پر قائم کیا ہوا ہندستانی ڈرامے کا آرٹ بھی کم سے کم اتنا ہی پرانا قرار پائے گا۔ظاہر ہے یونانی ڈرامہ اتنا قدیم نہیں۔[23]

ان اقوال سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ ڈرامے میں ہندوستان کو گرچہ اولیت حاصل ہے مگر یونان میں ڈرامے کے عناصر بہت پہلے زیرِ غور آئے۔اتنا تو تقریباً سبھی ناقدین تسلیم کرتے ہیں کہ ہندوستان اور یونان کو ڈرامے کی روایت میں تقدم حاصل ہے۔چھٹی صدی قبل مسیح سے بدھ مت اور جین مت کی ترویج و اشاعت کا دور شروع ہوتا ہے۔یہ دور بھی رقص و سرود سے خالی نہیں۔اشوک کے بعد پراکرت میں بہترین ڈرامے لکھے گئے۔یہی وہ دور تھا جب پراکرت ڈرامے کے ساتھ ساتھ سنسکرت ڈرامے بھی تخلیق کیے گئے لیکن گپت حکومت (۳۲۰ء تا ۴۹۵ء) کے قائم ہونے کے بعد سنسکرت ڈرامے کو کافی فروغ حاصل ہوا۔سنسکرت کے اب تک کہ حاصل شدہ ڈراموں میں 'مرچھ کٹکم' [مٹی کی گاڑی] کو پہلا مکمل ڈراما تسلیم کیا جاتا ہے۔اس ڈرامے میں ایک برہمن اور رقاصہ کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔اس ڈرامے کی خصوصیت محمد شاہد حسین یوں بیان کرتے ہیں:

> اس ڈرامے کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کی اس میں سنسکرت کے ساتھ ساتھ پراکرتوں کو بھی شامل کیا گیا ہے لہذہ اس میں گیارہ کردار شورسینی۔دو کردار اونتی ایک پراسیہ اور چھ کردار مگدھی بولتے ہیں۔چنڈال اور غلام اپ بھرنش میں باتیں کرتے ہیں۔فنی نقطۂ نظر سے اس کے پلاٹ میں تسلسل اور عمل و حرکت ہے اور سیرت نگاری اتنی اچھی ہے کہ اس کی مثال سنسکرت ڈرامے میں مشکل سے ملے گی۔[24]

اس طرح سنسکرت کے بہت سے ڈراما نگاروں نے عالمی سطح پر کافی شہرت حاصل کی اور ڈراما نگاری کی روایت کو آگے بڑھایا۔ان میں بھرت منی، کالی داس اور بھبھوتی کا نام خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہے۔اس دور میں ڈرامے کو مذہبی جذبات کے اظہار کے لیے پیش کیا جاتا تھا اور سنسکرت ڈرامے تیزی سے منظر عام پر آرہے تھے۔بھرت منی کے بعد ابھینو گپت اور بھٹ وغیرہ نے ڈرامے سے متعلق نمایاں کام انجام دیے۔مگر رفتہ رفتہ سنسکرت زبان کے زوال کے بعد ناٹک کی دنیا ویران ہوگئی اور یہ زبان صرف خواص تک سمٹ کر رہ گئی۔

ہندوستان میں سنسکرت زبان و ادب اور ڈرامے کی مضبوط روایت کے باوجود صدیوں بعد یعنی انیسویں صدی کے وسط میں اردو ڈرامے کی ابتدا ہوئی۔اس تاخیر کی بہت سی وجوہات ہیں۔برصغیر میں مسلمانوں کے داخل ہونے کے

TH21921

بعد ڈرامے کے کلاسکی روایت کو فروغ حاصل نہ ہوسکا۔ چونکہ اسلام میں نقالی کو حرام قرار دیا گیا جس کی وجہ سے یہاں کے حکمرانوں نے ڈرامے کی سرپرستی نہیں کی اور نہ ہی مصنفین اس میں کوئی دلچسپی دکھائی۔ اس کے علاوہ اس دور میں ڈرامے کے وجود میں نہ آنے کی دوسری وجہ یہ ہے کہ اردو ادب کا تعلق عربی و فارسی سے بہت گہرا رہا ہے۔

چونکہ عربی و فارسی زبانوں پر مذہب کے اثرات زیادہ نمایاں ہیں۔ اس لیے اسلامی ممنوعیت کی وجہ اس عہد میں ڈرامے کی صنف پروان نہ چڑھ سکی۔ یہ درست ہے کہ مسلمانوں نے فنون لطیفہ کو فروغ دینے میں اہم رول ادا کیا۔ مگر ڈرامے کو انھوں یکسر نظر انداز کیا۔ دراصل مذہبی علماء اس کے خلاف تھے اور مسلمانوں کے پاس عربی اور فارسی میں کوئی روایت پہلے سے موجود نہ تھی۔ انجمن آرا انجم نے لکھا ہے:

> ایک یہ کہ مسلمانوں میں ڈرامانہ ہونے کا سب سے بڑا سبب مذہب رہا ہے۔ اسلام میں چونکہ تمثیل اور نقالی ممنوع قرار دی ہے اس لیے ڈرامے کی صنف پر نہ کوئی توجہ دی گئی اور نہ مسلمانوں کی زندگی میں وہ کوئی سماجی حیثیت حاصل کرسکا۔ دوسرا چوں کہ عربی و فارسی ادب میں ڈرامے کا کوئی تصور نہ تھا اور جب مسلمان ہندوستان آئے تو ان کے پاس ڈرامے کی کوئی روایت نہ تھی۔ تیسرا یہ کہ سنسکرت ڈراما دم توڑ چکا تھا۔ سنسکرت زبان مردہ ہوچکی تھی اور ڈرامے کا کوئی ایسا نمونہ موجود نہیں تھا جو حقیقتاً ڈراما کہا جاسکتا ہے اور جس کی وہ سرپرستی کرسکتے۔[25]

اس طرح ہندوستان میں مسلمانوں کے دور حکومت میں ڈرامے کی ترویج و ترقی نہ ہوسکی۔ البتہ سنسکرت ڈرامے کی روایت پوری طرح مفقود نہیں ہوئی۔ ڈراما چھوٹی موٹی روایتوں کی شکل میں موجود رہا جیسے رام لیلا، راس لیلا، بھانڈوں کی نقالی، بھگتیے یا بھگت باز، قصہ کہانی اور داستان گوئی وغیرہ جیسی روایتیں اردو ڈرمے اور تھیٹر کی ترقی میں معاون ثابت ہوئیں۔

اردو ڈرامے کی ابتدا کے بارے میں مختلف محققین کی مختلف آراء ہیں۔ حافظ محمود شیرانی کے مطابق نواز ایک مسلمان شاعر نے اعظم شاہ کی خواہش سے ۱۶۷۰ء میں شکنتلا لکھی تھی۔ جب کہ یہ بات درست نہیں معلوم ہوتی ہے۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک یہ کہ شکنتلا برج بھاشا میں لکھی گئی تھی اور دوسری وجہ یہ کہ یہ تحقیق قطعی طور پر ناٹک نہیں تھی بلکہ ایک قصہ تھی۔ اس حوالے سے مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

> نواز کی تصنیف کی ہوئی شکنتلا کالی داس کی شکنتلا ناٹک کا ترجمہ نہیں ہے اور نہ ہی یہ ڈراما ہے

بلکہ یہ ایک مسلسل قصہ کی صورت میں ہے۔اس لیے نہ نواز کی اصل شکنتلا کو ڈراما کہہ سکتے ہیں اور نہ اس کے ترجمہ کو۔[26]

اسی طرح کچھ لوگوں نے کاظم علی جوان کی شکنتلا کو اردو کا پہلا ڈراما بتایا ہے۔حامد حسن قادری لکھتے ہیں:

> کاظم علی جوان کی یہ شکنتلا اردو کا پہلا ناٹک یا ڈراما ہے۔ یہ صنف ادب بھی لٹریچر کا ایک ضروری جز ہے اور اس کے آغاز کا بھی اسی کالج کے سر سہرا ہے۔[27]

اس قول کے مطابق فورٹ ولیم کالج کے زمانے میں ہی اردو ڈرامے کا آغاز ہو چکا تھا۔اس امر میں بھی اختلاف ہے کیونکہ یہ تخلیق اردو میں نہیں لکھی گئی تھی بلکہ اردو میں ترجمہ کی گئی تھی۔

اس کے بعد اردو ڈرامے کی ابتدا میں جس کا نام پہلے ڈرامے کی حیثیت سے آتا ہے وہ 'رہس' ہے۔اس کو نواب واجد علی شاہ نے تحریر کیا تھا۔پھر اس کے بعد رادھا کنہیا کا قصہ اور امانت کی 'اندر سبھا' کا نام آتا ہے لیکن ڈاکٹر عبد العلیم نامی رہس کو اردو کا پہلا ڈراما تسلیم نہیں کرتے۔ان کا کہنا ہے کہ اردو ڈرامے کی ابتدا پرتگالیوں کے ڈرامے سے ہوئی۔چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

> اردو ڈرامے کے ابتدا پرتگالیوں سے ہوئی بمبئی تھیٹر نے ۱۹۵۲ء میں سب سے پہلے اردو ڈراما 'راجہ گوپی چند' اور 'جالندھر' رکھا جس کا لکھنے والا ڈاکٹر بھاؤ جی لاڈ مرہٹہ تھا، جو اردو کا سب سے پہلا ڈراما نویس ہے۔اس ڈرامے سے اردو اسٹیج کی ابتدا ہوئی۔اس اسٹیج کا خالق جگن ناتھ شنکر سیٹھ تھا۔[28]

اودھ کی تاریخ میں اردو ڈرامے کا آغاز مسعود حسن رضوی کے مطابق نواب واجد علی شاہ کے رہس 'رادھا کنہیا' سے ہوتا ہے جو ۱۸۴۳ء میں ان کی ولی عہدی کے دور میں پیش کیا گیا۔اس رہس کو اردو ڈرامے کی تاریخ میں اولیت کا درجہ حاصل ہے۔خواجہ احمد فاروقی نے اردوئے معلیٰ کے قدیم اردو نمبر میں ایک ڈرامے کے چند سین پیش کرتے ہوئے اسے اردو کا سب سے قدیم ڈراما تسلیم کیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> جہاں تک میرا علم ہے اردو کا کوئی ڈراما ان تاریخوں سے پہلے کا نہیں ملتا۔اگر یہ اولین ڈراما نہیں تو اردو کے قدیم ڈراموں میں ضرور شامل ہے۔اس مخطوطے پر نہ سنہ کتابت درج ہے، نہ سنہ تصنیف لیکن اس بنا پر کہ یہ مخطوطہ عبارت موجود ہے اور وہ ۱۸۱۶ء سے ۱۸۱۸ء لکھنؤ میں

ریذیڈنٹ رہا ہے۔[29]

خواجہ احمد فاروقی کی رائے سے اتفاق کرنا مشکل ہے۔ تحقیق کی روشنی میں یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ نواب واجد علی شاہ کے 'رہس' کو اردو ڈرامے کی ابتدا میں فوقیت حاصل ہے۔ اس کے بعد اردو ڈرامے کی روایت میں سب سے اہم ڈراما 'اندر سبھا' کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ حاصل گفتگو یہ کہ اردو ڈرامے کے نقوش اولین ہمیں سلطان واجد علی شاہ کے یہاں ملتے ہیں۔

واجد علی شاہ کے رہس کے نمونوں سے استفادہ کرتے ہوئے سید آغا حسن امانت نے 'اندر سبھا' کا نمونہ تیار کیا۔ محققین کی رائے کے مطابق 'اندر سبھا' اردو کا پہلا باضابطہ ڈراما ہے جسے عوام کے روبرو اسٹیج بھی کیا گیا۔ دراصل اردو ڈرامے کی ابتدا سے متعلق مختلف نظریات ہیں اور محققین کے درمیان اس سلسلے میں اختلافات بھی پائے جاتے ہیں۔ گزشتہ صفحات میں اس بحث کی ایک جھلک آپ نے محسوس بھی کی ہوگی۔

اس سلسلے میں ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ آیا اندر سبھا مداری لال کی پہلے لکھی اور پیش کی گئی یا اندر سبھا امانت کی؟ دراصل 'اندر سبھا' ایک مشہور داستانوی اور اساطیری قصہ ہے۔ جس کو مختلف فن کاروں نے پیش کیا ہے۔ اب تاریخی اعتبار سے ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ آیا اندر سبھا امانت پہلے لکھی اور پیش کی گئی یا اندر سبھا مداری لال کی؟

اندر سبھا امانت کے سن تصنیف کو لے کر بھی محققین اور مصنفین کی آراء مختلف ہیں۔ اکثر محققین و مصنفین نے اندر سبھا امانت کا سن تصنیف ۱۲۷۰ھ بتایا ہے۔ اس نظریہ کے حامل محققین میں رام بابو سکسینہ اور بادشاہ حسین وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ جب کہ کچھ حضرات اندر سبھا امانت کا سن تصنیف ۱۲۶۸ھ بیان کرتے ہیں۔ ۱۲۷۰ھ کی دلیل کے لیے امانت کے محبّ خاص مرزا عابد علی کے شعر کو پیش کیا جاتا ہے:

کہی خوب تاریخ تو نے عبارت
مرقع امانت کا اندر سبھا ہے

مرزا عابد علی عبادت نے یہ شعر امانت کی اندر سبھا کا سنہ تصنیف بیان کرنے کے لیے کہا ہے اور اس شعر سے سنہ تصنیف ۱۲۷۰ھ نکلتا ہے۔

پروفیسر محمد شاہد حسین نے امانت کی شرح اندر سبھا سے ایک اقتباس کے ذریعے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ دراصل 'امانت نے شرح میں اندر سبھا کے جلسے کی تیاری شروع کرنے کی تاریخ چودہ شوال ۱۲۶۸ھ درج کی اور ڈیڑھ سال

بعد جب جلسے کا اہتمام مکمل ہو گیا اور اندر سبھا اسٹیج کی گئی تو انھوں نے ۱۲۷۰ھ والا قطعہ کہا۔[30]

اس نتیجہ کو مدلل اور تحقیقی طور پر سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ شرح کی عبارت اور امانت کا کہا ہوا تاریخی قطعہ بھی سامنے رکھا جائے۔ قطعہ:

زروے وجد بول اٹھے پری زاد
خلائق میں ہے دھوم اندر سبھا کی
۱۲۷۰ھ

اقتباس یہ ہے:

> یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا مگر اپنے نزدیک معیوب تھا۔ اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل کر اس میں استاد تخلص کیا لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب سے بندہ کا کلام دریافت کر لیا۔ غرض یہ کہ چودھویں صدی تاریخ شوال کی ۱۲۶۸ھ میں اندر سبھا اس جلسے کا نام رکھ کر بجائے چہار باب چار پریاں قرار دے کر شروع کیا۔ شہرت گھر گھر ہوئی اہل محلّہ کو خبر ہوئی۔ دو شخص اس جلسے کی تیاری پر آمادہ ہوئے۔ ہجوم حد سے زیادہ ہوئے۔ رفتہ رفتہ بعد ہزاران ہزار شور و فساد اور حجت و تکرار کے ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔[31]

اس اقتباس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ چودہ شوال ۱۲۶۸ھ سے پہلے اندر سبھا کی تصنیف مکمل ہوئی اسے مجمع میں پڑھ کر سنایا گیا۔ شہرت ہر طرف پھیلی۔ اور چودہ شوال سے اس کے جلسے کی تیاری شروع ہوئی تو اسی شہرت کے زیر اثر بہت سے لوگ اس میں رول کرنے اور حصہ لینے کے خواہاں ہوئے اور سب کو موقع نہ ملنے پر شور و فساد اور حجت و تکرار کی نوبت آئی لہٰذا امانت نے شرح میں اندر سبھا کے جلسے کی تیاری شروع کرنے کی تاریخ چودہ شوال ۱۲۶۸ء درج کی اور ڈیڑھ سال بعد جب جلسے کا اہتمام مکمل ہو گیا اور اندر سبھا اسٹیج کی گئی تو انہوں نے ۱۲۷۰ھ والا قطعہ تاریخ کہا۔

امانت کی عبارت سے یہی بات واضح ہوتی ہے کہ جلسے کے انعقاد کی تیاری چودہ شوال ۱۲۶۸ھ میں شروع ہوئی اور ۱۲۷۰ھ میں اسے اسٹیج کیا گیا۔ امانت کی یہی بات قرین قیاس معلوم ہوتی ہے۔ اندر سبھا امانت کے علاوہ اندر سبھا مداری لال بھی اردو ڈرامے کی تاریخ میں موجود ہے۔ محققین کے لیے اب تک یہ بات تشنہ تحقیق ہے کہ اندر سبھا مداری لال پہلے لکھی گئی یا اندر سبھا امانت کی۔

اردو ڈرامے کے نامور محقق پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب نے چند اشخاص کے اقوال کو پیش کیا ہے جن سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مداری لال کی اندر سبھا امانت کی اندر سبھا سے پہلے تیار کی گئی ہے۔ ان اشخاص میں ایک تو منے نواب ہیں جو مداری لال کے خلیفہ تھے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ مداری لال کی اندر سبھا امانت کی اندر سبھا سے پہلے تیار ہوئی اور پیش کی گئی۔ اسی طرح مسعود حسن رضوی ادیب کی ملاقات باداللہ اور نظیرن سے ہوئی باداللہ کم عمری میں مداری لال کی اندر سبھا میں کام کرتا تھا اور اس کی بیوی نظیرن پری کا کردار ادا کرتی تھی۔ ان دونوں نے بھی منے نواب کے قول کی تائید و تصدیق کی۔ لیکن فقط ان تین حضرات کے قول سے یہ بات پایہ ثبوت کو نہیں پہونچتی کہ اندر سبھا مداری لال پہلے ہے اور اندر سبھا امانت بعد میں۔ ممکن ہے کہ یہ حضرات تاریخ میں اپنا نام امر کرنے کے لیے غلط دعویٰ کر رہے ہوں۔ اس لیے مداری لال کی اندر سبھا کو امانت کی اندر سبھا پر تقدم زمانی قابل قبول نظریہ نہیں معلوم ہوتا۔ البتہ اس بات کا امکان ضرور ہے کہ شاید کچھ ایسے شواہد دستیاب ہو جائیں جن سے کچھ الگ نظریہ بنایا جا سکے۔

امانت نے ناظرین کی پسند کا خیال رکھتے ہوئے، عشقیہ گانوں اور مافوق فطری عناصر کے امتزاج سے ایک شاہکار ڈرامہ [اندر سبھا] تخلیق کیا۔ اس ڈرامے کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے اندر سبھا کے نام سے بہت سے ڈرامے لکھے گئے اور ہر ڈرامے کو اندر سبھا کہا جانے لگا۔ مگر امانت کے اندر سبھا کی شہرت دور دور تک پھیلنے لگی۔ اودھ کی رنگین شاموں میں تفریح کا بہترین ذریعہ بننے کے بعد یہ نوابان بنگال کے لیے بھی سامان تفریح بنا۔ ڈھاکہ میں بھی اندر سبھا کو اسٹیج کیا گیا۔ اس طرح اردو ڈراما اسٹیج کی راہ پر چل پڑا اور بہت سی ناٹک منڈلیاں وجود میں آ گئیں۔

پارسی تھیٹر اور اردو ڈراما

بمبئی میں پارسیوں کے ہاتھوں انجام پائے ہوئے ڈراموں کو پارسی تھیٹر کہا جاتا ہے۔ ڈرامے کو تجارت سے جوڑنے میں پارسیوں کا بہت اہم کردار رہا ہے۔ پارسی اسٹیج کا عہد تقریباً پون صدی (۱۸۵۳ء۔۱۹۳۵ء) پر محیط ہے۔ اس کی ابتدا کا عہد عین اندر سبھا کے آغاز کا دور ہے۔

اٹھارہویں صدی عیسوی میں بمبئی میں انگریزی تھیٹر کی تعمیر عمل میں آ گئی تھی اور ۱۸۴۵ء میں اس عمارت کو بمبئی تھیٹر جدید کے نام سے دوبارہ تیار کیا گیا۔ اسے وکٹوریہ تھیٹر کے نام سے بھی جانا جاتا تھا۔ اس انگریزی تھیٹر کی نقالی میں چند مرہٹوں کے دل میں اپنی زبان میں ڈرامہ پیش کرنے کا خیال آیا۔ چنانچہ ہندو ڈریمیٹک کور کے زیر اہتمام

۱۸۵۲ء میں پہلی بار مرہٹی زبان میں ایک مذہبی ناٹک اسٹیج کیا گیا۔اس کے علاوہ مرہٹی زبان میں اور بھی کئی ڈرامے پیش کیے گئے۔عشرت رحمانی نے مرہٹی زبان کے ان ڈراموں کے زیر اثر بمبئی میں اردو ڈرامے کی شروعات کا قیاس کیا ہے۔تحریر کرتے ہیں:

> غالباً ان (مرہٹی) ڈراموں کی نمائش سے اردو داں طبقے میں بھی اشتیاق پیدا ہوا ہوگا اور انہوں نے اردو ڈراما اسٹیج کرنے کی تحریک شروع کی ہوگی۔[32]

۱۸۵۳ء میں پارسی تھیٹر کا قیام عمل میں آیا۔اس تھیٹر کے زیر اہتمام کھیلے گئے ابتدائی ڈراموں میں اکثر گجراتی ڈراموں کے تراجم ہوا کرتے تھے اور کچھ ڈرامے براہ راست اردو میں بھی لکھے گئے۔لیکن ان ڈراموں کو کس نے اردو میں ترجمہ کیا اور کس نے براہ راست لکھا اس کا پتہ نہیں چلتا۔اس دور میں مرہٹی اور گجراتی ڈرامے برابر کھیلے جاتے رہے۔اس طرح پارسی تھیٹر کے تحت جو ڈرامے تخلیق کیے گئے ان کا مقصد ادبی کم اور تجارتی زیادہ تھا۔پارسیوں کا مقصد گرچہ ڈرامے کے ذریعہ پیسہ کمانا تھا مگر اس فن کے ذریعہ اردو ڈرامے کو خاطر خواہ فائدہ ہوا۔پارسی تھیٹر سے متعدد ڈراما نگار وابستہ ہوئے۔آسانی کے لیے پارسی تھیٹر کے ڈراما نگاروں کو دو ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(۱) دور متقدمین۔۔۱۸۵۳ء سے ۱۸۸۳ء تک۔

(۲) دور متاخرین۔۔۱۸۸۳ء سے ۱۹۳۵ء تک۔

دور اول کے نمائندہ ڈراما نگاروں میں آرام، رونق بنارسی، حباب، حافظ عبداللہ، کریم الدین مراد، ظریف اور نذیر بیگ ہیں۔

دور آخر کے نمائندہ ڈراما نگاروں میں طالب بنارسی، احسن لکھنوی، نارائن پرساد بیتاب اور آغا حشر کاشمیری وغیرہ کا نام آتا ہے۔

فنی اعتبار سے پارسی اسٹیج کے پہلے دور میں زیادہ ڈرامے تخلیق نہیں کیے گئے البتہ دوسرے دور میں ڈرامے کی دنیا میں احسن، بیتاب، طالب بنارسی اور آغا حشر کاشمیری قدم رکھتے ہیں، تو ڈرامے کا فکری اور فنی رنگ بھی بدلنے لگتا ہے۔اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان حضرات کے کارناموں کا مختصر تعارف پیش کر دیا جائے۔

احسن لکھنوی

احسن لکھنوی کا پورا نام مہدی حسن احسن لکھنوی (۱۸۵۹-۱۹۳۰ء) تھا۔احسن لکھنوی کا تعلق ایک باذوق علمی

خاندان سے تھا۔ مرزا شوق لکھنوی (مصنف 'زہر عشق') ان کے نانا تھے۔ احسن نے تعلیم متوسط مسلم گھرانوں کے رواج کے مطابق عربی اور فارسی کی پائی۔ انگریزی سے بھی واقف تھے۔ تھیٹر کا شوق بچپن سے ہی تھا چنانچہ جب لکھنؤ میں ڈرامے کا رواج عام ہوا تو آپ بھی ڈرامیں کی طرف مائل ہوئے۔ احسن نے سب سے پہلے مشہور مثنوی 'زہر عشق' کو ڈرامے کی شکل میں لکھا اور اس کا نام 'دستاویز محبت' رکھا لیکن اس ڈرامے کو اسٹیج نہ کیا جا سکا۔

ڈرامے کے شوق نے انھیں بمبئی پہونچا دیا۔ وہاں الفریڈ تھیٹریکل کمپنی سے باحیثیت ڈرامہ نگار وابستہ ہو گئے۔ ان کا پہلا ڈراما 'چندراولی' کو الفریڈ کمپنی کے تحت اسٹیج کیا گیا۔ انہوں نے کمپنی کے لیے متعدد ڈرامے لکھے۔ ان کے ڈراموں میں 'چندراولی، چلتا پرزہ، فیروزہ اور گلنار شہرت کے حامل ہیں۔ احسن لکھنوی کا ایک اہم کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے شیکسپیر کے ڈراموں کو اردو کے قالب میں ڈھال کر اردو اسٹیج کے حوالے کیا۔ انہوں نے شیکسپیر کی متعدد ڈراموں کو اردو کا لباس عطا کیا ہے۔ مثلاً خون ناحق (ہیلمٹ) شہید وفا (اوتھیلو) بزم فانی (رومیو جولیٹ) دلفروش (مرچنٹ آف وینس) وغیرہ۔ آٹھ سال تک وہ برابر ڈرامیں لکھتے رہے اور پھر اس سے الگ ہو گئے۔

طالب بنارسی

ونائیک پرشاد طالب بنارسی ایک شاعر اور انشا پرداز تھے۔ بعد میں وہ ڈراما نگاری کی طرف مائل ہوئے اور وکٹوریہ ناٹک کمپنی سے وابستہ ہو گئے۔ اس کمپنی کے لیے وہ ۳۸ سال تک مسلسل لکھتے رہے اور اس کے لیے برابر ڈرامے لکھتے رہے۔ ان پر مذہبی رجحان غالب ہونے کی وجہ سے ان کے ڈراموں پر اخلاقی اور ناصحانہ رنگ غالب ہے۔ طالب کے عہد سے پہلے اردو ڈرامے منظوم ہوا کرتے تھے مگر طالب بنارسی نے نثری ڈراموں سے ہی زیادہ سروکار رکھا۔ انہوں نے ڈرامے کی زبان کو پہلے سے زیادہ سلیس اور رواں بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔ ان کے مشہور ڈراموں میں لیل ونہار، نازاں اور نگاہ غفلت وغیرہ ہیں۔

ناقدین نے طالب بنارسی کی ڈراما نگاری کا ذکر کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا ہے کہ اردو ڈرامے میں پہلی بار طالب نے سادہ اور قافیہ سے پاک زبان استعمال کی ہے۔ اس کے علاوہ طالب کا کوئی خاص کارنامہ نہیں۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط طالب بنارسی کے تعلق سے لکھتی ہیں:

> ان کے زیادہ تر ڈرامے پرانے قصوں پر مبنی ہیں اور غالباً پارسی وکٹوریہ کمپنی کے مالک کی فرمائش پر اس لیے لکھے گئے کہ اس وقت کی دوسری مقبول کمپنیاں اس قسم کے ڈرامے دکھا رہی

تھیں ۔ان ڈراموں کے کردار، پلاٹ یا کشمکش میں کوئی خاص بات نہیں نظر آتی ۔فرق ہے تو

صرف اتنا کہ زبان سادہ اور قافیہ کے التزام سے پاک ہے اور نثر کا کچھ حصہ زیادہ ہے۔[33]

اسی طرح طالب بنارسی کے مکالموں میں کہاوتوں اور محاوروں کا بھی خوب استعمال ملتا ہے۔طالب کے پلاٹ اگر چہ ڈھیلے ڈھالے ہیں اور کردار نگاری و مکالمہ نگاری میں کوئی خاص جوہر نہیں دکھا سکے ہیں۔ان ساری چیزوں کے باوجود ان کے ڈراموں میں ہمیں اصلاحی پہلو ضرور مل جاتا ہے۔

بیتاب

بیتاب [متوفی ۱۹۴۵ء] کا اصلی نام پنڈت نرائن پرشاد تھا۔یہ طالب بنارسی کے شاگرد خاص تھے۔بیتاب الفریڈ تھیٹریکل کمپنی سے وابستہ تھے۔ان کا پہلا ڈراما 'قتل نذیر' اسی بینر کے تحت پیش کیا گیا جو بے حد مقبول ہوا۔ان کے ڈراموں کا بیشتر مواد قدیم ہندوستانی تاریخ سے ماخوذ ہوا کرتا تھا۔رامائن، کرشن سدامااور فریب محبت وغیرہ ان کے مشہور ڈرامے ہیں علاوہ ازیں حسن فرنگ، مہا بھارت، علی بابا، توبہ شکن، مدرانڈیا، سیتا، شکنتلا، امرت اور گورکھ دھندا، بھی مقبولیت کے حامل ڈرامے ہیں۔بیتاب نے بھی احسن اور آغا حشر کی طرح اردو ڈرامے کو سوارنے سجانے میں اہم رول ادا کیا۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیتاب نے شیکسپیئر کے ڈراموں کو ایک نئے انداز سے پیش کیا۔ساتھ ہی ہندی دیومالائی قصے پر مبنی جو ڈرامے لکھے ان میں ہندوستانی روح پیدا کرنے کی کامیاب کوشش کی۔بیتاب کی زبان ہندی آمیز ہے۔بیتاب کے ڈراموں کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ہندی گیت اور دوہے بھی تاثیر میں اضافہ کرتے ہیں۔لیکن اردو ڈرامے کو اس کی مکمل جلوہ سامانیوں کے ساتھ پیش کرنے کا سحر آغا حشر کاشمیری کے سر جاتا ہے۔

آغا حشر کاشمیری

آغا حشر کاشمیری (۱۸۷۹-۱۹۳۵ء) نے ڈرامے کو نئی جہت عطا کی اور اس کے معیار کو بلند کیا۔عوامی ضرورت اور تقاضے کے ساتھ اس کے فن کو بھی حتی الوسع بروئے کار لانے کی کوشش کی ہے۔بے مقصد قصہ گوئی سے انحراف کرتے ہوئے سماجی مسائل کو بھی اپنے ڈراموں میں جگہ دی۔آغا حشر اگر دولت و شہرت اور عوام کی سطحی جذباتیت سے اوپر اٹھ کر ڈرامے لکھتے تو یقیناً اور زیادہ بہتر ڈرامے لکھ سکتے تھے۔آغا حشر نے انگریزی ڈراموں کے تراجم کو اردو میں منتقل کر کے اور بہت سے طبع زاد ڈرامے لکھ کر اردو ڈراما نگاری کے فن کو وسعت بخشی۔آغا حشر کے

ڈراموں کی فہرست بڑی طویل ہے۔ان کی ڈراما نگاری کو چار ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

پہلا دور:۱۸۹۹ء سے ۱۹۰۱ء تک اس دور میں پانچ ڈرامے شامل ہیں۔

مرید شک(۱۸۹۹ء) مار آستین(۱۹۰۰ء) اسیر حرص(۱۹۰۰ء)

میٹھی چھری عرف دورنگی دنیا(۱۹۰۱ء) دام حسن عرف ٹھنڈی آگ(۱۹۰۱ء)۔

دوسرا دور:۱۹۰۳ء سے ۱۹۰۸ء تک محیط ہے اس دور میں فقط تین ڈرامے معرض وجود میں آئے۔

(۱)شہید ناز عرف اچھوتا دامن(۱۹۰۲ء) (۲)سفید خون(۱۹۰۷ء)

(۳)صید ہوس(۱۹۰۸ء)

تیسرا دور:۱۹۰۸ء سے ۱۹۲۰ تک مانا گیا ہے۔بارہ برس میں حشر نے سات ڈرامے تخلیق کیے۔

(۱)خواب ہستی عرف داؤ پیچ(۱۹۰۸ء) (۲)خوبصورت بلا(۱۹۰۹ء)

(۳)سلور کنگ عرف نیک پروین(۱۹۱۰ء) (۴)پہلا پیار(۱۹۱۱ء)

(۵)بن ڈیری(۱۹۱۳ء) (۶)یہودی کی لڑکی(۱۹۱۵ء)

(۷)بلوا منگل عرف سورداس(۱۹۱۹ء)

چوتھا دور:۱۹۱۹ء سے ۱۹۳۰ء تک اس دور میں حشر نے سب سے زیادہ ڈرامے لکھے۔

(۱)شیر کی گرج(۱۹۱۹ء) (۲)مدھر مرلی(۱۹۲۰ء)

(۳)بھگیرت گنگا(۱۹۲۰ء) (۴)عورت کا پیار(۱۹۲۱ء)

(۵)ہندوستان(۱۹۲۱ء) (۶)ترکی حور(۱۹۲۲ء)

(۷)آنکھ کا نشہ(۱۹۲۳ء) (۸)سیتا بن باس(۱۹۲۷ء)

(۹)بھیم پرتگیا(۱۹۲۸ء) (۱۰)دھرمی بالک(۱۹۲۹ء)

(۱۱)بھارتی بالک(۱۹۲۹ء) (۱۲)دل کی پیاس(۱۹۲۹ء)

(۱۳)رستم وسہراب(۱۹۳۰ء)

مذکورہ بالا ڈراموں میں متعدد ڈرامے تو طبع زاد ہیں البتہ کچھ ڈرامے ترجمہ شدہ ہیں جنہیں ہم بالکلیہ ترجمہ شدہ نہیں کہہ سکتے۔آغا حشر نے انگریزی ڈراموں کے صرف ترجمہ پر اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ انہیں ہندوستانی رنگ ومزاج

اور تہذیب معاشرت کے مطابق ڈھال لیا ہے۔ گرچہ اردو ڈرامے کی روایت خاطر خواہ مقبول نہ ہوسکی پھر بھی قدیم زمانے میں آغا حشر کاشمیری اور بعد کے زمانے میں مرزا محمد ہادی رسوا، سید عابد حسین اور امتیاز علی تاج وغیرہ نے اس خلا کو پر کرنے کی کوشش کی۔ لیکن ان حضرات کے ڈرامے اسٹیج پلے سے زیادہ ادبی حیثیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ ادبی ڈراموں کی روایت میں پہلے محمد حسین آزاد کے ڈرامے 'اکبر' کا نام آتا ہے۔ اس کے بعد رسوا نے ۱۸۷۱ء میں ایک منظوم ڈراما 'لیلیٰ مجنوں' اور دوسرا ڈراما 'طلسم اسرار' کے نام سے لکھا۔ عبدالحلیم شرر نے دو ڈرامے 'شہید وفا' اور 'میوۂ تلخ' کے نام سے لکھے۔ عبدالماجد دریابادی کا 'زود پشیماں'، پریم چند کا 'کربلا' اور برج نرائن چکبست کا 'کملا' کے نام بھی اس ضمن میں لیے جاسکتے ہیں۔

مذکورہ بالا اہل قلم کی کوششوں سے اردو میں ادبی ڈراموں کا سلسلہ شروع ہوا۔ چند ڈراموں کو چھوڑ کر ان میں کوئی ایسا ڈراما نہیں ہے جو اسٹیج پر پیش کیا جاسکے۔ ایسا نہیں ہے کہ یہ لوگ ڈرامے کے فن سے واقف نہیں تھے بلکہ ترقی پسندوں کے افادیت کے غلغلہ نے اس عہد کے ڈراموں کو بھی اپنے حلقے میں لے لیا۔ لہذا اس دور کے ڈرامے مقصدیت کے بوجھ سے گراں بار ہونے کی وجہ سے فنی لطافت سے خالی نظر آتے ہیں۔ پارسی تھیٹر نے اسٹیج ڈرامے کی جو روایت شروع کی تھی اسے یہ ڈرامے آگے نہ بڑھا سکے۔ البتہ سنجیدہ قارئین کا ایک حلقہ ضرور تیار کرلیا جس کی وجہ سے بیسویں صدی میں 'انارکلی' جیسا شاہکار ڈرامہ وجود میں آیا۔

'انارکلی' امتیاز علی تاج کا شاہکار ڈراما ہے جو کہ ۱۹۲۲ء میں ترتیب دیا گیا اور ۱۹۳۲ء زیور طبع سے آراستہ ہوا۔ سید امتیاز علی تاج لاہور کے رہنے والے تھے۔ وہ ایک مستند ادیب، افسانہ نگار اور ڈرامہ نگار تھے۔ 'انارکلی' کے علاوہ بھی تاج کے متعدد کارنامے ہیں مگر انہیں شہرت دوام 'انارکلی' سے حاصل ہوئی۔ اپنی نوعیت کے لحاظ سے انارکلی ایک ایسی رومانی داستان ہے جس کے حقیقی ماخذ کے بارے میں اب تک کوئی ٹھوس تاریخی حقیقت یا دستاویزی ثبوت سامنے نہیں آیا۔ اس ڈرامے کا تعلق صرف روایت سے ہے۔ یہ امتیاز علی تاج کے تخیل کی ایک ایسی کہانی ہے جس کو ڈرامے کی شکل میں پیش کیا گیا۔ یہ ڈراما تین ابواب پر مشتمل ہے (۱) عشق (۲) رقص (۳) موت۔ اس ڈرامے میں حسن و عشق کی ناکامی و نامرادی کے واقعات کو پیش کرکے مغل بادشاہ جلال الدین محمد اکبر کے حرم کی شان و شوکت دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ڈراما پلاٹ، کردار، مکالمہ اور منظر کشی کے اعتبار سے فن کے اوج کمال پر متمکن ہے۔

سید امتیاز علی تاج کو زبان و بیان پر مکمل دسترس حاصل تھی۔ ڈراما انارکلی کا پلاٹ سادہ اور موثر ہے۔ تخلیقی عمل

میں ذہن و ذکاوت کو بروئے کار لاتے ہوئے امتیاز علی تاج نے نہ صرف کہانی کا تسلسل برقرار رکھا ہے بلکہ پلاٹ کی ضروریات کے مطابق کشمکش، حیرت و استعجاب اور جستجو کا بھی خیال رکھا ہے۔ اگر چہ ڈراما انارکلی کا پلاٹ تاریخی صداقتوں سے معرا ہے مگر اسلوبیاتی حوالے سے یہ پلاٹ اس قدر پر تاثیر اور جان دار ہے کہ قاری اس کی گرفت سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔

کردار نگاری کے اعتبار سے 'انارکلی' کو ایک کامیاب ڈراما قرار دیا جاسکتا ہے۔ ہر کردار اپنی ایک انفرادی شان اور امتیاز علی تاج کی باریک بینی اور فنکارانہ بصیرت کا مظہر ہے۔ اکبر، سلیم، انارکلی، اور دلآرام کے کردار اہم ہیں۔ اور پوری کہانی انہیں کے ارد گرد گھومتی ہے۔ مگر بختیار، ثریا وغیرہ کے کردار ذیلی ہونے کے باوجود کہانی کو آگے بڑھانے میں مدد دیتے ہیں اور بجائے خود اپنی ایک اہمیت رکھتے ہیں۔ مزید یہ کہ تاج نے اپنے ڈرمے میں ہر کردار کو موقع و محل کی مناسبت سے پیش کر کے ڈرامے کی فضا کو ہموار کیا ہے۔

امتیاز علی تاج نے ڈراما انارکلی میں مکالمہ نگاری کے فن کو اوج کمال تک پہنچا دیا ہے۔ اس ڈرامے کے مکالمے نہایت شگفتہ اور برجستہ ہیں۔ تمام کردار موقع اور محل کی مناسبت سے جو گفتگو کرتے ہیں وہ نہ صرف ان کے حسب حال ہوتی ہے بلکہ اسے سن کر قاری کرداروں کی نفسیات سے پوری طرح وقف ہو جاتا ہے۔ سید امتیاز علی تاج نے فنی تجربوں کے اعجاز سے ڈراما نگاری کو نئے امکانات سے آشنا کیا۔ سید امتیاز علی تاج نے ڈراما کے اسلوب کے جمالیاتی پہلوؤں پر بھرپور توجہ دی ہے۔ ان کے اسلوب میں جدت، تنوع اور صد رنگی کی کیفیت قاری کے قلب و نظر کو مسخر کر لیتی ہے۔ یہ انفرادیت کئی لحاظ سے ایک دلکش تجربے کے روپ میں ڈرامے کو معراج کمال تک پہنچا دیتی ہے۔ سید امتیاز علی تاج نے ڈراما انارکلی کو موضوع، مواد، حسن بیان، مکالمہ نگاری اور کردار نگاری کے انتہائی دلکش انداز کی بدولت ابد آشنا بنا دیا ہے۔ اس طرح ڈراما انارکلی کو اردو ڈراما کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ باوجود اس کے یہ اسٹیج کی زینت نہ بن سکا۔ کیونکہ تجارتی کمپنی کے مالکان اس میں تبدیلی کے خواہاں تھے جو تاج کو منظور نہ تھا۔ بہر کیف 'انارکلی' اسٹیج پر نہ ہونے کے باوجود شاہکار فن پارہ ہے ۔

مختصر طور پر یہ کہ اردو میں ڈراما کا آغاز تقریباً انیسویں صدی کے وسط سے ہوتا ہے۔ محققین کے مختلف فیہ آرا کے مطابق نواز یا جوان کی 'شکنتلا' اردو کا ابتدائی ڈراما ہے۔ بلا شبہ ڈرامے کی روایت کو آگے بڑھانے میں اودھ کے نواب واجد علی شاہ کا اہم کردار رہا ہے، ان کے 'رہس' کو ہم اردو ڈرامے کے 'اولین نقوش' کا درجہ دے سکتے ہیں۔ البتہ

ڈراما جو کہ عوامی صنف ہے۔ یہ واجد علی شاہ کے عہد میں خواص تک محدود تھا۔ اس صنف کو وسعت اور ہمہ گیری اس وقت ملی جب امانت نے 'اندر سبھا' کی شکل میں ایوان عام کی محفلوں میں اس ڈرامے کو پیش کیا۔ جس سے ہر خاص و عام لطف اندوز ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ اندر سبھا سے اردو ڈرامے کی مقبولیت میں اضافہ ہوا۔

اردو ڈرامے کو تجارت سے جوڑنے اور اسے وسعت بخشنے میں پارسی تھیٹر کا اہم رول رہا ہے۔ پارسی تھیٹر نے ایک لمبے عرصے تک عوام کو کثیر تعداد میں یادگار اور شاہکار ڈرامے دیے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ابتدا میں عوام کے لیے ڈرامہ ایک نئی اور انوکھی چیز تھی۔ اس لیے اس کے معیار و کمال پر لوگوں کی نظر کم ہی ہوتی تھی۔ پارسی تھیٹر کے ابتدائی ڈرامے فنی اعتبار سے بہت زیادہ قابل تعریف نہیں کہے جا سکتے۔ البتہ آخری ادوار میں پارسی تھیٹر کو چند ایسے فن کار ہاتھ لگے جنہوں نے اردو ڈرامے کے فن اور معیار کو بلندی تک پہنچانے کی کوشش کی جن میں طالب، بیتاب اور آغا حشر کاشمیری کے نام بے حد نمایاں ہے۔ ۱۹۳۵ء تک تقریباً اردو ڈراما پارسی تھیٹر کی ہی گرفت میں تھا۔ اس دور میں جتنے بھی ڈرامے لکھے جا رہے تھے وہ سب پارسی تھیٹر کے ماتحت تھے۔ البتہ اکا دکا علاحدہ کوششیں بھی ہوئیں مثلاً 'انارکلی' وغیرہ۔ یہ ڈراما پارسی تھیٹر کے بینر سے الگ ہے مگر اسٹیج کی زینت نہیں بن سکا۔ پارسی تھیٹر تجارتی مقصد کے تحت تھا اور 'انارکلی' کے فنکار امتیاز علی تاج تجارتی مقصد کے تحت فن کا گلا گھوٹنے پر مصالحت کرنے کو رضامند نہ تھے۔ اس لیے 'انارکلی' محض کتاب کی زینت بن کر ہی رہ گیا۔

حاصل کلام یہ کہ اردو ڈرامے نے سنسکرت اور مغرب کے ڈراموں سے خوب استفادہ کیا۔ امانت سے آغا حشر کاشمیری تک اردو ڈرامے میں متعدد تبدیلیاں رونما ہوئیں اور منظوم ڈراموں سے نثری ڈراموں کا چلن عام ہوا۔ یہ اردو ڈرامے کا حسین دور تھا۔ مگر فلم کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کی وجہ سے اردو ڈرامے کی رفتار سست پڑ گئی۔ اس کے بعد ترقی پسند تحریک کے ذریعہ دیگر اصناف کی طرح اردو ڈرامے میں بھی تھوڑی تیزی آئی اور ڈراما حقیقت پسندی اور مقصدیت پر تیزی سے گامزن ہوا۔ اردو ڈرامے کو فروغ دینے والے نمائندہ ترقی پسند ڈراما نگاروں میں اوپندر ناتھ اشک، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، منٹو اور خواجہ احمد عباس وغیرہ کا نام سرفہرست ہے۔ ان کے نمائندہ ڈراموں کا مفصل ذکر آئندہ ابواب میں آئے گا۔

1. محمد حسن، نئے ڈرامے، انجمن ترقی اردو، ہند، دہلی، ۱۹۸۴ء، ص ۳
2. قمر رئیس، جدید اردو ڈراما اور نئی سماجی اقدار، نئی قدریں (ڈراما نمبر)، ص ۱۴۷
3. Brown lover encyclopedia Britannica, vol. p.576
4. Chenyshaldon the theatre Tudor edi New york,1947,p.13
5. By The English Language Institute Of America, Vol.3
6. محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۱ء، ص ۱۲۔
7. محمد شاہد حسین، اردو ڈراما: فن اور روایت، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۹ء، ص ۶۷
8. عشرت رحمانی، اردو ڈرامے کی تاریخ وتنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۹ء، ص ۳۱
9. عشرت رحمانی، اردو ڈراما کا ارتقا، علی گڑھ، ۱۹۷۸ء، ص ۱۸
10. وقار عظیم، آغا حشر اور ان کے ڈرامے، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ص ۱۴
11. محمد شاہد حسین، اردو ڈراما: فن اور روایت، ص ۱۷
12. سید عباس رضوی، اردو ڈراما اور انارکلی، ص ۱۶
13. ماہنامہ نبض (ڈراما نمبر)، گورکھپور، ۱۹۶۷ء، ص ۸
14. ریوتی سرن شرما، ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک، آجکل (ڈراما نمبر)، دہلی ۱۹۵۹ء، ص ۱۲۔
15. محمد شاہد حسین، اردو ڈراما: فن اور روایت، ص ۳۸
16. عزیز احمد، فن شاعری، دہلی، ۱۹۷۷ء، ص ۵۷
17. محمد شاہد حسین، اردو ڈراما: فن اور روایت، ص ۵۷
18. مرزا ادیب، لہو اور قالین، دیباچہ، ڈاکٹر محمد حسن، ص ۱۶
19. John Drink Water, The Outline of Literature, London, 1957
20. Radha Kumud Mukharji, Bindu Civilization, Bombay, 1970
21. محمد شاہد حسین، اردو ڈراما: فن اور روایت، ص ۱۰۲
22. مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، کتاب نگر، لکھنؤ، ۱۹۶۸ء، ص ۱۲۔
23. صفدر آہ، ہندستانی ڈراما، نیشنل بک ٹرسٹ، انڈیا نئی دہلی، ۱۹۶۲ء، ص ۱۲۔۱۳
24. محمد شاہد حسین، اردو ڈراما: فن اور روایت، ص ۱۰۶
25. انجمن آرا انجم، آغا حشر کاشمیری اور اردو ڈراما، اجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۷۹ء، ص ۲۳
26. مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، کتاب نگر، لکھنؤ، ۱۹۶۸ء، ص ۱۱۔
27. حامد حسن قادری، داستان تاریخ ادب اردو، ص ۱۱۶
28. عبدالعلیم نامی، اردو تھیٹر، انجمن ترقی اردو، کراچی، ص ۱۹۱
29. خواجہ احمد فاروقی، بحوالہ، اخلاق اثر، اردو ڈرامے کا مطالعہ، ص ۱۰۳
30. محمد شاہد حسین، اردو ڈراما: فن اور روایت، ص ۱۳۱
31. امانت لکھنوی، شرح اندر سبھا، مرتب، مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنؤ، ۱۹۶۸ء، ص ۱۵۱
32. عشرت رحمانی، اردو ڈرامے کی تاریخ وتنقید، ص ۱۱۷
33. عطیہ نشاط، اردو ڈراما: روایت اور تجربہ، ص: ۲۷

باب دوم

ترقی پسند فکری اساس اور اردو ڈرامہ

ترقی پسند تحریک کا آغاز بیسویں صدی کی تیسری دہائی کے نصف آخر میں ہوتا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستانی سماج میں سیاسی اور اصلاحی تحریکات کا غلبہ تھا۔ یہ دور سیاسی اور سماجی ہر دو زاویۂ نظر سے اہمیت کا حامل ہے۔ سیاسی افراتفری کے باوجود ہندوستان میں کسی قدر سیاسی شعور بالیدہ ہو چکا تھا۔ تحریک آزادی زور پکڑ چکی تھی۔ کانگریس کا اعتدال پسند حلقہ جس کی سربراہی گاندھی جی کر رہے تھے؛ اب تک انگریزوں سے ہندوستانی قوم کے لیے انصاف، اصلاح اور اختیارات کے پرامن مطالبات اور سفارشات کر رہا تھا کہ اچانک 'جلیان والا باغ سانحہ' رونما ہوا۔ اس میں ہزاروں ہندوستانیوں کو اپنی جانیں قربان کرنی پڑیں۔ اس سے قبل ۱۹۱۹ء میں ہی کانگریس کے امرتسر اجلاس کے بعد سارے ملک میں ستیہ گرہ، عدم تعاون اور خلافت تحریک کا آغاز ہو گیا تھا۔ ساتھ ہی سرکاری ملازمتوں اور تعلیمی اداروں کا بائیکاٹ بھی شروع ہو گیا تھا۔ انگریزوں نے ۱۹۲۷ء میں 'سائمن کمیشن' مقرر کیا کہ وہ ہندوستان جا کر ۱۹۱۹ء کے اصلاحی قانون کی سفارشات پر غور کرے کہ کس حد تک ہندوستانیوں کو خود مختار حکومت کی باگ ڈور دی جا سکتی ہے۔ ہندوستانیوں کے حقوق سے متعلق قائم کردہ اس کمیشن کے ممبران میں کوئی ہندوستانی شامل نہیں تھا سارے انگریز تھے۔ گاندھی جی اور دوسرے رہنماؤں نے کمیشن کا بائیکاٹ کرتے ہوئے 'سائمن واپس جاؤ' کا نعرہ دیا۔ ۱۹۲۹ء میں کانگریس کے سالانہ اجلاس میں نہرو کی صدارت میں اتفاق رایے سے ہندوستان کی مکمل آزادی کی تجویز پاس ہو گئی۔ ہندوستانی مسلمانوں کے مفاد کو دیکھتے ہوئے آل انڈیا مسلم لیگ کا قیام پہلے ہی ہو چکا تھا۔ اس نے بھی اپنی علاحدگی پسند تحریک تیز کر دی۔ علاحدگی پسندی کے اس رجحان نے آزادی کی مشترکہ قومی جدوجہد کو کافی نقصان پہنچایا۔ تحریک آزادی کے دوران فرقہ وارانہ منافرت کے باعث ہندوستان میں کئی جگہ ہندو مسلم فسادات ہوئے۔

اس عہد میں قوم پرستانہ خیالات فروغ پا رہے تھے تو دوسری طرف اصلاحی تحریکیں بھی تعلیم یافتہ نوجوانوں کے دلوں میں سماجی و اصلاحی اور اجتماعی فلاح کا جذبہ پیدا کر رہی تھیں۔ تحریک آزادی کے ساتھ یہ تحریکیں بھی سماج میں

بیداری لانے کے لیے کوشاں تھیں۔ ان دونوں قسم کی تحریکات کے مابین گہرے روابط تھے۔ ان کی سرگرمیاں ایک دوسرے کے مقصد کی تکمیل میں مدد ومعاون ثابت ہورہی تھیں۔ ان تحریکات ہی کے اثر سے کانگریس اور خصوصاً گاندھی جی نے ہندوستانی سماج کی اصلاح کے کئی پروگرام چلائے۔ ان تمام سماجی تنظیموں/تحریکوں میں آریہ سماج سب سے اہم تھی۔ آریہ سماج کی پکڑ اس وقت تعلیم یافتہ مذہبی ہندوؤں پر سخت تھی۔ یہ اور بات ہے کہ اس کے نصب العین میں 'شدھی کرن' اور ہندو مذہب کا احیا بھی شامل تھا۔ لیکن آریہ سماج کے کئی مثبت پہلو بھی تھے۔ ملک گیر سطح پر درس وتدریس کی شیرازہ بندی، مختلف معاشرتی اصلاحات، ذہنی بیداری اور تحریک آزادی میں سرگرم شمولیت وغیرہ اس جماعت کی اہم دین ہے۔ دراصل اصلاحات کا یہ عمل اس دور سے بہت پہلے ہندو اور مسلم دونوں فرقوں میں شروع ہو چکا تھا۔ عام ہندوستانی مسائل سے متعلق بھی اصلاحات کا عمل جاری تھا۔ لیکن اس کا سیاسی پہلو زیادہ حاوی تھا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اس عہد کے سماج میں انتشار اور تصادم کی فضا عام تھی۔ مروجہ تہذیبی، معاشرتی اور اخلاقی اقدار جس سے ہندوستانیوں کی فطری وابستگی تھی؛ مغربی تعلیم وتہذیب اور نظام اخلاق کے سامنے پسپا ہورہا تھا۔ جدید نظام اخلاق کا غلبہ بڑھتا جارہا تھا۔ حالانکہ اس کے مثبت پہلو بھی تھے۔ یہ تمام تبدیلیاں انگریزوں کے توسط سے آرہی تھیں جنھوں نے اس ملک کو سیاسی طور پر غلام بنا رکھا تھا۔ لہٰذا لوگ عام طور پر یہ محسوس کررہے تھے کہ مختلف سطح پر ہورہی جدید تبدیلیاں ہمیں معاشی، تہذیبی، اور اخلاقی طور پر غلام بنادیں گی۔ اسی انتشار، تصادم، بے یقینی اور مایوسی کی فضا نے انہیں اپنے ماضی اور اس کی روایات کی بازیافت کرنے اور اپنے حال کو بہتر بنانے کے لیے اصلاح کے جذبہ کو عام کیا۔

اس دور میں معاشی سطح پر بھی بڑی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ جاگیردارانہ نظام کی جگہ سرمایہ دارانہ نظام کا دور شروع ہوا۔ بڑی صنعتوں کے لیے بڑے کارخانوں کا قیام ہوا۔ گاؤں کی آبادیاں ذریعۂ معاش کے لیے شہر آکر بسنے لگیں اور کارخانوں میں مزدوریاں کرنے لگیں۔ زمینداروں کی طرح یہاں سرمایہ داروں نے ان کا استحصال کرنا شروع کردیا۔ اس صورت حال کے باعث طبقاتی کش مکش شروع ہوئی یہ طبقاتی شعور ۱۹۱۷ء کے روسی انقلاب کے باعث تمام ملکوں کی طرح ہندوستان میں بھی عام ہوا۔ کمیونسٹ پارٹی کا قیام عمل میں آچکا تھا۔ کارل مارکس اور لینن کے نظریات سے اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقے کے متاثر ہونے کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔ کمیونسٹ پارٹی نے ہندوستان کی تحریک آزادی میں اسے سامراجیت کے خلاف عالمی سطح پر ہورہی جدوجہد کا حصہ مان کر جوش وخروش سے شرکت کی اور ساتھ ہی ٹریڈ یونین کی تحریکوں نے عوام کو بڑے پیمانے پر متحد کیا۔

کمیونسٹ پارٹی کا نصب العین اشتراکی نظام کا قیام تھا۔ چونکہ وہ طبقاتی کش مکش اور جدوجہد پر یقین رکھتی تھی اور ایک غیر طبقاتی اشتراکی نظام کے قیام کے لیے انقلاب کو لازم سمجھتی تھی۔ لہٰذا اس نے کسانوں اور مزدوروں کو متحد کرنے کے علاوہ اپنے گوناگوں مقاصد کے حصول کے لیے مختلف سطح پر اپنی تحریکات شروع کیں۔ ادبی اور ثقافتی سطح پر بھی اشتراکی نظریات کا عمل دخل شروع ہوا۔ ۱۹۳۰ء کے عالم گیر معاشی بحران کے وقت باقاعدہ طور پر اس کی سرگرمیوں کا آغاز ہو چکا تھا۔

۱۹۳۶ء کے بعد اردو میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا۔ ادب اور زندگی کے رشتے کو مضبوط بنانے کے لیے ایسے عوامی فن کار ڈرامے کی طرف متوجہ ہوئے جو ادب کو سیاسی مقاصد کے لیے بھی استعمال کرنا چاہتے تھے۔ یوں تو ہندوستان میں نثری ڈراموں کا آغاز بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں ہوا۔ لیکن اس کی ترویج و اشاعت کا حقیقی زمانہ ترقی پسند تحریک کے بعد کا ہی ہے۔ اس نظریے سے متاثر ہو کر چند ایسے ڈراما نگار سامنے آئے جنھوں نے اردو ڈرامے کو جدید روش پر استوار کرنے کی پوری کوشش کی۔ ترقی پسند تحریک کی شروعات سے پہلے ہی؛ تحریک کے روح رواں سجاد ظہیر کا ڈراما 'بیمار' ۱۹۳۵ء میں لکھا جا چکا تھا۔ اسے کامیاب تو نہیں قرار دیا جا سکتا لیکن اس کی زبان کی سادگی اور فطری مکالموں نے اسے حقیقت نگاری کی اس روایت سے قریب کر دیا تھا جس کی بنیاد بعد میں ترقی پسند فکریات کے زیر اثر پڑی۔ اس کے علاوہ رشید جہاں، محمود الظفر اور احمد علی نے بھی ڈرامے لکھے جن میں 'عورت'، 'امیر کا محل' اور 'آزادی' قابل ذکر ہونے کے ساتھ فنی سطح پر کامیاب نہیں ہو سکے۔ لیکن ان میں گھریلو زندگی کو نمایاں کرنے کی کوشش فکری سطح پر انھیں انفرادیت عطا کرتی ہے۔

اردو ڈرامے میں حقیقت نگاری کی روایت کا آغاز بھی ترقی پسند تحریک کے ساتھ ہی ہوتا ہے۔ حقیقت پسندی کے عناصر اگرچہ اس سے پہلے کے ڈراموں میں بھی کہیں کہیں نظر آتے ہیں لیکن حقیقت نگاری کے جوہر سے پوری طرح واقفیت نہ ہونے کے باعث ان میں کلاسیکی اثرات اس حد تک غالب ہیں کہ انھیں حقیقت نگاری کا حصہ قرار دینا علم و عقل کے تقاضے کے خلاف ہے۔ آغا حشر کاشمیری، عبدالماجد دریابادی، ظفر علی خاں، برج موہن دتاتریہ کیفی اور چکبست کے ڈراموں میں بھی عصری زندگی اور اس کے مسائل کی جھلکیاں موجود ہیں لیکن ان کے ہاں وہ فنی پختگی نظر نہیں آتی؛ حقیقت پسند ڈراما جس کا متقاضی ہے۔ ترقی پسند ادیبوں کے یہاں بھی یہ خامی موجود ہے کیونکہ وہ بھی رومانیت اور کلاسیکیت سے پوری طرح آزاد نہیں ہو سکے تھے۔ اس کے باوجود ایک حد تک ان کے یہاں یہ کمی پوری

ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔

حقیقت نگاری کو عقلیت اور صنعتی تہذیب کی دین ہے۔ ہمارے ہاں مغرب کے زیر اثر اس کا احساس اگرچہ انیسویں صدی کے آخری دور میں ہی پیدا ہو گیا تھا۔ لیکن اس کا صحیح اور واضح شعور صنعتی معاشرے کی توسیع واشاعت کے بعد ہی ہو سکا۔ جس کا رچا ہوا مذاق ہمیں اپنے ہاں ترقی پسند تحریک کے ساتھ واضح طور پر نظر آنے لگتا ہے۔ اس تحریک نے جس سیاسی وسماجی شعور کی کوکھ سے جنم لیا تھا۔ اس کا تقاضا یہی تھا کہ زندگی کی ٹھوس اور برہنہ حقیقتوں کو لوگوں کے سامنے پیش کیا جائے۔ چنانچہ اس تحریک سے وابستہ تخلیق کاروں نے خود کو عوامی مسائل سے وابستہ رکھا۔

ترقی پسند ڈرامے کے موضوعات ومسائل وہی ہیں جو افسانے اور ناول کے ہیں۔ سوسائٹی کی ناانصافیاں، سماجی پابندیاں، بے روزگاری، بھوک، رواج پرستی، توہم پرستی، طبقاتی کش مکش، ذات پات کی تفریق، جنسی مسائل، بے جوڑ شادیاں ——— اور ایسے نہ جانے کتنے واقعات ہیں جن کی تہ میں غلامی اور آزادی، سرمایے اور محنت، ترقی اور تنزلی کے بنیادی جھگڑے کام کرتے ہیں۔ ترقی پسند ڈراموں نے ان موضوعات کے پردے میں زندگی کی گتھیاں سلجھانے کی کوشش کی۔ ترقی پسند فکر کے زیر اثر آرائشی موضوعات کی جگہ سماجی مسائل اور مثالی کردار کی جگہ ایسے کرداروں نے لے لی؛ جو انسانی خوبیوں اور خامیوں کے حامل تھے۔ ان کی نفسیات؛ عمل اور ردعمل کے پس منظر میں گہرائی اور پختگی نظر آنے گی۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، اپندر ناتھ اشک، سعادت حسن منٹو، علی سردار جعفری، خواجہ احمد عباس، کرتار سنگھ دگل، حبیب تنویر، محمد حسن اور دوسرے ترقی پسند ڈراما نگاروں نے سماجی اور اشتراکی حقیقت نگاری کے تحت متعدد ڈرامے تخلیق کیے۔ جن میں فکری پختگی کے ساتھ فنی امتزاج بھی موجود ہے۔ یہ ڈرامے دو قسم کے ہیں: اول اسٹیج اور دوسرے ریڈیو ڈرامے۔ اردو ڈراما اگرچہ اب حقیقت نگاری سے بہت آگے کے مراحل طے کر چکا تھا۔ لیکن ان ڈراموں میں اکثریت ایسے ہی ڈراموں کی رہی جنھیں حقیقت نگاری کے زمرے میں رکھا جائے گا۔

دورِ جدید میں اولین برقی ذرائع ابلاغ میں ریڈیو کو کافی اہمیت حاصل تھی۔ خصوصاً ٹیلی ویژن کی ایجاد سے قبل اور اس کے کچھ عرصے بعد بھی ریڈیو عوام الناس کے لیے تفریح کا بہترین ذریعہ تھا۔ ریڈیو کی نشریات میں مذہبی، تعلیمی، سماجی، فلمی پروگرام بھی شامل تھے۔ فلموں کی ایجاد کے بعد بھی سنیما ہال کی کمی کے سبب عوام کی اکثریت اسٹیج کیے جانے والے ڈراموں سے ہی محظوظ ہوتی رہی۔ اس دلچسپی نے قلم کاروں کو ریڈیائی ڈرامے لکھنے پر راغب کیا۔ ریڈیائی ڈرامے کی ایجاد بیسویں صدی کے اوائل میں ہوئی۔ خصوصاً عالمی جنگوں کے بعد ریڈیو کے بڑھتے ہوئے امکانات کے

دوران ریڈیائی ڈراموں کا نشریہ شروع ہوا۔ 'ریڈیائی ڈراما' ـــــ شروع میں یہ اصطلاح سننے میں بڑا عجیب لگا کیونکہ ڈراما کے معنی ہی 'کر کے دکھائی ہوئی چیز' یا بہ الفاظِ دیگر کسی قصے یا واقعے کو کرداروں کے ذریعہ تماشائیوں کے روبرو عملاً پیش کرنے کو ڈراما کہتے ہیں۔ ایسی صورت میں ریڈیو صرف سمعی ذریعہ ہونے کے باعث لوگوں کو کچھ بھی کر کے دکھانے سے معذور تھا۔ اسی لیے تو شروع میں اسے 'اندھوں کا ڈراما' کہا گیا۔ اس کے باوجود تخلیق کاروں نے اس صنفِ ادب کو سنبھالا اور دھیرے دھیرے یہ مقبولیت کے مدارج طے کرنے لگی۔ ہندستان میں سب سے پہلے بمبئی، کلکتہ، دلّی اور مدراس میں ریڈیو اسٹیشن قائم کیے گئے تھے۔

> ترقی پسند ادیبوں کو بھی سب سے پہلے ریڈیو سے وابستگی کا موقع ملا۔ انھوں نے اس سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اس کے مکانات کو کھنگالنے کی پوری کوشش کی۔ اس حوالے سے کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، اپندر ناتھ اشک اور سعادت حسن منٹو خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ کرشن چندر اور بیدی کا عملاً تعلق ترقی پسند تحریک سے تھا۔ منٹو بھی ترقی پسند تحریک سے وابستہ تو نہیں رہے لیکن وہ اس کے مخالف بھی نہیں رہے۔ ترقی پسندی سے مراد پارٹی لائن کے بجائے رویہ اور فلسفہ ہے تو ان معنوں میں منٹو بھی ترقی پسند تھے۔ ان کے یہاں کردار واشخاص کو ان کے فطری تناظر میں دیکھنے کا جو نظریہ و رویہ ہے وہ اس بات کا غماز ہے۔ دیگر اصناف کی طرح اردو ڈرامے میں ترقی پسند تحریک کے ساتھ مارکسی خیالات کو براہ راست حمایت حاصل ہونے لگی محنت کش طبقہ، نسوانی برتری، دولت کی مساوی تقسیم وغیرہ خیالات کو موضوع بنا کر ڈرامے لکھے جانے لگے۔ اردو میں ۱۹۴۰ء تک افسانہ نگاری اپنے پورے عروج پر آ چکی تھی۔ اردو ڈرامے میں ایک تحریک کی ابتدا بھی اسی کے آس پاس ہوئی۔

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جن ڈراما نگاروں نے اپنے فکر و فن کے ذریعہ سب سے پہلے متوجہ کیا ان میں کرشن چندر کا نام سرفہرست ہے۔ ان کی ڈراما نگاری کا دور یورپ میں سماجی حقیقت پسندی کا عہد ہے۔ ان دنوں وہاں اِبسن [Henrik Ibsen]، چیخوف [Anton Pavlovich Chekhov] اور برناڈ شا [George Bernard Shaw] کا طوطی بول رہا تھا۔ حقیقت کو آئینہ دکھانا ان کا طرۂ امتیاز تھا۔ ہندوستان کے ڈراما نگار بھی ان کے نقش قدم کا تتبع کرتے

ہوئے سماجی حقائق کو اپنے ڈراموں میں پیش کرنے لگے۔ کرشن چندر نے زیادہ تر ڈرامے ریڈیو کے لیے لکھے۔ مگر کچھ ڈرامے ایسے بھی ہیں جنھیں کامیابی کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ بہ قول اپندر ناتھ اشک:

> کرشن.....نے بھی جو ڈرامے لکھے وہ بھی زیادہ تر ریڈیائی ہیں.....کرشن چندر کا ڈرامہ 'سرائے کے باہر' میں نے الٰہ آباد کے اسٹیج پر دیکھا تھا۔ حالانکہ اس کا حقیقی لطف تو ریڈیو پر سننے میں ہی آتا ہے۔[1]

'دروازہ' کرشن چندر کے ڈراموں کا پہلا مجموعہ ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے 'دروازے کھول دو'، 'کتاب کا کفن'، 'انتظار کے قیدی' جیسے مشہور ڈرامے بھی لکھے۔ ان میں سے کئی ڈرامے ریڈیو پر نشر ہونے کے علاہ تھیٹر، یونیورسٹیوں اور کالجوں کے اسٹیج پر بھی کامیابی کے ساتھ کھیلے جا چکے ہیں۔

'قاہرہ کی ایک شام' اور 'دروازہ' میں حقیقتاً انسانی ہمدردی کی عمدہ مثالیں نظر آتی ہیں۔ جب کہ سماجی خامیاں، طنزیہ انداز، اور تیکھے لب ولہجہ میں 'نیل کنٹھ' میں دکھائی پڑتی ہیں۔ 'دروازے کھول دو' ان کا بہترین اور نمائندہ ڈراما ہے۔ جو قومی یک جہتی تحریک کے تناظر میں لکھا گیا ہے۔ یہ پہلی مرتبہ مکتبہ جامعہ؛ دہلی سے شائع ہوا۔ مختلف شہروں میں بار بار کھیلے جانے کے باعث اس ڈرامے کو اشاعت سے پہلے ہی کافی مقبولیت حاصل ہوگئی تھی۔ بہ قول خواجہ احمد عباس:

> 'دروازے کھول دو' جیسا اس عنوان سے ظاہر ہوتا ہے۔ قومی یک جہتی کے مسئلے کو سیاسی اور جذباتی سطح سے ہٹا کر ایک بنیادی انسانیت اور عقلیت کی سطح پر لے آیا ہے۔ لیکن کرشن چندر لیکچر نہیں دیتا؛ تبلیغ نہیں کرتا صرف تعصّبات کے بھاری بھرکم غباروں میں پن چبھا کر ان کی ہوا نکال دیتا ہے۔ ان کا کھوکھلا پن عیاں کر دیتا ہے۔ یہ تعصّبات وہ بھی ہیں؛ جو جنوب اور شمال کے درمیان وندھیا چل بنے کھڑے ہیں۔ یہ تعصّبات ہی ہیں جن کی وجہ سے ہندوستانی قومی احساس کی تشکیل پوری طرح سے نہیں ہوسکی۔ اور اس نے ان کا بھانڈا پھوڑ کر ان کی بے بنیاد حیثیت کو ظاہر کر کے کرشن چندر نے بہت بڑا کام کیا ہے[2]

اسٹیج کے فنی تقاضوں کے حوالے سے ظہور الدین کو اس میں ڈرامے میں ایپک تھیٹر کی مماثلت نظر آتی ہے۔ لیکن زاہدہ زیدی نے اس کو مسترد کرتے ہوئے کرشن چندر کی اس کوشش کو صرف 'جدت' سے تعبیر کیا ہے:

> میرے خیال میں اس ڈرامے میں کرشن چندر کا فنی رویہ ایپک تھیٹر سے بہت مختلف ہے۔ اور

'نیک عورت' سے اس کی مماثلت بھی بس برائے نام ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ اس کے فنی تصور میں کچھ جدت ضرور ہے۔ اور یہاں ڈراما نگار نے اپنے سماجی وژن کی ڈرامائی تجسیم کے لیے ایک موزوں پیکر تلاش کر لیا ہے۔[3]

ظہور الدین نے اپنے اس قول کی تائید میں ڈرامے سے شواہد پیش نہیں کیے ہیں بلکہ صرف دعوے پر اکتفا کیا ہے۔ یوں بھی ڈرامہ پڑھنے کے بعد اس میں ایسی کوئی بات نظر نہیں آتی جسے اسٹیج اور تھیٹر کے حوالے سے قابل لحاظ قرار دیا جا سکے۔ چہ جائے کہ ایپک تھیٹر کی مثالیں۔

'سرائے کے باہر' کرشن چندر نے دہلی کے قیام کے دوران ہی لکھا۔ ان کے تمام ڈراموں میں یہ سب سے کامیاب ڈراما ہے۔ اس میں جاگیردارانہ ذہنیت اور پسماندہ طبقہ کی استحصالی نوعیت کو ظاہر کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے کے 'شاعر' کے ذریعہ کرشن چندر کی شاعرانہ نثر کا اندازہ ہوتا ہے۔ ڈراما نگار کی تخلیقی صلاحیتیں خوبصورتی سے ظاہر ہوتی ہے۔ 'منی' اور 'شاعر' کبھی فراموش نہ کیے جانے والے کردار ہیں۔ اس کو برابر کالجوں اور یونیورسٹیوں میں اسٹیج کیا جاتا رہا ہے۔ فلمی ادارہ ریحانہ سلطان نے ہیروئین کا کردار اس کی ریڈیائی پیش کش میں ادا کیا تھا۔

کرشن چندر نے آزادی کے بعد کئی اور ڈرامے لکھے۔ 'کتے کی موت' میں بورژوا سوسائٹی پر خوبصورت طنز تھا۔ 'بیلا باٹلی والا' میں بمبئی کی کھوکھلی زندگی اور نمائشی سماج کا پردہ فاش کیا گیا تھا۔ 'کتاب کا کفن/کوڑھی گھر' بھی تھا۔ اس ڈرامے میں کرشن چندر نے قلم کاروں کا استحصال کرنے والے پبلشروں اور بک سیلروں کی قلعی کھولی تھی۔ اس کا پلاٹ چست اور مکالمے رواں دواں تھے۔ یہ تینوں ڈرامے پہلے بمبئی میں پیش کیے گئے۔ پھر انھیں آل انڈیا ریڈیو کے دوسرے اسٹیشنوں سے بھی نشر کیا گیا۔

کرشن چندر نے اپنے ڈراموں میں پلاٹ، ڈرامائی عنصر اور کردار نگاری کی طرف کم دھیان دیا ہے۔ مگر مکالموں کی برجستگی اور طنزیہ و مزاحیہ عناصر نے ان خامیوں کو اپنے اندر چھپا لیا ہے۔ انھوں نے عام فہم موضوعات کے ساتھ ساتھ نئی اور پرانی قدروں کے مابین کش مکش، عقل و شعور کی بالادستی جیسے مسائل و معاملات کو بھی اپنے ڈراموں کا موضوع بنایا۔ 'بیکاری' میں انھوں نے توارث کے مسئلہ کو بہ خوبی پیش کیا ہے۔ اس ڈرامے کا مرکزی کردار بھیا لال اپنے والدین کو اپنی بدصورتی کا ذمہ دار قرار دیتے ہوئے کہتا ہے:

مگر تم نے کبھی سوچا کہ میری بدصورتی میں میرا کتنا قصور ہے۔ میرے ماں باپ بھی ایسے ہی

تھے؛قصور تو ان کا ہے کہ اپنی بدصورتی کو جانتے ہوئے بھی مجھے جنم دیا۔[4]

مغربی ڈراموں سے براہ راست اثر قبول کرنے والوں میں ایک اہم نام اپندر ناتھ اشک کا ہے۔انھوں نے متعدد ڈرامے لکھے اور تقریباً ہر موضوع پر خامہ فرسائی کی۔ان کے زیادہ تر ڈراموں میں مرد،عورت کے رشتے، پیار و محبت کی کش مکش اور ازدواجی زندگی کے مسائل وغیرہ خاص طور پر ابھر کر سامنے آتے ہیں۔مثلاً ڈراما 'قید' جس کی بنیاد انھوں نے غالب کے مشہور مصرعہ: 'قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں' پر رکھا ہے۔اس ڈرامے میں انھوں نے متوسط طبقہ کی عورتوں کی کس مپرسی اور گھٹن بھری زندگی کو پیش کیا ہے۔ڈراما 'تو لیے' میں ایک خاص طرح کے اصول پسند کرداروں کی نفسیات کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔اشک کا ایک اور ڈراما 'چھٹا بیٹا' ہے جسے ہم اردو میں پہلا خوابی ڈراما کہہ سکتے ہیں۔

اوپندر ناتھ اشک نے ڈرامے کو ترقی کی راہ پر گامزن کیا۔انھیں ڈرامے کی تکنیک اور کردار کی تخلیق پر بڑا ملکہ ہے ان کے ڈراموں میں ذہنی و جذباتی کش مکش، سماجی پیچیدگیاں ازدواجی زندگی کی الجھیں، عورت کا کرب اور بھی بہت سے مسائل کامیابی کے ساتھ پیش کیے گئے۔ان کے ڈرامے ازلی راستے، فرزانہ، قید حیات، پینترے اور شکاری اچھے ڈراموں میں شمار کیے جاتے ہیں۔

'انجو باجی' دو ابواب پر مشتمل ہے لیکن ان کا درمیانی وقفہ پوری ایک نسل کو محیط ہے۔اس کا پہلا باب انجم باجی کی زندگی یعنی ۱۹۳۳ء کی گرمیوں کا زمانہ پیش کرتا ہے۔جب کہ دوسرے باب میں عذرا کے دور اور اس کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔جو انجم باجی کے عہد سے تقریباً بیس سال بعد سردیوں کا دور ہے۔اسٹیج پر دونوں ابواب میں 'انجو باجی' کا ڈرائنگ روم، ملحقہ ڈرائنگ روم پیش کیا گیا ہے۔یعنی ایک ہی سیٹ پر بہ آسانی اسٹیج کیا جا سکتا ہے۔کشادہ اسٹیج کو پردوں کے ذریعہ دو کمروں میں تقسیم کر کے گرمی اور سردی میں استعمال ہونے والی اشیا مثلاً پنکھے، کولر، آتش دان اور لحاف وغیرہ کو نمایاں کر کے فطری انداز میں پیش کیا جا سکتا ہے۔مجموعی طور پر یہ ڈراما بلاشبہ المیہ ہے۔خارجی طور پر انجو کی موت اور داخلی طور پر گھر کے تمام افراد کے جذبات کا خون ہوتا دکھایا گیا ہے۔انجو کا جرم بہ ہر حال ثابت ہے؛ شاید انجو کے جرم کو سامنے لانا ہی ڈراما نگار کا مقصد ہے۔جنت کی جھلک ۱۹۸۴ء میں پہلی مرتبہ کتابی شکل میں نیا ادارہ؛ الٰہ آباد کی جانب سے شائع ہوا؛ اس کے متعلق اشک خود لکھتے ہیں:

...جنت کی جھلک: پرانی روایت سے بغاوت کے راستے پر یہ میرا پہلا؛ خواہ لڑکھڑاتا ہوا قدم

تھااوراس زمانے کے جدید ناٹکوں کے کافی عناصراس میں تھے۔[5]

اس کے پیش لفظ میں اشک نے اپنے قارئین اور ناظرین سے درخواست کی ہے کہ وہ تعلیم نسواں کے فوائداور نقصانات کواس ڈرامے کے موضوع سے الگ سمجھ کر مطالعہ کریں لیکن رگھوکی بھابھی کے ذریعہ اس موضوع کو چھیڑ کر اس سلسلہ میں ایک متوازن نظریہ قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ۱۹۳۹ء سے پہلے کے ڈراموں کے مقابلہ میں اشک کا یہ ڈراما موضوع اور تکنیک دونوں لحاظ سے جدید معلوم ہوتا ہے۔ اب ڈرامے یک بابی ہونے لگے تھے۔ ان میں وقت بھی نسبتاً کم درکار ہوتا ہے۔ اس میں پوری طرح وحدت ثلاثہ کی پیروی بھی نہیں کی گئی ہے۔ اس کے بعد کے ڈراموں میں اشک نے اسی رویے کو اپنا لیا تھا۔ 'چھٹا بیٹا' سنگیت ناٹک اکادمی سے انعام یافتہ ہے۔ گذشتہ پچاس برسوں میں اسے متعدد بار اسٹیج پر نہایت کامیابی کے ساتھ کھیلا جاچکا ہے۔ ساتھ ہی مختلف یونیورسٹیوں کے نصاب میں شامل بھی رہا ہے۔ اس کا پلاٹ گھٹا ہوا ہے اور کردار متحرک ہیں جو حالات کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ لیکن اس ڈرامے کا جوہر اصل میں اس کی پیش کش کے وقت کھلتا ہے۔ اشک کے تمام ڈراموں کے کردار نیک و بد ساتھ ساتھ چلتے رہتے ہیں۔ وہ دوسرے ڈراما نگاروں کی طرح خیر و شر کے خانوں میں منقسم نہیں ہوا کرتے۔ اس ڈرامہ میں اصل مسئلہ سماجی رشتوں کی شکست وریخت کا ہے۔ مادیت کا بڑھتا ہوا سیلاب، مغربی تہذیب کی ریاکاری جس میں بزرگوں کا ادب مفقود ہوتا جارہا ہے۔ حرص ولالچ نے انسان کے دل و دماغ کو پوری طرح اپنی جکڑ میں لے لیا ہے۔ اس میں فکر، موضوع اور ہیئت؛ اسٹیج کے تمام تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

'بے بات کی بات' ایک دلچسپ مزاحیہ ہے۔ اس ڈرامے میں کش مکش، تصادم، منتہا، انجام تمام چیزیں مناسب طور پر ملتی ہیں۔ اس میں اشک نے تین خاص باتوں کی جانب توجہ دلانے کی کوشش کی ہے۔ اول یہ کہ مرد جائز، ناجائز ہر خواہش بیوی سے تسلیم کروانا اپنا پیدائشی حق سمجھتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ ترقی پسند تحریک کے بعد بیدار ہوتے ہوئے آزاد ہندوستان کی تعلیم یافتہ اور غیر تعلیم یافتہ عورت مردوں کی ان غلط اور بیہودہ باتوں کو تسلیم کرنا نہیں چاہتی۔ تیسری بات یہ کہ کسی بھی زبان میں استعمال ہونے والے ذخیرۂ الفاظ میں کچھ ایسی لفظیات ہوتی ہیں جن کا ترجمہ ممکن نہیں۔ ہر زبان کا مخصوص محاورہ ہوتا ہے جس میں لفظی معنی سے زیادہ مفہوم کی اہمیت ہوتی ہے۔ ایسی صورت میں ترجمہ مضحکہ خیز شکل اختیار کرلیتا ہے۔ جیسا کہ اس ڈرامے میں استعمال ہونے والے محاورات سے ظاہر ہے۔

فرزانہ/گرداب میں نفسیاتی گرہوں اور ذہنی الجھنوں کی پیش کش ملتی ہے۔ فرزانہ اور اس کے علاوہ بھی جدید

علوم کی حامل لڑکیاں اشک سے یہ ڈراما لکھواتی ہیں۔ لیکن اشک کی نفسیاتی اور فنی مہارت اس میں ہے کہ وہ 'فرزانہ' جیسا یادگار کردار تخلیق کر لینے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ جو عشق و محبت میں یقین تو رکھتی ہے لیکن اس کے پیار میں عجیب سی نرگسیت اور مظہریت ہے کہ وہ اپنے ہم عمر لڑکوں کو چھوڑ کر ایک معمر پروفیسر سے دل لگا بیٹھتی ہے جو خود اس متلون مزاج لڑکی پر اپنے پختہ شعور اور مزاج کے باعث یقین نہیں کرتا۔ 'فرزانہ' کا کردار نفسیات نگاری کے حوالے سے بے مثال ہے۔ نفسیاتی تحلیل کا یہی عمل 'ازلی راستے'، 'قید حیات' اور 'شکاری' میں بھی نظر آتا ہے۔ 'چرواہے' میں رتنی کی قید با مشقت اور چرواہوں کا بے پروا گیت اور بول: 'مہار جنگل کا سب ساج سدا رہتی ہے دوب ہری' اس ڈرامے کی تخلیق کا محرک ہے۔ 'لکشمن ریکھا' میں بھی اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقہ کی نفسیاتی گرہوں کی تحلیل کی کوشش کی گئی ہے۔

ڈرامہ نگاری کے میدان میں اشک کا فن دوسروں سے مختلف ہے۔ انھوں نے اپنے ہم عصروں میں سے کسی کا بھی براہ راست اثر قبول نہیں کیا ہے۔ اشک اسٹیج کے آدمی تھے؛ اس لیے انھوں نے جو بھی ڈرامے تخلیق کیے ان میں اسٹیج کے تقاضوں کو مدنظر رکھا ہے۔ اس کے برخلاف ان کے ہم عصروں نے اپنے زیادہ تر ڈراموں کی تخلیق ریڈیو کو سامنے رکھ کر کی ہے۔

سعادت حسن منٹو نے بڑی بے دردی سے سماج اور انسان کی ایسی تصویریں پیش کیں کہ وہ خود اپنا چہرہ دیکھنے سے کترانے لگا۔ جنسی معاملات اور طوائفوں کی حالت زار منٹو کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ افسانوں کی طرح اپنے ڈراموں میں بھی انھوں نے اس موضوع کو زیادہ مؤثر انداز میں پیش کیا ہے۔ ایک طوائف گوشت پوست کے جسم کے علاوہ بھی کچھ اور ہے۔ اس کی وضاحت انھوں نے 'ہتک' میں نہایت خوبصورتی کے ساتھ کی ہے۔ اس ضمن میں ان کا ایک اور ڈراما 'کروٹ' خاص طور پر قابل ذکر ہے۔

منٹو نے جو ڈرامے تحریر کیے ان میں عوام کی پسند اور تفریح کا خاص خیال رکھا ہے۔ ان ڈراموں میں تکلیف دہ عناصر اور مصائب کا بیان کم ہے۔ کوشش اس بات کی ہوتی تھی کہ ڈرامے کا اختتام مسرت آمیز ہو۔ اس کے لیے منٹو کے ایک ڈرامے 'محبت کی پیدائش' کو بہ طور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ خالد اور حمیدہ اس ڈرامے کے مرکزی کردار ہیں اور کالج میں ہم جماعت ہیں۔ خالد حمیدہ سے ٹوٹ کر محبت کرتا ہے اور اس سے شادی کرنے کے لیے اپنے والدین کے ذریعہ پیغام بھیجتا ہے۔ حمیدہ کے والدین کو بھی رشتہ منظور ہے مگر خود حمیدہ اس شادی کے لیے تیار نہیں۔ جب خالد اس سے شادی نہ کرنے کی وجہ دریافت کرتا ہے تو حمیدہ کہتی ہے کہ وہ اس سے محبت نہیں کرتی؛ تاہم وہ اس کے علمی استعداد

اور بربادی کی قائل ہے۔ خالد کو اس بات سے سخت تکلیف پہنچتی ہے اور وہ حمیدہ کے غائبانہ میں کالج میں شراب پی کر بدتمیزی کرتا ہے جس کی پاداش میں پرنسپل ایک سال کے لیے کالج سے اس کا اخراج کر دیتا ہے۔ حمیدہ کو جب اس بات کا علم ہوتا ہے تو وہ محسوس کرتی ہے کہ شاید یہ سب کچھ شادی سے اس کے انکار کے باعث ہوا ہے۔ خالد کے محاسن یکے بعد دیگرے اس پر ظاہر ہونے لگتے ہیں۔ وہ خالد سے مل کر دریافت کرتی ہے کہ اس نے کالج میں ایسی حرکت کیوں کی۔ تو خالد جواب میں کہتا ہے: میں زہر پی کر خود کا خاتمہ نہیں کر سکتا تھا۔ اس لیے اپنا غم غلط کرنے کے لیے مجھے شراب کا سہارا لینا پڑا۔ اس طویل مکالماتی گفتگو کے بعد حمیدہ خالد کو جب یہ بتاتی ہے کہ وہ شادی کے لیے راضی ہے تو ڈراما اپنے خوش گوار اختتام کو پہنچتا ہے۔ یہ اختتام ریڈیو اور سامعین کی ضرورت کے مدنظر لکھا گیا ہے؛ ورنہ یہ کہانی المیاتی تھی۔ اسی وجہ سے اس میں غیر فطری پن در آیا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی نے ایک دو کو چھوڑ کر تمام ڈرامے ریڈیو کو مدنظر رکھتے ہوئے لکھے ہیں۔ بہ قول اپندر ناتھ اشک:

> ...باقی ڈرامے بیدی کے افسانوں کی طرح تھمیٹک ہیں۔ ان میں ایکشن کی کمی ہے۔ وہ ریڈیو پر خواہ کامیاب ہوئے ہوں۔ اسٹیج پر کوئی نہیں کھیلا گیا۔ کھیلا بھی جائے گا تو کامیاب ہوگا اس میں مجھے شک ہے۔[6]

بیدی نے ڈراما 'آج' میں چند سیاسی اور سماجی مسائل کو وسیع کینوس پر پیش کیا ہے۔ 'نقل مکانی' کا فلمی روپ 'دستک' ہے جو معمولی سی محنت کے بعد ڈراما سے زیادہ دلکش ہو گیا ہے۔ اس بنا پر زاہدہ زیدی کا خیال ہے:

> ...بیدی کے ڈرامے اردو میں سنجیدہ اور فنکارانہ ڈراما نگاری کی سمت ایک اہم قدم ہیں۔ بیدی کے فن میں مجھے انگلستان کے مایہ ناز ڈراما نگار ہیرالڈ پنٹر [Harold Pinter] کی کچھ خصوصیات نظر آئیں۔ وہی پریشان کن ماحول، وہی جنسی تجربے کی الجھنوں اور انسانی رشتوں کی پیچیدگی کا احساس، وہی سماجی عوامل کی چکی میں انسانی وجود کی ٹوٹ پھوٹ اور داخلی انتشار، وہی معاشرے میں پیوست بے حسی اور تشدد کا اظہار...اور بیدی نے یہ ڈرامے پنٹر سے بہت پہلے لکھے۔ لیکن ہم ان کی غیر معمولی خصوصیات کی طرف سے غافل رہے۔[7]

بیدی کی انسان دوستی ہر ڈرامے میں موجود ہوتی ہے۔ انھوں نے چونکہ ڈرامے کم لکھے اگر وہ ڈراموں کی طرف زیادہ دھیان دیتے تو اردو میں اچھے ڈرامے اور ملتے۔

عصمت چغتائی نے مسلم گھرانوں کے درمیانی طبقہ کی عورتوں کی گھٹن کو ڈراموں میں پیش کیا ہے۔ انھوں نے طنزیہ اور مزاحیہ انداز اختیار کرتے ہوئے 'تنہائی کا زہر' میں عمر رسیدہ عورتوں کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو اور 'سانپ' میں عورت اور مرد کے رشتے؛ ان کے جنسی تجربات، ان کی تسکین اور نفسیاتی گرہوں کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا تیسرا سنجیدہ اور مقبول ڈراما 'دھانی بانکپن' ہے جس میں انھوں نے ہندو مسلم فسادات سے پیدا ہونے والے زہر کے خلاف محبت اور دوستی کا تریاق فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔

مرزا ادیب کے ڈرامے 'شیشے کی دیوار' اور 'لہو اور قالین' اپنے انفرادی موضوع کی وجہ سے قابل ذکر ہیں۔ ان دونوں ڈراموں میں انھوں نے فن کار اور سرمایہ دار کے رشتے کو موضوع بنایا ہے۔ ان ڈراموں سے جو بات نکل کر آتی ہے وہ یہ ہے کہ جب بھی کسی فن کار کو سرمایہ داروں کی طرف سے آسایش میسر کی جاتی ہے تو اس کا فن مرجاتا ہے۔

دوسری جنگ عظیم نے سماج کو ہلا کر رکھ دیا پرانی اقدار شکست وریخت کا شکار ہو کر رہ گئیں۔ لہٰذا ترقی پسند ڈراما نگاروں نے محسوس کیا کہ یہ 'مرد کا سماج' ہے جہاں ہر سطح پر عورت کا استحصال کیا جاتا رہا ہے۔ سماج میں اسے وہ عزت و کرام حاصل نہیں جو اس کا حق ہے۔ چاہے وہ کرشن چندر کے 'قاہرہ کی ایک شام' کی حسینہ ہو یا 'سرائے کے باہر' کی منی یا پھر منٹو کے 'دشمن' کی چمیلی اگرچہ یہ تینوں سماج کے مختلف طبقات سے تعلق رکھنے کے باوجود استحصال کا شکار ہونے میں سب برابر ہیں۔ اگر حسینہ کو ریواز محض اس لیے اپنا پابند رکھنا چاہتا ہے کہ اس نے حسینہ کو رقص سکھایا ہے تو ایک بھکاری اور بھکارن کی اولاد ہونے کی وجہ سے منی کو خوبصورت خواب دکھا کر اس کی عصمت خرید لی جاتی ہے۔ اور چمیلی کو تو بڑے سرکار اور چھوٹے سرکار کے سامنے چوں تک کرنے کا حق نہیں۔ بیدی کے ڈرامے 'تلچھٹ' میں ماں کا مسئلہ دوسری نوعیت کا ہے۔ ماں بیوہ ہے؛ غریب ہے اس نے یوگ کو یتیم سمجھ کر پالا ہے۔ یوگ کے باپ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ جنگ پر گیا تھا اور پھر اس کی کوئی خبر نہیں لیکن ایک دن وہ اچانک آجاتا ہے اور یوگ پر اپنا حق جتا کر ماں کو حقِ خدمت کے طور پر چند سکے دینا چاہتا ہے۔ کیا یہ ایک بے سہارا غریب عورت پر ظلم نہیں ہے؟ غرض کہ عورت کی مظلومیت اور استحصال کے مختلف پہلوؤں کو بے باکی سے اجاگر کیا گیا ہے۔

دوسری جنگ عظیم کے دوران سامراجیوں اور سرمایہ داروں کی وجہ سے بنگال میں جو قحط پڑا اس نے دنیا کے باضمیر لوگوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا۔ ترقی پسندوں نے انسانیت کی اس توہین کو شدت سے محسوس کیا۔ بلونت گارگی نے انسانیت کی اس ننگی لاش کو اپنے ڈرامے 'گدھ' میں پیش کیا ہے۔ جس میں تمام اخلاقی اور معاشرتی اقدار کا بے دردی

سے خون کیا گیا تھا۔ ترقی پسند ڈراما نگاروں نے واقعات کے عمل اور ردعمل کا مطالعہ کر کے خارجی حالات سے پیدا ہونے والی داخلی کیفیات کو پیش کیا ہے۔

ترقی پسند ڈراما نگاروں نے سماج میں تیزی سے پھیلنے والی برائیوں کا بھی پردہ فاش کیا۔ انھوں نے جنگ کے زمانے میں امن کا پیغام دیا اور اس کے اثرات کو اپنے ڈراموں میں جگہ دی۔ خواجہ احمد عباس نے 'ایٹم بم سے پہلے اور ایٹم بم کے بعد' میں ایٹم بم کی دہشت ناکی کو پیش کیا ہے۔ ریوتی سرن شرما نے 'کل' لکھا جس میں تیسری جنگ کے بعد کے حالات کو پیش کیا گیا۔ جوگیندر پال نے 'آٹو میٹک گنز' میں میدان جنگ میں درپیش انسانی نفسیات کو اجاگر کیا ہے۔ مرزا ادیب نے 'شہید' میں جنگ میں مارے جانے والوں کے گھر والوں پر جو گزرتی ہے اس کی بہترین عکاسی کی ہے۔ محمد حسن نے 'شکست' اور ابراہیم یوسف نے 'طمانچہ' میں نفسیاتی طور پر احساس کمتری کا شکار ہونے والے افراد کو موضوع بنایا ہے۔ لہٰذا ترقی پسند ڈراما نگاروں نے تحریک کے ذریعہ امن وامان کا نظریہ پیش کیا ہے۔

انگریزی ادب سے متاثر ہو کر ترقی پسند تحریک نے نئے خیالات کو جنم دیا مثلاً اس کی طرز فکر، تہذیبی، فکری، تعلیمی، سیاسی اور معاشی اعتبار سے مغربی علوم وفنون کی طرف ہندوستانی متاثر ہو رہے تھے لہٰذا زندگی کے ہر شعبے میں افکار ونظریات اور رویوں میں تبدیلی آئی؛ ان تبدیلیوں کا اثر ادب اور فنون لطیفہ پر بھی پڑا۔ اب ڈراما محض روپیہ کمانے کا ذریعہ نہیں رہا بلکہ شوقیہ تھیٹر قائم ہوئے۔ پارسی تھٹر کے زوال سے اردو ڈرامے کو ایک دھکا ضرور لگا۔ وہ اسٹیج سے محروم ہو گیا اور اس کا دائرہ سمٹ کر کالجوں اور اسکولوں کے شوقیہ اسٹیج تک محدود رہ گیا۔ جس کی وجہ سے یک بابی اور مختصر ڈراموں کو فروغ ملا۔ جدید علوم اور جدید رجحانات سے لوگ روشناس ہوئے اس کا اثر بھی اردو ڈرامے پر پڑا۔

ترقی پسندوں کو یہ معلوم تھا کہ صرف ڈرامے لکھنا اور انہیں رسائل یا کتابی شکل میں چھپوا دینا ہی کافی نہیں ہے۔ ڈرامے کی افادیت اسٹیج پر پیش کیے جانے میں ہے۔ لہٰذا اپٹا [Indian People's Theatre Association] کا قیام عمل میں آیا یوں تو اس کی شاخیں ہندوستان کی تقریباً ہر زبان میں قائم کی گئی تھیں لیکن ان میں سب سے زیادہ باعمل اور متحرک 'ہندوستانی' کی شاخ تھی۔ جن میں بلراج ساہنی حبیب تنویر، خواجہ احمد عباس وغیرہ نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ان لوگوں کو اسٹیج کا عملی تجربہ تھا اور نئے نئے تجربات بھی کیے؛ بہ قول بلراج ساہنی:

> اگر پڑھا لکھا طبقہ یہاں ڈرامے کی نشو ونما چاہتا ہے تو اس کا تعلق براہ راست لوگوں کے کلچر سے جوڑنا پڑے گا؛ ہمیں لوک کلا کو سمجھنا ہوگا۔ اس کی قدر و قیمت کرنا ہوگی کہ اس میں کون

سے دائمی جزو ہیں اور کون سے بدلنے والے۔ کون سے زندہ ہیں کون سے مردہ۔ اور ہم صحیح طور پر تب ہی سیکھ سکھیں گے جب تک گرودیو ٹیگور کے 'گورا' کی طرح ہم اس تہذیب کا جزو نہ بن جائیں۔[8]

اپٹا کے قیام کا مقصد یہ تھا کہ ادب اور زندگی کے رشتے کو مضبوط بنانے کے لیے ڈرامے کے فن کا سہارا لیا جائے۔ اور عوام کو سماجی نابرابری، جاگیرداری، اور سرمایہ دارانہ نظام کی خامیوں اور برائیوں کی طرف متوجہ کیا جائے۔ ہر انسان کو اس کی اہمیت کا احساس دلایا جائے جیسا کہ اردو ڈرامے اور اندر سبھاؤں کی پیش کش لوک ناٹکوں ہی سے وابستہ تھی۔ مگر پارسی تھیٹر نے اس روایت کو آگے بڑھانے سے روک دیا تھا۔ اپٹا سے متعلق فن کاروں اور ڈراما نویسوں نے نہ صرف ڈرامے کے اسکرپٹ میں نئے تجربات کیے بلکہ پیش کش کو سادہ سے سادہ بنانے اور اسے لوک ناٹکوں کے قریب لانے کی کوشش کی گئی۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اپٹا اور پرتھوی تھیٹر نے جدید طرز کے ڈراموں کو پیش کیا اور اردو ڈرامے کی نئی روایت کو فروغ دیا۔ ان ڈراموں میں اشتراکی حقیقت نگاری کے رجحان کو زیادہ سے زیادہ پروان چڑھانے کی کوشش ہوئی۔ آزادی کی تحریک ہو یا قحط بنگال، فرقہ وارانہ فسادات ہوں یا استحصال کی مخالفت۔ ڈرامے کو ان سبھی مسائل پر بیداری پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا گیا۔ اس حوالے سے خواجہ احمد عباس، سردار جعفری، عصمت چغتائی اور بلراج ساہنی کا نام خصوصیت کے حامل ہیں۔ اپٹا کے جو ڈرامے مقبول ہوئے ان میں علی سردار جعفری کا 'یہ کس کا خون ہے؟' خواجہ احمد عباس کا 'میں کون ہوں'، 'زبیدہ'، 'بیوہ' اور 'سرخ گلاب کی واپسی'، 'یہ امرت ہے'، عصمت چغتائی کا 'دھانی بانکیں' بلراج ساہنی کا 'جادو کی کرسی' اور گوگول کا 'انسپکٹر جنرل' وغیرہ ——— ایسے ڈرامے ہیں جو حقیقت پسندی کا اچھا نمونہ ہونے کے ساتھ ساتھ تھیٹر کو عوام سے قریب لانے میں بھی سازگار ثابت ہوئے۔ ان تمام ڈراموں میں عصری مسائل کی عکاسی ملتی ہے۔ ان میں سے چند ڈراموں کی فکری خصوصیات پر بحث کرتے ہوئے احتشام حسین لکھتے ہیں:

'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 لیے 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۔9

'یہ کس کا خون ہے' میں عمل کے مقابلے میں مکالموں سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ کردار کچھ بجھے بجھے سے نظر آتے ہیں۔ خواجہ احمد عباس کے ڈرامے 'زبیدہ' میں مسلم گھرانوں کی قدامت پرستی کے خلاف ایک بغاوت سی نظر آتی ہے۔ لیکن خواجہ احمد عباس کی سیاست زدگی ڈرامے پر غالب ہے۔ یہ ڈراما ڈاکومنیٹری فارم میں لکھا گیا ہے۔ یہ تمام ڈرامے حقیقت پسندی کا بہترین نمونہ ہونے کے ساتھ تھیٹر کو عوام سے قریب لانے میں بھی سازگار ثابت ہوئے۔ یہی سبب ہے کہ ریڈیو ڈرامے سے منسلک فن کار بھی اسٹیج ڈرامے کی طرف متوجہ ہوئے۔ اور بعض نے اسٹیج کے لیے بھی ڈرامے لکھے۔ مثال کے طور پر کرشن چندر کا 'سرائے کے باہر' اور راجندر سنگھ بیدی کا 'رخسانہ'، سعادت حسن منٹو کا 'اس منجدھار میں' اور 'جنازے' اور اوپندر ناتھ اشک کا 'چھٹا بیٹا' وغیرہ بہ طور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔ ان ڈراموں کی ساخت اور پیش کش کے ذریعہ جدید رجحانات کو فروغ ملا۔ نیز انگریزوں کے زیر اثر ممبئی میں تھیٹریکل کمپنیوں کے قیام کا سلسلہ شروع ہوا؛ جن میں انگریزی اور مراٹھی ڈرامے پیش کیے گئے۔ ڈراما نگاروں نے ان کے اثر سے تجربوں کے ذریعہ اردو ڈرامے کو ایک نئی سمت دی۔ اردو میں اس رجحان کے اثرات ۱۹۵۰ء کے بعد ملتے ہیں۔ جن ڈراما نگاروں نے اسٹیج کے لیے ڈرامے لکھے ان میں حبیب تنویر اور ڈاکٹر محمد حسن اہمیت کے حامل ہیں۔ اسٹیج ڈراموں میں حبیب تنویر کا 'آگرہ بازار' اور ڈاکٹر محمد حسن کا 'ضحاک' خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس تحریک نے ان تھیٹروں کو جنم دیا ہے جس نے حبیب تنویر، ابراہیم القاضی، محمد حسن اور شمع زیدی کی سرکردگی میں نئے رنگ کے ڈرامے پیش کیے۔

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اردو ڈرامے میں واضح طور پر تبدیلیاں ہونے لگیں اور اسٹیج کے ساتھ ساتھ اسٹریٹ پلے (Street play) اور نکڑ ناٹکوں کو بھی فروغ ملا تو گیت سنگیت کا استعمال ایک بار پھر زور شور سے ہونے لگا۔ کبھی تو ڈرامے کی ابتدا میں تو کبھی ڈرامے کے درمیان؛ کرداروں یا کورس کے ذریعہ یہاں تک کہ کہانی کا خلاصہ گیتوں کے ذریعہ بیان کیا جانے لگا۔ لیکن یہاں ان گیتوں کے استعمال کا مقصد یکسر بدل چکا تھا۔ اب محض ناچ گانے کا ماحول بنانے یا تفریح کا سامان مہیا کرانا ان کا مقصد نہیں رہ گیا تھا۔ اب کہانی میں شدت پیدا کرنے یا حالات و واقعات پر کیے جانے والے طنز کو مزید تیکھا بنانے کے لیے غزل اور گیتوں کا سہارا لیا گیا۔ ان کا مقصد بہت حد تک

سیاسی تھا یہی وجہ ہے کہ ان میں کوئی اعلیٰ درجے کا گیت یا غزل یا شاعری ہمیں دکھائی نہیں دیتی۔ لیکن کل ملا کر یہ کہانی کا ہی حصہ ہوا کرتے ہیں۔ ان گیتوں کے بنا ڈرامے کا اثر جاتا رہتا ہے۔

ترقی پسند تحریک سے وابستہ ڈراما نگاروں اور نئے نظریہ کے زیر اثر قائم ہونے والے تھیٹروں کی کوششوں کے علاوہ مغربی ڈراموں کے اردو تراجم کی اشاعت نے بھی ڈرامے کو فروغ دیا۔ جس میں اپٹا اور حبیب تنویر کا تھیٹر قابل قدر ہیں۔ اپٹا اور حبیب تنویر نے اردو طبقے کو نئی تکنیک سے روشناس کرایا۔ بریخت [Bertolt Brecht] کے ڈرامے 'ست زواں' کی نیک عورت، ہمت والی ماں، گلیلیو اور چاک سرکل کو خاص طور پر پیش کیا گیا۔ جس سے ادیب اور قاری نئے نظریہ سے روشناس ہوئے۔ ترقی پسند ادیبوں اور ان کی کوششوں سے قائم ہونے والے تھیٹروں اور ڈراموں کے اردو ترجمے اور ایپک تھیٹر کے نئے تجربہ بھی ہوئے۔

ترقی پسند ڈراما نگاروں میں حبیب تنویر کا نام خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ ان کا ڈرامہ 'آگرہ بازار' [مارچ ۱۹۵۴ء] اسٹیج کے حوالے سے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس ڈرامے میں انھوں نے نظیر کو ایک عوامی شاعر کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ وہیں دوسری جانب اس معاشرے کی پیش کش کے دوران اس دور کی زبوں حالی اور اقتصادی زوال کو بھی بہ خوبی اجاگر کیا ہے۔ ڈرامے کی فضا نظیر کی زندگی کے واقعات اور ان کے اشعار کی مدد سے تیار کی گئی ہے جس میں کورس، موسیقی، غزل، نظم، شہر آشوب اور سلوگن وغیرہ کا بہ خوبی استعمال کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے کی ابتدا 'شہر آشوب' سے اور اختتام 'آدمی نامہ' پر ہوتا ہے۔ اس میں کل ۲۳ نظمیں ہیں۔ اس ڈرامے کو تخلیق کرنے کا مقصد جو بھی رہا ہو لیکن ڈرامے کے پلاٹ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ حبیب تنویر نے ایک خاص دور کی عکاسی کے لیے ایسا کردار منتخب کیا ہے جو تاریخی اور ادبی ہر دو لحاظ سے موزوں اور مناسب ہے۔ انھوں نے اس دور کی سیاسی، سماجی اقتصادی اور ادبی صورت حال کو مدنظر رکھتے ہوئے تاریخ اور شعور کے ذریعہ حقیقت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔

اسلوب اور تکنیک کے لحاظ سے ترقی پسند ڈراموں میں یہ بالکل منفرد تجربہ ہے۔ اس میں ایپک تھیٹر کی جھلک ملتی ہے۔ اس تکنیک میں کردار اور ناظرین کے درمیان فاصلے کو بار بار توڑنے/کم کرنے کی شعوری کوشش کی جاتی ہے۔ اردو ڈرامے میں اس کی پہلی باقاعدہ 'آگرہ بازار' میں ہی دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس کے پلاٹ کا قصہ در قصہ منقسم ہونا، اسی طرح المیہ و طربیہ کا حسین امتزاج، ہر طربیہ میں کسی نہ کسی سیاسی، سماجی اور اقتصادی المیے کو پیش کرتے ہوئے اسے مزید شدید بنا دینا اس ڈرامے کی خصوصیت ہے۔ اس ڈرامے کے آخر میں جب سارے کردار ایک ساتھ مل کر نظیر کی نظم

'آدمی نامہ' گاتے ہیں تو ناظرین میں سے کچھ لوگ اٹھ کر اسٹیج پر آجاتے ہیں اور کچھ لوگ اپنی جگہ پر ہی کھڑے ہو کر کورس میں شامل ہو جاتے ہیں اور اسی طرح پورا ہال اسٹیج کا حصہ بن جاتا ہے۔

اردو ڈراموں کے اسلوب پر ایپک تھیٹر کا اثر یہ ہوا کہ اب مکالموں میں علاقائی اور قبائلی بولیوں کے ساتھ ساتھ اس کے گانوں میں بھی قبائلی گیت اور لوک دھنوں کا استعمال دکھائی دینے لگا۔ اس طرح کے اثرات حبیب تنویر کے دوسرے ڈراموں میں بھی ملتے ہیں۔ ڈرامے پر لوک گیت اور علاقائی اثر کا ذکر کرتے ہوئے حبیب تنویر خود لکھتے ہیں:

> بہ ہر حال تعلیم یافتہ شہری کلا کاروں کو اَن پڑھ لوک کلا کاروں کے ساتھ پیش کرنے کا سلسلہ میرے یہاں ۱۹۵۴ء میں 'آگرہ بازار' سے شروع ہوا۔ اور چار سال بعد 'مٹی کی گاڑی' میں بھی جاری رہا۔ 'مٹی کی گاڑی' میں پہلی بار کچھ چھتیس گڑھی لوک کلا کار شامل ہوئے۔ اس ناٹک کے گیتوں کے لیے میں نے زیادہ تر چھتیس گڑھی لوک گیتوں کی دھنوں کا ہی استعمال کیا، لیکن اس میں ایک گجراتی لوک دھن بھی شامل تھی اور یوپی، بہار کی بدیسیا دھن بھی[10]

ترقی پسند ڈراما نگاروں میں ایک اور اہم نام محمد حسن کا ہے جن کے یہاں موضوعات کی وسعت دیکھ کر حیرانی ہوتی ہے۔ 'کہرے کا چاند' اور 'تماشا اور تماشائی' میں ایک ادبی کردار 'غالب' کے ذریعہ شخصیت کے داخلی تصادم کو اجاگر کیا گیا ہے۔ ان ڈراموں میں ایک طرف شاعر غالب ہے جو زندگی کو پل پل جھیل رہا ہے وہیں دوسری طرف مرزا نوشہ ہے جو جھوٹی شان و شوکت اور جاگیردارانہ نظام کا پروردہ ہے۔ ڈراما 'سونے کی زنجیر' میں آصف الدولہ کے عہد کے ایک شاعر 'یوسفی' کے المیہ کو بیان کیا ہے۔ 'پیسہ اور پرچھائیں' ایک ایسے شخص 'راموٗ' کی کہانی ہے جو مجبوراً پاکٹ ماری کا دھندہ قبول کرتا ہے۔ ایک اور ڈراما 'مور پنکھی' میں انھوں نے پیشہ ور ٹھگوں کے ذریعہ طبقاتی کش مکش کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس میں انھوں نے دکھایا ہے کہ کس طرح سماج ایک برے انسان کو اچھائی کی طرف راغب ہونے سے روکتا ہے۔ یہاں انھوں نے گاندھی جی کے اس خیال سے اتفاق کیا ہے کہ کوئی انسان پیدائشی طور پر اچھا یا برا نہیں ہوتا بلکہ حالات اسے اچھائی یا برائی قبول کرنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ 'آزادی نسواں' پر ان کا ڈراما 'کچلا ہوا پھول' خاطر خواہ روشنی ڈالتا ہے۔ 'خوابوں کا سوداگر' بہت حد تک وجودی ڈراما ہے جس میں انھوں نے واضح کیا ہے کہ انسان کا نہ تو اپنی موت پر قبضہ ہے اور نہ ہی زندگی پر اختیار۔ انسان اپنی مرضی کے خلاف دنیا میں آتا ہے اور اپنی مرضی کے خلاف ہی

اسے اس دنیا سے رخصت ہو جانا پڑتا ہے۔

فکری سطح پر محمد حسن کے بیشتر ڈراموں میں جرات مندی اور باغیانہ تیور نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ ان کے اکثر ڈراموں کو پڑھتے وقت یہ احساس ہوتا ہے کہ سماجی ناہمواری، معاشی ابتری، مذہبی ڈھونگ، سیاسی اقتدار کے لیے ریشہ دوانیوں، سرمایہ داروں کے مظالم کے خلاف آواز بلند کرنے کے لیے محمد حسن ایسے کردار تراشتے ہیں جو بہتر معاشرے اور قابل قبول صورتِ حال کے لیے ظالموں اور جابروں کو بے نقاب کر سکیں۔ ان کے ڈرامے 'سچ کا زہر'، 'فٹ پاتھ کے شہزادے'، 'موم کے بت' اور 'ضحاک' میں ان کا یہ Commitment آسانی کے ساتھ دیکھا جا سکتا ہے۔

ہندوستانی جمہوریت کی تاریخ میں ایمرجنسی ایک بدنما دھبے کی مانند ہے۔ اس دور میں زباں بندی کا جو دستور نافذ تھا اس نے تخلیق کار کو شدید ذلت اور اہانت کے احساس میں مبتلا کر دیا تھا۔ لفظوں کے معنی تبدیل ہوتے نظر آتے تھے۔ اخبار میں ہر روز کسی نہ کسی خوشامدی سے قاری کا سابقہ پڑتا تھا۔ غرض ہر لمحہ اذیت ناک تھا۔ محمد حسن نے اسی احساس کو اپنے ڈرامے میں منتقل کرنے کی کوشش کی ہے۔ ڈرامے کا پلاٹ 'شاہنامہ' فردوسی سے اخذ کیا گیا ہے۔ انھوں نے 'ضحاک' جیسے اسطوری کردار کے ذریعہ ایمرجنسی کی تمثیل پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ ڈراما ابتدائی چند صفحات کے علاوہ تمام و کمال ایمرجنسی ہی کے زمانے میں لکھا گیا۔ یہ ان کا سب سے مشہور ڈرامہ ہونے کے ساتھ متنازع بھی ہے۔ ان کے تمام ڈراموں میں سے اسی پر سب سے زیادہ گفتگو ہوئی ہے؛ محمد حسن خود لکھتے ہیں:

> ضحاک: عصری ادب میں ایمرجنسی کے خاتمے کے فوراً بعد شائع ہوا۔ احباب نے ڈرامے کی پذیرائی؛ میری ہمت اور حوصلے سے بڑھ کر کی۔ کسی نے اسے جدید اردو ادب میں اضافہ قرار دیا؛ کسی نے ایمرجنسی پر ہندوستان کا بہترین ڈراما بتایا۔ بعض حضرات نے اس میں تحقیقی دلچسپی بھی لی اور اس کے زمانۂ تصنیف، ماخذ اور اس کے طبع زاد ہونے یا نہ ہونے پر بھی بحثیں چھیڑ دیں۔ ایک بھرا پرا مضمون بھی اس پر شائع ہو گیا؛ میں سبھی کا ممنون ہوں[11]

ایمرجنسی کے کچھ ہی دنوں بعد وجے شنکر چودھری کی ہدایت کاری میں سری رام سینٹر میں بہت سادگی کے ساتھ اس ڈرامے کو اسٹیج کیا گیا۔ اس کے ہدایت کار اور اداکار سبھی شوقیہ تھے۔ اس کے پہلے شو میں جن اداکاروں نے شرکت کی۔ ان میں افروز عباس نقوی، علی جاوید، ضیاء اللہ خاں، شاہد پرویز، اشوک شرما، محمد شاہد حسین، فرحت رضوی، نریش ندیم، نواب وارثی، شپرا شکلا اور ذہیب اکرم وغیرہ شامل تھے۔

محمد حسن نے اپنے علی گڑھ کے زمانے میں [1954-1963] 'اردو تھیٹر' کے نام سے ایک ڈراما گروپ بھی قائم کیا تھا۔ اور نہ صرف علی گڑھ بلکہ نینی تال اور حیدرآباد کے علاوہ دیگر شہروں میں بھی گھوم گھوم کر ڈرامے اسٹیج کیے۔ جس زمانے میں انھوں نے یہ ڈراما گروپ قائم کیا تھا اسی زمانے میں اردو ڈراما اسٹیج کرنے والوں کے کئی دوسرے گروپ بھی وجود میں آئے۔ ان کے نام بھی 'اردو تھیٹر' سے ملتے جلتے تھے۔ مثلاً قدسیہ زیدی کا 'ہندوستانی تھیٹر'، شیلا بھاٹیہ کا 'دلی آرٹ تھیٹر'، پرتھوی راج کپور کا 'پرتھوی تھیٹر'، حبیب تنویر کا 'نیا تھیٹر' وغیرہ —— محمد حسن کے طبع زاد ڈراموں کے علاوہ ان کے تراجم اور Adaptations بھی اسٹیج کیے گئے۔ جن میں 'گوگول' کا انسپکٹر جنرل قابلِ ذکر ہے۔ محمد حسن کے قائم کردہ تھیٹر گروپ، اردو تھیٹر کے اداکاروں میں قمر رئیس، حکیم محمود عالم، امیر شرر، افتخار عالم خاں، شہاب جعفری، مقصود محمود، احمد اسحاق نعمانی، ارشاد ثانی، عمرانہ قدیر، شہناز [پروفیسر ثریا حسین کی چھوٹی بہن] کے علاوہ جاوید اختر کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔ اردو تھیٹر کے پلیٹ فارم سے محمد حسن کے ڈرامے 'ریہرسل'، 'موم کے بت' اور 'ادھورے خواب' کے علاوہ، اپندر ناتھ اشک کا 'چھٹا بیٹا' اور اصغر بٹ کا 'چھوٹے میاں' بڑی کامیابی سے اسٹیج کیے گئے جنھیں علی گڑھ میں بارہا اور دیگر شہروں میں بھی کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا۔ اصغر بٹ کے ڈرامے 'چھوٹے میاں' میں بچے کا کردار جو مرکزی کردار تھا؛ جاوید اختر نے بڑی خوبصورتی اور فن کاری کے ساتھ پیش کیا تھا۔

'اردو تھیٹر' ایک شوقیہ گروپ تھا جس کے وسائل محدود تھے۔ اس لیے دشواریوں اور محدود وسائل کے باعث یہ گروپ جلد ہی ختم ہو گیا۔ اس کے بعد بھی وہ اسٹیج اور ریڈیو دونوں کے لیے ڈرامے لکھتے رہے۔ ان ڈراموں کو اردو اکادمی کے ڈراما فیسٹول میں ایوانِ غالب کے 'ہم سب ڈراما گروپ' کی جانب سے پیش کیا گیا۔ اس کے علاوہ بہت سے شوقیہ تھیٹر گروپس کے علاوہ ملک کے مختلف کالجوں کی طرف سے بھی یہ ڈرامے مسلسل اسٹیج ہوتے رہے ہیں۔

اسی طرح ابراہیم یوسف کا ڈراما 'اداس راہی، اداس راہیں' میں ایک ایسی عورت کی داخلی کیفیات کو پیش کیا گیا ہے جس کا شوہر ڈاکٹر ہے اور غیر قانونی طور پر ابارشن کر کے روپیہ کماتا ہے۔ دوسرا ڈراما 'ٹوٹے ہوئے خوابوں کا درماں' ہے؛ اس میں ایک مسلمان بیوہ کا تین چار سال کا اکلوتا بچہ ایک ہندو کی کار سے کچل کر مر جاتا ہے۔ یہ ہندو اس بیوہ کی حالت اسے اس قدر متاثر ہوتا ہے کہ اسی عمر کے اپنے بچے کو بیوہ کے پاس چھوڑ جاتا ہے۔ بیوہ بچہ کی پرورش کرتی اور پڑھاتی لکھاتی ہے۔ وہ جوان ہو جاتا ہے جب وہ عورت اس کی شادی کے لیے اس کے ماں باپ کو بلاتی ہے۔ تب لڑکے کو یہ پتہ چلتا ہے کہ اس کے ماں باپ یہ ہیں۔ اس کے سامنے دو مائیں ہیں لڑکے کو فیصلہ کرنا ہے کہ وہ کس کے

ساتھ رہے اور جب لڑکا فیصلہ کرتا ہے جس نے اس کی پرورش کی ہے وہی اس کی ماں ہے تو اصل ماں کہتی ہے کہ آج تو نے میرے دودھ کی لاج رکھ لی۔ اگر تو یہ فیصلہ نہ کرتا تو میں سمجھتی کہ میرے دودھ میں کچھ کھوٹ تھا؛ بہ قول فصیح احمد صدیقی:

> فکری زاویے سے ڈرامے کی سطح نہایت بلند ہے۔ خیال کی رفعت شرافت کے معیار، نفسیاتی کش مکش، کردار نگاری، اور قومی یک جہتی کے نفیس تصور نے اسے شاہکار بنا دیا ہے۔[12]

یہاں منٹو کا ایک ڈرامہ 'دشمن' بھی قابل ذکر ہے۔ جو فل اسکرپٹ انداز میں لکھا گیا ہے۔ وہ زوال آمادہ جاگیر دارانہ نظام کا پردہ فاش کرتا ہے جہاں باپ بیٹے میں کوئی پردہ نہیں۔ اس ڈرامے میں کرداروں کی ایک دنیا آباد ہے۔

ریوتی سرن شرما کا ڈراما 'رات بیت گئی' میں عورت کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ تارا کے غریب ماں باپ تارا کی شادی ایک بوڑھے شخص سے کر دیتے ہیں۔ کچھ دنوں بعد وہ مر جاتا ہے۔ اسے ایک بچہ بھی ہوتا ہے۔ ماں باپ اس کی شادی دوسرے شخص سے کر دیتے ہیں یہ شخص انتہائی سخت مزاج ہوتا ہے یہ تارا کو گھر سے نکال دیتا ہے۔ تارا کی ملاقات اپنی ایک کلاس فیلو سے ہوتی ہے وہ اس سے کہتی ہے۔ عورت اس وقت تک مظلوم رہے گی جب تک وہ مرد کی طرف روٹی کپڑے کے لیے دیکھتی رہے گی۔ وہ تارا میں خود اعتمادی پیدا کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس طرح ترقی پسندوں نے نہ صرف عورت کی مظلومیت کو پیش کیا بلکہ اس میں مردوں کے مقابلے میں خود اعتمادی کے ساتھ کھڑے ہونے کا حوصلہ بھی پیدا کیا۔

آگے چل کر ہم دیکھتے ہیں کہ اردو ڈرامے میں کچھ ایسے موضوعات بھی ملتے ہیں جنہیں ہم نادر یا اچھوتے کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً آزادی نسواں؛ جسے کئی ڈراما نویسوں نے اپنا موضوع بنایا۔ لیکن زاہدہ زیدی نے پہلی مرتبہ اردو ڈرامے میں 'صبح کبھی تو آئے گی' کے عنوان سے پیش کیا۔ اس ڈرامے میں عورت پر کیے جانے والے مظالم اور اس کے استحصال کو اجاگر کرتے ہوئے عورت کے بلند حوصلگی اور اعلیٰ ظرفی کو بخوبی دکھایا گیا ہے۔ حالاں کہ اس سے کچھ قبل خواجہ احمد عباس اور سردار جعفری نے اس سے ملتے جلتے موضوعات کو اپنے ڈراموں میں پیش کیا لیکن ان کی نوعیت مختلف ہے۔

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھے جانے والے اردو ڈرامے انسانی زندگی کی سچی تصویر پیش کرتے ہیں۔ اس تحریک کے زیر اثر لکھنے والے ڈراما نگاروں نے اپنے آس پاس کے ماحول سے متاثر ہو کر ڈراموں میں ایک نئی راہ ہموار کی۔ جسے ہم سماجی حقیقت نگاری سے وابستہ کرتے ہیں۔ اس میں کہیں نہ کہیں سچائی ضرور ملتی ہے۔ ان ڈراموں

میں سینکڑوں ایسے مسائل پیش کیے گئے اس میں کہیں نہ کہیں سچائی ضرور ملتی ہے۔سینکڑوں ایسے مسائل ان ڈراموں میں پیش کیے گئے جو ہماری روزمرہ کی زندگی میں پیش آتے ہیں۔لہٰذا ترقی پسند ڈرامے نے اردو ادب میں ایسا رول ادا کیا ہے جسے کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔

موضوعات کی تبدیلی کے ساتھ زبان و بیان اور اسلوب بھی اس بات کا متقاضی تھا کہ اس میں بھی تنوع آئے۔سوال یہ ہے کہ ترقی پسند ڈرامے میں زبان و بیان اور اسلوب کی سطح پر کس نوعیت کی تبدیلیاں ہوئیں؟ ترقی پسند ڈراما اندر سبھا اور آغا حشر کے عہد سے آگے کے مراحل طے کرسکا یا نہیں؟ یہ سچ ہے کہ ہر تخلیق/ ڈراما اپنی زبان خود خلق کرتی ہے جو اس کے فنی نقوش/ ڈرامائیت کو برقرار رکھنے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔یہاں یہ بھی خیال رکھنا چاہیے کہ اسلوب جسے طرز تحریر، انداز بیان اور کبھی کبھی لہجے سے تعبیر کردیا جاتا ہے؛ ہیئت کا ہی جزو ہے۔اس پر ایک طرف زمانے کے اثرات مرتب ہوتے ہیں تو دوسری جانب موضوعات اپنا اثر ڈالتے ہیں۔ساتھ ہی اسلوب فن کار کی 'ذہنی آواز' ہوتا ہے۔ایک فن کار جو سوچتا ہے یا جس نہج پر اس کی فکری اور فنی تشکیل ہوتی ہے ان تمام باتوں کی نشان دہی اس کے اسلوب کے ذریعہ کی جاسکتی ہے۔عام فہم لفظوں میں کہیں تو زمانہ کے تغیرات، موضوعات کی رنگارنگی اور فن کار کی تہذیب و تربیت بھی اسلوب کا تعین کرنے میں شامل ہوتے ہیں۔

ترقی پسند ادبی تحریک کے اثر سے ڈرامے نے ضرور ترقی کی ہے اور اپنے آس پاس کی زندگی کو ڈراما نگار نے موضوع بنایا ہے اور مکالمہ عام بول چال اور روزمرہ کی زبان میں لکھے جاتے ہیں لیکن ڈراما نگار ایک ایکٹ کے ڈرامے زیادہ لکھنے لگے ہیں۔جس سے زندگی کی کش مکش اور قدروں کا تصادم ظاہر نہیں ہوتا جو ڈرامے میں عام طور پر ہونا چاہیے۔

تکنیکی اعتبار سے دیکھیں تو فلش بیک تکنیک کا استعمال ترقی پسند ڈراموں میں بہت خوبصورتی سے کیا گیا۔ اس ضمن میں عصمت کا ڈرامہ 'دھانی بانکیں' خصوصی طور پر قابل ذکر ہے۔عصمت چغتائی کا ایک دوسرا ڈراما 'سانپ' اپنی بے باکی، برجستگی اور دلیری کا بے مثال نمونہ ہے۔ان کی یہ بے باکی اردو ڈرامے میں اسلوبیاتی سطح پر ایک نئے تیور کا پتہ دیتی ہے۔یہی بے تکلفی اور بے باکی ہمیں منٹو کے 'ہتک' اور 'کروٹ' میں بھی دکھائی دیتی ہے۔

رویائی ڈراما [Dream Play] بھی ترقی پسند تھیٹر کے تحت پیش کیے گئے ڈراموں میں ایک منفرد تجربہ ہے۔ خوابی ڈراموں میں کرداروں کی زندگی کچھ حالات پیدا کرکے یا کوئی خواہش ابھار کر اس کی تکمیل خواب میں دکھائی جاتی

ہے۔اشک کا مشہور ڈراما 'چھٹا بیٹا' گرچہ ایک معاشرتی ڈراما ہے لیکن اس کی پیش کش میں اشک نے خوابی ڈرامے کے تکنیک کا سہارا لیا ہے۔

ترقی پسند فکر سے متاثر تخلیق کاروں میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، اوپندر ناتھ اشک، خواجہ احمد عباس، علی سردار جعفری سمیت دیگر ادیب بھی ڈرامے میں نت نئے کردار تخلیق کر رہے تھے۔زمانے کی گردش کے ساتھ اردو ڈرامے نے بہت سے عروج وزوال دیکھے مگر اپنی روایت کو سمیٹے رکھا۔سنجیدہ تھیٹر کو سستے اور سطحی اسٹیج ڈراموں کے ذریعے نقصان پہنچانے کی کوشش کی گئی۔کہا جاتا ہے کہ سنجیدہ تھیٹر دیکھنے کے لیے باشعور ہونا چاہیے۔ہمارے معاشرے میں ابھی تک شرح خواندگی کا تناسب کم ہونے کی وجہ سے شعوری افکار پر کافی تحفظات ہیں۔اسی لیے ابھی تک ہمارا ڈراما بھی غیر محفوظ ہے۔ڈراما جس جمالیاتی روایت کا امین ہے اس روایت سے آج بھی کچھ لوگ منسلک ہیں اور اس کے حسین ماضی کو بھی سینے سے لگائے ہوئے ہیں اور انہیں امید ہے کہ سنجیدہ تھیٹر کا ایک دور ضرور آئے گا۔

حواشی

1. اوپندرناتھ اشک؛ 'اردو یک بابی ڈرامے'؛ ماہنامہ: آجکل [ڈرامانمبر]؛ مئی ۱۹۹۴ء؛ ص: ۱۸، ۱۹
2. دروازہ کھول دو؛ ص: ۸۷
3. رموزِ فکر و فن؛ ص: ۱۰۴، ۱۰۵
4. بیکاری؛ مشمولہ: دروازہ؛ ص: ۶۵
5. جنت کی جھلک [پیش لفظ]؛ ص: ۸
6. اوپندرناتھ اشک؛ 'اردو یک بابی ڈرامے'؛ ماہنامہ: آجکل [ڈرامانمبر]؛ مئی ۱۹۹۴ء؛ ص: ۱۹
7. رموزِ فکر و فن؛ ص: ۱۰۹
8. بلراج ساہنی؛ 'فن ڈرامہ: کل اور آج'؛ مشمولہ: قندِ مردان [ڈرامانمبر]؛ ۱۹۶۱ء؛ ص: ۲۸۵
9. احتشام حسین؛ 'جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل'؛ مشمولہ: آجکل [ڈرامانمبر]؛ نئی دہلی؛ ۱۹۵۹ء؛ ص: ۱۱
10. حبیب تنویر؛ 'ہندوستان کے موجودہ تھیٹر پر ایک نظر'؛ ماہنامہ: آجکل [ڈرامانمبر]؛ نئی دہلی؛ مئی ۱۹۹۴ء؛ ص: ۷، ۸
11. ضحاک [پیش لفظ]؛ ص: ۵
12. اردو یک بابی ڈراما؛ ص: ۴۵

باب سوم

ترقی پسند اردو ڈرامہ: تنقیدی مطالعہ

اُپندر ناتھ اشک

[1910-1996]

اُپندر ناتھ اشک افسانہ نگار، ڈراما نگار، ناول نگار اور شاعر کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ شاعری اور ناول نگاری تو انھوں نے بیشتر ہندی میں کی ہے اور دیوناگری خط ہی میں یہ تخلیقات شائع ہوئی ہیں۔ اردو میں انھیں افسانہ نگار اور ڈراما نگار کی حیثیت سے جانا جاتا ہے۔ اشک کی تخلیقی سرگرمیوں کا زمانہ وہی ہے جو ترقی پسند فکر کی توسیع و توزیع کا عہد ہے۔ جہاں تک افسانے کا مسئلہ ہے یہ عہد منٹو اور کسی قدر بیدی کا ہے۔ ان دونوں کے سامنے کرشن چندر اور عصمت کا بھی سکہ نہیں چل سکا۔ اس لیے میری نظر میں اشک ایک ڈراما نگار کی حیثیت سے زیادہ اہم ہیں۔ اس بات کی جانب اطہر پرویز[1] نے بھی اشارہ کیا ہے۔

اشک کو بچپن ہی سے ڈراما اور راس لیلائیں دیکھنے اور ان کے کرداروں کی نقل کرنے کا شوق تھا۔ جب وہ چھٹی جماعت میں پڑھ رہے تھے تو انھوں نے جالندھر کے کمپنی باغ میں حفظان صحت سے متعلق ایک ڈراما دیکھا تھا۔ پھر اسکول کے سالانہ جلسے میں انگریزی ڈراما دیکھا۔ جب وہ آٹھویں میں پہنچے تو 'بلوا منگل عرف سور داس' دیکھا۔ یہ ڈراما انھیں اتنا اچھا لگا کہ ان کے دل میں ایکٹنگ کی خواہش انگڑائی لینے لگی۔ کالج کے زمانے میں جب وہ تھرڈ ایئر میں تھے تو وہاں ڈراما کلب شروع ہوا تو اس کے سالانہ جلسے کے موقعے پر 'شریمتی منجری' کھیلا گیا۔ اس ڈرامے میں اشک نے بھی راے بہادر جانکی داس کا پارٹ کیا۔ اسی طرح سیوا سمیتی نے بلوا منگل اسٹیج کیا تو اس میں بھی انھوں نے رام بھروسے کا کردار کیا۔ اس ڈرامے میں اشک نے بڑی خوبی اور خوبصورتی کے ساتھ اپنا کردار ادا کیا۔ اگلی صف میں بیٹھے ان کے والد بھی انھیں نہیں پہچان سکے تھے۔ ڈرامے کے اسی شوق نے انھیں سناتن دھرم سبھا تک پہنچایا جہاں وہ مہاویر دَل کے رضا کارانہ نائب معتمد بنائے گئے اور مہاویر دَل کے ڈراموں میں حصہ لینے لگے۔

اشک نے بی اے فائنل کے زمانے میں ٹیگور کے ڈرامے پڑھے تو اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکے۔ اسی اثر نے ایک آدھ ڈرامے کا ترجمہ بھی کرالیا جو اس وقت کے کسی اخبار کے سنڈے ایڈیشن میں شائع بھی ہوا تھا۔ لیکن ابھی تک اشک طبع زاد ڈرامہ لکھنے میں کامیاب نہیں ہو سکے تھے۔

۱۹۳۱ء میں اشک لاہور چلے گئے جہاں انھیں پنڈت سدرشن کا ڈراما 'آنریری مجسٹریٹ' اور نور الٰہی و محمد عمر کے ڈراموں کا مجموعہ 'ڈرامے چند' اور امتیاز علی تاج کا 'برف گرتی ہے' وغیرہ پڑھنے کا موقع دستیاب ہوا۔ ان سے متاثر ہونے کے ساتھ ہی ان کے معیار سے مطمئن نہ ہو سکے۔ اسی زمانے میں انھوں نے ایک ڈراما لکھا جو شائع بھی ہوا۔ لیکن اشک کو اس سے تسلی نہیں ہوئی۔ ۱۹۳۶ء میں انھوں نے انگریزی کے کچھ یک بابی ڈرامے پڑھے اور پھر ایک کامیاب یک بابی ڈراما 'پاپی' کے نام سے لکھا۔ انھوں نے اپنے تاریخی ڈراما 'جے پراجے' [فتح و شکست] کے بعد اسے تحریر کیا۔ جو کہ لاہور ریڈیو اسٹیشن سے دو بار نشر کیا گیا۔ پہلی بار اس زمانہ کے مشہور فلمی ہیرو ہیرالال نے اپنی ایک فلمی ایکٹریس دوست کے ساتھ اسے پروڈیوس کیا۔ دوسری بار امتیاز علی تاج نے لاہور ریڈیو پر نشر کیا۔ اردو میں پہلا یک بابی ڈراما لکھنے کا شرف اشک کو حاصل ہے۔ اس سلسلے میں وہ اپنے مضمون 'اردو میں یک بابی ڈرامے' میں رقمطراز ہیں:

> جہاں تک مجھے معلوم ہے اردو میں سب سے پہلے میں نے یک بابی لکھے اور سب سے زیادہ؛ تقریباً پچاس ایک ایکٹ کے ڈرامے لکھے۔ جن میں دو ایک کو چھوڑ کر سب کے سب نہ صرف ملک بھر کے اسکولوں، کالجوں کے شوقیہ منچوں پر کھیلے گئے؛ ریڈیو پر نشر ہوئے؛ نصاب میں پڑھائے گئے؛ کچھ دور درشن پر دکھائے گئے۔ بلکہ جاپان، روس، امریکہ اور انگلستان میں بھی کھیلے گئے۔ بعد میں سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، جاوید اقبال، اصغر بٹ، ناصر شمسی اور ڈاکٹر محمد حسن نے ایک بابی ناٹک لکھے۔[2]

اس کی مزید تفصیل انھوں نے ایک دوسری جگہ ذکر کیا ہے اسے بھی یہاں نقل کر دینا بیجا نہیں ہوگا۔ وہ لکھتے ہیں:

> ۱۹۳۷ء میں میں نے بھی بادل نا خواستہ مالی تنگ دستی کی وجہ سے اپنا پہلا اور آخری تاریخی ناٹک 'جے پَراجے' [فتح و شکست] لکھا... لیکن میں نے تین باتوں کا خیال رکھا کہ ڈرامے میں کوئی ایسا واقعہ نہ ہو جو یکسر غیر حقیقی اور تصوراتی لگے۔ دوئم یہ کہ کرداروں کا طرز عمل نفسیاتی ہو اور کردار مصنف کی مرضی سے اسٹیج پر نہ آئیں جائیں بلکہ ان کا اسٹیج میں داخل ہونا اور وہاں

سے جانا بھی ضروری اور حقیقی لگے۔اور سوئم یہ کہ اس میں جدید ڈرامے کے بھی کچھ عناصر شامل ہوں۔اگر چہ 'جے پراجے' نہایت مقبول ہوا...لیکن پھر میں نے دوسرا ویسا ڈراما نہیں لکھا اور اس کے بعد اس وقت کی جدید روش کے مطابق تینوں وحدتوں کو اپنے میں سموئے ہوئے دو ڈھائی گھنٹوں میں ختم ہو جانے والے جدید ناٹک لکھے۔جن میں 'چھٹا بیٹا'، 'ازلی راستے'، 'انجو باجی'، 'گرداب' اور 'قیدِ حیات' ہر لحاظ سے ماڈرن ڈرامے ہیں۔[3]

اشک نے ایک بھی ریڈیو ڈراما نہیں لکھا بلکہ سب کے سب اسٹیج کے لیے لکھے۔جو ڈراما انھیں ریڈیو پر نشر کرنا یا کرانا ہوتا تھا وہ اس ڈرامے کے ایکشن کو نکال دیتے تھے۔ریڈیو ڈرامے کے بارے میں انھوں نے اپنے مضمون 'اردو میں یک بابی ڈرامے' میں اس طرح اظہار خیال کیا ہے:

ریڈیائی ناٹک میں اظہار کا وسیلہ صرف زبان ہے جبکہ اسٹیج ناٹک کا ایکشن۔میں نے جب جب اپنے اسٹیج ناٹکوں کو ریڈیو پر نشر کیا یا کرایا ہمیشہ مجھے اسکرپٹ میں ایکشن کی صدائیں قطع کر دینی پڑیں۔یہی وجہ ہے کہ جب جب رومانی ریڈیائی ناٹک کو اسٹیج پر اتارنے کی کوشش کی گئی وہ ناکام رہیں۔جہاں تک میرا تعلق ہے اگر ملازمت کی وجہ سے میں نے کوئی ریڈیائی ناٹک یا فیچر لکھا [خصوصاً ہندو تیوہاروں پر] تو میں نے انھیں کسی مجموعے میں شامل نہیں کیا۔یہ سراسر میری ہٹ دھرمی ہو سکتی ہے محض احمقانہ ضد۔لیکن میں ریڈیو ناٹک کو کوئی اہمیت نہیں دیتا...ریڈیو نے یک بابی کو بہت فروغ دیا لیکن چونکہ ریڈیو ڈرامے اسٹیج پر کامیاب نہیں ہوئے اس لیے چھپنے کے باوجود وہ کوئی خاص اہمیت حاصل نہیں کر سکے نہ ان کا کوئی اِمپیکٹ ہی ادب پر پڑا۔[4]

ان اقتباسات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اشک نے یک بابی ڈرامے کے تعلق سے سب سے پہلے پہل کی اور کامیابی کے ساتھ اسے پیش کیا۔اس کے علاوہ ریڈیو کی ملازمت کے باوجود انھوں نے کوئی ریڈیو ڈرامہ نہیں لکھا۔اس کا مفہوم یہ ہے کہ انھوں نے ریڈیو پر اپنے ڈرامے تو نشر کرائے لیکن اسے فنی طور پر اہمیت نہیں دی۔دراصل وہ اسٹیج ڈرامے سے تعلق رکھتے ہیں اسی لیے انھوں نے ہمیشہ اسٹیج کے تقاضوں کو مدنظر رکھتے ہوئے ڈرامے تحریر کیے۔جب انھیں یہ ڈرامے ریڈیو پر نشر کرنے کی ضرورت پیش آئی تو اس اسکرپٹ سے ایکشن کی صدائیں نکال کر اسے نشر

کرایا۔ان کی نظر میں ریڈیو ڈرامے اہمیت کے حامل نہیں ہیں۔اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ ریڈیو ڈرامے کی وقعت کو کم سمجھتے ہیں۔ بلکہ وہ صرف اسے شائع کرنے کے تعلق سے اہمیت نہیں دیتے کیونکہ وہ ڈرامے پڑھنے میں مزہ نہیں دیتے۔ان کا تعلق تو سماع سے ہے۔اور وہ ریڈیو کی ٹیکنیک کو مدنظر رکھ کر لکھے جاتے ہیں۔اور بعد میں کتابی صورت میں شائع ہونے کے بعد ان کی کوئی اہمیت نہیں اس لیے کہ انھیں اسٹیج بھی نہیں کیا جا سکتا ہے۔اشک نے جو ڈرامے تحریر کیے ہیں ان کی تفصیل یہ ہے:

- پاپی؛لاہور؛ مکتبہ اردو؛۱۹۴۰ء
- چرواہے؛لاہور؛ مکتبہ اردو؛۱۹۴۱ء
- ازلی راستے اور اردو ڈرامے؛بمبئی؛ سلطان بک ڈپو؛۱۹۴۶ء
- قید حیات (دو ڈرامے)؛لاہور؛ مکتبہ اردو؛۱۹۴۷ء
- پینترے؛الٰہ آباد؛ نیا ادارہ؛۱۹۷۹ء
- تولیے؛الٰہ آباد؛ نیا ادارہ؛۱۹۷۹ء
- چھٹا بیٹا؛الٰہ آباد؛ نیا ادارہ؛۱۹۸۱
- گرداب؛الٰہ آباد؛ نیا ادارہ؛۱۹۸۱
- تلون؛الٰہ آباد؛ نیا ادارہ؛۱۹۸۲
- انجو باجی؛الٰہ آباد؛ نیا ادارہ؛۱۹۸۴ء
- پڑوسن کا کوٹ؛الٰہ آباد؛ نیا ادارہ؛۱۹۸۴ء
- جنت کی جھلک؛الٰہ آباد؛ نیا ادارہ؛۱۹۸۴ء
- قید حیات؛الٰہ آباد؛ نیا ادارہ؛۱۹۹۷ء

ان کے دوسرے مجموعے 'چرواہے' میں جو ڈرامے شامل ہیں وہ یہ ہیں: چرواہے، میمونہ، مقناطیس، معجزے، چلمن، کھڑکی اور سوکھی ڈالی۔'ازلی راستے' میں کل چار ڈرامے ازلی راستے، صبح وشام، فرزانہ اور چھٹا بیٹا شامل ہیں۔ بعد میں انھوں نے 'صبح وشام' میں ایک اور ایکٹ شامل کر کے اسے 'انجو باجی' کے نام سے شائع کیا۔اسی طرح 'فرزانہ' کو بھی بعد میں 'گرداب' کے عنوان سے کتابی صورت میں شائع کیا گیا۔'چھٹا بیٹا' بھی جداگانہ کتابی صورت میں شائع

ہوا۔ان کے چوتھے مجموعے 'قید حیات' میں دو ڈرامے قید حیات اور شکار شامل ہیں۔

اشک کے ڈراموں کا مطالعہ کرنے کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان کے یہاں موضوعات کا تنوع اور رنگارنگی دیگر ڈراما نگاروں کے مقابلہ میں زیادہ ہے۔ان کی زندگی پر سرسری نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ پریس رپورٹر، ٹیچر، سیلز مین، پبلشر، وکیل، ریڈیو آرٹسٹ، ایکٹر، افسانہ نگار، ناول نگار، ڈراما نگار ——— ان تمام کاموں سے بہ طور پیشہ/مشغلہ منسلک رہے۔ اور ان متعدد شعبوں سے حاصل ہونے والے تجربات کو انھوں نے سمیٹ کر رکھا اور وقت آنے پر اسے استعمال بھی کیا۔ یہی سبب ہے کہ وہ جس موضوع پر خامہ فرسائی کرتے ہیں اس کی جزئیات تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ اس کا سبب صرف اور صرف ان کی زندگی کے تجربات و مشاہدات ہیں۔ ناظرین و سامعین/قارئین سبھی ان کے ہمہ گیر تجربات اور دقیق معلومات کو دیکھ کر عش عش کرنے لگتے ہیں۔ اور ان کی صلاحیت و قابلیت کا سب کو قائل ہونا پڑتا ہے۔

اشک نے تاریخی، معاشرتی؛ بڑے چھوٹے سبھی قسم کے ڈرامے تخلیق کیے ہیں۔ان کے ڈراموں کی خاصیت یہ ہے کہ وہ خاص طور سے اسٹیج کو سامنے رکھ کر ڈرامے لکھتے ہیں۔ جہاں تک اشک کی ڈراما نگاری کا سوال ہے انھوں نے اپنے عہد کے خارجی اور داخلی اثرات کو قبول کرنے کے ساتھ اپنی انفرادی شناخت کو ہمیشہ باقی رکھنے کی کوشش کی ہے۔تمام تر تغیرات، رجحانات اور تحریک کے مثبت پہلوؤں کو اپنانے کے باوجود جب تک یہ عناصر پوری طرح تحلیل ہو کر ان کی فکر کا حصہ نہیں بن گئے اس وقت تک ان کا ردعمل تحریک/فلسفہ کے متعلق مدافعانہ ہی رہا۔ ہنگامی اور جذباتی بہاؤ کی کوئی بھی لہر اشک کو اپنے ساتھ بہا لے جانے میں کامیاب نہ ہو سکی۔ان کے ڈراموں کی بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کا رشتہ اسٹیج سے جڑا ہوا ہے۔ وہ ایک لمحے کے لیے بھی اسٹیج اور ناظرین کو نہیں بھولتے۔ان کے سیٹ بھی بھاری بھرکم نہیں ہوتے۔ یہی سبب ہے کہ ان کے اکثر ڈرامے اسٹیج کیے گئے۔ وہ اپنے کرداروں کے ساتھ بھی رہتے ہیں اور ناظرین کے ساتھ بھی۔ایک کامیاب ڈرامے میں کن چیزوں کا خیال رکھنا ہوتا ہے اس کی وضاحت انھوں نے اپنے مضمون 'اردو میں یک بابی ڈرامے' میں اس طرح کی ہے:

> ہمارے زمانے میں کامیاب ناٹک میں تین خوبیاں ناگزیر سمجھی جاتی تھیں۔ پہلی زمان و مکان و کردار نگاری کی تینوں وحدتوں کا یک جا ہونا۔ دوسری داخلی و خارجی سنگھرش اور سب سے بڑی خوبی یہ کہ ڈراما ناظرین کے دل و دماغ میں حقیقت کا بھرم قائم کر دے۔یعنی اسٹیج ڈراما

جتنے وقت اور جتنی جگہ میں کھیلا جائے۔ اتنا ہی وقت اور جگہ زندگی میں بھی لے۔ زمان و مکان اور کردار نگاری کی یہ ہم آہنگی ہمارے وقت کے جدید ڈرامے کی [جو پارسی اسٹیج ڈراموں کے بعد ہر دل عزیز ہوا] جان تھی۔ حاضرین اسے دیکھتے ہوئے نہ صرف اس سے ہم آہنگ ہو جاتے تھے بلکہ عجیب سی یگانگت محسوس کرتے تھے۔[5]

پارسی تھیٹر کا عروج و زوال، ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن کی مقبولیت کے ساتھ اُپندر ناتھ اشک نے چیخوف [Anton Pavlovich Chekhov]، برناڈ شا [George Bernard Shaw]، اسٹینس لاوسکی [Eugène Ionesco]، اور برٹول بریخت [Bertolt Brecht] کے ایپک تھیٹر کو دیکھا اور ان کی تکنیک کو سمجھا ہے۔ وہ دور کے تماشائی نہیں اور نہ ہی محض قلم کے سپاہی؛ بلکہ وہ ڈرامے کے مرد میداں رہے ہیں۔ انھوں نے اداکار، مکالمہ نگار، ہیرو اور ہدایت کار مختلف صورتوں میں خود کو ڈرامے سے وابستہ رکھا ہے۔ اس طرح یہ معلومات ان کے ڈراموں کے لیے پیش کش اور اسٹیج کے راستے ہموار کرتی چلی جاتی ہیں۔ ڈرامے کے تعلق سے اشک کا نظریہ بہت صاف ہے۔ وہ ناظرین اور اسٹیج کے تقاضوں کی رعایت کرتے ہوئے ڈرامے کا اسکرپٹ تحریر کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ڈراما پڑھنے کی نہیں کھیلنے کی چیز ہے۔ اس لیے جو ڈراما اسٹیج نہ کیا جا سکے اسے وہ معتبر نظروں سے نہیں دیکھتے۔ ادب کی دیگر اصناف کے بہ مقابلہ ڈراما ہی وہ واحد صنف ہے جو حرکت و عمل اور اسٹیج کا محتاج ہے۔

اشک کو ڈرامے کے فن پر پورا عبور حاصل ہے۔ تکنیک ان کے ہاتھوں میں موم کی طرح ہے وہ اپنی مرضی کے مطابق اس تکنیک کو توڑ موڑ کر اپنا مقصد حل کر لیتے ہیں۔ آج تک انھوں نے درجن سے زائد مکمل اور تقریباً پچاس یک بابی ڈرامے لکھے ہیں۔ اشک کی ڈراما نگاری کے بارے میں پروفیسر محمد حسن نے اپنے مضمون 'بوے یاسمن باقیست' میں اس طرح اظہار خیال کیا ہے:

...اصل ڈرامانہ تو واقعات میں ہے نہ کرداروں میں، نہ ان کی پیش کش کے طریقہ میں۔ وہ تو ان سب سے مل کر پیدا ہونے والے مرکزی تاثر میں مضمر ہے۔ اور اس لحاظ سے اشک کے ڈرامے خاصے کامیاب ہیں کہ وہ نہ تو محض واقعہ نگاری ہیں نہ محض کردار نگاری اور نہ محض مکالمہ نگاری۔ بلکہ ان سب کی مدد سے وہ اس مرکزی تصور کو قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو ڈرامے کا اصل مقصد ہوتا ہے۔ اور جس کے احساس و عرفان سے وہ جمالیاتی کیفیت پیدا

ہوتی ہے۔ جو دیکھی بھالی کیفیات اور صورت حال میں انوکھا پن پیدا کرتی ہے اور زندگی کو
نئے تجربات اور نئے احساسات سے مالا مال کر دیتی ہے۔ یہی جمالیاتی کیفیت جس کی گرفت
دشوار ہے اور جسے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے؛ اشک کے ڈراموں کی خصوصیت ہے۔[6]

اس اقتباس کی روشنی میں اُپندر ناتھ اشک کی فنی قدرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اشک نے یوں تو بہت سارے ڈرامے لکھے لیکن ذیل میں ان کے اہم ڈراموں کا تنقیدی جائزہ لینے کی کوشش کی جائے گی۔

چھٹا بیٹا

یہ ڈراما پانچ مناظر پر مشتمل ہے؛ اس کا پلاٹ کچھ یوں ہے: پنڈت بسنت لال ریلوے کے ریٹائرڈ آفیسر، شرابی اور پرانے خیال کے باپ ہیں۔ وہ دس روپے کا نوٹ لے کر آٹا خریدنے جاتے ہیں۔ لیکن ان کی واپسی شراب پی کر اور لاٹری کا ٹکٹ خرید کر ہوتی ہے۔ پہلے منظر میں صرف اس حادثے کو کرداروں اور مکالموں کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے۔ اس کے بعد دوسرے اور تیسرے منظر کی کہانی زندگی کی حقیقت سے متعلق ہوتے ہوئے بھی حقیقت نہیں بلکہ سراب اور دھوکہ ہے۔ یہ ساری کہانی پنڈت بسنت لال کے خواب کا بیانیہ بن جاتی ہے۔ ان دونوں مناظر میں دکھایا گیا ہے کہ پنڈت بسنت لال کو لاٹری کے ذریعہ تین لاکھ روپے مل جاتے ہیں اور وہ اپنے رئیس ہونے کی خبر دیتے ہیں۔ جس سے ان کے لڑکوں میں ہلچل مچ جاتی ہے۔ ڈاکٹر ہنس راج کی بیوی کملا جو پہلے پنڈت بسنت لال کو دس روپے دینے پر پچھتا رہی تھی اب بڑے فخر سے کہتی ہے کہ اسی کے روپیوں سے لاٹری کا ٹکٹ خریدا تھا۔ اس لیے جیتے ہوئے روپے بھی اسی کو ملنے چاہیے۔ کوئی اور صورت نظر نہ آنے پر روپے حاصل کرنے کے لیے پنڈت بسنت لال کے پانچوں لڑکے اپنے باپ کے خادم بن جاتے ہیں۔ تیسرے منظر کے مکالمے طنز و مزاح سے بھرپور ہیں اور یہاں ڈرامہ نگار کا مفروضہ؛ خود غرضی ہمارے ان اوصاف کو ظاہر کر دیتی ہے جن کے وجود سے ہم اپنے خود دار لمحوں میں ہمیشہ انکار کرتے ہیں؛ پوری طرح واضح ہو جاتا ہے۔

جب چھوتھے منظر کا پردہ اٹھتا ہے تو ہم دیکھتے ہیں کہ کیلاش پتی جسے اس کے باپ نے احمق کہا تھا اور اس نے برا مانا تھا۔ وہی اپنے باپ کی چلم بھرتا ہے اور ان کی گالیاں سنتا ہے۔ ڈاکٹر ہنس راج چلم بھرنے میں اپنی مہارت دکھاتے ہیں اور اپنے لمبے بالوں سے پیار کرنے والا دیونارائن گنجا ہو کر صرف ایک لمبی چوٹی رکھ لیتا ہے۔ جب پنڈت بسنت لال اس کے گنجے سر پر چوٹی کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں: ''منوسمرتی میں لکھا ہے کہ چوٹی بجلی کے اثر کو

روکتی ہے۔ اگر کبھی آدمی پر بجلی گرے تو چوٹی کے رستے بدن میں سے ہوتی ہوئی زمین میں داخل ہو جاتی ہے۔'' تو اپنے باپ کی جی حضوری کے لیے کیلاش پتی چوٹی کو بجلی کے کنڈیکٹروں سے تشبیہ دیتا ہے اور دیوریڈیو سے۔ مزاح یہاں پر اور بھی زیادہ ہو جاتا ہے۔ اسی طرح جب سرگھٹائے، لنگوٹ پہنے۔ اور تیل کی مالش سے جسم چمکائے شاعر ہری ناتھ اور ہونے والا آئی سی ایس۔ گرونارائن داخل ہوتے ہیں اور پنڈت بسنت لال؛ ہری ناتھ سے مخاطب ہیں۔ ''تجھ میں کیا طاقت آئے گی سالے؛ سارا دن شاعری کرنے اور لکھنے سے کیا ہوگا؟ طاقتور بن طاقتور، ڈنڈ پیل، کبڈی کھیل، دوڑ لگا، کشتی لڑ'' ـــــ اور ساتھ ہی جب وہ اپنے لڑکوں سے پنجہ لڑاتے ہیں۔ کلائی پکڑ کر زور آزماتے ہیں۔ اور 'سونچی پکی' سکھاتے ہیں تو لڑکوں کی چالاکی اور خودغرضی کے اس ناٹک پر قاری اور ناظر دونوں اس منظر سے محظوظ ہوتے ہیں اس طرح خوشامد کر کے پانچوں لڑکے پنڈت بسنت لال سے لگ بھگ سارا روپیہ جھٹک لیتے ہیں۔

پانچویں منظر میں ہم دیکھتے ہیں کہ پنڈت بسنت لال کو ساتھ رکھنے سے پھر سب لڑکے انکار کر دیتے ہیں۔ آخر میں ان کا کھویا ہوا چھٹا بیٹا 'دیال چند' انھیں اپنی خدمت کا یقین دلاتا ہے۔ پانچویں منظر میں سایے ایک دوسرے سے باتیں کرتے ہیں۔ جن کے مکالموں سے انھیں پہچانا جاتا ہے۔ آخر میں جب پنڈت بسنت لال سو کر اٹھتے ہیں اور کہتے ہیں۔ 'میرا چھٹا بیٹا' اور پوری ہوشیاری کے ساتھ زمین سے لاٹری کا ٹکٹ اٹھا کر دیکھتے ہوئے چلاتے ہیں: 'تو کیا یہ خواب تھا؟؟' اور دھم سے پھر چارپائی پر گر جاتے ہیں۔ تب ظاہر ہوتا ہے کہ تین لاکھ کی لاٹری جیتنا پانچوں بیٹوں کا خوشامد کرنا، پھر پیسہ لے کر اپنے باپ کو دھتکار دینا۔ اور آخر میں چھٹے بیٹے کی آمد؛ یہ سبھی کچھ پنڈت بسنت لال کے لاشعور میں دبی ہوئی نامکمل خواہش ہے؛ جو خواب میں ظاہر ہو جاتی ہے۔ حقیقت کے اس دھوکے کو اتنے حقیقی اور علامتی طریقے سے ڈرامے میں پیش کیا گیا ہے کہ خواب اور وہم بھی حقیقت بن گیا ہے اور ہماری زندگی کی مختلف پریشانیوں کو گہرائی تک چھو گیا ہے۔

فنی نقطہ نظر سے 'چھٹا بیٹا' کا پلاٹ مکمل اور گٹھا ہوا ہے اس میں کہیں جھول نظر نہیں آتا۔ آغاز، رفتار، کش مکش، ڈرامائی عمل، نقطۂ عروج، انجام سبھی اپنے فطری انداز میں ظاہر ہوتے ہیں۔ جس کی وجہ سے یہ ڈرامہ صرف اسٹیج پر کامیابی کے ساتھ پیش ہی نہیں کیا جا سکتا بلکہ قرات کے ذریعہ بھی اس سے لطف اندوزی ممکن ہے۔

یہ ڈراما انسانی نفسیات کا خوبصورت اور عمیق مطالعہ ہے۔ باوجود اس کے کہ آج سے سات دہائی قبل لکھا گیا تھا۔ اس میں وہ فنی پختگی موجود ہے جو اسے Out Dated ہونے سے بچاتی ہے۔ اس کی اپیل آج بھی بدستور قائم

ہے اور انسان کی اساسی خوبیوں اور خامیوں کو مدنظر رکھیں تو وہ شاید آج سے پچاس برس بعد بھی بہ دستور قائم رہیں گی۔

ایسے کردار جن کی گفتگو، افعال، حرکات وسکنات اور جذباتی حالت کے اظہار میں زندگی کی حقیقی عکاسی پائی جاتی ہو۔ یا جن میں ایسی ہمہ گیری ہو؛ جو وقت کے گذرنے کے باوجود انھیں زندہ رکھ سکے معیاری کردار کہے جاتے ہیں۔ 'چھٹا بیٹا' کے کرداروں میں یہ خوبیاں موجود ہیں۔ اشک کے ڈراموں کا تعلق اسٹیج سے ہے۔ وہ اسٹیج اور ناظرین سے الگ ہو کر کوئی بات نہیں کرتے۔ اس ڈرامے میں بھی انھوں نے اس ہم آہنگی کو قائم رکھا ہے۔

اسٹیج کے نقطۂ نظر سے یہ ایک کامیاب ڈراما ہے۔ کرداروں کے لحاظ سے ہی نہیں بلکہ پڑھنے کے نقطۂ نظر سے بھی یہ اچھا ڈراما ہے۔ اس میں قاری اور ناظر کو برابر سمعی اور نظری لطف حاصل ہوتا ہے۔ ڈرامے میں جس قسم کی زبان کا استعمال ہوا ہے اسے ہم 'ٹکسالی' سے موسوم کر سکتے ہیں۔ اس لیے کہ لاہور کا پس منظر ہے جہاں محاوراتی کلچر عام رہا ہے۔ نیز تعلیم یافتہ گھرانہ جس کا حقیقی کلچر ہندوانہ ہونے کے باوجود وہ اپنے بطن میں ہندو مسلم مشترکہ ثقافت کو اعتبار عطا کرتا ہے۔ اسی لیے زبان کی سطح پر عوامی لسان سے استفادہ کیا گیا ہے۔ مکالمات کی مدد سے کم سے کم الفاظ اور بیانیہ کا سہارا لے کر ڈرامہ نگار نے متوسط طبقے کی کش مکش کو پیش کیا ہے۔ پھر یہ بھی دکھایا ہے کہ دو نسلوں کے درمیان جو خلیج حائل ہوتی جارہی ہے اس کو پاٹنا کس قدر مشکل ہے اور تمام رشتے عمرانی لکیر سے بندھتے جارہے ہیں۔ یہ تمام نفسی کیفیات ہیں جن کو عمل کی شکل میں پیش کرنا فن کارانہ مہارت کی دلیل ہے۔ ڈرامہ نگار نے اپنے مقصد کو واضح کرنے کے لیے لوک گیت کا بھی سہارا لیا ہے۔ اور وہ اس میں کامیاب نظر آتا ہے اس ڈرامے میں دو نسلوں کی زبان کا بھی فرق واضح کیا گیا ہے۔ ایک وہ جو پرانی اقدار کا پروردہ ہے۔ دوسرا جدید دور کی نمائندگی کرتا ہے۔

ڈرامے کے مکالمے زیادہ تر مختصر اور کرداروں کے حسب حال ہیں۔ ڈرامہ نگار نے انھیں اس قدر مختصر اور جامع انداز میں پیش کیا ہے کہ تصنع کا شائبہ تک نہیں جو کامیاب ڈرامے کی پہچان ہے۔ مجموعی طور پر اس میں طویل مکالمے کم ہیں۔ جگہ جگہ بیانیہ کا بھی سہارا لیا گیا ہے۔ جو تحریری شکل میں اپنی بات کو واضح طور پر پیش کرنے کے لیے اختیار کیا گیا ہے۔ یہ کمی غالباً پیش کش کے موقع پر دور ہو جائے گی۔ یہ ڈرامہ فنی نقطۂ نظر سے کامیاب ہے۔

اس ڈرامے میں کل پانچ مناظر ہیں اور تمام مناظر اسٹیج کے جملہ تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔ مکمل ڈرامہ ایک معمولی سے اسٹیج پر دو ڈھائی گھنٹے میں کھیلا جا سکتا ہے۔ یہ ڈراما کہانی کے اعتبار سے ہمارے سماج میں بزرگوں کو درپیش مسائل پر مبنی ہے۔ کہ وہ اپنی جن اولادوں کو عمر بھر کی پونجی سے پال پوس کر بڑا کرتے ہیں۔ جب خود انھیں سہارے کی

ضرورت ہوتی ہے تو وہی اولادیں ان کے ساتھ کیا سلوک کرتی ہیں۔اس ڈرامے کی تہ میں کہیں نہ کہیں یہ عبرت ناک خیال کارفرما ہے کہ ہمارے سماج کے تمام رشتے عمرانی بنیادوں پر قائم ہیں۔اور شاید اسی لیے پائیدار نہیں ہیں۔

گرداب

ایک حسین انٹلکچول لڑکی کے فرسٹریشن کی کہانی ہے جو حقیقی زندگی سے مستعار ہے۔ایک پنجابی حسینہ مس قریشی دلی ریڈیو اسٹیشن سے منسلک تھیں۔انھیں کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہانی بنی گئی ہے۔اس میں انسانی نفسیات کا گہرائی کے ساتھ مطالعہ کیا گیا ہے۔۱۹۴۳ء میں یہ ڈرامہ 'فرزانہ' کے نام سے لکھا گیا اور نشر ہوا۔۱۹۴۶ء میں ان کے مجموعے 'ازلی راستے' میں شامل ہوا۔اور ۱۹۸۱ء میں اسے علاحدہ کتابی صورت میں شائع کیا گیا۔ڈراما ہونے کے باوجود یہ انسانی نفسیات کی گہرائی کا اچھا مرقع پیش کرتا ہے۔یہ تین ابواب پر مشتمل ڈرامہ ہے۔اور یہی تینوں ابواب خود منظر بھی ہیں۔اس کا پلاٹ اس طرح ہے:

فرزانہ آزاد خیال والدین کے زیر سایہ پرورش پانے والی آزاد، خوبصورت اور پڑھی لکھی لڑکی ہے۔جو اپنے ایک سابق پروفیسر سے محبت کرتی ہے۔کیونکہ وہ وجیہ اور عالی دماغ ہیں۔اس سے قبل کہ فرزانہ ان کی کلاس تک پہنچتی وہ اپنی ایک شاگرد نسرین کے عشق میں گرفتار ہو کر اس سے شادی کر چکے تھے۔لیکن وہ تجربہ اتنا تلخ ثابت ہوا کہ نہ صرف انھوں نے نسرین سے قطع تعلق کر لیا اور ازدواجی زندگی تو دور محبت کے نام سے ہی نفرت کرنے لگے۔پروفیسر داؤد نے اپنی مایوسی کو ایک اعلیٰ اور ارفع نصب العین میں غرق کر دیا۔عام زندگی اور اس کی مسرتوں سے کنارہ کشی کر لی اور تصنیف وتالیف کے کام میں منہمک ہو گئے۔عام زندگی سے اس بے نیازی نے ان کی شخصیت میں فرزانہ کے لیے ایک کشش پیدا کر دی۔فرزانہ انھیں چاہنے لگی۔جب ادھر راہ نہ ملی تو اس نے کالج کے شعلہ بیاں مقرر سعید سے شادی کر لی۔جذبہ اور حقیقت کا اتصال اکثر جس طرح ناممکن ہوتا ہے اسی طرح فرزانہ اور سعید بھی جلد ہی ایک دوسرے سے اُوب گئے۔جس کے نتیجے میں فرزانہ رشتہ توڑ کر اپنے گھر چلی آئی۔سعید نے اپنی ایک دوسری ہم جماعت شمشاد سے شادی کر لی۔اس طرح فرزانہ کی زندگی میں اداسی، ناکامی اور اکیلا پن بڑھتا گیا وہی شکل بدل کر اس کی فکر اور سائیکی کو فلسفیانہ رنگ دیتا رہا۔اسی وجہ سے جہاں کسی خاص شخص میں اس کا یقین کم ہوا وہیں اس میں ناامیدی کا جذبہ بھی بڑھا۔پردا اٹھتے ہی اچانک اور انتہائی بے حس انگڑائی کے ساتھ ہم فرزانہ کو یہ کہتے ہوئے سنتے ہیں:

اف....او....کتنا بڑا خلا ہے یہ زندگی! کہیں بھی تو ایسی چیز نہیں جو ٹھوس ہو؛ جس کا سہارا لیا جا سکے۔[7]

فرزانہ نے پروفیسر داؤد سے محبت کے بعد سیکس کے سلسلے میں ایک رومان انگیز تصور قائم کرلیا ہے اور وہ مرد کے اندر چھپے ہوئے حیوانی جذبے اور جبلت سے گھبراتی ہے۔ وہ جنسی طور پر صحت مند ہے؛ لیکن جنس کو اپنی مکمل شخصیت پر حاوی نہیں ہونے دینا چاہتی بلکہ اسے زندگی کا محض ایک حصہ سمجھتی ہے۔ وہ جنسی شعور رکھتی ہے اور تجربے سے گذر چکی ہے۔ لیکن وہ اس جبر کی قائل نہیں۔ اس تعلق میں شاید وہ نزاکت، نفاست اور تھوڑا رومان چاہتی ہے۔ اپنے سے عمر میں بڑے پروفیسر کی طرف اس لیے مائل ہوتی ہے کہ وہ نرمی سے پیش آتے ہیں۔ شاید ان کے یہاں جنسی جذبے کا جبر اور غصہ نہیں ہے۔ فرزانہ اپنے ان دوستوں سے جن سے صرف آشنائی ہے؛ صرف باتیں کر کے مطمئن ہو جاتی ہے۔ اس کی باتیں یقیناً ایک انٹلکچول لڑکی کی باتیں ہیں۔ جس کی وجہ سے دوست اس کی طرف کشش محسوس کرتے ہیں۔ وہ بھی ان کی طرف مائل نظر آتی ہے۔ لیکن مردوں کی جبریت سے وہ بھڑکتی ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ انھیں دیکھ کر وہ ان پر ترس کھاتی ہے؛ ان سے نفرت نہیں کرتی۔ زندگی کی تمام حقیقتوں کو جاننے کے باوجود وہ مثالی دنیا میں رہتی ہے۔ اور اپنے ہی پیدا کردہ گرداب میں ڈوبتی اُبرتی ہے۔ تمام بڑی بڑی باتیں کرنے کے باوجود باطن میں وہ محض ایک بچی ہے۔

اس ڈرامے کی کلید اس کے نام میں پوشیدہ ہے۔ یہ ڈرامہ اپنی اصل میں انسانی رشتے، تعلقات اور تہذیب و نفسیات کے گرداب کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی اصل تھیم وہ نہیں جو بیان میں آئی ہے۔ بلکہ وہ ہے جو ماورائے بیان موجود ہے۔ اس میں کرداروں کی گہما گہمی کے باوجود فرزانہ اور داؤد [جو اسٹیج پر نہیں آتا] کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ دوسرے کردار جو ہمارے سماج کے اصلی نمونے [Proto Type] کی نمائندگی کرتے ہیں محض ان دونوں کرداروں کی توسیع اور ارتقا کا حوالہ ہیں؛ ان کی کوئی مستقل بالذات حیثیت نہیں۔ اس میں فرزانہ کے کردار کے حوالے سے اشک نے بیسویں صدی کے اوائل کے اس ذہن کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ جو حقیقت اور رومان کے بیچ جیتا ہے جس کے پاس زندگی کا کوئی واضح تصور نہیں لہٰذا وہ قدم قدم پر ٹھوکریں کھاتا ہے۔ دوسری جانب پروفیسر داؤد کے کردار کے حوالے سے وہ انسان کے اس نمونے کو پیش کرنا چاہتے ہیں۔ جو حد درجہ تعلیم یافتہ شائستہ مذاق ہونے کے ساتھ جزوی کوتاہی کی بنا پر کل سے متنفر ہو جاتا ہے۔ اپنی اصل میں یہ دونوں زندگی کے دو انتہا پسندانہ کردار ہیں جن کا کسی بھی سماج میں گزارا بہت مشکل ہے۔

ڈرامے کی تہ میں کہیں نہ کہیں ہمارے سماج کے عام معیارات اور تعلیم یافتہ طبقے کی ترجیحات کو نشانہ بنایا گیا ہے۔ جن میں ہم آہنگی نہیں ہو پاتی۔ بیچ کی جگہ جو خلا کا اشاریہ ہے ان افراد کا مقدر بنتی ہے جو حقیقت اور رومان کے

درمیان جینا پسند کرتے ہیں۔ تھیم کا اختصار اور کرداروں کی گہما گہمی قاری کو کسی قدر الجھن میں ڈال دیتی ہے۔ لیکن اس میں جس نفسیاتی ژرف بینی کا ثبوت دیا گیا ہے اس کا مطالبہ یہی تھا۔

'گرداب' کی بنیادی زمین سماجی ہے جو اشک کے بیشتر ڈراموں کی ہوتی ہے۔ لیکن دوسرے ڈراموں کی طرح یہ مسائل سے جوجھتا نظر نہیں آتا بلکہ یہاں کردار نگاری اور تجربہ ایسے رموز ہیں جو اسے توازن عطا کرتے ہیں۔ یہاں اشک کا فن اپنے عروج پر ہے۔ اس میں تینوں وحدتوں کا اتحاد ہے۔ سیٹ تبدیل نہیں ہوتے۔ تینوں باب ایک ہی سیٹ پر وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ سیٹ بھی بھاری بھرکم نہیں۔ ڈرامے میں فکر و عمل کا عنصر اتنا غالب ہے کہ دیکھنے والوں کی نظر اداکاروں پر ہی مرکوز ہو جاتی ہے۔

ڈرامے کی بنیادی تھیم زندگی سے منفی نوعیت کی اثر پذیری ہے اور مرکزی کردار فرزانہ جس کی نفسی کیفیت کو پیش کرنا اشک کا مقصد ہے۔ اس لیے اس میں کرداروں کی گہما گہمی ہے اور واقعات کم ہیں جو ایک خاص تصور کے گرد رقص کرتے ہیں۔ فرزانہ ایسا کردار ہے جس نے زندگی کے تعلق سے ایک منفی نظریہ قائم کر لیا ہے۔ وہ اسی ڈھنگ سے جینا چاہتی ہے۔ جس کے لیے اسے تاویلات کی ضرورت پڑتی ہے۔ اسی لیے وہ ان دانشوروں کا گہرا مطالعہ کرتی ہے۔ جنھوں نے انسان، کائنات، جنس، اور مادی ضروریات کے مسئلوں پر گفتگو کی ہے۔ اپنے جواز کے لیے اسے ایسے مفکر مل بھی جاتے ہیں۔ دوسری طرف اس کا سامنا قدم قدم پر سماج کے ان بھوکے بھیڑیوں سے ہوتا ہے جن کی اصل بھوک تو جنس ہی ہے۔ فرزانہ کو اپنے دام میں پھانسنے کے لیے وہ بھی فلسفیانہ دلائل کے ذریعہ اسے قائل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لہٰذا اس ڈرامے میں جو مکالمے پیش کیے گئے ہیں ان میں فلسفیانہ آہنگ کسی قدر زیادہ اور طویل ہے۔ جس کے سبب کسی قدر بدمزگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کے باوجود یہ مکالمے کرداروں کی سائیکی کو بیان کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔

ڈرامے میں اشک کی ایک بڑی کامیابی یہ رہی ہے کہ انھوں نے بیانیہ سے کم جگہوں پر کام لیا ہے۔ انھوں نے نفسیات کے سہارے کرداروں کی باطنی کش مکش کو واضح کیا ہے۔ اور اسی کے ذریعہ مایوسی اور شخصی عقیدت سے متاثر ہو کر فرزانہ جیسے کرداروں کے باطن تک رسائی کی کامیاب کوشش کی ہے۔

قید حیات

اشک نے یہ ڈرامہ ۱۹۴۳ء کے اواخر اور ۱۹۴۴ء کے شروع میں لکھا تھا۔ تب انھوں نے اتفاق سے اکھنور کا

سفر کیا تھا جسے وہاں کے لوگ چھوٹا کشمیر بھی کہتے ہیں۔ وہ اس کی خوبصورتی سے اتنا متاثر ہوئے کہ اسے اپنے آرٹ میں سمیٹے بغیر نہ رہ سکے۔ فطرت نے انھیں 'قید حیات' لکھنے پر ابھارا۔ لگ بھگ تین سال کی تراش خراش کے بعد اسے انھوں نے حتمی شکل دی۔ قید حیات صرف ادبی جمالیات کے تناظر میں ہی اہمیت کا حامل نہیں بلکہ اس میں زندگی کی حقیقت بھی موجود ہے۔ اس خوبصورت ماحول میں سماجی زندگی کے تاریک اور گھٹن بھرے پہلو کو بھی ڈرامہ نگار نے اس طرح پیش کیا ہے کہ خوبصورتی کی چمک بھی غم کے بادلوں سے گھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

ڈرامہ چار مناظر پر مشتمل ہے۔ جس میں چار کردار ابھرتے ہیں۔ ذکیہ اور اس کے شوہر احسان صاحب اور ان کے دونوں بچے مجید اور نسیمہ —— مجید اور نسیمہ ہی دراصل کھیل شروع کرتے ہیں۔ ان معصوموں کی شرارتیں ان کی ماں ذکیہ کو خوش کرنے کے بجائے چڑ چڑا بنا دیتی ہے۔ ذکیہ؛ احسان صاحب کی دوسری بیوی ہے۔ پہلی بیوی رضیہ اس کی بڑی بہن تھی۔ جس کی موت کے بعد احسان نے ذکیہ سے شادی کر لی۔ ذکیہ کا دل ریاض کی جانب مائل تھا اس کے باوجود اس نے اچھی گھر والی ہونے کا ثبوت دیا۔

پردہ اٹھنے پر ہم ذکیہ کو اداس اداس دیکھتے ہیں۔ جیسے اس کے من میں ماضی کی محبت انگڑائی لینے لگی ہو اور احسان کوشش کے باوجود ذکیہ کی اس اداسی کو دور نہیں کر پاتا۔ اس کے دل میں یہ خلش رہتی ہے کہ شاید ذکیہ سے شادی کر کے اس نے اس کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے۔ یہ اس کے ضمیر کی آواز ہے۔ اسی لیے وہ غم واندوہ میں مبتلا نظر آتا ہے۔ اس غم کو احسان کے کئی مکالموں میں اشاروں کے ذریعہ ظاہر کیا گیا ہے۔ ذکیہ کو وہ ہمیشہ کچھ نہ کچھ بیمار دیکھتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ کانٹا تو من میں ہے۔ وہ کہتا ہے:

> لیکن جہاں بیماری ہے، وہاں علاج تو ہے۔ تمھاری بیماری کا تو کوئی علاج ہی نہیں۔ کاش
> تمھارے درد کی دوا میرے بس میں ہوتی۔[8]

یہ الفاظ احسان کی اس دلی کیفیت کا اشاریہ ہیں جو ذکیہ کے تئیں اس کے دل میں پیدا ہوتی ہے۔ ذکیہ کو اس بات کا احساس ہے۔ پھر بھی ذکیہ اپنے فرض سے مجبور ہو کر احسان کو پیار کرتی ہے اور بیوی بن کر گھر میں بیٹھی ہے۔ وہ گھر کے اصولوں پر عمل کرتی ہے۔ لیکن ازدواجی زندگی میں گھل مل نہیں سکتی جس کا براہ راست اثر بچوں کی زندگی پر پڑتا ہے۔

اس متضاد اور اداس زندگی میں ایک روز جب ذکیہ کو اپنے شوہر احسان سے خبر ملتی ہے کہ ریاض آیا ہے تو اس میں ایک دم بجلی سی دوڑ جاتی ہے۔ جیسے آج تک وہ سو رہی تھی اور اس خبر نے جگا دیا ہو۔ اس خوشی میں وہ گھر کی صفائی اور

بچوں کو سنوارنے میں مشغول ہو جاتی ہے۔ آٹھ برس بعد ریاض کے مہمان بن کر آنے میں اسے مزہ مل رہا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ اکھنور کی خوبصورت وادی کی گود میں بسے اپنے شوہر احسان کے گھر میں بھی اسے یہ مزہ کبھی حاصل نہیں ہوا۔ اس کی اصل وجہ ریاض سے محبت ہے۔ ریاض کے آنے کے ساتھ ہی ذکیہ کی زندگی کے بیتے ہوئے دن لوٹ آتے ہیں۔ لیکن ریاض کے جاتے ہی خوشی کے یہ دن رخصت بھی ہو جاتے ہیں۔ اور ذکیہ کو اسی گھٹن بھری زندگی میں اداس اور بے بس چھوڑ جاتے ہیں۔

'قید حیات' کا مقصد صرف ذکیہ کی زندگی کے دکھ اور مجبوری کو ہی پیش کرنا نہیں بلکہ سماجی زندگی کی اس برائی کی طرف اشارہ بھی مقصود ہے جو آسانی کے ساتھ ذاتی رشتوں میں صحت مند توازن قائم نہیں ہونے دیتی۔ جس کے چلتے لائق آدمی بھی اپنی ترقی کے امکانات کھو دینے پر مجبور ہوتا ہے۔ اس طرح یہ ڈرامہ سماج کے ان لوگوں پر روشنی ڈالتا ہے جو اپنی اندرونی کش مکش کے سبب صحت مند انسانی محبت کو پنپنے نہیں دیتے۔

فنی نقطۂ نظر سے اردو میں یہ کامیاب ڈرامے کی مثال ہے۔ اس کا پلاٹ مربوط اور گٹھا ہوا ہے۔ اس میں کوئی جھول نظر نہیں آتا۔ صبح سے شام تک کی کہانی میں ہی پورے ڈرامے کی کہانی کا طویل وقت سما جاتا ہے۔ اور ایک ہی کمرے میں سارے واقعات پیش آتے ہیں۔ اسٹیج کے نقطۂ نظر سے اس میں اتنا گٹھاؤ ہے کہ پڑھتے پڑھتے منظر سامنے آنے لگتے ہیں۔ ڈرامہ نگار کا علامتی اسلوب، مکالموں اور منظروں کی تفصیل کو اس ڈھنگ سے پیش کرتا ہے کہ سمعی اور بصری دونوں ذرائع اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔

'قید حیات' المیہ ہونے کے ساتھ پرانے ڈھنگ کا المیہ نہیں؛ جس میں قتل، ہیرو کا زوال، موت اور خون خرابا ہی خاص ہوتے تھے۔ بلکہ انسانی جذبات کی سماجی مشکلوں؛ زندہ لوگوں کی حقیقی کوشش اور کش مکش کی طرف اشارہ کر کے ڈرامہ نگار شروع سے آخر تک معاشرے کی قابل رحم حالت کو سامنے لاتا ہے۔

اس ڈرامے میں کل گیارہ کردار ہیں: ذکیہ، نسیمہ [نسو]، مجید [مجی]، رحیمن، بیگاں نجمہ، احسان صاحب، سلطان، ریاض، عقیل، سرور، نعیم جن میں تین اہم ہیں؛ یہ تمام کردار گٹھے ہوئے ہیں اور ان کی تشکیل میں ڈرامہ نگار کی چابک دستی صاف محسوس ہوتی ہے۔ یہ کہانی ایک گھر کی ہے اس کے باوجود اس کہ تہ میں کئی ایسی چیزیں ہمارے سامنے آتی ہیں جو اَن کہی حیثیت رکھتی ہیں۔ مثلاً ذکیہ کی شادی کا اس کی مرحوم بہن کے شوہر سے بیاہ دیا جانا۔ ہمارے اس سماجی نظام کی عکاسی کرتا ہے جس میں عورت کو کوئی مستقل حیثیت حاصل نہیں۔ اس کی خوشیاں، اس کے غم تمام طفیلی حیثیت رکھتے ہیں۔

دوسری طرف احسان کے کردار میں جو گداز پایا جاتا ہے وہ ہمارے کلچر کی نشان دہی کرتا ہے کہ وہ ذکیہ کے رویے پر جھنجھلاہٹ کی جگہ محبت اور ہمدردی کا ثبوت پیش کرتا ہے اور کہیں نہ کہیں اپنے آپ کو مجرم تصور کرتا ہے۔

ریاض اکیلا ہے گھر نہیں بسایا۔ ادھر ادھر گھومتا ہے اور شاعری کرتا ہے۔ عقل مند ہے اسی لیے گہرائی کے ساتھ سوچتا بھی ہے۔ ریاض ہمارے پرانے معاشرے میں انسان کی بے بسی کا اشاریہ بن گیا ہے۔ ان کرداروں کی تشکیل میں اشک کو یہ آسانی حاصل تھی کہ جس عہد میں وہ سانس لے رہے تھے اس میں ایسے بے شمار کردار بکھرے ملتے ہیں۔ اس لیے کہ ہماری پرانی وضع داری؛ نوجوانوں کو جذبات کے اظہار کی آزادی دینے کی قائل نہیں بلکہ اسے قبیح خیال کرتی ہے۔ چنانچہ ہمارے پرانے سماج میں بے جوڑ شادی کی بے شمار مثالیں مل سکتی ہیں۔ یہ مثالیں اب بھی کم نہیں ہیں گو اب اس کے محرکات جداگانہ ہیں۔ اس لیے اشک نے ان کرداروں کو بڑی مہارت سے پیش کیا ہے۔

مجموعی طور پر اشک نے اس ڈرامے میں ہر کردار کو اتنا واضح، بھرپور اور اس قدر دوٹوک شکل میں پیش کیا ہے کہ وہ چلتے پھرتے محسوس ہوتے ہیں۔ ہر پڑھنے والا اپنے اردگرد کی زندگی میں کوئی ذکیہ، کوئی احسان اور کوئی ریاض ڈھونڈ لینے میں ضرور کامیاب ہو جائے گا۔ احسان کی مرکزی حیثیت اسی قدر واضح ہے جتنی ذکیہ اور ریاض کی۔ پھر اس مرکزیت کے باوجود یہ کردار اکہرے نہیں ہیں کہ ان پر کوئی لیبل لگا کر آپ مطمئن ہو جائیں۔

ڈرامے کے مکالمے مختصر اور مناسب ہیں جن میں گھریلو زندگی کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ ان میں کسی قدر پاکیزگی اور لطافت کا بھی خیال رکھا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کرداروں کا تعلق سماج کے متوسط طبقہ سے ہے۔ کہیں کہیں ضرورت کے تحت طویل مکالموں کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔ ڈراما نگار نے اپنی بات پیش کرنے کے لیے بیانیہ کا سہارا بھی لیا ہے۔ ڈرامے کا اصل امتیاز اشک کی پیش کش کا سلیقہ ہے جو ڈرامے کو کامیابی سے ہم کنار کرتا ہے۔

انجو باجی

ڈراما 'انجو باجی' کے لکھنے کا سبب اشک یہ بتاتے ہیں کہ کوئی نہ کوئی سنک ہر انسان میں ہوتی ہے لیکن پریشانی اس وقت ہوتی ہے جب وہ اپنی سنک دوسروں کے اوپر تھوپتا ہے۔ اپنی ناکام آرزوؤں کی تکمیل کی تمنا اولاد کی صلاحیت اور دلچسپی کو نظر انداز کر کے پوری کرنا چاہتا ہے۔ بیجا روک ٹوک سے بچوں میں نفسیاتی گرہیں پڑنا لازمی ہے۔ بچوں کی صلاحیتوں کو پروان چڑھنے کا موقع نہ ملنے سے شخصیت کا نکھار ختم ہو جاتا ہے۔ خاندان ٹوٹ جاتے ہیں۔ اکثر نئی نسل ردعمل کے طور پر والدین اور زندگی کی صالح قدروں سے منحرف ہو کر گمراہ ہو جاتی ہے۔

'انجو باجی' کرداری ڈرامہ ہے جس کا مرکزی کردار انجو ہے۔ اس کے یہاں زندگی تہذیب و شائستگی اور ترتیب وتنقید سے عبارت ہے۔ اس طرح زندگی مشین کی طرح وقت کی غلام بن جاتی ہے۔ اس کے یہاں ناشتے سے لے کر رات کے کھانے تک؛ آفس، آرام، پڑھائی، کھیل کود اور نیند ہر چیز کے لیے اوقات مقرر ہیں۔ جن کی پابندی لازمی ہے۔ یہ ڈراما گھڑی کے آٹھ بجانے اور ٹن ٹن کی آواز کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ جس کے ساتھ ہی انجو؛ منی نامی ملازمہ سے تقاضا کرتی ہے:

تم کیا کر رہی ہو؟ آٹھ بج گئے ہیں اور ناشتے کا کہیں پتہ نہیں؟—— 9

کم سن بچہ جو ابھی عقل وشعور سے کورا ہے اسے کپڑے تبدیل کر کے ناشتے کا حکم ہوتا ہے۔ انجو کے احکامات اور اس کی تانا شاہی اس پورے گھر پر حاوی نظر آتی ہے۔ اس کے شوہر سیدھے سادے، آزاد منش ہیں جو فوج داری میں وکیل ہیں۔ شادی کے بعد مفاہمت کا رویہ اختیار کرتے ہوئے انھوں نے بیوی کے سانچے میں ڈھل جانے ہی میں عافیت سمجھی۔ کہانی میں ان کا بیٹا ندیم سب سے مظلوم نظر آتا ہے۔ اس کی سخت گیر ماں نے اس کی شخصیت کو پوری طرح کچل دیا ہے۔ اسے اپنی آرزو اور پسند کے اظہار کا بھی حق حاصل نہیں ہے۔ پہلے ایکٹ تک یہی صورت حال برقرار رہتی ہے۔ جہاں جبر وظلم کی ہر صورت وکیفیت دکھائی دیتی ہے۔ بازار کے دَہی بڑے، پانی کے بتاشے اور قلفیاں تک کھانا ممنوع ہے؛ وکیل صاحب کا یہ جملہ دیکھیے:

بھئی میں نے تو چھ برس سے کبھی چاٹ کو منہ نہیں لگایا—— 10

اس جملے سے اس خاندان اور گھر کی حسرت بھری آہوں کو کسی قدر سمجھا جا سکتا ہے۔ انجو اتنی سخت گیر کیوں ہے؟ دراصل اس کا آدرش اس کے نانا تھے۔ جن کے اقوال کو اس نے اپنے لیے حرزِ جاں بنالیا ہے۔ اس سے ذرہ برابر بھی انحراف اسے برداشت نہیں۔ انجو کے بیٹے کا آدرش اس کی ماں ہے جس نے اس کے ذہن میں ڈپٹی کمشنر/کلکٹر بننے کی بات بٹھادی ہے۔ اب چھ گھنٹے روزانہ پڑھنا اور دو گھنٹے کھیلنا اس کا نسخہ ہے اور آداب، سلیقہ اور ضابطہ کا لحاظ رکھنا اس کا فریضہ۔ لیکن ایک دن اس جنت خیال میں ایک شیطان آکر آزادی کا بیج بو دیتا ہے اور ذہنوں کی زنجیریں توڑ دینے پر اُکسا کر چل کھڑا ہوتا ہے۔ یہ کوئی دوسرا شخص نہیں بلکہ خود انجو کا اپنا چھوٹا بھائی رفعت ہے۔ جولا اُبالی اور مَست اَلست رہنے والا فرد ہے اور ادب وتہذیب، سلیقہ ونفاست اور پابندیِ اوقات کا ازلی دشمن۔ جب وہ ان کے گھر آتا ہے تو فرط مسرت سے اپنے بہنوئی سے معانقہ کے لیے لپکتا ہے؛ اتنے میں انجو کی آواز اس کے کانوں سے ٹکراتی ہے:

رفعت کیا کر رہے ہو؟ دھول اور پسینے سے تمہارے کپڑے غچ ہو رہے ہیں اور تم لپٹے جا رہے ہو ان سے؛ چلو نہاؤ اور کپڑے بدلو۔[11]

کوئی دوسرا ہو تو اس پر سختی کی جا سکے لیکن جب سگا بھائی ہی ٹھہرے تو؟ وہ انجو کی سہیلی کے سامنے ہی کھانے کے کمرے میں اپنے کپڑے اتار کر پسینہ سکھانے لگا۔ انجو اسے لاکھ گنوار قرار دے لیکن اس کی اسے کیا پروا۔ اس کے ذہن و فکر کا یہ پیکر دیکھیے:

رفعت ڈائننگ ٹیبل پر جوتوں سمیت سویا ہوا ہے۔ میز کی چادر اس کا تکیہ بن رہی ہے۔ چونکہ میز اتنی لمبی نہیں اس لیے ایک ٹانگ دوسرے گھٹنے پر ہے لیکن دونوں ٹانگیں ایک طرف کو جھکی ہوئی ہیں اور الگ ہونا چاہتی ہیں۔ میز کے پاس فرش پر ایک اَدھ جلا سگریٹ پڑا ہے؛ کلاک میں گیارہ بج رہے ہیں۔ گھڑی میں تین بج چکے ہیں۔ رفعت بہ دستور سویا ہوا ہے۔ لیکن سر کے نیچے کی چادر فرش پر پڑی ہے اور پاؤں بھی نیچے لٹک رہے ہیں۔[12]

رفعت نے اپنے ان اعمال کے ذریعہ انجو کی بادشاہت میں انحراف و بغاوت کے بیج بو دیے تھے۔ اس نے اپنے بھانجے کو مشورہ دیا کہ ڈپٹی کمشنر کے بجائے اسے کرکٹ کا کپتان بننا چاہیے۔ جس کے لیے چھ گھنٹے کھیلنا اور صرف دو گھنٹے ہی پڑھنا کافی ہے۔ اس کے بعد اس نے اس مقدس گھر میں دَہی بڑے اور پانی کے بتاشے جیسی ناپاک اور مذموم اشیا منگائیں۔ اور جاتے جاتے مجبوری و مقہوری کے مجسمے وکیل صاحب کو دل کشا ہوٹل میں مدعو کر گیا۔ جہاں وہ بیوی کے جبر سے آزاد ہو کر مے و جام کی وظیفہ خوری میں مشغول ہو سکیں۔ ڈراما نگار نے گھڑی کے رک جانے سے اس تبدیلی کی جانب اشارہ کیا ہے:

ارے یہ گھڑی رک گئی؛ یا خدا! میں بھی چابی دینا بھول گئی۔ دس برس سے باقاعدہ اسے چابی دیتی آ رہی ہوں۔ نانا جی کہہ رہے تھے: رفعت بریک ہے بریک..... میرے گھر میں بریک کا کیا کام؟ میرا کام اسی گھڑی کی طرح چلے گا لگاتار شام سویرے۔ (گھڑی ٹک ٹک کرنے لگتی ہے) ٹک ٹک ٹک ——— اور کوئی چیز اس اصول کو توڑ نہ سکے گی۔[13]

اور پھر گھڑی رک جاتی ہے؛ انجو کہتی ہے:

گھڑی ٹوٹ گئی افضل! گھڑی ٹوٹ گئی۔ شاید میں نے اسے زیادہ چابی دے دی۔[14]

یہ جملہ تمثیل ہے جس میں انجو کے المیے کا رمز پوشیدہ ہے——ڈرامے کا پہلا ایکٹ اسی جملے پر ختم ہوتا ہے۔۱۹۴۲ء میں جب یہ ڈراما ریڈیو سے نشر ہوا تھا تو یہی اختتام ڈرامے کا بھی تھا۔اس کا دوسرا ایکٹ ۱۹۵۳ء میں لکھا گیا——اور اب یہ دونسلوں کی کہانی بن جاتا ہے۔انجو پانچ سال پہلے مرچکی ہے۔ بیگ صاحب ہائی کورٹ کی ججی پر فائز ہو چکے ہیں۔لیکن رفیقۂ حیات کے گزر جانے کے باعث اکیلا پن محسوس کرتے ہیں اور خاموش پسند ہو گئے ہیں۔ ندیم آئی.سی.ایس.نہ ہو کر محض پی.سی.ایس.ہو سکا اور اب سٹی مجسٹریٹ ہے۔وہ اپنی والدۂ مرحومہ کے ردعمل کے طور پر اپنے ماموں رفعت کی طرح آزاد خیال ہو چکا ہے۔انجو کے انتقال کے بعد اس کی بہو[ندیم کی بیوی عذرا] اپنی ساس کا نقش ثانی بن کر سامنے آتی ہے؛ بالکل اسی طرح مہذب ومودب اور ضابطۂ اوقات کی پابند۔وہ اپنے جاوید پر اسی طرح کنٹرول رکھتی ہے جس طرح انجو کبھی ندیم پر رکھا کرتی تھی۔ چنانچہ دوسرے ایکٹ کے آغاز ہی میں ڈراما نگار نے عذرا کی زبان سے وہی الفاظ ادا کرائے ہیں جو پہلے ایکٹ میں انجو نے کہے تھے:

منی ناشتہ رکھو میز پر:تم کیا کر رہی ہو؟ آٹھ بجنے کو آئے اور ناشتے کا کہیں پتہ نہیں[15]

معلوم ہوتا ہے کہ انجو کی روح عذرا میں حلول کر آئی ہے۔اس کے باوجود عذرا کی باضابطگی اور سخت گیری میں مولوی مدن کی سی بات کہاں۔انجو کا شوہر پسپا ہو کر خود کو انجو کے احساس وافکار کے مطابق ڈھال لیتا ہے۔لیکن عذرا کا شوہر اپنی رندی اور آزاد مشربی کو ترک کرنے کے لیے تیار ہی نہیں تو خود کو اس کے احساس وافکار کا پابند بنانے کی بات کہاں آئے گی۔انجو کی ہزیمت کا آغاز تو اس کی زندگی میں ہی ہو چکا تھا جب وکیل صاحب چوری چھپے شراب نوشی کے عادی ہو گئے تھے۔لیکن اب اس کے افکار واعمال سے بغاوت کا دوسرا دور شروع ہو گیا تھا۔

ڈرامے کے دونوں ادوار کو آپس میں منسلک کرنے والے عطیہ اور رفعت کے کردار ہیں۔رفعت دوبارہ بھی اسی طرح یکا یک داخل ہوتا ہے۔باتوں باتوں میں عطیہ یہ بات بھی اگل دیتی ہے کہ انجو بے ہوشی کے دورے سے نہیں مری۔بلکہ اس نے بیگ کی بے راہ روی کو برداشت نہ کر پانے کے باعث زہر کھالیا۔یہ بات سن کر دوسرے لوگ اور خود بیگ صاحب بھی حیران ہوتے ہیں۔اس کے باوجود بہن کی اس المیاتی اچانک موت پر رفعت کو تھوڑا بھی غم نہیں؛وہ بڑی بے دردی کے ساتھ اس کے کردار کا تجزیہ کرتے ہوئے کہتا ہے:

انجو میری بہن تھی لیکن وہ نانا کے یہاں پلی تھی۔وہ سخت مار بڈ اور ظالم تھی۔کیونکہ ہمارے نانا مار بڈ اور ظالم تھے۔وہ گھر کو گھڑی کی سوئی کی طرح چلانا چاہتی تھی۔لیکن وہ نہ جانتی تھی کہ

گھڑی مشین ہے اور انسان مشین نہیں.....[16]

رفعت کہتا ہے کہ انجو جو کچھ اپنی زندگی میں نہیں حاصل کر سکی اسے مرنے کے بعد حاصل کر لیا۔ بیگ صاحب کے ڈرائنگ روم پر اظہار خیال کرتے ہوئے وہ کہتا ہے:

اس کمرے کو دیکھو پانچ برس سے اس میں کوئی زور سے نہیں ہنسا اور زور سے نہیں بولا۔ پانچ برس سے اس میں سگریٹ یا شراب کا ایک گھونٹ نہیں لیا گیا۔ پانچ برس سے یہ انجو کی سنک کو پالتا رہا ہے۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ آج انجو کی سنک؛ اس کے ظلم کو توڑنا ضروری ہے۔[17]

اب رفعت کی تجویز ہے کہ شراب کے پیگ اڑا کر اس خمیازے کا بھگتان کیا جائے۔ بیگ صاحب بھی انجو سے شکایتی انداز میں مخاطب ہوتے ہیں:

ذرا سی غلطی پر اپنی سنک میں تم نے میرے پانچ برس ریگستان بنا ڈالے۔ انجو میں تمھیں کیا کہوں؟____[18]

بیگ صاحب شراب کا مگ اٹھاتے ہیں لیکن سنبھل جاتے ہیں اور اسے رکھ دیتے ہیں۔ کہ انجو کی سنک اور ظلم اپنی جگہ لیکن جب اس نے ان کی خاطر جان دے دی تو وہ اس کی روح کو کیوں صدمہ پہنچائیں۔ وہ کہتے ہیں:

تم پیو، موج اڑاؤ۔____[19]

اشک کا ایک ڈرامہ 'تولیے' ہے جس کا ذکر پچھلے صفحات میں ہو چکا ہے۔ اس کی کہانی بھی کچھ یوں ہی ہے۔ اس کے شان ورود کے بارے میں خود اشک لکھتے ہیں:

جن قارئین نے ہم میاں بیوی کی یادداشتوں کا مجموعہ 'شکایتیں اور شکایتیں' پڑھا ہے وہ سمجھ جائیں گے کہ اپنی شادی کے ایک سال بعد ہی میں نے کیوں ایسا ناٹک لکھا۔ تہذیب، خوش مزاجی، صفائی اور آداب میری بیوی میں سنک کی حد تک رہے ہیں۔ وہ بیرسٹر نانا اور امریکہ میں تعلیم یافتہ ماموں کی دیکھ ریکھ میں پلی ہے۔ اس کے مرحوم مَوسا بھی ولایت پلٹ تھے اور صفائی ستھرائی کی حس ان میں سنک کی حد تک پہنچی ہوئی تھی جس سے گھر باہر والے سبھی تھراتے تھے۔ کوشلیہ کے سارے اعمال طبقۂ بالا کے ہیں جب کہ میں ایک نہایت آزاد اور یار باش طبیعت کے باپ کا بیٹا اور نہایت پھکڑ، من موجی اور چوبیسوں گھنٹے لکھنے کی سوچنے والا متوسط

طبقے کا فرد ہوں۔ کسی بھی فیڈ (Fad) اور سنک میں میرا عقیدہ نہیں ہے۔[20]

اس اقتباس اور دونوں کی کہانی کی روشنی میں جب ہم دیکھتے ہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اُپندر ناتھ اشک نے اپنے گھریلو مسائل کو مدنظر رکھتے ہوئے پہلے 'تو لیے' کے عنوان سے ایک ڈرامہ تحریر کیا۔ پھر اسی کو کچھ ترمیم واضافے کے بعد ترقی یافتہ شکل میں 'انجو باجی' کے نام سے شائع کیا۔

اشک کے ڈرامے اپنا مخصوص سماجی اور معاشرتی پس منظر رکھتے ہیں۔ ان کے کردار سامنے کے ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ڈراموں میں حقیقت کا پرتو نظر آتا ہے۔ ان کے ڈرامے ترقی پسند فکر کو اعتبار و وقار عطا کرنے کے ساتھ اپنے فنی سیاق میں بھی اہمیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے ایک جانب خود کو اسٹیج سے وابستہ رکھا ہے تو دوسری طرف کہانی کے بیانیہ میں بھی تجربہ کیا ہے۔ فلیش بیک اور رویائی ڈرامے کی تکنیک ترقی پسند ڈرامہ نگاروں میں غالباً اشک نے ہی سب سے پہلے استعمال کی ہے۔ اس طرح ترقی پسند ڈرامہ نگاری کے دور اول میں اشک بڑے ڈرامہ نگار کے طور پر اپنی شناخت متعین کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔

کرشن چندر

[1914-1977]

اردو ادب میں کرشن چندر افسانہ نگار اور ناول نگار کی حیثیت سے شہرت رکھتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی انھوں نے ڈرامے کو بھی اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ کرشن چندر کی تخلیقی سرگرمیوں کا زمانہ وہی ہے جو ترقی پسند فکر کی توسیع و توزیع کا دور ہے۔ 'دروازہ' کرشن چندر کے ڈراموں کا پہلا مجموعہ ہے جسے پہلی بار اردو اکیڈمی؛ لاہور نے شائع کیا تھا۔ دوسری مرتبہ تقسیم ہند کے بعد آزاد بک ڈپو؛ ہال بازار؛ امرتسر نے شائع کیا۔ اس مجموعے سے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے کرشن چندر خود پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

> میرے ڈراموں کا یہ پہلا مجموعہ ہے۔ ان میں سے اکثر ڈرامے آل انڈیا ریڈیو سے متعدد بار براڈ کاسٹ ہو چکے ہیں۔ کالجوں کے شوقیہ اسٹیج پر کھیلے جا چکے ہیں اور ملک کے مختلف رسائل میں مختلف زبانوں میں شائع ہو چکے ہیں۔[21]

اس مجموعے میں کرشن چندر کے کل چھ ڈرامے قاہر کی ایک شام، دروازہ، حجامت، بیکاری، نیل کنٹھ اور سرائے کے باہر شامل ہیں۔ 'حجامت' کے علاوہ اس کے سبھی ڈرامے طبع زاد ہیں۔ حجامت کا پلاٹ کرشن چندر نے آندریف [Leonid Nikolaievich Andreyev] کی ایک نقل سے لیا ہے۔ اس ڈرامے کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے کرشن چندر خود لکھتے ہیں:

> حجامت کا پلاٹ اور ایک حد تک مکالمہ بھی آندریف کی ایک نقل سے لیا گیا ہے۔ جس کے لیے میں اس عظیم المرتبت روسی مصنف کا شکر گزار ہوں۔ کیونکہ جس گہری واقعاتی طنز کا مظاہرہ

اس نے اپنے ڈرامے میں کیا ہے وہ ہمارے ملک پر بھی پوری طرح منطبق ہو جاتی ہے۔[22]

قاہرہ کی ایک شام

یہ ڈرامہ پہلی بار دہلی میں یکم مارچ ۱۹۴۱ء کو پیش کیا گیا۔ جو چھ مناظر پر مشتمل ہے۔ اور اس میں مندرجہ ذیل کردار ہیں: حسینہ، بری، صوبیدار، ریواز، دکاندار، مدراسی ویٹر، سپاہی اور نوکر ——— ڈرامے کا پلاٹ زمانۂ حال کے ایک مسئلے کو پیش کرتا ہے؛ جس کی تفصیل اس طرح ہے:

پہلا منظر جب سامنے آتا ہے تو ہم حسینہ کو انگریزی دوائیوں کی مارکیٹ میں باری باری تین دکانوں سے زہر کی تین تین گولیاں خریدتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ اس کے پاس چونکہ ڈاکٹر کا پرچہ نہیں ہے۔ اس لیے وہ ہر دکان سے صرف اتنی ہی گولیاں خریدتی ہے کہ جس کے لیے پرچے کی ضرورت نہیں۔ ہندوستانی فوج کا ایک صوبیدار بھی اس کے پیچھے پیچھے تینوں دکانوں سے اسپرین کی تین تین گولیاں خریدتا ہے۔

دوسرے منظر میں ہم صوبیدار کو حسینہ کا تعاقب کرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ اب وہ دونوں سمندر کے ساحل پر چل رہے ہیں۔ صوبیدار کو اپنے پیچھے آتا دیکھ کر حسینہ رک کر اس سے پوچھتی ہے کہ وہ کیوں اس کا تعاقب کر رہا ہے۔ صوبیدار گولیوں کی تعداد کو بار بار گن کر اس پر ظاہر کرتا ہے کہ وہ اس کے ارادے کو بھانپ گیا ہے۔ چنانچہ حسینہ اس کو اپنی ساری رام کہانی سناتی ہے وہ گرانڈ کافے میں رقاصہ کے طور پر کام کرتی ہے۔ 'ریواز' نامی ایک شخص جس نے اسے ہندوستان میں بھکاریوں کی ٹولی سے نکال کر رقص سکھایا اور پھر ہندوستان سے باہر لے آیا ہے۔ اسی کے ساتھ وہ رہتی بھی ہے لیکن وہ شراب بہت پیتا ہے اور اسے پیٹتا ہے۔ کئی بار دست درازی کرنے کی کوشش بھی کر چکا ہے۔ پانچ دن پہلے اس نے پھر اسے پیٹا؛ نتیجے کے طور پر وہ گرانڈ کافے اور ریواز کو چھوڑ کر چلی آئی۔ جیب میں جو سرمایہ تھا وہ نوکری کی تلاش میں صرف ہو گیا اور اب اس کے پاس صرف اتنے ہی پیسے جن سے وہ کیرونیل کی گولیاں خرید سکے۔ صوبیدار اسے خودکشی سے منع کرتا ہے اور اس کا ہم وطن بھائی ہونے کے ناتے جیب سے سارے روپے اور ماں کی دی ہوئی ایک انگوٹھی اسے دے کر اس کو اس کی سہیلی پری کے یہاں پہنچا دیتا ہے۔

تیسرے منظر میں ہم حسینہ اور پری کی گفتگو سنتے ہیں۔ ابھی ابھی صوبیدار حسینہ کو یہاں چھوڑ کر جا چکا ہے۔ وہ اپنی ساری کہانی پری کو سناتی ہے جسے سننے کے بعد پری بھی صوبیدار سے ملنے کی خواہش ظاہر کرتی ہے لیکن وہ تو جا چکا ہوتا ہے۔ اس منظر کے دوسرے حصے میں ہم ریواز کو بھی حسینہ کی تلاش میں پری کے ہاں پہنچتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ وہ

حسینہ سے اپنے برتاؤ کے لیے معافی مانگتا ہے اور آئندہ صالح اور نیک زندگی گزارنے کا وعدہ کرتا ہے۔ حسینہ تو پہلے یہ کہہ کر انکار کرتی ہے کہ وہ جانتی ہے کہ وہ اپنے آپ کو بدل نہیں سکتا لیکن اس کی منت سماجت کو دیکھتے ہوئے پری بھی حسینہ کو یہی مشورہ دیتی ہے کہ وہ اس کے ساتھ چلی جائے۔ ریواز حسینہ کو یہ بھی بتاتا ہے کہ اسکندریہ کے ایک کافے سے انھیں تین سو روپے کی پیش کش ہوئی ہے۔ جس سے ان دونوں کی زندگی بدل جائے گی۔ یہاں ہمیں بھی معلوم ہوتا ہے کہ ریواز حسینہ سے شدید محبت کرتا ہے لیکن حسینہ اس کو بالکل پسند نہیں کرتی بلکہ ایک حد تک اس سے نفرت کرتی ہے۔ اس کی منت سماجت اور آئندہ کے وعدے پر حسینہ ایک بار پھر اس کے ساتھ جانے کے لیے تیار ہو جاتی ہے لیکن وہ یہ بھی کہہ دیتی ہے کہ یہ آخری موقع ہے۔

چوتھے منظر میں ہم ریواز کے کمرے میں اسے شراب پیتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہے وہ اپنے آپ کو نہیں بدل سکا اور اس کے بارے میں حسینہ کا اندازہ صحیح ثابت ہوا۔ یہاں ہم حسینہ کو رقص کے لیے تیار ہوتے ہوئے بھی دیکھتے ہیں۔ دونوں کے درمیان جو گفتگو ہوتی ہے اس میں حسینہ ریواز کے کردار پر مزید روشنی ڈالتے ہوئے یہ بتاتی ہے کہ وہ اس سے شدید نفرت کرتی ہے وہ ایک مرتبہ پھر نشے میں دُھت حسینہ پر دست درازی کی کوشش کرتا ہے لیکن حسینہ رقص کرنے کے لیے بھاگ جاتی ہے۔ حسینہ کے جانے کے بعد ریواز کے منہ سے جو الفاظ نکلتے ہیں ان سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اس کے ارادے نیک نہیں ہیں اور وہ ہر حال میں اسے اپنے قابو میں رکھنا چاہتا ہے۔ پانچویں منظر میں ہم حسینہ کو کافے میں رقص کرتے ہوئے دیکھتے ہیں ساتھ ہی چند فوجیوں کو بات چیت کرتے ہوئے بھی دکھایا جاتا ہے کہ جن میں ایک صوبیدار بھی شامل ہے۔ اس گفتگو سے ہمیں حسینہ کے رقص کے بارے میں اس کی رایوں کا پتہ چلتا ہے۔

چھٹے اور آخری منظر میں حسینہ باہر سے جھومتی ہوئی کمرے میں داخل ہوتی ہے ریواز اسے خوش اور مسرور دیکھ کر اس کی وجہ دریافت کرتا ہے۔ حسینہ کے ہاتھ میں پیلے پھولوں کا ایک گچھا بھی ہے۔ جسے دیکھ کر ریواز کو یہ شک گزرتا ہے کہ شاید یہ کیفے کے مالک آفندی نے دیا ہے۔ وہ ایک بار پھر دست درازی کرتا ہے لیکن گل دستے کے ساتھ کارڈ کو دیکھتے ہی چونک جاتا ہے اور اسے احساس ہو جاتا ہے کہ یہ گل دستہ اسے صوبیدار نے دیا ہے۔ اب اسے یہ معلوم کرنے میں دیر نہیں لگتی کہ یہ وہی صوبیدار ہے جو ہر شام اس کا ناچ دیکھنے کے لیے کافے میں موجود ہوتا ہے۔ یہاں وہ ایک بار پھر حسینہ سے کہتا ہے کہ وہ اسے صوبیدار کے آغوش میں ہرگز نہیں جانے دے گا۔ اس پر حسینہ بپھر جاتی ہے اور اپنا ہاتھ چھڑاتے ہوئے کہتی ہے کہ اسے اس کی زندگی برباد کرنے کا حق حاصل نہیں ہے۔ اس پر ریواز ایک بار پھر اسے پیٹتا

ہے۔ حسینہ ریواز کے اس الزام کو بھی غلط قرار دیتی ہے کہ صو بیدار اس کا عاشق ہے۔ اس نے تو صرف اس کی مدد کی ہے۔ اگر وہ اس کا عاشق ہوتا تو آج وہ اس کے پاس نہ ہوتی صو بیدار کا جہاز چونکہ اسی رات روانہ ہونے والا ہے۔ اس لیے حسینہ نے اس سے جہاز پر ملنے کا وعدہ کیا ہے۔ وہ باہر جانے کے لیے جیسے ہی قدم بڑھاتی ہے۔ ریواز اس کا راستا روک لیتا ہے اور ساتھ ہی کمرے کا دروازہ بند کر دیتا ہے۔ حسینہ بہت منت سماجت کرتی ہے گڑگڑاتی ہے لیکن اس کی ایک نہیں سنتا۔ اور جہاز ایک لمبی کوک کے ساتھ روانہ ہو جاتا ہے۔ حسینہ دروازے سے لگی سسکیاں بھرنے لگتی ہے اور ریواز ایک مرتبہ پھر کرسی پر دراز ہو کر خراٹے لینا شروع کر دیتا ہے۔

ڈرامے کا پلاٹ اور ٹیکنیک کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ کرشن چندر نے یہاں سماجی حقیقت نگاری کی کوشش کی ہے۔ سب سے پہلے اگر پس منظر ہی کو لیا جائے تو پہلے اور پانچویں مناظر کو چھوڑ کر ہر جگہ گھر کی چہار دیواری کو انھوں نے سیٹ کے طور پر استعمال کیا ہے اور تمام مناظر حسینہ اور ریواز کے ذاتی کمروں میں واقع ہوتے ہیں۔

کرشن چندر نے اس میں ہندوستانی عورت کے ان مسائل کو ابھارنے کی کوشش کرتے ہیں کہ جن کا تعلق ایک طرف تو گھریلو اور ازدواجی زندگی سے ہے اور دوسری جانب اس کے سماجی منصب سے حسینہ اور ریواز دونوں نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ جس میں عورت کا زیادہ سے زیادہ استحصال ہوتا ہے۔ ریواز نے حسینہ کو بھکاریوں کے گروہ سے حاصل کر کے اسے پالا اور رقص سکھایا ہے۔ اس لیے اب وہ اس کی زندگی سے کھیلنا اپنا بنیادی حق سمجھتا ہے۔ وہ جائیداد کی طرح اسے اپنے استعمال میں لانا چاہتا ہے لیکن حسینہ دھکے کھاتے کھاتے اب اتنی باشعور ہو گئی ہے کہ اپنی خواہش کے خلاف وہ اسے اپنی زندگی سے کھیلنے کی اجازت نہیں دیتی۔ اسی لیے ڈرامے کے آخری منظر میں جب ریواز یہ کہتا ہے کہ صو بیدار کو اس کا حق نہیں پہنچتا کہ وہ اس کی خوشیوں کو چھین لے تو حسینہ بپھر کر اس سے کہتی ہے:

> اور تمھیں یہ حق پہنچتا ہے کہ تم ایک نہتی بے یار و مددگار عورت کے دل کو روند ڈالو۔ اس کی خوشیوں کے ہرے بھرے باغ کو اجاڑ ڈالو۔ اس کی جوانی کی امنگوں اور خواہشوں کو اپنی ہوس کی آگ میں جھلس کر ہمیشہ کے لیے خاکستر کر ڈالو۔ حتی کہ اس کی زندگی میں ہنسی کی آخری کرن بھی غائب ہو جائے اور اس کی روح کے کھنڈروں میں سائیں سائیں کرنے والی رات کے بھیانک سایے پھیل جائیں۔ کمینے، وحشی! کیا تجھے قاہرہ کی وہ شام یاد ہے جب تو نے گڑ گڑا کر مجھ سے معافی طلب کی تھی اور کہا تھا کہ اب میں کبھی تم سے برا سلوک نہ کروں گا۔ تیری

آزادی میں کبھی دخل نہ دوں گا۔تو ایک ملکہ ہوگی اور میں ایک حقیر درباری۔عورت اس وقت تک ملکہ ہوتی ہے جب تک وہ مرد کی ہوس رانیوں کے خلاف آواز نہ اٹھائے۔ملکہ عورت اس وقت تک ملکہ ہوتی ہے جب تک وہ مرد کی ہر جائز و ناجائز خواہش کو پورا کرتی ہے۔ملکہ شاید مرد کی غلامی کا دوسرا نام ہے۔[23]

ہندوستانی سماج میں عورت [خصوصاً نچلے طبقے کی] کو گھر کے اندر اور باہر جو حیثیت حاصل ہے کرشن چندر نے اس کی سچی تصویر پیش کی ہے۔یہ ڈراما آئے دن ہمارے گھروں میں کھیلا جاتا ہے۔عورت کو انسان نہیں بھیڑ بکری بلکہ ایک ایسی گائے تصور کیا جاتا ہے۔جو چاہے قیمت دے کر اسے خرید سکتا ہے۔

کرشن چندر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے بڑے بے باک انداز میں اس مسئلے کو ہمارے سامنے پیش کیا ہے۔ اس کو حل کرنے، کوئی رایے دینے یا اس کے بارے میں کسی طرح کی فلسفیانہ بحث چھیڑنے سے انھوں نے خود کو بڑی حد تک محفوظ رکھا ہے۔حالانکہ ایسے مواقع حاصل تھے کہ اگر وہ چاہتے تو کھل کر اپنی رایے کا اظہار کر سکتے تھے لیکن انھوں نے ایسا کرنے سے گریز کیا۔ان کے اسی اجتناب سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ وہ حقیقت نگاری کی روایت اور اس کے تقاضوں سے بہ خوبی واقف ہیں۔

پلاٹ کے لحاظ سے اسے حقیقت نگاری کے دائرے میں لانا کسی قدر مشکل ہے کیونکہ اس میں روایتی ڈرامے کی طرح کہانی سیدھی راہ پر آگے بڑھتی ہے۔دو جگہوں پر کچھ وقفے کے لیے کہانی ٹھہرتی ضرور ہے لیکن اسے انقطاع نہیں کہا جا سکتا۔یہ ارتقائی سفر جس کا بنیادی مقصد حسینہ کا اپنی آزادی کو بحال رکھنا ہے اس وقت ختم ہوتا ہے جب ریواز اسے صوبیدار سے ملنے کے لیے باہر جانے کی اجازت نہیں دیتا اور جہاز کی کوک اس کی مجبوری اور لاچاری کا اعلامیہ بن جاتی ہے۔پلاٹ کا یہ مرحلہ اس کا نکتۂ عروج بھی ہے اور اختتام بھی۔حسینہ کا ایک مجبور اور لاچار عورت کی طرح ریواز کے سامنے سر تسلیم خم کر دینا حقیقت نگاری کی روایت کے منافی سہی؛ اسے قبول کرنے کے لیے ہم خود کو اس لیے مجبور پاتے ہیں کہ اس میں ہندوستانی عورت کی سچی تصویر نظر آتی ہے۔حسینہ جس ماحول کی زائیدہ ہے اس میں بغاوت و انحراف کے حوصلے کا پیدا ہونا ممکن نہیں۔اسی لیے ہم اسے حقیقت کے دائرے میں ہی رکھنے کے لیے مجبور ہو جاتے ہیں۔

یہ کہانی یکے بعد دیگرے چار ارتقائی مرحلوں سے گزرتی ہے۔پہلا مرحلہ وہ ہے جب حسینہ کی ملاقات صوبیدار سے ہوتی ہے اور وہ اسے زندگی کی طرف لوٹ جانے کا مشورہ دیتا ہے۔اسی مرحلے میں خود کو آزاد کرنے کی

حسینہ کی اولین کوشش بھی مضمر ہے۔ دوسرا مرحلہ اس وقت پیش آتا ہے کہ جب حسینہ ریواز کی طرف لوٹ جاتی ہے۔ تیسرے مرحلے میں ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ ریواز وعدے کے باوجود خود کو بدل نہیں سکا ہے اور آخری مرحلے میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حسینہ ایک مجبور و لاچار عورت ہے۔ کہانی ان چار ارتقائی مرحلوں سے گزر کر انجام تک پہنچتی ہے۔ یہاں وحدت زمان و مکان دونوں سے انحراف کیا گیا ہے۔ نہ تو یہ کہانی ایک دن کے واقعات پر مشتمل ہے اور نہ واقعات کسی ایک مقام پر رونما ہوتے ہیں۔ پہلے ہم کرداروں کو قاہرہ میں دیکھتے ہیں اور پھر اسکندریہ میں۔ ہاں وحدت عمل کا اعتبار کرتے ہوئے سارے واقعات مرکزی کہانی سے متعلق رکھے گئے ہیں۔

ڈرامے کے سبھی کردار نچلے یا درمیانی طبقے سے متعلق ہیں جو اپنے طبقاتی رجحان و خصوصیات کو پیش کرتے ہیں۔ مثلاً ریواز اس ڈرامے کا ہیرو ہے لیکن اپنی خصوصیات کے اعتبار سے اسے انٹی ہیرو قرار دینا زیادہ مناسب ہے۔ اس کا لاأبالی پن اور آزادہ روی اس کے مکالموں سے عیاں ہے:

> میں نے تم سے محبت کی ہے۔ تم نے صوبیدار سے محبت کی ہے۔ صوبیدار نے اپنے فرض سے محبت کی ہے۔ کیا تم اس پھیلتی ہوئی زنجیر کے حلقوں کو دیکھ سکتی ہو جو انسانوں اور ان کے دلوں میں بڑھتے جا رہے ہیں۔ محبت اور فرض، فرض اور محبت۔ زندگی ان ہی دو منزلوں میں بھٹکنے کا نام ہے۔[24] ——— زندگی جانتی ہو؟ زندگی نام ہے بھٹکنے کا؛ زندگی بھی ایک عجیب رقص ہے۔[25]

ریواز کسی سماجی یا مذہبی بندھن کا بھی قائل نہیں۔ اسی لیے وہ حسینہ کو اپنی ہوس رانی کا شکار تو کرنا چاہتا ہے۔ لیکن ایک دفعہ بھی اس سے شادی کرنے کی بات نہیں کرتا۔ اس نے چونکہ اسے ایک بھکارن سے رقاصہ بنایا ہے اس لیے وہ جس طرح چاہے اسے استعمال کرنا اپنا حق سمجھتا ہے۔ عادات و اطوار کے اعتبار سے بھی کرشن چندر نے ریواز کو اپنے طبقے کا نمائندہ بنایا ہے۔ وہ آرٹسٹ ہے اس لیے اس کا لاابالی پن اور سماجی بندھنوں سے آزاد ہونا ضروری ہے۔ ہمارے ہاں آرٹسٹ کو فطری طور پر ایسا ہی تصور کیا جاتا ہے۔ کرشن چندر نے بھی اس روایت کو برقرار رکھا ہے۔

ڈرامے کی ہیروئن حسینہ ہے۔ وہ نچلے طبقے سے اٹھ کر درمیانی طبقے میں داخل ہوتی ہے۔ زندگی میں پیش آنے والی مشکلوں نے اسے خاصا باشعور بنا دیا ہے۔ وہ سماج میں عورت کے ساتھ ہونے والے برتاؤ سے بہ خوبی واقف ہے۔ اس لیے وہ اس نظام کے خلاف علم بغاوت بلند کرنا چاہتی ہے۔ وہ مرد کے ہاتھوں کھلونا نہیں بننا چاہتی۔ اپنے

ارادے، فیصلے اور عمل سے وہ اپنا مستقبل تعمیر کرنا چاہتی ہے۔لیکن حالات اسے اس دائرے سے باہر نکلنے کا موقع ہی نہیں دیتے۔وہ اپنی آزادی کے لیے دوبار بغاوت کرتی ہے۔لیکن دونوں مرتبہ اسے ناکامی ہاتھ آتی ہے۔پہلی مرتبہ وہ خود ریواز کے جھانسے میں آجاتی ہے۔اور دوسری دفعہ وہ زبردستی اس کے سارے راستے مسدود کر دیتا ہے۔

اس ڈرامے کا تیسرا اہم کردار صوبیدار ہے۔آغاز میں اس کی ایک جھلک دکھائی گئی ہے۔جسے حسینہ کے الفاظ میں یوں پیش کیا گیا ہے:

> ...خدا گواہ ہے میں نے ایسا اچھا آدمی آج تک نہیں دیکھا؛ کبھی نہیں دیکھا۔مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جس کا دنیا میں نہ کوئی بھائی ہو، نہ بہن، نہ ماں، نہ باپ؛ آج ایک دردمند دل مل گیا۔پری مجھے معلوم ہوتا ہے کہ اب میں زمانے بھر کی تکلیفوں اور مصیبتوں کا مقابلہ خندہ پیشانی سے کرسکوں گی[26]

حسینہ کے مکالموں سے صوبیدار کا کردار واضح ہو جاتا ہے۔اس میں اس بات کی وضاحت ہے کہ وہ حسینہ کا عاشق نہیں ہے۔لیکن پانچویں منظر میں اس کی زبانی جو الفاظ کہلوائے گئے ہیں ان سے اس کے کردار پر حرف آتا ہے۔ اور پہلی نظر میں یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ وہ صوبیدار نہیں ہے جس سے ہم واقف ہو چکے ہیں۔آخری منظر اس شک کو یقین میں بدل دیتا ہے کیونکہ صوبیدار کا کارڈ حسینہ کے ہاتھ میں دیکھ کر ریواز کہتا ہے کہ وہ سمجھ گیا کہ یہ وہی صوبیدار ہے جو ہر روز شام کو کیفے میں اس کا رقص دیکھنے کے لیے آتا ہے۔یہاں کردار نگاری میں ایک طرح کا جھول پیدا ہو گیا ہے۔

پری کے بارے میں ہم صرف اتنا جان پاتے ہیں کہ وہ حسینہ کی سہیلی ہے اور بہت غریب عورت ہے جو بڑی مشکل سے اپنا گزارا کرتی ہے۔لیکن جب وہ سامنے آتی ہے تو وہ بھی ہمیں خاصی آزاد طبیعت عورت نظر معلوم ہوتی ہے جو شراب پینا معیوب نہیں سمجھتی۔البتہ وہ ایک ہمدرد انسان اور حسینہ کی سچی سہیلی ہے۔

زبان و بیان کے اعتبار سے ایک آدھ مکالموں کے سوائے بقیہ سبھی مکالموں میں روزمرہ زندگی میں بولی جانے والی زبان استعمال کی گئی ہے کرشن چندر ایسے تو شاعرانہ زبان استعمال کرنے میں اپنا ثانی نہیں رکھتے لیکن یہاں اس کا ایک آدھ موقع ہی ان کے ہاتھ آیا ہے اور وہاں بھی صورت حال کے اعتبار سے ہمیں کوئی برائی نظر نہیں آتی۔حسینہ اور ریواز چونکہ آرٹسٹ ہیں اس لیے ایک آدھ جگہ اگر ان کے منہ سے شاعرانہ جملے نکل بھی گئے ہیں تو انھیں معیوب قرار نہیں دیا جاسکتا۔

اسے دہلی میں ۱۷/ اگست ۱۹۴۰ء کو پہلی مرتبہ پیش کیا گیا۔ ایک ایکٹ کا یہ ڈراما بھی عصری زندگی کو پیش کرتا ہے یہ چھ کرداروں ماں، کانتا، شانتا، مالک مکان، اور اجنبی پر مبنی ہے۔ اس کی کہانی یوں ہے:

پردہ اٹھتا ہے تو مکان کے ایک کمرے میں ہم شانتا، کانتا اور ان کی اندھی ماں کو بیٹھے ہوئے دیکھتے ہیں۔ باہر زور کا طوفان اور شدید بارش ہو رہی ہے۔ ساڑھے آٹھ بجے رات کا عمل ہے۔ شانتا ونود کے آنے کا انتظار کر رہی ہے کیونکہ راکھی کا تہوار ہونے کی وجہ سے اس نے وعدہ کیا ہے کہ وہ اس کے گھر آ کر راکھی بندھوائے گا۔ وہ سارا دن اس کا انتظار کرتی ہے۔ اور رات شروع ہوتے ہی جب بارش شروع ہو جاتی ہے تو وہ اس کی آمد سے پوری طرح مایوس ہو جاتی ہے۔ اس موقع پر ماں اور بیٹیوں کے درمیان جو مکالمہ ہوتا ہے اس سے ان کا بیتا ہوا کل ہمارے سامنے روشن ہو جاتا ہے۔ مثلاً اس موقع پر ماں کو ایک عرصہ قبل ہونے والے ڈاکے کی یاد آ جاتی ہے۔ جس کی وجہ سے اس کا آٹھ سالہ لڑکا اس سے جدا ہو گیا تھا۔ وہ اپنی بیٹیوں کی بتاتی ہے کہ کس طرح اعلان کے مطابق ڈاکوؤں نے ان کے گاؤں پر ہلہ بولا تھا۔ اور اس کے باپ کو چارپائی میں رسیوں سے باندھ کر اس کے لڑکے کو اٹھا لے گئے تھے۔ انھوں نے جاتے ہوئے کہا تھا: ''اگر ایک مہینے کے اندر پانچ ہزار روپے انھیں ادا کر دیے گئے تو لڑکا واپس مل جائے گا۔'' اس کا باپ پانچ ہزار روپے جمع نہ کر پانے کے غم میں دنیا سے چل بسا۔ بیٹا اگر اس وقت ہوتا تو بہنوں کو راکھی بندھوانے کے لیے لوگوں سے نہ کہنا پڑتا۔

یہاں یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ان ماں بیٹیوں کی مالی حالت بڑی نازک ہے۔ گھر میں کھانے کے لالے پڑے ہوئے ہیں۔ راکھی بندھوانے اگر کوئی آ بھی گیا تو اسے کیا کھلائیں گی۔ کانتا اسی وجہ سے بپھری ہوئی ہے اور ماں بہن دونوں کو جلی کٹی سناتی ہے۔

اس اثنا میں دروازے پر دستک ہوتی ہے۔ دروازہ کھلنے پر مالک مکان داخل ہوتا ہے۔ جو یہ کہنے کے لیے آیا ہے کہ انھوں نے تین مہینوں سے کرایہ ادا نہیں کیا ہے۔ اس لیے اگر تین دنوں میں یہ کرایہ ادا نہ ہوا تو وہ ان سے مکان خالی کرا لے گا۔ اس کے چلے جانے کے بعد دونوں بہنیں سوچنے لگتی ہیں کہ اب کیا کیا جائے۔ کانتا کے دل میں اچانک خیال آتا ہے اور وہ شانتا سے مخاطب ہو کر کہتی ہے کہ ان کی کھڑکی کے سامنے والی کھڑکی میں جو امیر اوباش نوجوان رہتا ہے؛ وہ کئی بار اسے خط لکھ چکا ہے لیکن اس نے اس کے کسی خط کا ابھی تک جواب نہیں دیا ہے۔ اگر وہ اس کی بات مان لے تو ان سب کی مصیبت ختم ہو سکتی ہے۔ شانتا اس کی یہ بات سن کر گھبرا جاتی ہے اور فوراً کھڑکی بند کر دیتی ہے۔ کانتا

نے بات کے دوران ہی اس پر عمل کرنے کا فیصلہ بھی کر لیا ہے۔ وہ دروازے کی طرف بڑھتی ہے۔ شانتا اس کو روکنے کے لیے راستے میں آجاتی ہے۔ باہر والے دروازے کے پاس دونوں میں کش مکش ہوتی ہے اور نوبت ہاتھا پائی تک پہنچ جاتی ہے۔ اسی دوران شانتا کے منہ سے چیخ نکل جاتی ہے۔ اچانک دروازے پر دستک ہوتی ہے۔ دروازہ کھولنے پر ایک اجنبی داخل ہوتا ہے۔ دونوں بہنیں اس سے اصلیت چھپا کر اسے اندر لاتی ہیں۔ اجنبی کے یہ پوچھنے پر کہ کس بات پر جھگڑا ہو رہا تھا؟ کانتا کہتی ہے کہ راکھی کے تہوار پر۔ ایک مدت سے سفر میں ہونے کے سبب اسے یہ معلوم نہیں کہ آج راکھی کا تہوار ہے۔ شانتا جب اجنبی کو یہ بتاتی ہے کہ آج ان سے کسی نے بھی راکھی نہیں بندھوائی ہے تو وہ ان دونوں سے راکھی بندھوا کر انھیں ایک ایک پونڈ دیتا ہے۔ اسی درمیان اندھی ماں بھی لاٹھی ٹیکتے وہاں آجاتی ہے۔ ابتدائی گفتگو کے بعد ماں اس سے پوچھتی ہے کہ وہ کہاں سے آرہا ہے۔ اس پر اجنبی وہی کہانی دہراتا ہے کہ جو شروع میں ماں دہرا چکی ہے۔ یعنی وہ بتاتا ہے کہ اسے کس طرح گاؤں سے ڈاکو اٹھا کر لے گئے تھے اور ایک مدت تک وہ ان کے ساتھ رہا۔ پھر نکل بھاگا اور بمبئی میں نوکری کرتا رہا۔ پھر ماں بات کا پتا لگانے اپنے آبائی گاؤں پہنچا جہاں اسے معلوم ہوا کہ اس کا باپ انتقال کر گیا ہے۔ پھر کسی نے اسے اِدھر کا پتا بتایا اور وہ ماں اور بہنوں کی تلاش میں ادھر چلا آیا آخر میں ماں کو کھویا ہوا بیٹا اور بہنوں کو بھائی مل جاتا ہے۔

پلاٹ میں شامل سارے واقعات حقیقت پر مبنی ہیں۔ کہانی نچلے طبقے کے ایک کنبے کے ان مالی مسائل کو پیش کرتی ہے جو باپ کے انتقال اور بھائی کے کھو جانے کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ کرشن چندر نے اس مسئلے کے تمام پہلوؤں کی جس حقیقت پسندی سے مصوری کی ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔ واقعے کی ہر تفصیل کو اس طرح درج کرتے ہیں کہ ہر بات واضح ہو جاتی ہے۔ اور مکمل تصویر نگاہوں میں پھرنے لگتی ہے۔ بہ ظاہر تو یہ کہانی سیدھے سادے پلاٹ پر مبنی ہے لیکن اس میں بھی کرشن چندر نے سماج کے دو اہم مسئلوں کو ابھارنے کے لیے گنجائش پیدا کر لی ہے۔ پہلا مسئلہ جس کی طرف وہ ہماری توجہ دلانا چاہتے ہیں۔ سماج میں غریب اور پچھڑے طبقوں کی صورت حال ہے۔ متعدد نوجوان شانتا اور کانتا سے محض اس لیے راکھی نہیں بندھوانا چاہتے کہ وہ غریب ہیں۔ غریب ہونے کی وجہ سے وہ تین ماہ سے مکان کا کرایہ ادا نہیں کر پائیں۔ اس لیے مالک مکان بھی انھیں پناہ دینے سے انکار کرتا ہے۔ ان تصویروں کے ذریعے کرشن چندر دراصل سماج کے مالی نظام پر وار کرتے ہیں۔ یہ خاندان جو سماج کی کمزوریوں کی وجہ سے اجڑا ہے اسے تباہی سے بچانے کے لیے سماج خود کو معذور پاتا ہے۔ دولت اور روپے کے پجاری کسی انسانی رشتے کو نہیں جانتے اور نہ

ہی کسی اخلاقی قدر کو ہی پہچانتے ہیں۔ کانتا کا ایک مکالمہ ملاحظہ کیجیے:

...اب کون آئے گا شانتا بہن۔ تم نے ایک ونود سے کہا تو میں نے کتنوں سے کہا رام بھروسے سے، شنکر لال سے، ودیا ناتھ سے، لیکن سبھی ٹال گئے۔ سبھی کہتے تھے گھر آ کر بندھوائیں گے۔ دیکھو کوئی اس وقت پہنچا؟ کون آئے گا؟ کسے ضرورت ہے کہ غریب بہنوئی کا بھائی بنے۔[27]

دوسرا اہم مسئلہ عورت کا ہے۔ کرشن چندر نے یہاں بھی اسے مظلوم بنا کر پیش کیا ہے؛ کانتا کہتی ہے:

اس دنیا میں مرد مالک ہیں اور عورتیں غلام۔ مرد خریدار ہوتے ہیں اور عورتیں جنس خرید۔ مرد کتے ہیں اور عورتیں ہڈیاں۔ مرد راکھی بندھوانا پسند نہیں کرتے۔ وہ راکھی توڑنا پسند کرتے ہیں۔[28]

اس مجبوری سے نجات حاصل کرنے کے لیے کانتا اپنا آخری حربہ بھی استعمال کرنے کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔ اپنے ارادے اور فیصلے پر عمل کرنے کے لیے قدم اٹھاتی ہے۔ لیکن عین اسی وقت بھائی کی آمد حالات کا رخ بدل دیتی ہے۔ کانتا کا فیصلہ غیر منطقی اور جذباتی نہیں۔ بلکہ یہ اس کا سوچا سمجھا فیصلہ ہے۔ اسے معلوم ہے کہ اس فیصلے پر عمل کرنے کے لیے اسے کتنی بھاری قیمت ادا کرنی ہوگی لیکن وہ یہ سب کچھ کرنے کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔ بھائی کی بروقت آمد بھی غیر فطری واقعہ نہیں۔ آٹھ سال کی عمر کے بچے کو بہت سی باتیں یاد رہتی ہیں۔ ڈاکو جب اسے اٹھا کر لے جاتے ہیں تو وہ خاصا سمجھ دار اور ہوشیار ہو چکا تھا۔ موقع پاتے ہی وہ فرار ہو گیا اور تھوڑے دنوں تک بمبئی میں نوکری کرنے کے بعد ماں باپ کی تلاش میں نکل کھڑا ہوا۔ اس کی بروقت آمد کو اتفاق نہیں بلکہ ایک ایسا فطری عمل تصور کرنا چاہیے جس میں اس کی کوشش اور جستجو کو دخل ہے۔

راکھی کے تہوار کے ساتھ بہنوں کی جو تمنائیں وابستہ ہوتی ہیں ان کو شانتا اور کانتا کی وسیلے سے پیش کر کے کرشن چندر حقیقت نگاری کا بھرپور ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ راکھی ایک مقدس تہوار ہی نہیں اہم سماجی فریضہ بھی ہے۔ اس لیے ڈرامے کی سماجی معنویت بھی دوچند ہو جاتی ہے۔

یک بابی ڈراما ہونے کے باعث اس میں نہ صرف تینوں وحدتوں کا خیال رکھا گیا ہے بلکہ تاثراتی اور واقعاتی ارتقا کے اصولوں کی بھی پیروی کی گئی ہے۔ آغاز، درمیان اور اختتام کے اصولوں کا بھی لحاظ رکھا گیا ہے۔ آغاز ہی میں ہمیں یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ اس سے قبل کون کون سے واقعے ہو چکے ہیں۔ مثلاً گفتگو کے دوران ماں اپنی بیٹیوں کو یہ

بتاتی ہے کہ کس طرح ڈاکو ان کے بھائی کو اٹھا کر لے گئے تھے اور پھر اس کے غم میں کس طرح ان کے باپ کا انتقال ہوا اور اس کی اپنی آنکھیں جاتی رہیں۔ اس ڈرامے میں نکتۂ عروج اس وقت سامنے آتا ہے جب کانتا اپنے ارادے پر عمل کرنے کے لیے قدم بڑھاتی ہے اور دونوں بہنوں کے درمیان کش مکش کا آغاز ہوتا ہے۔ شانتا کی چیخ اور دروازے پر دستک سے ڈراما اپنے انجام کی طرف بڑھنا شروع کرتا ہے اور اس انکشاف کے بعد کہ اجنبی ہی ان کا کھویا ہوا بھائی اور بیٹا ہے؛ ڈراما اپنے اختتام کو پہنچ جاتا ہے۔

کردار نگاری کے اعتبار سے اس میں کانتا کا کردار نہایت اہم ہے۔ وہ نہ صرف باشعور بلکہ بردبار بھی ہے اور فرسودہ جکڑ بندیوں کے خلاف بغاوت کرنے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ وہ جانتی ہے کہ فرسودہ اخلاقیات کی وجہ سے ہی ان کی مالی حالت دن بہ دن خراب ہوئی ہے ایسی اخلاقیات کا کیا فائدہ جو انسان کو تحفظ عطا کرنے پر قادر ہی نہ ہو چنانچہ وہ اس کے بوسیدہ چولے کو اتار پھینکتے ہوئے اپنے ارادے اور فیصلے پر عمل کرنے کے لیے قدم بڑھاتی ہے اور اگر عین وقت پر اجنبی کی صورت میں ان کا بھائی نہ پہنچتا تو وہ اپنے فیصلے پر عمل کر چکی ہوتی ہے۔

کرشن چندر کے نسوانی کرداروں میں ایک خاص بات یہ نظر آتی ہے کہ وہ حالات کا شعور اور انھیں بدلنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ لیکن کسی نہ کسی وجہ سے وہ اس پر عمل کرنے سے قاصر نظر آتے ہیں۔ شاید انھیں عورت کا باغی روپ پسند نہیں ہے اسی باعث وہ عورت کو بغاوت کے دروازے پر لا کر واپس کر دیتے ہیں۔ ہاں اس عمل کے ذریعہ وہ دنیا کو یہ باور ضرور کراتے ہیں کہ ان میں بھی بغاوت کا حوصلہ موجود ہے۔ شانتا بھی باشعور ہے لیکن وہ روایتی اخلاقیات کے دائرے میں خود کو رکھنے کے لیے مجبور ہے۔ وہ بغاوت نہیں کر سکتی؛ اسی لیے وہ اپنی بہن کانتا کو بھی دروازے سے باہر قدم رکھنے سے روکتی ہے۔ ماں تو ماضی کے واقعات و حادثات کا شکار ہے۔ وہ ایک بھولی بھالی عورت ہے۔ وقت کے سنگین ہاتھوں نے چونکہ اس کی آنکھیں چھین لی ہیں۔ اس لیے وہ ماضی کی یادوں کے سہارے وقت گزارنے کی کوشش کرتی ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی یہ ڈراما روزمرہ کی گفتگو سے قریب تر ہے۔ کانتا جو گیت گاتی ہے وہ بھی کسی لوک گیت کا چربہ ہے۔ پیش کش کے لیے عمل اور بیانیہ دونوں استعمال کیے گئے ہیں۔ اسلوب صاف شفاف اور براہ راست ہے۔

بیکاری

یہ یک بابی ڈراما ہے جسے پہلی بار لاہور میں اکتوبر ۱۹۳۷ء میں پیش کیا گیا۔ یہ بھیا لال، شیام سندر، اظہر اور

سپاہی چار کرداروں پر مشتمل ہے۔

پردہ اٹھتے ہی ہم شیام سندر کو ہندو ہوٹل کے کمرہ نمبر ۴۴ میں بیٹھے ہوئے دیکھتے ہیں۔ وہ کچھ پریشان ہے اور سگریٹ پر سگریٹ پھونکے جاتا ہے۔ اسی درمیان نوجوان بھیالال داخل ہوتا ہے۔ جو ایم.اے. پاس کر چکا ہے۔ لیکن بیکاری کی وجہ سے پریشان ہے۔ یہاں شیام سندر اور بھیالال کے درمیان ہونے والی گفتگو سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ بھیالال آج کل ایک ڈاکٹر کی بیوی کو ٹیوشن پڑھانے پر مامور ہے جس کے عوض میں اسے صرف ۱۵/ روپے ماہوار ملتے ہیں۔ ڈاکٹر کی بیوی ذہنی اعتبار نہایت کمزور ہے اس لیے کچھ بھی اس کے پلے نہیں پڑتا۔ وہ نت نئے بہانوں کے ذریعہ پڑھائی سے کتراتی ہے۔ اسی وجہ سے دو بچوں کی ماں ہونے کے باوجود ایف.اے. تک ہی پہنچ سکی ہے۔ بھیالال آج کچھ زیادہ ہی خوش ہے جس کی وجہ وہ یہ بیان کرتا ہے کہ آج اس نے ڈاکٹر کی بیوی سے بدلہ لے لیا ہے۔ در اصل ہوا یہ تھا کہ سنڈے ٹائمز میں اشتہار دیکھ کر بھیالال جب ڈاکٹر کے ہاں پہنچا تو ڈاکٹر کے گھر میں موجود نہ ہونے کے باعث اس نے سوچا کہ کیوں نہ ڈاکٹر کی بیوی سے ہی بات کر لی جائے؛ ٹیوشن تو اسی کو پڑھنا ہے۔ اس کی صورت دیکھتے ہی ڈاکٹر کی بیوی گھبرا گئی۔ کیونکہ وہ نحیف ونزار اور زرد رُو نوجوان تھا اس نے بھیالال سے اس کی صحت کے بارے میں دریافت کیا۔ بے چارہ بھیالال اب اسے کیا بتاتا کہ اس کی صورت ہی ایسی ہے کہ جو بھی دیکھتا ہے اسے تپ دق کا مریض سمجھنے لگتا ہے۔ چنانچہ بات بناتے ہوئے اسے ڈاکٹر کی بیوی سے کہنا پڑا کہ ہاں وہ کافی دیر بیمار رہ کر ابھی ابھی صحت یاب ہوا ہے۔ جس پر ڈاکٹر کی بیوی نے اسے ایک دو ہفتے اور آرام کرنے کے بعد آنے کے لیے کہا۔ اب وہ بے چارہ کیا کہتا؛ خاموشی سے چلا آیا۔ لیکن دوسرے ہی دن کسی کے ذریعے سفارش بھجوائی اور پڑھانا شروع کر دیا۔ تین مہینے بعد بھی جب محترمہ کے پلے کچھ نہ پڑا تو آج ناچار اسے یہ کہنا ہی پڑا۔ ''آپ کی بھی عجیب صحت ہے۔ آپ ڈاکٹر لوگ جب پرہیز نہیں کریں گے تو اور کون کرے گا۔ مجھے دیکھیے اپنی صحت کا خیال رکھتا ہوں۔ کبھی کوئی تکلیف نہیں ہونے پاتی۔'' یہ تھا وہ بدلہ جو تین ماہ کی ٹیوشن کرنے کے بعد بھیالال نے محترمہ سے لیا تھا۔ اسی دوران ایک درمیانہ قد، دہرے بدن کا نوجوان اظہر سوٹ پہنے ہوئے داخل ہوتا ہے۔ اس کے ہاتھ میں ایک تار ہے۔ پوچھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ یہ تار امجد نے بھیجا ہے کہ جسے بی.ٹی. کرنے کے بعد الہ آباد میونسپل اسکول میں ۳۵/ روپے ماہوار نوکری مل گئی ہے۔ اس پر بھیالال جب حیرت کا اظہار کرتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ ایم.اے.، بی.ٹی. اور ۳۵/ روپے تو اظہر بہت ہی برمحل جواب دیتے ہوئے اس سے کہتا ہے کہ اس مہاجنی دور میں تم اور کر بھی کیا سکتے ہو۔

یہاں بھیالال کے وسیلے سے ہی ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ایک ہم جماعت کیلاش ناتھ جو بی۔اے۔ میں فیل ہو گیا تھا۔اب اپنے بات کے کارخانے کا منیجر ہے اور کار میں گھومتا ہے۔ بھیالال کو دکھ تو اس بات کا ہوتا ہے کہ وہی شخص جو ایک زمانے میں انگریزی مضامین اس سے خوشامدیں کر کے انگریزی ٹھیک کرایا کرتا تھا۔کل جب اپنی کار میں بیٹھا ہوا اس سے ملا تو رحم آمیز نظروں سے اس کی طرف دیکھتے ہوئے اس سے پوچھنے لگا آج کل کیا کرتے ہو؟ یہیں پر پہلی بار یہ بات کھلتی ہے کہ شروع میں ہم نے سندر لال کو جو پریشان سا دیکھا تھا اس کی کیا وجہ ہے۔ وہ یہاں ان دونوں سے کہتا ہے کہ اسے تو مسعود کی فکر ہو رہی ہے۔ دو مہینے سے وہ نوکری کی تلاش میں اس کے پاس ٹھہرا ہوا ہے اور کل کا گیا ہوا ابھی تک نہیں لوٹا ہے۔ بھیالال اور اظہر اسے تسلی دیتے ہوئے کہتے ہیں شاید اسے کہیں نوکری مل گئی ہو اور آج وہ بتانے کے لیے آ رہا ہو۔

یہاں اظہر دانش اور طبقے کی بے مروتی کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ بھی بے کاری کے لیے پڑھے لکھے نوجوانوں کو ذمہ دار ٹھہراتا ہے یہاں وہ پروفیسر رچانند کے لیکچر کا حوالہ دیتے ہوئے کہتا ہے کہ فاصل مقرر جو خود روئی کے کارخانہ کے تین سو حصوں کے مالک ہیں؛ کل بتا رہے تھے کہ موجودہ بے کاری اقتصادی نہیں بل کے تعلیم یافتہ طبقے کی آرام پسندی کی پیدا کی ہوئی ہے۔ چنانچہ گریجویٹ افراد کو چھوٹے موٹے کام کرنے چاہیے۔ یعنی بوٹ پالش کرنا، گلیوں میں جوتے بیچنا، گھی کی دکان کھولنا یا مونگ پھلی کی تجارت کرنا وغیرہ۔

ہنسی مذاق میں یہ سبھی دوست بہت سے کام کی تجاویز بھی زیر بحث لاتے ہیں۔ مثلاً اخبار نکالنا، ہوٹل کھولنا وغیرہ لیکن ان سب پر عمل کرنے کے لیے چونکہ روپیہ درکار ہے جو ان کے پاس نہیں۔اس لیے اب صرف ایک ہی تجویز ایسی رہ جاتی ہے جس پر وہ آسانی سے عمل کر سکتے ہیں وہ یہ کہ کسی مال دار کی جاہل بیٹی سے شادی کر کے آرام سے زندگی گزاری جائے۔ اس پر شیام سندر آنکھیں بند کیے ہوئے ان سے کہتا ہے کہ ایک ایسی عورت اس کی نظر میں ہے۔ دوسرے ساتھی اس پر چند اور سوال پوچھتے ہیں۔ سندر لال اسی طرح آنکھیں بند کیے ہوئے ان کا جواب دیتا ہے۔ آخر میں ایک دم آنکھیں کھول کر وہ خود ان سے پوچھنے لگتا ہے کہ وہ کہاں چلی گئی، کہاں چلی گئی؛ اس کا نام کیا تھا؟ وغیرہ وغیرہ جس پر سبھی ساتھی کھل کھلا کر ہنس دیتے ہیں۔ اسی اثنا میں ایک پولس کا سپاہی شیام سندر کو تلاش کرتا ہوا کمرے میں داخل ہوتا ہے اور اس کا نام پوچھ کر اس سے کہتا ہے کہ وہ سول اسپتال میں چل کر لاش کو پہچان لیں کیونکہ متوفی کی جیب سے انھیں کے نام کا لفافہ ملا ہے۔ مسعود بیکاری سے تنگ آ کر بالآخر خودکشی کر لیتا ہے اور یہ اسی کی لاش ہے۔

اوپر پیش کیے گئے پلاٹ کی تفصیلات سے ڈرامے کے کرداروں کا طبقہ [متوسط اور نچلا] متعین ہو جاتا ہے۔ انھیں کی زندگی کے ایک اہم مسئلے کو کرشن چندر نے یہاں موضوع بنایا ہے جسے عصری زندگی کا ایک اہم مسئلہ قرار دینا زیادہ غالباً مناسب ہوگا۔ آزادی کے بعد ہمارے ملک میں دولت کی جس طرح سے بندر بانٹ ہوئی اور ہوتی چلی آرہی ہے اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ نو دولتیوں کا ایک ایسا طبقہ ابھر کر سامنے آیا ہے جس کا بنیادی مقصد سماج کے سارے مادی وسائل پر نہ صرف قبضہ کرنا ہے بلکہ اسے اپنی ہی فلاح اور عیش پرستیوں کے لیے استعمال کرنا بھی ہے وہ نہیں چاہتا کہ اس کی ان عیش پرستیوں میں سماج کا کوئی دوسرا طبقہ بھی ساجھے دار ہو۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ گھوم پھر کر سماج کے سارے مادی وسائل انھیں تک محدود ہو کر رہ گئے ہیں۔ دوسرے طبقوں کے اچھی استعداد رکھنے والے افراد کے مقابلہ اس طبقے کے نالائق سے نالائق افراد کو ترجیح دی جاتی ہے۔ نظام کے اسی نقص کی وجہ سے رشوت جیسے گھناؤنے مرض نے سماج کو چاٹنا شروع کر دیا ہے۔ امید تو یہ تھی کہ آزادی کے بعد نیا نظام ہوگا جس میں ہر فرد کو برابر کا موقع حاصل ہوگا۔ لیکن ایسا نہیں ہو سکا بلکہ صرف اہل اقتدار کی تبدیلی ہوئی اور نظام تو وہی رہا جو آزادی سے پہلے تھا۔ وہی بندر بانٹ جاری رہی۔ قابلیت اور استعداد کی جگہ رشوت، سفارش اور کنبہ پروری نے لے لی۔ ظاہر ہے کہ ان حالات میں سماج کے مسائل کو حل کرنا تو دور اہل اقدار سے ان کو سمجھنے کی کوشش کی توقع بھی نہیں کی جا سکتی تھی۔ جب رہبران قوم ہی اس وطیرے کو اختیار کر لیں تو عوام کا اسی راستے پر چل نکلنا کوئی بڑی بات نہیں آہستہ آہستہ ہر فرد یہی تصور کرنے لگا کہ کامیابی اور کامرانی کا راستا صرف رشوت اور سفارش ہی ہے۔ دھیرے دھیرے نچلے طبقوں میں بے اطمینانی بڑھتی گئی اور انھیں اب موت کے سوا نجات کا کوئی راستہ نظر نہ آیا۔ کرشن چندر نے اس ڈرامے میں ہمارے اس رویے سے ہونے والے نقصانات کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے بہ ظاہر تو یہ عام ڈراما ہے لیکن اس کا انجام اتنا بھرپور ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو جھنجھوڑ کر ان سوالوں کے بارے میں غور و خوض کرنے پر مجبور کرتا ہے جو اس ماحول کے زائیدہ ہیں۔

نظریاتی حوالے سے یہ ڈراما حقیقت نگاری کو اعتبار عطا کرتا ہے۔ اس کے سبھی کردار جہد مسلسل کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس کا انجام منفی ہونے کے باوجود مجموعی طور پر اسی بات پر زور دیتا ہے کہ انسان اپنے ارادے، فیصلے اور عمل سے اپنا مستقبل بنا سکتا ہے۔ یہاں مسعود کا خودکشی کرنا اپنی شکست کو تسلیم کر لینے کے مترادف ہے۔ مسعود کی خودکشی ذاتی نہیں بلکہ وہ اس دور اور اس نسل کی مایوسی کو پیش کرتی ہے جو نئے معاشرے کی پیدا کردہ ہے۔ کرشن چندر نے یہاں حقیقت حال کو پیش کر دینے پر اکتفا کیا ہے۔ جس میں معروضیت اور حقیقت کی بے لاگ تصویر کشی ہے۔ انھوں نے

کہیں بھی اپنے نظریات کو ٹھونسنے کی کوشش نہیں کی ہے۔

پلاٹ کے فنی تقاضوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اس کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ اس میں وحدت زماں ومکاں ہونے کے باوجود وحدت عمل نہیں ہے۔ بہ ظاہر اس کا موضوع بیکاری ہے لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ بھیالال کے تجربات کے بیان کے لیے ڈرامے کا ایک بہت بڑا حصہ وقف کیا گیا ہے۔ بنیادی طور پر جس کا مرکزی موضوع سے کوئی تعلق نہیں۔ یعنی ڈاکٹر کے ہاں ٹیوشن حاصل کرنے اور ٹیوشن پڑھانے کے دوران پیش آنے والے واقعات یا پھر اس کی لاغر بدنی اور بدصورتی سے متعلق بیانات ان سب کا بیکاری سے کوئی تعلق نہیں جس کی وجہ سے کوئی مجموعی تاثر ابھر نہیں پاتا۔

کرشن چندر یہاں واقعات کو منطقی انداز میں پیش کرتے ہیں وہ اتفاق کا سہارا نہیں لیتے۔ مثلاً ڈاکٹر کی بیوی کا پڑھائی سے مسلسل کتراتے رہنا، کیلاش ناتھ کا بھیالال کو رحم آمیز نگاہوں سے دیکھنا، بھیالال کا ماضی کی تمام قدروں کو فریب قرار دینا اور مسعود کا خودکشی کرنا یہ سب منطقی واقعات ہیں۔ ان میں کہیں بھی کسی غیر منطقی بات کا سہارا نہیں لیا گیا۔ کردار جو کچھ کرتے یا کہتے ہیں وہ ان کا ایک سوچا اور سمجھا ہوا عمل ہے۔ وہ شعوری طور پر ارادے کو عملی صورت دیتے ہیں۔ وہ مجبور ضرور ہیں لیکن کسی کے ہاتھ کا کھلونا نہیں۔ وہ اگر مرتے بھی ہیں تو خود اپنے فیصلے پر عمل کرتے ہوئے۔ کرشن چندر واقعات کو بھی اپنی آنکھ سے نہیں بلکہ محرکات کی آنکھ سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ جن کا وہ منطقی نتیجہ ہوتے ہیں۔ یہی وہ راستا ہے کہ جس پر چل کر کرشن چندر وہ معروضیت برقرار رکھ پاتے ہیں کہ جو حقیقی بیانیہ اور معاصر ماحول کی عکاسی کے لیے ضروری ہے۔ تاکہ زندگی کے تلخ حقائق کی بے لاگ اور بے باک عکاسی ہو سکے۔

ڈرامے کے سبھی کردار نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں جو مخصوص ماحول کے پروردہ ہونے کے باوجود اس سے نجات حاصل کرنے کی جدوجہد میں مصروف ہیں۔ ڈرامے کا سب سے اہم کردار بھیالال ہے جو نہ صرف اپنے آپ کو اچھی طرح سمجھتا ہے بلکہ دوسروں کے متعلق میں بھی بڑی پختہ رائے رکھتا ہے۔ یہی نہیں وہ اپنے اردگرد پھیلے ہوئے ماحول پر بھی پوری نظر رکھتا ہے۔ اسے معلوم ہے کہ وہ ناخوش گوار صورت حال سے دوچار ہے۔ اس کے باوجود وہ ہتھیار نہیں ڈالتا بلکہ مسلسل جدوجہد کرتا ہے۔ وہ فطرتاً باغی ہے اسی لیے ماضی کی سبھی قدریں اور کتابیں جو بچپن سے جوانی تک اسے اچھی باتوں کی تعلیم دیتی تھیں اب جھوٹ کا پلندہ نظر آتی ہیں۔ وہ اپنے تجربے کو ان سبھی کتابوں پر فوقیت دیتا ہے۔ وہ محض خوابوں کے سہارے زندہ نہیں رہنا چاہتا بلکہ وہ خواب دیکھنا ہی نہیں چاہتا کیونکہ اسے معلوم ہے کہ خواب

محض فریب ہیں۔ وہ حقیقت سے آنکھ ملا کر زندہ رہنا چاہتا ہے؛ چاہے حقیقت کتنی ہی بھیانک کیوں نہ ہو۔ وہ بزرگوں سے ورثے میں ملے ہوئے سارے اقوال زریں کا بھی مذاق اڑاتا ہے۔ مثلاً وہ اسے غلط اور جھوٹ قرار دیتا ہے کہ ورزش سے صحت بنتی ہے۔ اس کے تجربے نے ثابت کیا ہے کہ اس نے جب بھی ورزش کرنے کی کوشش کی تو وہ اور بھی کمزور ہو گیا ہے۔ وہ کمزور و لاغر ہوتے ہوئے بھی صحت مند ذہن رکھتا ہے۔ ایسا صحت مند ذہن؛ جو اندھی تقلید کا قائل نہیں۔ وہ ہر چیز کو تجربے کی کسوٹی پر کس کر قبول کرنا چاہتا ہے۔

اظہر و سندر لال کے کرداروں کی کوئی واضح تصویر ہمارے سامنے نہیں آتی کیونکہ وہ صرف ان بحثوں میں حصہ لیتے ہیں کہ جن کا آغاز بھیا لال کرتا ہے۔ البتہ ان کے متعلق اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ وہ بیکاری کے ستائے ہوئے ہیں۔ یہ کردار بھی بھیا لال کی طرح غیر منطقی عوامل سے احتراز کرتے ہیں۔ کسی اسی خواہش کا اظہار نہیں کرتے جسے ادراک و شعور کی نفی قرار دیا جا سکے۔ زبان و بیان روزمرہ بول چال کے قریب ہے اور عمل کے مقابلے میں صاف بیانیہ کو زیادہ برتا گیا ہے۔

نیل کنٹھ

اسے پہلی بار دہلی میں ۲۴/ فروری ۱۹۴۱ء کو اسٹیج کیا گیا۔ یہ کورس، شیو جی، پاربتی، جگیاسو، ایک آوارہ، پجاری، گداگر، جیب کترے اور ساہوکار جیسے کرداروں پر مشتمل ہے۔ اس کی کہانی اور پلاٹ یوں ہے۔

پردہ اٹھتا ہے تو ہمیں کیلاش پربت کی چوٹی نظر آتی ہے جہاں ایک اونچے تخت پر شیو جی اور پاربتی بیٹھے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پاؤں میں نندی بیل اونگھ رہا ہے۔ برف کے گالے گر رہے ہیں۔ اسی دوران دیوداسیوں کا ایک گروہ شیو مہاراج اور کیلاش پربت کی تعریف میں گیت گاتا ہوا داخل ہوتا ہے جو تخت کے اردگرد ناچتے ہوئے گیت گاتی ہیں۔ گیت ختم ہوتے ہی شیو جی کے چہرے پر مسکراہٹ پھیل جاتی ہے۔ پاربتی اس کی وجہ دریافت کرتی ہے۔ شیو جی پہلے تو پاربتی کو پھسلانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن جب وہ وجہ جاننے کے لیے بہ ضد ہو جاتی ہیں تو شیو کہتے ہیں کہ کیا اس کے کان سنسار کے بدلنے کی آواز نہیں سن رہے ہیں۔ پاربتی غور سے سنتی ہیں؛ لیکن انھیں طوفان کی گھن گھرج کے سوائے اور کچھ سنائی نہیں دیتا۔ چنانچہ وہ سمجھتی ہیں کہ شیو شاید انھیں پھسلا رہے ہیں۔ اس لیے وہ روٹھ جاتی ہیں۔ شیو پاربتی سے کہتے ہیں کہ انھیں آواز سننے کی بجائے اسے پہچاننے کی کوشش کرنی چاہیے۔ آہستہ آہستہ ہر ہر مہادیو کی آواز سنائی دینے لگتی ہے۔ پاربتی سمجھتی ہیں کہ شاید کوئی شیو بھگت ہے جو بھٹک گیا ہے اور وہ مدد کے لیے پکار رہا ہے۔ چنانچہ وہ شیو جی

سے کہتی ہیں کہ وہ اس کی مدد کریں۔لیکن شیو جی انھیں سمجھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ کوئی بھٹکا ہوا بھگت نہیں بلکہ ایک بوڑھا مغرور تپسوی ہے؛ جسے اپنی طویل تپسیا پر بڑا ابھیمان ہے۔اس کے بعد شیو جی اور پاربتی کے درمیان جو گفتگو ہوتی ہے اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ بوڑھا تپسوی شو کے وِراٹ روپ کا درشن کرنا چاہتا ہے جسے آج تک کوئی نہیں دیکھ سکا ہے۔اور یہ بوڑھا تپسوی سارے برھمانڈ پر راج کرنے کے خواب دیکھ رہا ہے۔

جگیاسو؛شیو جی کے قدموں میں گر کر پَرنام کرتا ہے۔شیو جی کے پوچھنے پر کہ وہ کیا چاہتا ہے بوڑھا تپسوی اپنی خواہش کا اظہار کرتا ہے۔شیو جی اسے منع کرتے ہیں کہ وہ ایسا نہ چاہے کیوں کہ جسے وہ دیکھنا چاہتا ہے اسے آج تک کوئی دیکھ نہیں سکا ہے۔لیکن بوڑھا تپسوی اپنی ضد پر اڑا رہتا ہے۔چنانچہ شیو جی غضب میں آ کر اسے اپنا وِراٹ روپ دیکھنے کے لیے کہتے ہیں۔چاروں طرف بجلیوں کا سیلاب امنڈنے لگتا ہے؛ بوڑھے کی آنکھیں جس کی تاب نہیں لاسکیں اور وہ اندھا ہو جاتا ہے۔آخر میں شیو جی اس کی تپسیا کو ادھوری قرار دیتے ہوئے اسے مزید تپسیا کرنے کے لیے کہتے ہیں۔اب پاربتی شیو سے سوال کرتی ہیں کہ کیا جیون کی کھوج پاپ ہے۔شیو جی جواب دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ ایسی کھوج جو گپھاؤں میں رہ کر کی جائے پاپ ہے۔جیون کو پانے کے لیے اسے بھوگنا پڑتا ہے۔چنانچہ جب پاربتی پھر سوال کرتے ہوئے شیو جی سے پوچھتی ہیں کہ جیون کیا ہے؟ تو شیو جی انھیں سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔اس کے باوجود بھی ان کے سوالات جاری رہتے ہیں تو شیو انھیں لے کر انسانوں کی بستی کی طرف چل دیتے ہیں تا کہ اس سوال کا جواب تلاش کریں۔

دوسرے منظر میں شیو جی اور پاربتی کو بھک منگوں کے بھیس میں ایک مندر کے باہر کھڑے پاتے ہیں۔اس رات شیوراتری ہے اس لیے مندر میں جاتریوں کی بھیڑ لگی ہوئی ہے۔یہاں اب پہلے دو جیب کتروں کی گفتگو پیش کی جاتی ہے۔دونوں جے مہادیو کا نعرہ لگا کر ایک دوسرے کی خیریت پوچھتے ہیں اور کام دھندے کا حال بھی دریافت کرتے ہیں۔شیو اور پاربتی کو بوڑھے اور بڑھیا کے روپ میں پاس کھڑے پا کر وہ پہلے جیب کترے کو ہوشیار رہنے کے لیے کہتا ہے۔کیونکہ وہ ان کو بھی اپنے ہی بھائی بندے تصور کرتا ہے۔دونوں کے چلے جانے کے بعد شیو جی پاربتی سے کہتے ہیں کہ جیون کا ایک وستو یہ بھی ہے۔اب شیو اور پاربتی گداگروں کی آواز میں اپنے بھوکے ہونے کا اعلان کرتے ہیں لیکن ان کی آواز پر کوئی دھیان نہیں دیتا۔دوسرے گداگران کو اپنے راستے کا روڑا سمجھتے ہیں۔اس لیے ان سے پوچھتے ہیں کہ ان کا کون سا ٹولا ہے۔جب شیو جی جواب دیتے ہیں کہ ان کا کوئی ٹولہ نہیں؛ تو سب گداگر حیران

ہو جاتے ہیں۔اب ایک گداگران دونوں سے کہتا ہے کہ وہ نہ تو لنگڑے ہیں نہ لولے نہ اپاہج؛ پھر ٹھیک طرح سے مانگ بھی نہیں سکتے اور چلے ہیں بھیک مانگنے۔ پھر وہ بھگ منگوں کی آواز نکالتے ہوئے شیو سے پوچھتا ہے کہ کیا وہ اس طرح سے صدا لگا سکتا ہے۔اس کے بعد ان کا مذاق اڑاتے ہوئے گداگر پَرے چلے جاتے ہیں۔اب شیو جی پھر پاربتی سے کہتے ہیں کہ دیکھا جیون کا ایک وست یہ بھی ہے۔

اس کے بعد تین برہمن داخل ہوتے ہیں۔ نیوتوں کی بھرمار اور کھاتے کھاتے پیٹ پھٹنے کی بات کرتے ہیں۔ شیو جی ایک بار پھر آواز لگاتے ہوئے برہمنوں سے کہتے ہیں کہ وہ صبح سے بھوکے ہیں ان پر دیا کی جائے۔تیسرا برہمن ان کی صدا پر اپنے ساتھیوں سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ یہ کسان لوگ جب بوڑھے ہو جاتے ہیں تو شہر میں مانگنے کے لیے آ جاتے ہیں۔ پہلا برہمن نفرت سے ان کی طرف دیکھتے ہوئے سر ہلاتا ہے اور شیو شمبھو! شیو شمبھو! کہتا ہوا نکل جاتا ہے۔

تیسرے منظر میں ایک بار پھر ہم مندر کی سیڑھیوں کو دیکھتے ہیں لیکن اب وہ سنسان ہیں۔ بائیں طرف ایک آوارہ شخص پھٹے ہوئے کپڑوں میں ملبوس آگ جلائے بیٹھا ہے۔ دن بھر سیڑھیوں کے پاس کھڑے رہنے کی وجہ سے اب پاربتی کی ٹانگیں دکھنے لگی ہیں۔اس لیے وہ شیو جی سے مخاطب ہو کر کہتی ہیں کہ آج انھوں نے جیون کے کتنے رنگ دیکھے ہیں اور یوں لگتا ہے کہ جیسے دھوکے اور جھوٹ کا نام ہی جیون ہے۔اس پر شیو جی کہتے ہیں کہ اس سنسار میں منش منش کو کھائے جا رہا ہے۔اسی اثنا میں مندر کا پجاری دن بھر کی بھینٹ اپنے کندھوں پر لادے مندر کی سیڑھیاں اترتا دکھائی دیتا ہے۔شیو جی گداگروں کے سے انداز میں جے مہادیو کی بولنے کے بعد پنڈت سے ان پر دیا کرنے اور بھوجن دینے کے لیے کہتے ہیں۔ساتھ ہی وہ اس خواہش کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ رات وہ مندر کے دروازے پر ہی گزارنا چاہتے ہیں۔ بوڑھے (شیو جی) کی بات سن کر پنڈت ان کے ساتھ بڑی بے رخی سے پیش آتا ہے اور کسی دھرمسالہ میں رات گزارنے کا مشورہ دیتے ہوئے یہ دھمکی بھی دیتا ہے کہ اگر انھوں نے ایسا نہیں کیا تو پولیس والے پکڑ کر لے جائیں گے۔اس کے بعد شیو شمبھو! شیو شمبھو! کہتے ہوئے پنڈت چلا جاتا ہے۔

شیو جی اب پاربتی سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں کہ ان کا سب سے بڑا پجاری چلا گیا پھر سوال کرتے ہوئے پوچھتے ہیں کہ کیا انھوں نے جیون کو دیکھا؟ اس کے جواب میں پاربتی زندگی کو فریب، جھوٹ، بھیانک اور بدصورت قرار دیتے ہوئے یہ بھی کہتی ہیں کہ انسانی زندگی کیسی دکھ دایک ہے۔لوگوں کی آتمائیں اندھی ہو چکی ہیں۔ پھر وہ شیو جی سے پوچھتی ہیں کہ کیا انھوں نے انھیں لوگوں کے لیے زہر کا پیالا پیا تھا۔اسی اثنا میں آگ کے پاس بیٹھا ہوا آوارہ شخص

چیخ مار کر اچھل پڑتا ہے اور منہ سے طرح طرح کی آواز نکالتا ہے۔ پاربتی شیو جی سے اس کے بارے میں دریافت کرتی ہیں۔ شیو جی جواب میں پاربتی کو بتاتے ہیں کہ وہ ایک آوارہ شخص ہے۔ پھر وہ دونوں اس کے پاس چلے آتے ہیں۔ پاگل انھیں آگ تاپنے کے لیے کہتا ہے اور ساتھ ہی طرح طرح کی اوٹ پٹانگ باتیں بھی کرتا ہے۔ وہ پاربتی سے پوچھتا ہے کہ کیا انھیں بھوک لگی ہے۔ پھر جواب کا انتظار کیے بغیر روٹی کا ایک ٹکڑا ان کی طرف بڑھا دیتا ہے۔ پاربتی کو اس ٹکڑے سے عجیب بو آتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ وہ اس سے دریافت کرتی ہیں کہ یہ کیا ہے۔ پاگل ان کے سوال کا جواب دیتے ہوئے کہتا ہے:

...یہ روٹی کا ٹکڑا ہے اسے ایک کتے نے سونگھ کر چھوڑ دیا تھا۔ مگر ہے یہ ایک روٹی کا ٹکڑا؛ میں
نے اسے اپنے لیے رکھ چھوڑا تھا لیکن تمھاری بھوک میری بھوک سے زیادہ ہے۔[29]

اب شیو جی بھرائی ہوئی آواز میں پاربتی سے کہتے ہیں کہ وہ پھٹی ہوئی نگاہوں سے روٹی کے ٹکڑے کو دیکھنے کی بجائے اسے سویکار کر لیں۔ وہ اسے بدبودار روٹی کا ٹکڑا نہیں بلکہ امرت قرار دیتے ہیں کہ جس کی خاطر انھوں نے اور دیوتاؤں نے سمندر کا کونا کونا کھنگال ڈالا تھا۔ وہ اسی کو جیون کا آخری بھید بھی قرار دیتے ہیں کہ جسے ایک آوارہ سادھو اپنے سینے سے چمٹائے ہوئے بیٹھا ہے۔ شیو جی کے کہنے پر پاربتی آہستہ آہستہ روٹی کے ٹکڑے کی طرف اپنا ہاتھ بڑھاتی ہیں۔

پلاٹ سے متعلق مندرجہ بالا تفصیلات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ پلاٹ متعدد چھوٹی چھوٹی جھلکیوں کا مجموعہ ہے جس کا بنیادی مقصد پاربتی کو زندگی کے مختلف مظاہر سے روشناس کرانا ہے۔ تاکہ انھیں اس سوال کا جواب مل سکے کہ جو زمین پر آنے سے پہلے انھوں نے شیو جی سے پوچھا ہے۔ دوسرے الفاظ میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک مقصد کو پورا کرنے کے لیے کرشن چندر نے اس پلاٹ کو مسلسل ارتقائی صورت دینے کی بجائے قصہ در قصہ کہانی کا روپ دیا ہے جو جدید ڈرامے کے پلاٹ کی خصوصیت تو ہے لیکن اس کا ارتقائی روپ ہمیں ایپک تھیٹر کے ڈراموں میں ہی نظر آتا ہے۔

پلاٹ میں شامل چھوٹی چھوٹی جھلکیاں عصری معنویت کی حامل ہیں۔ ان چھوٹی چھوٹی جھلکیوں میں کرشن چندر نے آج کے انسان کی زندگی کے متعدد روپ پیش کر دیے ہیں۔ خصوصاً زندگی کے اس تضاد کو بڑی خوبصورتی سے ابھارنے کی کوشش کی ہے: ہر شخص جو نظر آتا ہے وہ ویسا ہے نہیں پنڈت، ساہوکار، جیب کترے، گداگر سبھی شیو شمبھو! شیو شمبھو! کی رٹ اس طرح سے لگاتے ہیں کہ مانو وہ شیو جی کے سچے بھگت ہوں۔ لیکن کردار اور عمل سے وہ چوروں اور ڈاکوؤں سے بھی بدتر نظر آتے ہیں بلکہ انھیں بھیڑیے قرار دینا زیادہ بہتر ہے۔ اسی لیے شیو جی خود کہتے ہیں کہ اس دنیا

میں منش منش کو کھائے جا رہا ہے۔ پاربتی انسان زندگی کو بھیانک قرار دیتی ہیں۔ وہ انسانوں کی آتماؤں کے اندھے ہونے کا بھی ذکر کرتی ہیں۔ اور حقیقت بھی یہی ہے۔ انسانی تہذیب کے ارتقا نے اسے اخلاقی اور انسانی اقدار سے جس طرح محروم کیا ہے اس کی اس سے خوبصورت اور سچی تصویر کشی مشکل ہے۔

کرشن چندر کا کمال یہ ہے کہ وہ زندگی کی اتنی تاریک تصویر دکھانے کے بعد بھی اس کے روشن اور تابناک پہلوؤں کو نظر انداز نہیں کرتے۔ پاگل ان کے نزدیک زندگی کی بقا کی واحد امید ہے۔ اسی لیے وہ شیو جی سے اس کا اقرار کرواتے ہیں کہ وہ زندگی کے اس راز کو اپنے سینے میں چمٹائے ہوئے ہے جس کو پانے کے لیے سارے دیوتاؤں نے سمندر کو کھنگال ڈالا تھا۔ شیو جی کی تلاش رائگاں نہیں جاتی اور نہ ہی پاربتی اس زمین سے مایوس لوٹتی ہیں۔

ہیئتی اور فنی اعتبار سے یہ پلاٹ حقیقت نگاری سے آگے کے مراحل طے کرتے ہوئے ایپک تھیٹر تک پہنچتا ہوا محسوس ہوتا ہے اردو میں اس روایت کو اپنانے کا شاید یہ اولین تجربہ ہے۔ کورس کا استعمال کرنے کی روایت جدید دور میں ایپک ڈرامے میں خاص طور سے ملتی ہے۔ یہاں بھی آغاز کورس سے ہوتا ہے جو کیلاش پربت اور شیو جی کی تعریف گاتا ہے۔ ساتھ ہی وہ اس ماحول کو بھی تیار کرتا ہے کہ جس میں ہم آگے چل کر جگیا سو کو پکارتے ہوئے سنتے ہیں۔ البتہ یہاں کورس صرف ایک ہی بار سامنے آتا ہے۔ وہ ایپک تھیٹر کی طرح بار بار سامنے آکر تنقید و تبصرے کا کام انجام نہیں دیتا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کرشن چندر ایپک ڈرامے کی روایت سے واقف تو ہیں اور کسی حد تک اس کی پیروی کی کوشش بھی کر رہے ہیں۔ لیکن ابھی انھیں ایپک تھیٹر کے فن پر پوری دسترس حاصل نہیں ہے۔ اسی لیے یہاں وہ اس کی صرف ایک جھلک دکھا کر ہی رہ جاتے ہیں۔ ایپک تھیٹر کی روایت سے پوری طرح واقف نہ ہونے کے سبب ہی وہ یہاں التباس حقیقت کو بھی توڑنے سے قاصر نظر آتے ہیں۔ البتہ بار بار دوری کا تاثر دے کر تاثر کو مسلسل ارتقا کی طرف بڑھنے سے روکتے ہیں۔ تاثر کو توڑنے کا کام وہ یہاں شیو جی سے ہی لیتے ہیں۔ جو ہر جھلک کے بعد پاربتی سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں: ''یہ بھی جیون کا ایک وست ہے۔'' تاثر کے ارتقا کو روک کر وہ ناظرین کو غور و خوض کی ترغیب دیتے ہیں تاکہ وہ سوچیں کہ فن کار ان سے کیا کہنا چاہتا ہے۔

پلاٹ کی ارتقائی شکل یہاں نہیں ملتی کیونکہ یہ ڈرامہ مختلف امیجز کا مجموعہ ہے جن میں تعلق تو ہے لیکن منطقی ربط نہیں ہے۔ یہاں شیو اور پاربتی کے کرداروں کو جس علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے وہ ایپک ڈرامے کی روایت کو مزید اعتبار عطا کرتا ہے۔ ان کے علاوہ بقیہ کردار جو مختلف جھلکیوں میں پیش کیے گئے ہیں درمیانی اور نچلے طبقوں سے متعلق

ہیں۔ جن میں حقیقی زندگی کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ کرشن چندر نے ان کرداروں کی تشکیل میں حقیقت پسندی سے کام لیا ہے مثلاً جیب کترے کا شیو جی کا نام لے کر لوگوں کو لوٹنا، ساہوکار کا شیو جی کے نام پر لوگوں کی قرقی کرانا، پنڈت کا بھی اپنے منصب سے گری ہوئی ذہنیت کا ثبوت دینا؛ یہ وہ باتیں ہیں جنھیں ہم ہر بڑے دن مقدس جگہوں پر ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ ان کرداروں کے عمل میں کوئی غیر منطقی بات نظر نہیں آتی۔ وہ جو کچھ کرتے ہیں سوچ سمجھ کر کرتے ہیں۔ زبان و بیان اور اسلوب کے اعتبار سے بھی اسے ترقی پسند ڈرامے کا ہی حصہ کہا جائے گا۔ اس میں براہ راست اسلوب اور روزمرہ محاورہ استعمال کیا گیا ہے اور بیانیہ کے مقابلے میں عمل کو زیادہ برتا گیا ہے۔

سرائے کے باہر

کا شمار کرشن چندر کے اچھے ڈراموں میں کیا جاتا ہے۔ ترتیب کے اعتبار سے یہ 'دروازے' میں شامل ڈراموں میں سب سے آخری ہے۔ اس میں حسب ذیل کردار پیش کیے گئے ہیں: اندھا بھکاری، منی، اندھے بھکاری کی نوجوان لڑکی، بھکارن، اندھے بھکاری کی بیوی، جانی لنگڑا، ایک چالاک بھک منگا، آوارہ شاعر، سرائے کا مالک، بی بی، سرائے کی نوکرانی، چند شکاری اور ان کی بیویاں ——— اس کا پلاٹ اس طرح ہے:

ایک پہاڑی قصبے کی سرائے کے دروازے سے چند گز کے فاصلے پر اندھا بھکاری اور اس کی بیوی آگ تاپ رہے ہیں۔ منی سرائے کے بڑے دروازے پر کھڑی بی بی سے روٹی مانگتی ہے لیکن بجائے روٹی دینے کے وہ نہ صرف اسے دھتکار دیتی ہے بلکہ گالیاں بھی دیتی ہے۔ اس کے ابا اندھے بھکاری کو بھوک لگی ہے اس لیے وہ اپنی بیٹی سے بار بار روٹی لانے کا تقاضا کرتا ہے۔ منی اس پر چڑ کر اس سے کہتی ہے وہ کیوں نہ اسے ہی کھالیں تا کہ روز روز کے اس دلدّر سے اس کی جان چھوٹے۔ ادھر اسے بی بی گالیاں دیتی ہے اور ادھر اس کے ماں باپ اس کی جان کو کھائے جاتے ہیں۔ جب کہ وہ انھیں بتا چکی ہے کہ کھانا اس وقت ملے گا جب سرائے میں آئے ہوئے سب مسافر کھالیں گے۔

بیٹی کے چڑچڑے پن کو دیکھ کر اندھا بھکاری شکایتی انداز میں اس سے کہتا ہے وہ اندھا ہونے کی وجہ سے اپنی بیٹی کا محتاج ہے۔ جب سے اس کی آنکھوں میں روشنی نہیں رہی ہے۔ اسے کوئی وقت پر بھیک کی روٹی بھی نہیں دیتا۔ سردی کا موسم ہے اور کڑاکے کی سردی پڑ رہی ہے۔ اس لیے بھکارن منی سے الاؤ کو ذرا تیز کرنے کے لیے کہتی ہے۔ لکڑیاں گیلی ہونے کی وجہ سے ان میں شعلہ نہیں بھڑکتا۔ ماں منی سے کہتی ہے کہ وہ کاؤ کے جنگل سے لکڑیاں کیوں نہیں لاتی۔ کاؤ کی لکڑیاں اچھی ہوتی ہیں۔ لیکن وہ ماں کو جواب دیتے ہوئے کہتی ہے کہ اسے کاؤ کے جنگل سے ڈر لگتا ہے۔

منی کے اس جملے سے بھکاری اور بھکارن کو اس کی عمر کی طرف دھیان جاتا ہے اور انھیں اس کی شادی کی فکر ستانے لگتی ہے۔ بھکاری چاہتا ہے کہ کوئی اچھا سا مال دار بھک منگا مل جائے تو منی کی اس سے شادی کر دے۔ اس قصے میں ایسا کوئی نہیں ہے اس لیے وہ مجبور ہے یہاں وہ بھکارن کو ایک ایسے بھکاری کا قصہ بھی سناتا ہے کہ جو ساٹھ ستر ہزار روپے چھوڑ کر مرا تھا۔ بھکارن منی کے لیے بھی کسی ایسے ہی بھکاری کے مل جانے کی خواہش کا اظہار کرتی ہے۔ یہاں بھکاری یہ بھی بتاتا ہے کہ کسی بنیے نے انھیں پانچ سو روپے کو عوض میں منی کا ہاتھ مانگا تھا لیکن منی کی ماں یعنی بھکارن اس کے لیے تیار نہ ہوئی ورنہ منی آج اپنے گھر میں ہوتی۔

بھکاری کے اس ذکر پر بھکارن جب اس سے پوچھتی ہے کہ وہ پانچ سو روپے لے کر کیا کرتا تو بھکاری کو اپنے بیتے ہوئے دن یاد آجاتے ہیں۔ یہاں ہمیں اسی کی زبانی پتا چلتا ہے کہ بھکاری بننے سے پہلے وہ ایک کسان تھا۔ پانچ سو روپے سے ایک بار پھر وہ بیل خرید کر کھیتی باڑی کرتا۔ بھکارن اسے ملامت آمیز لہجے میں کہتی ہے کہ یہ کہانی وہ کئی بار سن چکی ہے۔ اسے ایسے خواب کبھی نہ دیکھنے چاہیے۔ وہ بار بار اس کہانی کو دہرانے کے لیے اپنے خاوند کا مذاق بھی اڑاتی ہے۔ بھکارن کو بھی اپنے بیتے ہوئے دن یاد آتے ہیں اور وہ بھی اپنی ماں کی کہانی سناتی ہے کہ کس طرح وہ دن بھر کی بھیک اس سے چھین لیا کرتی تھی اور اسے پیٹ بھر کر روٹی اس لیے نہ دیتی تھی کہ کہیں وہ موٹی نہ ہو جائے۔

اسی دوران جانی لنگڑا اور شاعر داخل ہوتے ہوئے ہیں۔ جانی بھی بھکاری ہے۔ شاعر سے اس کی ملاقات راستے میں ہوتی ہے۔ شاعر سارنگی پر اپنے شعر گا کر اور جگہ جگہ گھوم کر روٹی کماتا ہے۔ ابتدائی تعارف کے بعد یہ دونوں بھی الاؤ کے پاس بیٹھ جاتے ہیں۔ بھکاری ایک بار پھر روٹی کی تقاضا کرتا ہے اور شاعر اپنے تھیلے میں سے مکئی کا ایک بھٹا نکال کر اسے دیتا ہے۔ اسی دوران ایک گاڑی بھی آکر رکتی ہے۔ اندھا بھکاری منی کو بھاگ کر جانے کے لیے کہتا ہے تاکہ وہ ان سے بھیک لے سکے۔ جانی لنگڑا بھی اس کے ساتھ ہو لیتا ہے۔ گاڑی میں سے چند شکاری اور ان کی بیویاں اترتی ہیں۔ عورتیں سرائے میں چلی جاتی ہیں۔ یہ دونوں ان سے بھیک مانگتے ہیں۔ منی کو دُونی اور جانی کو لنگڑے کو اِکنی ملتی ہے۔ ایک شکاری منی کے سراپے کو بہ غور جائزہ لیتے ہوئے اپنے ساتھی سے اس کی جوانی اور حسن کی تعریف کرتا ہے وہ اسی طرح اسے گھورتے ہوئے سرائے میں داخل ہوتا ہے۔

یہ دونوں جب واپس الاؤ کے پاس آتے ہیں تو بھکاری کے پوچھنے پر منی اسے بتاتی ہے کہ اسے ان سے ایک دُونی ملی ہے۔ جانی لنگڑا اپنی ایک اکنی کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ جوان عورتوں کو لوگ ویسے بھی زیادہ بھیک دیتے

ہیں۔اب بھکاری اسے بتاتا ہے کہ ایک بنیا اس کے پانسو دے رہا تھا لیکن منی کی ماں نہیں مانی۔ جانی لنگڑا چونکہ بڑا جہاں دیدہ اور شاطر ہے اس لیے وہ کہے بنا نہیں رہتا کہ منی کی ماں نے ایسا کر کے بڑی عقل مندی کا ثبوت دیا ہے۔ اور یہ بھی کہ اگر وہ چاہے تو یہ لڑکی اس کی زندگی بھر کی روٹیوں کا بندوبست کر سکتی ہے۔اپنی بات کی تائید کے لیے جب وہ شاعر کو پکارتا ہے تو وہ اپنے خیالات میں محو ہونے کی وجہ سے اس کی بات نہیں سنتا۔ چنانچہ جانی لنگڑا اسے دوبارہ پکارتے ہوئے پوچھتا ہے کہ کیا وہ کوئی گیت بنا رہا ہے اور اگر ایسا ہے تو وہ ان کو بھی سنائے۔شاعر اب انھیں ایک ایسا گیت سناتا ہے کہ جس میں وہ اپنے گیتوں کے بھوکے ننگے ہونے کا ذکر کرتا ہے۔گیت سن کر منی کی آنکھوں میں آنسو آجاتے ہیں۔گیت سے پیدا ہونے والے ماحول میں اب جو گفتگو منی اور شاعر کے درمیان ہوتی ہے اس میں شاعر کسی ایسے مستقبل کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ جب کسی کو بھیک نہیں مانگنی پڑے گی اور جب کسی کی عصمت نہیں لوٹی جائے گی۔ جانی لنگڑا شاعر کی یہ باتیں سن کر اس کا مذاق اڑاتے ہوئے اسے پاگل قرار دیتا ہے۔

سردی کی وجہ سے جنگل میں چلاتے ہوئے گیدڑوں کی آوازیں سن کر بھکاری انھیں ایک راجا کی کہانی سناتا ہے کہ جس نے انھیں ٹھنڈ سے بچانے کے لیے ان میں مفت کمبل تقسیم کرنے کا حکم دیا تھا۔ بھکاری کا یہ لطیفہ سن کر شاعر کھلکھلا کر ہنس دیتا ہے۔ بھکاری جب اس بے موقع قہقہے کی وجہ دریافت کرتا ہے تو شاعر اس کا جواب ایک سوال کی شکل میں دیتے ہوئے اس سے پوچھتا ہے کہ کیا اس راجا کے شہر میں بھکاری نہیں تھے جو اس نے گیدڑوں میں کمبل تقسیم کرنے کا حکم دیا۔

بی بی سرائے کے دروازے پر نمودار ہو کر منی کو آواز دیتی ہے۔منی بھاگتی ہوئی اس کے پاس جاتی ہے اور وہ یہ کہہ کر کہ اسے وہ سرائے کے مال سے اچھے اچھے کپڑے اور بہت ساری روٹی دلائے گی؛ اسے سرائے کے اندر لے جاتی ہے۔منی چونکہ بہت ہی معصوم ہے اس لیے وہ اس چال کو نہیں سمجھ سکتی۔منی کے اندر داخل ہوتے ہی سرائے کا دروازہ بند ہو جاتا ہے۔ یہاں اب کرشن چندر شاعر کی زبانی وہ باتیں کہلواتے ہیں کہ جو نہ صرف بے پناہ تاثیر رکھتی ہیں بلکہ حقیقت کی بھی عکاس ہیں۔

جانی لنگڑا اس کی باتیں سن کر سردی کی وجہ سے اس کا دماغ چل جانے کی بات کرتے ہوئے اس کا مذاق اڑاتا ہے۔شاعر اپنا گیت پھر چھیڑتا ہے گیت ختم ہوتے ہی بھکاری اپنی گدڑی سنبھالتے ہوئے اٹھتا ہے۔وہ جانی کے سہارے سرائے کے دروازے تک آتا ہے۔ دروازے کو پیٹتا ہے۔چیختا چلاتا ہے اور منی کو واپس کر دینے کے لیے گڑ

گڑاتا ہے لیکن سرائے کی منجمد دیواریں ساکت و جامد رہتی ہیں۔ اس کی آواز کوئی نہیں سنتا۔ تھک ہار کے وہ الاؤ کے پاس آ کر بیٹھ جاتے ہیں؛ سب اپنے اپنے خیالات میں گم ہیں۔ دھیرے دھیرے شاعر کے سوائے سب پر نیند غالب آ جاتی ہے اور سبھی خراٹے لینے لگتے ہیں۔ قصبے کی گھڑی جب تین بجاتی ہے تو شاعر ان کو غافل دیکھ کر مایوس انداز میں کہتا ہے کہ اسے وہاں سے چل دینا چاہیے کیونکہ وہ جس طوفان کا منظر ہے وہ وہاں کبھی نہیں آئے گا۔ وہ جانے کے لیے قدم بڑھانے ہی والا ہوتا ہے کہ اسے آہٹ سنائی دیتی ہے۔ منی نہ صرف بہترین کپڑوں میں ملبوس بلکہ شراب کے نشے میں بھی دھت ڈگمگاتے ہوئے قدموں کے ساتھ سرائے سے باہر نکلتی ہے اس عالم میں وہ سبھی الفاظ اور وعدے دہراتی ہے جو سرائے کے اندر شکاری نے اس کے جسم سے کھیلتے ہوئے اس سے کہے ہوتے ہیں۔ صرف چالیس روپے کے عوض اس کی آواز سن کر سب جاگ جاتے ہیں۔ بھکاری اس کا گلا گھونٹنے کی کوشش کرتا ہے لیکن شاعر اور جانی اسے چھڑاتے ہیں۔ اب منی ایک بار پھر وہ سب باتیں دہراتی ہے جو سرائے کے اندر اس سے کہی گئی ہیں۔

شاعر اس کی باتیں سن کر اسے بتاتا ہے کہ اس نے ان چھوٹے وعدوں کے عوض آج وہ دولت کھوئی ہے جس کی قیمت اب اسے عمر بھر چکانی ہوگی۔ جانی لنگڑا شاعر کی باتیں سن کر نہ صرف اس کے دماغ کے خراب ہونے کی بات کرتا ہے بلکہ اسے وہاں سے فوراً چلے جانے کے لیے بھی کہتا ہے۔ وہ نہیں چاہتا کہ شاعر منی کو سمجھانے کی کوشش کرے شاعر چلا جاتا ہے۔ منی شاعر کو اسے بھی اپنے ساتھ لے جانے کے لیے کہتی ہے لیکن وہ ایسا کرنے سے یہ کہہ کر انکار کر دیتا ہے کہ محبت کرنا یا زخمی زندگیوں پر پھاہا رکھنا اس کا کام نہیں۔ وہ تو صرف دھرتی کے آنسو جمع کرتا ہے۔

اوپر پیش کیے گئے پلاٹ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کرشن چندر نے حقیقت پسندانہ اسلوب میں کہانی کو آگے بڑھایا ہے۔ پلاٹ تسلسل کے ساتھ آگے بڑھتا ہے لیکن بیچ میں ایسے مقامات بھی آتے ہیں جہاں کہانی تھوڑی دیر کے لیے رکتی ہے۔ اور ایک نئی کہانی شروع ہوتی ہے۔ مثلاً روٹی کا ذکر کرتے ہوئے اندھے بھکاری کا اپنے بیتے ہوئے دنوں کا یاد کرنا، اپنے کسان ہونے اور چراگاہوں میں ریوڑ چرانے کی بات کرنا، بھکارن کا اپنی ماں کے برتاؤ کے بارے میں بتانا، گیدڑوں کے بارے میں لطیفہ سنانا اور شاعر کا اس پر بڑے طنزیہ انداز میں یہ کہنا کہ کیا اس راجا کے شہر میں بھکاری نہ تھے یا پھر بھکارن کا بسکٹ کھانے کے واقعہ کا بیان کرنا؛ یہ سب وہ واقعات ہیں جو بہ ظاہر ڈرامے کے مرکزی پلاٹ کا حصہ نہیں ہیں۔ اس کے باوجود وہ موضوع کی شدت کو ابھارنے میں تعاون کرتے ہیں۔

یہ کہانی آغاز، درمیان اور خاتمے کے اصولوں کے مطابق ترتیب دی گئی ہے۔ آغاز میں ہی ہمیں ماضی میں

ہوئے متعدد واقعات کا علم ہو جاتا ہے یعنی بھکاری کا کسان ہونا، زمین کا ساہوکار کے قرض کی نذر ہو جانا اور پھر اس کا بھکاریوں کی ٹولی میں شامل ہونا، اس کے بعد بل کھاتے ہوئے کہانی آگے بڑھتی ہے جس میں لچک ہے۔ کہانی مرکزی مقام تک اس وقت پہنچتی ہے جب منی سراے کی دہلیز کو ہمیشہ کے لیے عبور کر جاتی ہے؛ یہی کہانی کا کلائمکس ہے۔ اس کے بعد کہانی خود بہ خود انجام کی طرف بڑھتی چلی جاتی ہے۔ یہاں اگر کرشن چندر اگر آئیڈلسٹ بن کر کام کرتے تو وہ بڑی آسانی سے شاعر یا جانی لنگڑے کو منی کا سہارا بنا سکتے تھے۔ لیکن انھوں نے ایسا نہیں کیا۔ انھوں نے منی کو اپنا مستقبل خود بھوگنے کے لیے کھلا چھوڑ دیا۔ حقیقی زندگی میں بیشتر ایسا ہی ہوتا ہے۔ وہ شاعر کے ذریعہ یہاں تقریریں ضرور کراتے ہیں لیکن اسے سہارا نہیں بتاتے یہ تقریر افہام وتفہیم کے در وا کرتی ہے۔

کرشن چندر نے یہاں بھی نچلے طبقے کو ہی اپنا موضوع بنایا ہے اور ان کی زندگی میں آئے دن ہونے والے واقعات کو بڑی خوبصورتی کے پیش کیا ہے جس میں ان کا نقطۂ نظر بھی شامل ہے۔ کرشن چندر سے اس بات کا تقاضا کرنا کہ وہ نظریے کی ملاوٹ کے بغیر صرف اشیا کو پیش کر دیں؛ شاید ان کے اوپر ظلم ہوگا کیونکہ اس کی پیروی ان کے بس کی بات نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لاکھ سائنسی اور معروضی ہونے کے باوجود کہیں نہ کہیں ایسی بات ضرور پیدا ہو جاتی ہے کہ جس سے ہر شخص کا اتفاق کرنا ضروری نہیں۔ یہاں بھی ایسا ہی ہوا ہے۔ حقیقت نگاری کے ساتھ وہ سرخ انقلاب کی بھی بات کرنے لگ جاتے ہیں جو معاصر زندگی میں حقیقت سے زیادہ ماورائی اور اسطوری محسوس ہوتا ہے۔

سماجی ہونے کے ساتھ ہی یہ فیملی ڈراما بھی ہے۔ بھکاریوں کے ایک کنبے کے مسائل کو حل کرنا صرف کنبے کے افراد کا ہی نہیں سماج کا بھی اہم فریضہ ہے لیکن اس سماجی نظام کا کیا کیجیے جس کی بنیاد ہی استحصال پر قائم ہے جو بڑی اور چھوٹی مچھلی کے درمیانی رشتوں سے متعلق بنے ازلی وابدی اصولوں پر کھڑا ہے۔ جہاں بڑی مچھلی کا واحد کام چھوٹی مچھلی کو نگل لینا ہے۔ اسی جنگلی نظام کو نشانہ بنانا یہاں کرشن چندر کا واحد مقصد ہے۔ وہ ہمیں یہ بتانا چاہتے ہیں کہ اس جنگل میں صرف وہی جاندار رہ سکتے ہیں جو اپنی حفاظت آپ کرنے کی صلاحت رکھتے ہوں۔ وہاں صرف بہتر اور برتر ہی زندہ رہ سکتا ہے وہاں کمزور کے لیے کوئی جگہ نہیں۔

کرشن چندر بنیادی طور پر اس نظریے کے حامی ہیں کہ انسان اپنے عمل وفعل کے لیے آزاد ہے۔ اسی لیے اسے ان کے نتائج کی ذمہ داری بھی اٹھانا پڑتی ہے۔ وہ انسان کی مجبوریوں اور معذوریوں کو کسی مقدر/قسمت سے وابستہ نہیں کرتے بلکہ انھیں سماجی نظام کی دین سمجھتے ہیں۔ اسی لیے ان کے نزدیک جب تک سماج کو نہیں بدلا جاتا

انسان کی مجبوریوں اور معذوریوں کا خاتمہ نہیں ہوسکتا ہے۔ اسی نظریے کے زیر اثر وہ بھکاری کو سماج کی پیداوار قرار دیتے ہی۔ سماج جس کے ناقص نظام نے اس سے اس کے کھیت چھین کر اسے بھکاری بنا دیا ہے۔ وہی اب اس کی بیٹی کی عصمت لوٹ کر زندگی بھر کے لیے اس استحصال کے دروازے کھول دیتا ہے۔

کرداروں کی تشکیل کے دوران کرشن چندر اس روایت کی پوری طرح پیروی نہیں کر سکے ہیں؛ جس کے زیر اثر یہ ڈراما لکھا گیا ہے۔ مثلاً ایک بڑی خامی ان کرداروں میں نظر آتی ہے کہ وہ قوت سے محروم خود کو وقت کے دھارے پر چھوڑنے کے لیے مجبور نظر آتے ہیں۔ وہ نچلے طبقے کے نمائندہ ضرور ہیں لیکن ان میں ہمیں وہ زندگی نظر نہیں آتی جوان کی حقیقی زندگی کا حصہ ہے۔ اسی لیے ڈرامے کے آخر میں شاعر ان کی طرف سے مایوس ہو کر کہتا ہے:

> سو گئے سب سو گئے؛ اندھا، لنگڑا، بھکاری سب سو گئے۔ الاؤ کے تپتے ہوئے سرخ شعلے بھی جاگ جاگ کر سو گئے۔ اب کالی برفیلی رات ہے۔ اور ہواؤں کے تیز فراٹے لیکن یہ بھی فراٹے سرائے کے منجمد سینے کو چیر نہیں سکتے۔ جس طوفان کا تو منتظر ہے وہ یہاں کبھی نہیں آئے گا۔ اس لنگڑے کو اپنے ناسوروں سے محبت ہے۔ اس بھکاری کو اپنی بھوک سے۔ اور تو؛ تو اپنی اس بے مصرف سارنگی کا بوجھ کاندھے پر اٹھائے اس بجھتے ہوئے الاؤ کے کنارے کیوں بیٹھا ہے؟ اٹھ چل! پگڈنڈی کی پرانی راہ تجھے بلا رہی ہے۔ تو راہی ہے عاشق نہیں۔ تو مسافر ہے محبت کرنے والا نہیں۔[30]

اس میں شک نہیں کہ یہ سبھی کردار جس طبقے سے متعلق ہیں اس کی سچی تصویر پیش کرتے ہیں۔ لیکن کہیں نہ کہیں تو ان میں زندگی کا کوئی نشان ملتا۔ شاعر کہ جس کے وجود میں زندگی کی اس آگ کی چنگاریاں بھڑکانے کے زیادہ امکانات تھے۔ کرشن چندر نے اسے بھی محض تماشائی بنا کر رکھ دیا ہے۔ بھکاری اور شاعر دونوں خوابوں کی دنیا میں رہنے والے انسان ہیں۔ جب کہ بھکارن اور لنگڑا خالص عملی کردار نظر آتے ہیں۔ منی نہایت معصوم اور زندگی کی اونچ نیچ سے بے خبر ہے۔ اسی لیے وہ کاؤ کے جنگل سے تو گھبراتی ہے لیکن سرائے کی اونچی دیواروں کے اندر سائیں سائیں کرتے ہوئے بھیانک جنگل کو نہیں دیکھ پاتی۔ شاعر اس ڈرامے کا ہیرو ہے اور منی ہیروئن۔ شاعر تجربہ کار ہوتے ہوئے بھی بے عملی کا شکار ہے اور منی ناتجربہ کاری کی وجہ سے جنگل کی ہوس کا شکار ہو جاتی ہے۔

کرشن چندر نے زبان میں ایک حد تک ہی کرداروں کے طبقے کی رعایت کی ہے۔ یہی سبب ہے کہ بعض

جگہوں پر ان کے رومانوی اور شاعرانہ اسلوب کا عکس نظر آجاتا ہے۔ انھوں نے شاعر کے لیے جو زبان استعمال کی ہے وہ اس قدر مبہم اور شاعرانہ ہے کہ ڈراما اس کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ انھیں مکالموں میں کرشن چندر کا اسلوب بھی مبہم اور بالواسطہ ہوجاتا ہے۔

دروازے کھول دو

یہ ڈرامہ قومی یک جہتی کے تناظر میں لکھا گیا ہے۔ پہلی مرتبہ مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ؛ نئی دہلی نے جون ۱۹۶۳ء میں اسے کتابی صورت میں شائع کیا۔ پہلی بار اسے انجمن ترقی اردو؛ بمبئی نے قومی یک جہتی تحریک کے سلسلے میں پیش کیا۔ پھر اسے ملک کے اکثر شہروں میں بار بار کھیلا گیا۔ اسی لیے اس ڈرامے کو اشاعت سے پہلے ہی کافی مقبولیت حاصل ہو گئی تھی۔ اس کے موضوع پر اظہار خیال کرتے ہوئے خواجہ احمد عباس لکھتے ہیں:

> 'دروازے کھول دو' جیسا اس کے عنوان سے ظاہر ہوتا ہے قومی یک جہتی کے مسئلے کو سیاسی اور جذباتی سطح سے ہٹا کر ایک بنیادی انسانیت اور عقلیت کی سطح پر لے آیا ہے۔ لیکن کرشن چندر لکچر نہیں دیتا؛ تبلیغ نہیں کرتا۔ صرف تعصّبات کے بھاری بھرکم غباروں میں پن چبھا کر ان کی ہوا نکال دیتا ہے۔ ان کا کھوکھلا پن عیاں کر دیتا ہے۔ یہ تعصّبات وہ بھی ہیں جو جنوب اور شمال کے درمیان وندھیاچل بنے کھڑے ہیں۔ یہ تعصّبات ہی ہیں جن کی وجہ سے ہندوستانی قومی احساس کی تشکیل پوری طور سے نہیں ہوسکی اور اس نے ان کا بھانڈا پھوڑ کر ان کی بے بنیاد حیثیت کو ظاہر کر کے کرشن چندر نے بہت بڑا کام کیا ہے۔[31]

اس اقتباس سے یہ بات پوری طرح عیاں ہوجاتی ہے کہ کرشن چندر نے اس وقت کے اہم مسئلے 'قومی یکجہتی' کو عقلیت و سائنس کی سطح پر استوار کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس میں جذبہ و سیاست کا کارفرمائی نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس ڈرامے کی کہانی یوں ہے:

پنڈت رام دیال دلی کی ایک نوتعمیر شدہ عمارت کمل کنج کا مالک ہے۔ شہر میں اس کی اس طرح کی اور بھی عمارتیں ہیں جن کے فلیٹس اس نے کرایے پر اٹھا رکھے ہیں۔ کمل کنج چونکہ حال میں تعمیر ہوئی ہے بلکہ عمارت کے کچھ حصے میں تو اب بھی کام چل رہا ہے۔ اس لیے عمارت کے مختلف فلیٹس کو کرایے پر اٹھانے کے لیے اس نے متعدد دلال مقرر کر رکھے ہیں؛ جو مختلف گاہکوں کو اس کے پاس لاتے ہیں۔ سیٹھ رام دیال نے فلیٹس کو کرایے پر اٹھانے کے لیے

کچھ ایسی شرائط مقرر کر رکھی ہیں کہ انھیں پورا کرنا ہر کسی کے بس کی بات نہیں۔ وہ چونکہ دقیانوسی قسم کا برہمن ہے اس لیے فلیٹس وہ نہ تو کسی غیر ہندو کو دینا چاہتا ہے اور نہ کسی ایسے ہندو کو جو مانس مچھلی، پیاز لہسن اور شراب کا استعمال کرتا ہو۔ اسے اردو بولنے والے بھی پسند نہیں ہیں۔ چنانچہ یکے بعد دیگرے بہت سارے لوگ اس کے وہاں آتے ہیں۔ سب سے پہلے ایک سائنس داں اپنا نام و مذہب تبدیل کر کے مکان حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ لیکن اگریمنٹ تیار کرتے وقت اس کے بچے کی آمد سے راز فاش ہو جاتا ہے اور اسے بے نیل و مرام لوٹنا پڑتا ہے۔

ان کے جانے کے بعد ایک پشاوری ہندو اور اس کی بیوی داخل ہوتے ہیں۔ رام دیال انھیں فلیٹ صرف اس لیے دینے سے انکار کرتا ہے کہ وہ مانس مچھلی، پیاز لہسن سب کچھ کھاتے ہیں۔ یہی نہیں پٹھان کو شراب پینے اور مجرا سننے کا بھی شوق ہوتا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ اس کے یہاں ایک کے بجائے تین تین بیویاں ہوتی ہیں۔

پٹھان اور اس کی بیوی کے چلے جانے کے بعد میاں مُنّن داخل ہوتا ہے جو رام دیال کے منشی اور ٹائپسٹ ارشاد حسین کو جانتا ہے اسے بھی رام دیال کی شرائط قبول نہیں ہوتیں۔ وہ بھی فلیٹ حاصل کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ رام دیال کو میاں منن کے اردو بولنے پر اعتراض ہے اس توقع پر رام دیال اور اس کے بیٹے کے درمیان جو گفتگو ہوتی ہے اس سے رام دیال کی دقیانوسی ذہنیت کھل کر سامنے آتی ہے۔

اب سیٹھ کا مدراسی دلال رنگا چاری ایک مدراسی سیٹھ ویلو کو لے کر آتا ہے۔ ان دونوں نے آپس میں ساز باز کی ہے اس لیے بجائے اس کے کہ وہ رام دیال کو کچھ پوچھنے کا موقعہ دیں؛ وہ خود ہی رام دیال سے بہت سارے سوالات پوچھتے ہیں۔ جن کا مقصد رام دیال پر یہ ظاہر کرنا ہے کہ ویلو بڑا دھرم کرم کا پابند ہے۔ ان باتوں کو سن کر رام دیال اتنا خوش ہوتا ہے کہ اسے اس کا خیال ہی نہیں رہتا کہ وہ ویلو کے مذہب کے بارے میں کچھ پوچھ سکے۔ چنانچہ یہاں بھی عین وقت پر سفیدی کرنے والے مدراسی مان کٹی کی آمد سے یہ راز فاش ہو جاتا ہے۔ مان کٹی ویلو کو بچپن سے جانتا ہے اور وہی بتاتا ہے کہ ویلو ایک چمار کا بیٹا ہے۔ ظاہر ہے ان حالات میں رام دیال سے کسی ہمدردی کی امید نہیں کی جا سکتی۔

آخر میں ایک کرسچن ڈاکٹر اور اس کی لڑکی بلو آتے ہیں۔ ان کے آنے سے پہلے رام دیال کو خود کہیں جانا پڑتا ہے اور وہ کام کی دیکھ بھال کی ذمہ داری کمل کے سپرد کر جاتا ہے۔ ڈاکٹر چونکہ کسی مریض کو دیکھنے کے لیے پاس ہی کہیں گیا ہوا ہے اس لیے وہ اپنی بیٹی سے کہہ جاتا ہے کہ وہ کمل کنج پہنچے۔ وہ اس سے وہیں آ کر ملے گا۔ یہاں اب پہلے ڈاکٹر کی بیٹی ازابلا کمل کنج پہنچتی ہے کمل چونکہ طبیعتاً شوقین مزاج ہے اس لیے ایک خوبصورت لڑکی آتے ہوئے دیکھ کر پگھل

جاتا ہے۔اوراس کے بارے میں کچھ معلوم کیے بغیر ہی اسے ایک فلیٹ دے دیتا ہے۔وہ ازابلا کوفلیٹ دکھانے کے لیے اس کے ساتھ گیا ہوتا ہے۔اسی دوران ڈاکٹر دفتر میں داخل ہوتا ہے۔ازابلا نے اپنے نوکر رام بھروسے سے سامان بھی ہوٹل سے منگوالیا ہوتا ہے۔اس لیے اپنے سامان کو دفتر میں پڑے ہوئے دیکھ کر اور رام بھروسے کو تخت پر سوئے ہوئے پا کر وہ حیران ہو جاتا ہے۔وہ رام بھروسے کو جگا کر سامان لانے کی وجہ دریافت کرتا ہے اور رام بھروسے سے ازابلا کے ٹیلی فون کے بارے میں بتاتا ہے۔ازابلا چونکہ وہاں موجود نہیں ہے۔اس لیے ڈاکٹر رام بھروسے سے اس کے بارے میں پوچھتا ہے لیکن اس نے خود بھی ازابلا کو یہاں دیکھا نہیں ہوتا ہے اس لیے وہ کچھ نہیں بتا پاتا۔اسی اثنا میں رام دیال باہر سے داخل ہوتا ہے۔وہ سامان اور ڈاکٹر کو دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے۔ڈاکٹر؛ رام دیال سے اپنی لڑکی کے بارے میں پوچھتا ہے لیکن رام دیال چونکہ خود بھی ابھی ابھی باہر سے لوٹا ہوتا ہے اس لیے ڈاکٹر کے اس اچانک سوال پر طیش میں آجاتا ہے۔دونوں کے درمیان جھگڑا ہوتا ہے۔ڈاکٹر رام دیال کا گریبان پکڑ کر اسے جھٹکنے ہی والا ہوتا ہے کہ عین اسی وقت کمل اور بلو فلیٹ دیکھنے کے بعد واپس لوٹتے ہیں۔گفتگو کے دوران معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں عیسائی ہیں۔رام دیال کو بہت غصہ آتا ہے وہ انھیں نکل جانے کے لیے کہتا ہے۔اس شدید جذباتی کیفیت کی وجہ سے اسے دل کا دورہ پڑتا ہے۔ڈاکٹر رام دیال کے غیر انسانی برتاؤ کی وجہ سے اسے نظر انداز کرتے ہوئے جانے ہی والا ہوتا ہے کہ کمل اس کے قدموں پر گر کر مدد کی درخواست کرتا ہے۔ازابلا بھی باپ کو اشارے سے ایسا ہی کرنے کے لیے کہتی ہے۔چنانچہ ڈاکٹر اس کی طرف متوجہ ہو کر اس کی جان بچاتا ہے۔اس واقعہ سے متاثر ہو کر رام دیال کے ذہن میں انقلاب رونما ہوتا ہے اور وہ نہ صرف ان کو فلیٹ دیتا ہے بلکہ انھیں بھی واپس بلا لیتا ہے کہ جنھیں اس نے پہلے فلیٹ دینے سے انکار کر دیا تھا۔

کرشن چندر نے اس ڈرامے میں اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے عصری زندگی کی ایسی بے لاگ اور حقیقی تصویر پیش کی ہے کہ معاصر ماحول بھی روشن ہو جاتا ہے۔کرشن چندر ہندوستان کی تاریخ اور کلچر سے کما حقہ واقف ہونے کے ساتھ بدلتے ہوئے سماجی و سیاسی شعور سے بھی بہرہ ور ہیں۔اسی لیے وہ اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے سماج کے ایسے تیکھے مناظر منتخب کرتے ہیں کہ قاری کو ان کی نظر انتخاب کی داد دیتے ہی بنتی ہے۔

موضوع کے اعتبار سے 'دروازے کھول دو' ایک مقصدی ڈراما ہے کیونکہ اس میں کرشن چندر ان تمام عناصر کی کڑی تنقید کرتے ہیں جو ہماری قومی ایکتا کے راستے میں رکاوٹ بنے ہوئے ہیں۔مذہبی منافرت، طبقاتی تقسیم، زبان

سے پیدا ہونے والے جھگڑے، رسوم و روایات کی اندھی تقلید اور رنگ و نسل اور علاقائی منافرت ان سب کے خلاف کرشن چندر علم بغاوت کرتے ہوئے ہندوستانیوں کو پیار و محبت کا راستا اپنانے اور انسانی اقدار کو فروغ دینے کا مشورہ دیتے ہیں۔ اسی میں وہ قومی بقا کا راز مضمر پاتے ہیں۔ اسی راستے پر چل کر مسرت و بصیرت کے چراغ روشن کیے جاسکتے ہیں۔ اسی سے وہ خوش حالی اور فارغ البالی حاصل کی جاسکتی ہے کہ جو کسی قوم کو اقوام عالم میں عزت و وقار عطا کرسکتی ہے۔

صنعتی تہذیب کے فروغ نے ہمارے بڑے شہروں میں طرح طرح کے مسائل کھڑے کیے ہیں۔ سر چھپانے کے لیے مناسب مکان حاصل کرنا بھی انھیں مسائل میں سے ایک مسئلہ ہے۔ اس مسئلے کو تعصّبات کی دیواروں نے اور بھی شدید بنا دیا ہے۔ کرشن چندر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے درمیانی اور نچلے طبقوں کی زندگی کی وساطت سے ان قومی مسائل کو ابھارنے کی کوشش کی ہے کہ جو کینسر کی طرح سماج کو چاٹتے جا رہا ہے۔ انھوں نے نچلے طبقوں کے اعتقادات و تعصّبات کی روشنی میں اس مسئلے کو اس طرح ابھارا ہے کہ چھوٹے چھوٹے تعصّبات و توہمات کی بنا پر قومی ہم آہنگی سے تعلق ہونے والا خسارہ بھی روشن ہو جاتا ہے۔

ہندوستان میں سائنس اور ٹیکنالوجی کے ارتقا اور فروغ کے باوجود ہمارا ذہن ابھی تک منفی رجحانات سے آزاد نہیں ہوسکا ہے۔ کہیں مذہب تقسیم کا باعث بن رہا ہے تو کہیں طبقاتی اور علاقائی تعصّبات ہمیں ایک دوسرے سے دور لیے جا رہے ہیں۔ کرشن چندر نے قوم پر منڈلاتے ہوئے اسی خطرے کی جانب ہماری توجہ مبذول کرانے کے لیے ایسے واقعات کا انتخاب کیا ہے جو ہماری انسانیت کو للکارتے ہیں اور ضمیر کو جھنجھوڑتے ہیں۔ اس قومی مسئلے کی اہمیت کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے جب کمل کانت اپنے باپ کی حرکتوں سے تنگ آ کر اس سے کہتا ہے:

> آپ بھی تو غضب کرتے ہیں پتاجی! آخر آپ اس بلڈنگ میں رکھیں گے تو کسے رکھیں گے؟ ایک بیوی والا مسلمان آپ نہیں رکھیں گے۔ اردو بولنے والا آپ کو پسند نہیں؛ قوالی سننے والا آپ کو پسند نہیں۔ ماس مچھی کھانے والا آپ نہیں چاہتے؛ پیاز لہسن والا آپ نہیں چاہتے۔ پنجابی کو آپ نہیں رکھیں گے؛ بنگالی کو آپ نہیں رکھیں گے؛ ملیالی کو آپ نہیں رکھیں گے؛ آخر آپ رکھیں گے تو کس کو رکھیں گے اس گھر میں؟ —— آدھا ہندوستان تو جات باہر کر دیا آپ نے۔[32]

کرشن چندر پرانے دقیانوسی خیالات اور فرسودہ اخلاقیات کا بھانڈا کمل ہی کے ذریعے پھوڑتے ہیں۔ کمل

کے پوچھنے پر جب رام دیال یہ کہتا ہے کہ اس گھر میں وہی رہ سکتا ہے کہ جو مریادوادی ہو اور جسے ہماری پراچین سبھیتا اور سنسکرتی پر گورَو ہو۔ کمل اس کا جواب دیتے ہوئے اپنے باپ کو یوں مخاطب کرتا ہے:

> گورَو تو مجھے بھی ہے اور ان سب کو ہے جو اس دیش میں رہتے ہیں۔ مگر یہ وِکرمادِتیہ اور ہرش کا زمانہ نہیں ہے۔ سمے کے ساتھ ساتھ سبھیتا اور سنسکرتی دونوں بدلتے ہیں۔ اس دیش میں پہلے نیگرو آئے، پھر دراوڑ آئے، پھر آریا آئے، پھر منگول آئے۔ مسلمان آئے، انگریز آئے اور اب ایٹم بم آنے والا ہے۔ اس دنیا میں بھانت بھانت کا جنور رہتا اور اپنی بولی بولتا ہے۔ اور آپ کوئی ایک رنگ، کوئی ایک ٹھپّا، کوئی ایک دھرم سب پر لاگو نہیں کر سکتے؛ ہو نہیں سکتا..... چلے گا نہیں۔[33]

کرشن چندر نے یہاں کمل کانت کے ذریعے ہندوستانی قوم کو مشورہ دیا ہے کہ وقت کے تقاضوں کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے خود کو تبدیل کرنا نہایت ضروری ہے۔ فرد اور سماج دونوں کی بقا اسی میں ہے اس حقیقت کو سمجھنے کے بعد رام دیال بھی خود کو بدلنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اور اپنے گھر کے بند دروازے سب کے لیے کھول دیتا ہے۔

سرسری طور پر اس کہانی کا مطالعہ کرنے والے قاری کو یوں تو اس میں صرف یہ بات نظر آئے گی کہ ایک صنعتی شہر میں چند لوگ ایک گھر کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ غور سے دیکھنے پر وہ یہ محسوس کیے بنا نہیں رہ سکے گا کہ کرشن چندر دراصل اپنے ہم عصر دور کے انسان کی اس جدوجہد کو پیش کر رہے ہیں جو اپنے کھوئے ہوئے اطمینان کو پانے کے لیے کر رہا ہے۔ وہ بصیرت کی راہ سے اس مسرت تک پہنچنا چاہتا ہے جسے ماضی کی فرسودہ جکڑ بندیوں نے اس سے چھین لیا ہے۔ یہ لوگ محض اینٹ گارے کے ایک گھر کی تلاش میں نہیں ہیں بلکہ اس مسکن کی کھوج میں ہیں جو انھیں پناہ دینے کے ساتھ ہی اطمینان و سکون بھی عطا کر سکے۔ ایک ایسا مسکن جس کی دیواریں محض اینٹ گارے سے نہیں بلکہ اتحاد و اتفاق اور انسان دوستی کی بنیادوں پر استوار کی گئی ہوں۔

ڈرامے کے آخر میں رام دیال کی ذہنی کایا پلٹ سے کرشن چندر کے اس یقین کا ثبوت بھی فراہم ہوتا ہے کہ انسان اپنے ارادے اور عمل سے بہت کچھ بدل سکتا ہے۔ اسی لیے رام دیال آخر میں جب اپنے ارادے اور فیصلے پر عمل کرتا ہے تو کمل کنج کے سارے دروازے سب کے لیے کھل جاتے ہیں۔ رام دیال کے نفرت بھرے برتاؤ کے باوجود جب عیسائی ڈاکٹر اس کی زندگی بچاتا ہے تو یہ حادثہ اس کے ذہن پر مسلط جہالت کے اندھیروں کو مٹا دیتا ہے۔ زندگی کی

حقیقت اس پر واضح ہو جاتی ہے۔اور وہ وقت کے تقاضوں کا احترام کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔

پلاٹ کی ترتیب و تشکیل کے لیے یہاں کلاسیکی اصولوں کی پیروی بھی کی گئی ہے اور ان سے انحراف بھی مثلاً یک بابی ڈراما ہونے کی وجہ سے کرشن چندر یہاں وحدت زمان و مکان کا لحاظ رکھتے ہیں۔ جب کہ وحدت عمل سے انحراف کرتے ہوئے اسے قصہ در قصہ کہانی کی شکل دے کر تاثراتی ارتقا کو چھوٹے چھوٹے جزیروں میں آگے بڑھاتے ہیں۔ یہاں تاثر دو سطحوں پر آگے بڑھتا ہے۔ایک سطح تو ہر نئے کردار کے داخلے سے شروع ہو کر اس کے منظر سے ہٹنے تک باقی رہتی ہے۔ دوسری سطح ان چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کو ایک دوسرے سے جوڑ کر شروع سے آخر تک ارتقا پذیر نظر آتی ہے اس طرح ایک مجموعی تاثر جنم لیتا ہے۔

پلاٹ کی تشکیل آغاز درمیان اور خاتمے کے اصول کے مطابق عمل میں لائی گئی ہے۔ پہلے ہی حصے میں یہ بات قاری پر واضح ہو جاتی ہے کہ ڈرامے کا مرکزی موضوع کیا ہے اور اس سے پہلے کیا ہوتا رہا ہے۔ رام دیال نے اپنی دوسری آٹھ بلڈنگوں کو کس طرح سے کرایے پر اٹھایا ہے۔اس کے بعد کہانی ڈھیلے ڈھالے انداز میں آگے بڑھتی ہوئی اس نکتے تک پہنچتی ہے کہ جہاں رام دیال پر دل کا دورہ پڑتا ہے اس نکتے کو ہم درمیان کہہ سکتے ہیں۔اس کے بعد مزید کسی کہانی کو پیش کرنے کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ چنانچہ کرشن چندر کہانی کو اختتام کی طرف بڑھاتے ہوئے ان تمام مسائل کو حل کرتے ہیں۔جنھیں انھوں نے چھوٹی چھوٹی کہانیوں کی صورت میں شروع سے لے کر درمیان تک باری باری ابھارا ہے۔ یک جہتی کے کورس کے ساتھ ہی ڈراما اپنے انجام تک پہنچ جاتا ہے۔

کرشن چندر یہاں طنز و مزاح کا استعمال بھی کرتے ہیں اور خوب کرتے ہیں۔ان کے وار بڑے تیکھے ہوتے ہیں۔کرشن چندر کے اسی فن کی طرف اشارہ کرتے ہوئے خواجہ عباس لکھتے ہیں:

> ...اس کے علاوہ ڈراما نویس کی حیثیت سے کرشن چندر میں دو اور خوبیاں بھی ہیں ؛ جو اس ناٹک میں بڑی نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ وہ ڈرامے میں شروع سے آخر تک پلاٹ کا[Suspense] سسپنس برقرار رکھتا ہے۔اور دوسری یہ کہ اس کے مکالمے بڑے برجستہ، بڑے تیکھے اور بڑے معنی خیز ہوتے ہیں۔ ایک جملہ آپ سنتے ہیں بے اختیار ہنس پڑتے ہیں۔ایسا لگتا ہے ڈراما نویس نے ایک لفظی پھلجھڑی چھوڑ دی ہے لیکن بعد میں معلوم ہوتا ہے کہ وہ جملہ پھلجھڑی کی طرح آتشی پھول برسا کر بجھ نہیں گیا۔ وہ آپ کے شعور میں، آپ کے

دل اور دماغ میں کھٹک رہا ہے۔ایک مستقل کسک پیدا کر رہا ہے۔تب آپ مصنف کے جملے کے اندرونی معنی کے بارے میں سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔اور یہی اس کی سب سے بڑی کامیابی ہے۔[34]

ڈرامے کے سبھی کردار متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔سبھی اپنے اپنے ماحول کی پیداوار ہونے کے باوجود اس کی جکڑ بندیوں کو توڑ دینا چاہتے ہیں اور مسلسل جدوجہد میں مصروف نظر آتے ہیں۔ایک پرسکون جائے پناہ کی تلاش ان سب کا اہم مسئلہ ہے۔لیکن یہ مقصد وہ روایت، مذہب اور فرسودہ اخلاقی اقدار سے انحراف کیے بغیر حاصل نہیں کر سکتے۔چنانچہ وہ سب رام دیال کے غیر منطقی اور متعصب رویے کے خلاف عقل وادراک کے سارے ہتھیار لے کر صف آرا ہو جاتے ہیں۔سائنس داں رام دیال کو مخاطب کرتے ہوئے کہتا ہے:

...لیکن میں ہوٹل میں قیام نہیں کر سکتا۔مجھے گھر چاہیے،سکون چاہیے؛میری بیوی ہے،دو بچے ہیں؛ہمیں گھر چاہیے۔اس لیے ہم مکان ڈھونڈ رہے ہیں اور ایسا نہیں ہے کہ اس شہر میں مکان خالی نہیں ہیں۔تمھارے اس کمل کنج میں نو فلیٹ خالی ہیں۔بغل والے شانتی کنج میں پانچ فلیٹ خالی ہیں۔سڑک کے اس پار جمنا نواس میں بیس فلیٹ خالی ہیں۔اور ایسا بھی نہیں ہے کہ میرے پاس روپیہ نہیں ہے...مگر پھر بھی مجھے گھر نہیں ملتا۔تین ماہ سے کوشش کر رہا ہوں مگر کہیں گھر نہیں ملتا۔گھر خالی ہے،اخبار میں اس کا اشتہار نکلتا ہے کہ گھر خالی ہے...جب میں روپے نکال کر میز پر رکھ دیتا ہوں اور اگریمنٹ ٹائپ ہونے لگتا ہے اس وقت بھی وہ گھر خالی ہے۔لیکن جب مجھ سے میرا نام پوچھا جاتا ہے تو یکا یک وہ گھر کہیں غائب ہو جاتا ہے...کیونکہ میرا نام کریم اللہ ہے،کرپا رام بھاردواج نہیں ہے۔میری بیوی کا نام ساجدہ ہے ساوتری نہیں ہے۔میرا بیٹا ہمیں امی اور ابو کہتا ہے۔اس لیے ہمیں یہ گھر نہیں ملے گا؟——

35

یہاں سبھی کردار نہ صرف عقل وادراک کی بالادستی کو تسلیم کرتے ہیں بلکہ وہ ہر مسئلے کے حل کے لیے عقل وشعور سے ہی کام لیتے ہیں۔رام دیال کے سوائے سبھی کرداروں کو کرشن چندر عقلیت کا نمائندہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔

سیٹھ رام دیال اس ڈرامے کا مرکزی کردار ہے جس میں کرشن چندر نے روایت پرستی، مذہبی تنگ دلی، طبقاتی

اور علاقائی منافرت اور لسانی بورژوایت کوٹ کوٹ کر بھر دی ہے۔ وہ ملک کے اس بڑے طبقے کی نمائندگی کرتا ہے جن کے ذہن صدیوں کی اندھی تقلید کی وجہ سے اس قدر ٹھس ہو چکے ہیں کہ انھیں کسی نئی تبدیلی کو قبول کرنے کے لیے تیار کرنا جوے شیر لانے کے مترادف ہے لیکن کرشن چندر انھیں بدلنے کا راستا بھی بتاتے ہیں۔ انھیں ہمدردی اور محبت سے ہی تبدیلی قبول کرنے کی طرف مائل کیا جا سکتا ہے نہ کہ نفرت سے۔ جس طرح ڈاکٹر کوئیلیو کے ہمدردانہ عمل سے سیٹھ رام دیال کی نفرت میں انقلاب رونما ہو جاتا ہے۔

سیٹھ رام دیال کے سوائے سبھی کردار نئی روشنی اور سائنسی و صنعتی تہذیب کی پیداوار ہیں۔ وہ نئے دور کے تقاضوں کو سمجھتے ہیں اور انھیں کی روشنی میں اپنے کردار کا تعین بھی عمل میں لاتے ہیں۔ ان میں سے کوئی اگر کہیں کسی غیر منطقی عمل کا مظاہر کرتا بھی ہے تو محض سیٹھ رام دیال کی ذہنیت پر طنز کرنے کے لیے۔ کرشن چندر نچلے طبقے سے لیے ہوئے کرداروں میں بھی اس خصوصیت کو برقرار رکھتے ہیں۔ رنگا چاری اور لچھو کے کردار اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔ وہ دلال ہونے کی وجہ سے نئی قدروں کا بھرپور شعور رکھتے ہیں۔ اسی لیے وقتاً فوقتاً سیٹھ رام دیال پر طنز کے چھینٹے دیتے رہتے ہیں۔

زبان و بیان کے اعتبار سے بھی اس ڈرامے کے اکثر مکالمے واضح، صاف اور روزمرہ زبان کے مطابق ہیں۔ ہر کردار کو اس کے حسب حال زبان دی گئی ہے۔ پٹھان اپنا لب و لہجہ برقرار رکھتا ہے۔ اور ویلو اپنا؛ ازابلا کوئیلیو اپنی زبان میں بات کرتی ہے اور منن اپنے لب و لہجہ میں۔ جس سے ان کے کردار کی خصوصیت برقرار رہتی ہے کہیں کہیں ابہام بھی پیدا کیا گیا۔ لیکن وہ اتنا گہرا نہیں ہے کہ سمجھنے میں مشکل ہو۔ خصوصاً رام دیال کے آخری مکالمے بہت ہی خوبصورت ہیں۔ جنھیں حقیقت نگاری برداشت تو نہیں کر سکتی لیکن ایسا صرف ایک دو جگہ ہی ہوا ہے۔ اسلوب بھی اکثر مناظر میں براہ راست اور بلاواسطہ ہے۔ بیانیہ کا استعمال بہت کم ہے۔ اکثر مسائل عمل کی وساطت سے ابھارے گئے ہیں۔

کرشن چندر کے یہ ڈرامے حقیقت نگاری کی روایت مستحکم کرتے ہیں اور ترقی پسند فکریات کو آگے بڑھاتے ہیں۔ بیشتر ڈرامے ریڈیو کے تقاضے کو مدنظر رکھ کر لکھے گئے ہیں؛ اس لیے انھیں اسٹیج کی روشنی میں پرکھنے اور جائزہ لینے کی صورت میں مایوسی ہاتھ آئے گی۔ ان ڈراموں میں عمل کی کمی بھی محسوس ہوتی ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ کرشن چندر کو اسٹیج کے تقاضوں کا علم نہیں ہے بلکہ اس کی وجہ وہ صوتی اثرات ہیں جنھیں مدنظر رکھتے ہوئے یہ ڈرامے لکھے گئے ہیں۔ ان باتوں کے باوجود کرشن چندر کے ڈرامے فکری اور فنی ہر دو سطح پر ڈرامے کو آگے بڑھانے میں معاون نظر آتے ہیں۔

عصمت چغتائی

[1915-1991]

اردو ادب میں عصمت چغتائی ناول نگار اور افسانہ نگار کی حیثیت سے شہرت رکھتی ہیں۔ ساتھ ہی انھوں نے ڈرامے کو بھی اپنے احساس کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ چند ڈرامے تو ان کے افسانوں کی کتابوں میں ہی شامل ہیں۔ ان کے افسانوں کی پہلی کتاب 'چوٹیں' ہے۔ اس میں ان کا ایک ڈراما 'عورت اور مرد' کے عنوان سے شامل ہے۔ اسی طرح ان کی دوسری کتاب 'کلیاں' میں انتخاب، سانپ، فسادی اور بنّے چار ڈرامے شامل ہیں۔ نیز 'دوزخ' کے عنوان سے ایک ڈراما ان کے افسانوں کے مجموعے 'دوزخ' میں بھی شامل ہے۔ اس کے علاوہ ان کے ڈراموں کی ایک کتاب 'شیطان' کے عنوان سے شائع ہو چکی ہے۔ اس میں کل چھ ڈرامے شامل ہیں۔ شیطان، خواہ مخواہ، تصویریں، دلہن کیسی ہے، شامت اعمال اور دھانی بانکیں ——— اس طرح عصمت چغتائی کے کل ڈراموں کی تعداد بارہ ہو جاتی ہے۔ ذیل میں ان ڈراموں کا فکری اور فنی تجزیہ پیش کیا جائے گا۔

عورت اور مرد

عصمت نے اس ڈرامے کے آغاز میں سب سے پہلے کرداروں کا تعارف پیش کیا ہے۔ ڈراما چھ کرداروں پر مشتمل ہے۔ اس کا پلاٹ سیدھا سادا بلکہ اکہرا ہے۔ آغاز میں یہ بات محسوس ہوتی ہے کہ شاید کہانی رومانی المیہ رخ اختیار کرے گی۔ لیکن جب زبیدہ اپنے گھر واپس آتی ہے۔ تو اس سے پہلے اور بعد میں کہانی میں کش مکش پیدا ہوتی ہے اور ڈراما یہیں عروج کو پہنچ جاتا ہے۔ اور ڈرامے کا اصل موضوع ابھرتا ہے۔ یہ ڈراما دراصل معاشرے میں جاری اعلیٰ طبقہ کی سیاسی منافقت پر گہرا طنز ہے۔ زبیدہ محمود کے ساتھ بھاگ جاتی ہے اور اس کی اطلاع جج صاحب یعنی زبیدہ کے والد کو بہ ذریعۂ اخبار ملتی ہے۔ تو وہ اپنی بیٹی کے بھاگ جانے کی ذلت سے زیادہ الیکشن میں اپنی ناکامی سے گھبرا اٹھتے

ہیں۔اوراسی اندیشے کو مدنظر رکھتے ہوئے وہ زبیدہ اور محمود دونوں کو گولی سے ہلاک کر دیے جانے پر ٹل جاتے ہیں۔ زبیدہ کے چچا نیاز بھی اس بات سے پریشان ہیں کہ زبیدہ کے اس اقدام نے پورے خاندان کی ناک کاٹ دی ہے۔ اب اس گھر کی اور بیٹیاں کیسے بیاہی جائیں گی؟؟ انھیں اپنی بیٹیوں کی زیادہ فکر تھی۔ان تمام باتوں کے باوجود سیاسی منافقت کے عادی ہونے کے سبب وہ خود کو تسلی دے لیتے ہیں کہ جج صاحب تو غریبوں کے ہمدرد شمار کیے جاتے ہیں اس طرح وہ لوگوں کی زیادہ سے زیادہ حمایت حاصل کرلیں گے اور جیت جائیں گے۔ جب کہ اس سے پہلے غریبوں کے اسی ہمدرد نے رشید کے رشتے کو صرف اس لیے مسترد کر دیا تھا کہ وہ غریب اور معاشی اعتبار سے کمزور ہے۔اس طبقہ میں عزت اور بے عزتی کا معیار مفادات کے تناظر میں بدلتا رہتا ہے۔ وہ اپنی زندگی سے وابستہ واقعات و حادثات کو سیاسی مفاد میں استعمال کرنے پر مہارت رکھتے ہیں۔ ڈرامے کے کردار رشید، جج صاحب، نیاز، بیگم صاحبہ اور زبیدہ اپنے اپنے طبقہ کی نمائندگی اور ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں۔ان میں کوئی ارتقائی تبدیلی نہ ہونے کے باعث انھیں بے جان اور ٹائپ کرداروں کے زمرہ میں جگہ دی جائے گی۔محمود کا کردار واقعی جان دار ہے لیکن صرف ایک کردار کے متحرک ہونے کے سبب ڈراما تو متحرک نہیں ہوگا۔اس کے باوجود اس ڈرامے میں اچھی، خراب، بھلی بری جیسی بھی حرکت اور تبدیلی موجود ہے وہ سب محمود ہی کے ذریعہ ممکن ہوسکی ہے۔اس نے جس انداز میں زبیدہ کو خود سے شادی کر لینے کے لیے برانگیختہ کیا ہے۔اور مختلف حربوں کے ذریعہ اسے تیار کیا ہے۔اس سے اس کردار میں ایک قسم کی شوخی اور جان پیدا ہو گئی ہے۔ یہ الگ مسئلہ ہے کہ یہ شوخی منفی ہے۔ دراصل عصمت نے جس زمانے میں یہ ڈراما لکھا تھا اس وقت سوسائٹی کے نوجوان طبقہ میں اس قسم کے باغیانہ تیور موجود تھے۔اسی لیے انھوں نے اس کہانی کو دھمکی اور دہشت تک پہنچا دیا ہے۔ منجملہ یہ کہ ڈرامے میں کہیں بھی اگر کوئی دلچسپی کا عنصر موجود ہے تو وہ صرف محمود ہی کے کردار کے سبب ممکن ہوسکا ہے۔اس ڈرامے کے مکالمے بھی سطحی ہیں۔ان کی وجہ سے پلاٹ اور کہانی کو آگے بڑھانے میں کوئی مدد نہیں ملتی۔اس طرح یہ مکالمے تجسس اور سسپنس کو برقرار رکھنے میں بھی غیر معاون نظر آتے ہیں۔ان نتائج کی بنیاد پر مجموعی طور پر اس ڈرامے کو کمزور ہی کہا جائے گا۔گرچہ اس کا موضوع اہم ہے۔لیکن صرف موضوع کی نزاکت کسی تخلیق کی کامیابی کی ضامن نہیں ہوسکتی۔عصمت اس موضوع کو پوری کامیابی کے ساتھ اس صنف میں برتنے میں ناکام نظر آتی ہیں۔

انتخاب

چار سین پر مبنی ڈراما ہے، یہ خالو بی، شمیم، واجد اور عالم چار مرکزی کرداروں پر مبنی کہانی ہے۔واجد اور شمیم

دونوں بھائی بہن ہیں اور عالم، واجد کا دوست ہے۔ خالہ بی چالیس پینتالیس سال کی امیر بیوہ ہیں جو اپنی عمر سے کم نظر آتی ہیں۔ ڈرامے میں عصمت نے ماڈرن تہذیب کی عکاسی کی ہے۔ جہاں لڑکے لڑکیوں کے میل جول اور تعلقات پر کوئی پابندی اور قدغن نہیں؛ بلکہ اسے فیشن سمجھ کر نہ صرف قبول کیا جاتا ہے بلکہ ایک حد تک اس کی حوصلہ افزائی بھی کی جاتی ہے۔ عالم جو واجد کا دوست ہونے کے ساتھ اس کی بہن شمیم کو پسند کرتا ہے اور شمیم بھی اسے چاہتی ہے۔ اس صورت حال سے واقفیت کے باوجود خالہ بی بھی عالم کو پسند کرنے اور چاہنے لگتی ہیں۔ واجد اور شمیم اپنے گھر چلے جاتے ہیں۔ تو اسے خط کے پھٹے ہوئے ٹکڑے نظر آتے ہیں اور اب وہ انھیں جوڑ کر پڑھتا ہے تو سارے معاملے سے واقفیت ہوتی ہے۔ واجد اور شمیم کے جانے کے بعد جب خالہ بی اس کے ہاں آتی ہیں اور نکاح کی تفصیلات طے کرنا چاہتی ہیں تو وہ 'خالہ بی' کہتے ہوئے باہر چلا جاتا ہے اور خالہ بی ناامید ہو جاتی ہیں۔

ڈرامے کا پلاٹ اگر چہ بہت جاندار نہیں اس کے باوجود کہانی میں محبت کا جو مثلث پیش کیا گیا ہے اس میں کہیں نہ کہیں یہ قوت موجود ہے کہ وہ قاری کو ڈرامے کے اختتام تک باندھے رکھے۔ ڈرامے میں واقعات کا بیان اتنا سادا اور سپاٹ ہے کہ یہ پلاٹ میں کسی طرح کا سسپنس اور پیچیدگی پیدا کرنے اور جان ڈالنے سے قاصر نظر آتا ہے۔ ساتھ ہی خالہ بی کے خط لکھنے اور اسے عالم کی جیب میں ڈالنے کا بیان خاصا مبہم اور غیر واضح ہے۔ خالہ بی کا ادھورا مکالمہ ''ہاں وہ خط... تمھاری جیب...'' قاری کو پورے معاملے سے واقف کرانے میں ناکام نظر آتا ہے۔ یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ خالہ بی کس خط کا ذکر کر رہی ہیں۔

جب شمیم کتاب کھول کر وہ کاغذ نکالتی ہے تو وہ مسلا ہوا ہوتا ہے۔ اور اسے پڑھ کر دو ٹکڑے کر دیتی ہے۔ کاغذ کے اس ٹکڑے کو کس نے مسلا۔ اس کی وضاحت نہیں ملتی۔ اسی طرح کاغذ دو ٹکڑے ہوا تھا لیکن آگے کہا گیا ہے کہ چھوٹے چھوٹے پرزوں کو جوڑ کر وہ پڑھتا ہے۔ واقعات کے اس غیر وضاحتی بیان کے باعث قاری الجھن میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اس کے باوجود ڈرامے میں سسپنس اور موجود رہتی ہے جو شمیم اور واجد کے عالم اور خالہ بی کو چھوڑ کر چلے جانے پر ختم ہوتی ہے۔ اس کے بعد بھی دو ایک ابہام ڈرامے میں موجود رہتے ہیں۔ وہ یہ کہ واجد اور شمیم دونوں کو یہ علم ہو جاتا ہے کہ خط خالہ بی کا ہے جس میں ٹھکرائے جانے اور مایوس نہ کیے جانے کی دہائی دی گئی ہے۔ یہ بات یک طرفہ محبت کی وضاحت کے لیے کافی ہے۔ اس کے باوجود واجد اور شمیم اس بارے میں عالم سے کوئی بات نہیں کرتے۔ اور آخر میں عالم جب چلا جاتا ہے تو کیونکر دوبارہ خالہ بی کو دروازے پر کھڑا نظر آتا ہے۔ اس طرح ڈرامے کا اختتامیہ بھی

غیر واضح ہے۔ یہاں بھی کہانی اپنی پوری قوت کے ساتھ ابھری ہوئی محسوس نہیں ہوتی ہے۔

ڈرامے کے سبھی کردار عمومی اور معمولی نوعیت کے ہیں ان میں نہ تو کوئی رفعت ہے اور نہ ہی غیر معمولی پن۔ بلکہ پلاٹ کی طرح کردار بھی سپاٹ نظر آتے ہیں۔ ڈرامے میں جو بات قاری کو مزہ دے جاتی ہے وہ آخری منظر میں استعمال ہونے والی لاجواب تشبیہات ہیں جو عصمت کی زبان و بیان کا خاصہ ہیں:

> اس کے جاتے ہوئے پیروں کی آواز کو ایک نغمے کی طرح کان لگا کر سنتی ہیں۔ ذرا دیر میں ان کی نظر اس کی ٹوپی پر پڑتی ہے؛ جو وہ گھبراہٹ میں بھول گیا۔ عجیب انداز میں بڑھ کر اسے اٹھا لیتی ہیں۔ ایک متبرک اور نازک مجسمے کی طرح اسے دیکھتی ہیں۔ ان کی بڑی بڑی بڑی سیاہ آنکھیں پھیکی ہو کر بند ہونا شروع ہوتی ہیں اور بڑے بڑے بے رونق آنسو رخساروں پر ڈھلک آتے ہیں۔ گردن ذرا پیچھے گر جاتی ہے اور وہ ٹوپی کو آہستہ سے سہلاتی ہیں۔ جیسے دل شکستہ ماں اپنے بے جان بچے کو ٹٹولتی ہے۔ وہ قدموں کی چاپ بھی نہیں سنتیں۔ دروازے میں عالم نظر آتا ہے وہ شاید ٹوپی لینے آیا تھا جسے بھول گیا تھا۔[36]

مذکورہ بالا بیان میں عصمت نے خالہ بی کی مایوسی اور دل شکستگی کی داستان جس تفصیلی اور جزئیات سے بھرپور انداز میں کھینچی ہے وہ غیر معمولی فن کاری کا مظاہرہ ہے۔ اسی باعث صلاح الدین احمد نے عصمت کے اس انداز تحریر کی داد دیتے ہوئے لکھا ہے:

> خالہ بی کی عمر ان کی بے اولادی اور ان کی پہلی اور آخری محبت کی بدانجامی پر غور کیجیے اور پھر اس نادر تشبیہ کی داد دیجیے: عالم کی ٹوپی فن کاری کے جس کمال سے 'سمبل ازم' کی تمام منزلیں طے کر کے ادھیڑ عمر اور خوبصورت بیوہ کا بے جان بچہ بن جاتی ہے وہ کچھ عصمت ہی کا حصہ ہے۔[37]

سانپ

یہ ایک ایکٹ کا ڈراما ہے۔ اس کے آغاز میں کرداروں کی تفصیلات وقت، لباس اور اسٹیج کی زیبائش و آرائش سے متعلق تمام باتیں بیان کر دی گئی ہیں۔ یہ ڈراما تین مناظر پر مبنی ہے۔ موضوعاتی سطح پر عصمت نے اپنے زمانے کی تعلیم یافتہ، ماڈرن اور اونچی سوسائٹی کی لڑکی کے اعمال و افعال کو پیش کیا ہے۔ یہ ڈراما اس ماڈرن طبقے پر گہرا طنز ہے

جہاں بہنیں پوری بے تکلفی کے ساتھ اپنے بھائیوں سے اپنے معاشقوں پر گفتگو کرتی ہیں اور بھائیوں کے دوستوں پر ڈورے ڈالتی ہیں۔اوران کی سہیلیاں ان کے بھائیوں کو پھانسنے کی کوشش میں مصروف نظر آتی ہیں۔ یہاں عصمت نے جدید تعلیم یافتہ طبقے کی لڑکی کے لیے سانپ کی علامت استعمال کی ہے۔ جب کہ ہندوستانی اساطیر میں سانپ کو سیکس کی علامت مانا جاتا رہا ہے۔یعنی جنس مخالف کی عدم موجودگی میں اس کی کشش محسوس کرنا۔اس طور پر دونوں میں جزوی مطابقت ہو جاتی ہے۔ ہندوستانی اسطور کے اعتبار سے یہ آخری مراحل کونشان زد کرتا ہے۔لیکن عصمت نے اس کی تلاش وجستجو اوراس کی کشش کو ہی سانپ سے تعبیر کر دیا ہے۔

ڈرامے میں رفیعہ اور غفار دونوں منگیتر ہیں ان کی شادی طے ہو چکی ہے۔ پھر ظفر سے اس کا سابقہ پڑتا ہے تو اس سے بھی شادی کے لیے ہاں کر دیتی ہے۔اور غفار سے کہتی ہے کہ ظفر سے شادی کے بعد وہ اسے گود لے لے گی۔ یعنی اس کے تئیں اپنی محبت اور ممتا کے جذبے کا اظہار کرنا چاہتی ہے۔اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ وہ دونوں کو اپنے جال میں پھنسائے رکھنا چاہتی ہے۔ایک سے ساتھ شادی کے ذریعہ اور دوسرے کو آزادانہ تعلقات کے ذریعہ۔ یہ ماڈرن تہذیب کے زائیدہ و پروردہ نوجوان لڑکیوں کی فکر ہے جن کے یہاں سرمایہ کے مقابلے میں تمام طرح کی اخلاقیات و رسومیات بیکار ہیں۔

اس ڈرامے میں عصر حاضر کی تہذیبی شکست وریخت کے زائیدہ نازک مسئلے کو مَس کرنے کی کوشش کی ہے۔لیکن ڈرامے کے فنی اصولوں پر عدم توجہی کے سبب پلاٹ بالکل سادا اور بے جان نظر آتا ہے۔ یہ ڈراما ایک طنز کے بہ طور آگے تو بڑھتا ہے لیکن طنز ملیح بننے سے قبل ہی ختم ہو جاتا ہے۔ پلاٹ میں کش مکش، تجسس اور سسپنس کی صورتیں پیدا ہی نہیں ہو پاتیں۔ میری رایے میں عصمت اگر اس کو افسانہ بناتیں تو شاید انھیں ایک حد تک کامیابی ہاتھ لگ جاتی۔ لیکن ڈرامے میں تو موضوع کی سطحیت واشگاف حد تک سامنے آتی ہے۔

سانپ جس کا فعل ڈسنا اور اپنے زہر کو دوسرے اجسام میں منتقل کرنا ہے جس کے سبب موت کے اندھے کنویں تک انسان کی رسائی فطری ہے۔اس صورت میں دیکھا جائے تو ماڈرن تہذیب کا جوزہر معاشرے میں سرایت کر رہا ہے اس کا نتیجہ بھی موت محض ہی ہو سکتی ہے۔لیکن کیا یہ ممکن ہے؟ تہذیب واقدار کی موت کا قائل تو شاید دنیا کا کوئی فلسفہ نہیں ہے۔ ہاں حرکت، کش مکش اور تصادم کے نتیجے میں نئی اقدار ورسومیات پر سب کا ایمان ہے۔اس طور پر عصمت یہاں علامت بنانے میں بھی گچا کھاتے دکھائی دیتی ہیں۔

ڈرامے میں مرد کردار بے حس نظر آتے ہیں۔ جیسے سید اپنی بہن رفیعہ کو اپنی آنکھوں کے سامنے دوسرے مردوں کا شکار کرتے دیکھتا ہے اور کچھ نہیں کہتا۔ اسی طرح غفار اور ظفر خاموشی کے سات رفیعہ کے فیصلے کے منتظر نظر آتے ہیں۔ غفار کو جب رفیعہ گود لینے کی بات کرتی ہے تو وہ شکستہ دل خاموشی کے ساتھ اٹھ کر چلا جاتا ہے اور ظفر جسے رفیعہ اور غفار کی منگنی کے بارے میں علم ہے اس کے باوجود وہ اپنے حق میں رفیعہ کا فیصلہ سن کر سکون کا سانس لیتا ہے۔

اس طرح یہ کہانی کسی اور دنیا کی محسوس ہوتی ہے جہاں کردار صرف تخلیق کار اور ڈراما نگار کے حکم پر حرکت کرتے ہیں۔ موضوع کی نزاکت کے باوجود اس کی پیش کش کے سلسلے میں ڈراما نگار کی عدم توجہی نے اسے ملیامیٹ کر کے رکھ دیا ہے۔ اسی طرح ڈرامہ کے شروع میں کرداروں کا جو تعارف پیش کیا گیا ہے اس میں ظفر کا ذکر ہی نہیں ہے۔ جب کہ ایک وقت کے بعد ظفر ہی ڈرامے کا ہیرو بن جاتا ہے؛ یہ واضح سہو ہے۔

ڈرامے کے مکالمے کرداروں کی ذہنی سطح کے مطابق ہیں۔ حالات کو مدنظر رکھتے ہوئے انھوں نے لفظیات و استعارات کا انتخاب کیا ہے۔ مثال کے لیے رفیعہ، سید اور غفار کے مکالمے دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس کے باوجود مجموعی کہانی کے سیاق میں یہ مکالمے پھس پھسے نظر آتے ہیں۔ کیونکہ کرداروں کو متحرک رکھنے اور کہانی کو ارتقائی مراحل تک لے جانے میں یہ مکالمے معاونت کرنے سے قاصر نظر آتے ہیں؛ بہ قول پطرس بخاری:

> سانپ میں عصمت نے چند ایسی عورتیں دکھانے کی کوشش کی ہے جو بہ زُعم مصنف شکاری عورتیں ہیں۔ یعنی وہ رنگین تر یا چرتر ہیں؛ مردوں کے جذبات سے کھیلتی ہیں جیسے بلی چوہے سے کھیلتی ہے۔ لیکن ان کی تھکی ہوئی باتیں سننے اور ان کی اُکتا دینے والی خوش فہمیوں کا تماشا کیجیے تو اس نتیجے پر پہنچے گا کہ کسی چوہے کا شکار تو شاید یہ کر لیں لیکن اس سے زیادہ کی امید ان بے چاریوں سے خام ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ چند کم عقل چھوکریاں ہیں جنھوں نے خوش پوش امریکن فلم دیکھ لی ہے اور گھر میں دو ایک جگہ صوفے، کرسیاں بچھا کر اس کی نقل اتارنے کی کوشش کر رہی ہیں۔ قیاس اس امکان کو رد بھی نہیں کرتا کہ وہ فلم خود مصنف نے ہی دیکھی ہو۔
>
> 38

فسادی

یہ ڈراما بھی ایک ایکٹ پر مبنی ہے۔ یہاں بھی کرداروں کو روایتی انداز میں متعارف کرایا گیا ہے۔ ڈراما کل

آٹھ مناظر پر مشتمل ہے۔ ہر منظر میں عصمت ڈرامے کے سین کے مطابق؛ پہلے مقام اور کردار کے عمل اور اس کے بعد ان کے مکالمے کو پیش کرتی ہیں۔

ڈرامے کا موضوع گھر کے بڑے بزرگوں کی جانب سے طے شدہ شادی ہے۔ جس میں بچوں کی رضا اور عدم رضا کو غیر اہم قرار دیتے ہوئے ان کے مشورے کی ضرورت محسوس نہیں کی جاتی۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ بچہ/ بچی اس رشتے کو قبول نہیں کرتے اور پھر اپنی پسند کا اظہار کر دیتے ہیں۔ اس معاملے میں عمومی طور پر لڑکیاں جبر کا شکار ہو جاتی ہیں۔ اس ڈرامے میں عزت کو ایاز کی منگیتر بنایا گیا ہے۔ الماس اور محمود کا رشتہ تو بچپن ہی سے طے شدہ ہے۔ لیکن عزت نشاط کو پسند کرتی ہے اور نشاط بھی عزت کو چاہتا ہے۔ وہ اس کا اظہار بھی کرتا ہے اور بزرگوں کے اس جبریہ فیصلے پر ایرادو اعتراض بھی کرتا ہے۔ لیکن عزت بزرگوں کے اس فیصلے سے ٹکرانے کی ہمت نہیں جٹا پاتی۔ نشاط؛ عزت کے متعلق کہتا ہے:

> عزت بھی غلامی کی زنجیروں میں جکڑی ہے لیکن خود سے نہیں۔ اسی لیے تو مجھے اس سے ہمدردی ہے۔ خواہ تم لوگ اسے ایک ہفتہ بعد ہی ایاز کی بیوی بنادو؛ کچھ فرق نہیں۔ وہ پیدا ہوتے ہی ایاز کی بیوی بننے کے لیے مقرر کر دی گئی۔ وہ عادی ہے کہ صرف ایاز کی ہی بیوی رہے؛ خواہ وہ نشاط کو چاہے۔ دنیا ڈرپوک ہے اسی لیے وہ بھی ڈرتی ہے۔ اعتراض سے ڈرتی ہے 'اعتراض' یہ ایک تیسرا گھناؤنا لفظ ہے۔[39]

ڈرامے کا پلاٹ سیدھا سادا اور یک رخا ہے۔ عصمت واقعات اور بیانیے کے ذریعہ دھیرے دھیرے نشاط کی محبت کو سامنے لاتی ہیں۔ ڈرامے کا نقطۂ عروج وہ مقام ہے جہاں نشاط عزت کے منگیتر ایاز کے سامنے عزت سے اپنی محبت کا اظہار و اعتراف کرتا ہے۔ عزت بھی اسی کمرے میں موجود ہے اور جب ایاز عزت سے اس کی تصدیق کرنا چاہتا ہے تو اعتراف کے بہ طور اس کی دبی ہوئی سسکیاں سنائی دیتی ہیں۔ یہیں ڈرامے میں کش مکش پیدا ہوتی ہے۔ اس کے بعد وہاں سے عزت کی مَسُوری روانگی کے ساتھ ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔

ڈرامے کے کردار عمومی اور سیدھے سادے ہیں۔ الماس، محمود، ایاز اور عزت زندگی سے لطف اندوز ہونے والے نوجوان کردار ہیں۔ جو بزرگوں کے فیصلوں کے آگے سر تسلیم خم کر دیتے ہیں۔ وہ معاشرے میں نیک اور فرماں بردار کسی بھی نام سے یاد کیے جا سکتے ہیں لیکن ان میں جرأت مردانگی ناپید ہے۔ اس کے برخلاف نشاط کا کردار اپنی سائیکی کے اعتبار سے ان سے منفرد اور جداگانہ ہے۔ وہ ان سے چھوٹا ہے لیکن اس کے اندر جرأت اور ہمت موجود

ہے۔شاید معاشرہ اسے اپنے روایتی اسلوب میں نافرمان قرار دے لیکن اس کے کردار میں زندگی کی حرارت نظر آتی ہے۔اس کے مکالمے اس کی جرأت کو بیان کرنے کے ساتھ کہانی کو کش مکش کی جانب لے جاتے ہیں اور تجسس برقرار رہتا ہے۔وہ عزت کو پسند کرتا ہے اس سے محبت کرتا ہے اور برملا اس کا اظہار بھی کرتا ہے۔وہ زبردستی لادے گئے فیصلوں کو قبول کرنے کے بجائے ان کے خلاف اپنا احتجاج درج کراتا ہے۔وہ آزادانہ فکر اور ذاتی فیصلے کا قائل ہے۔ فرد کی آزادی اور اس کی صواب دید پر اس کو یقین ہے۔اس کی لغت میں معیوب، عجیب اور اعتراض جیسے الفاظ جبر و استحصال کی علامت ہیں اور معاشرے کی نام نہاد روایت اور جبر کے نتیجے میں ان الفاظ کے یہ معنی مراد لیے جاتے ہیں۔اس کی نظر میں کوئی بھی بات یا عمل معیوب، عجیب اور قابل اعتراض نہیں ہوتی بلکہ لوگوں کی سوچ انھیں ایسا بنا دیتی ہے کہ وہ ان باتوں کو قابل اعتراض گردانے لگتے ہیں۔

اماں جان، مورا اور جولی کے کردار بھی دو تین مناظر تک دلچسپی کا باعث بنتے ہیں لیکن ان کی زندگی میں کوئی نیا موڑ نہ آنے کے باعث بعد میں مکرر اور بے جان محسوس ہوتے ہیں اور صرف مزاحیہ کردار بن کر رہ جاتے ہیں۔ہاں اماں جان کے مکالمے بیگماتی زبان کے حوالے سے خاصے جاندار کہے جا سکتے ہیں۔وہ اماں جان کے کردار کے عین مطابق بھی ہیں۔ان مکالموں میں عصمت کا فن سر چڑھ کر بولتا نظر آتا ہے:

> اماں جان: بھاڑ میں جائیں بسکٹ۔تیرے باوا نے دکان لگا دی ہے جو ہر وقت بسکٹ بسکٹ؛ ابھی جو دیا تھا.....کیا نشاط نے لے لیا۔اوئی! یہ نشاط کا دماغ کیوں چل گیا۔[40]

یہ ڈراما چھ مناظر میں منقسم ہے۔آغاز میں کرداروں کے ساتھ زماں و مکاں کا تعارف بھی پیش کیا گیا ہے۔ بنے، زہرہ اور اللہ بی ڈرامے کے مرکزی کردار ہیں۔بنے اور زہرہ دونوں خالہ زاد بھائی بہن ہیں جب کہ اللہ بی دونوں کی خالہ ہیں دونوں انھیں کی پرورش میں ہیں۔

ڈرامے کا موضوع ہندوستانی سماج کے متوسط طبقے کے نوجوان لڑکے اور لڑکی میں محبت ہے۔بنے اور زہرہ دونوں ایک دوسرے کو پسند کرتے ہیں لیکن اظہار نہیں کرتے۔زہرہ کے لیے ڈپٹی صاحب خود اپنا رشتہ لے کر آتے ہیں۔جو شادی شدہ ہونے کے ساتھ بچوں کے باپ بھی ہیں۔لیکن دوسری شادی کے متمنی ہیں۔بنے اپنی غربت اور زہرہ کی بدتمیزی اور بری عادتوں کا ایسا نقشہ پیش کرتا ہے کہ وہ گھبرا کر وہاں سے بھاگ کھڑے ہوتے ہیں۔دو سال بعد

جب بنے خود پی.سی.ایس.کا امتحان پاس کر کے بڑا افسر بن جاتا ہے تو وہ زہرہ سے اپنی محبت کا اظہار کر دیتا ہے۔اور زہرہ بھی اپنے اظہار محبت کے طور پر اسے قبول کر لیتی ہے اور دونوں شادی کے بندھن میں بندھ جاتے ہیں۔

بنے اور زہرہ دونوں کا کردار روایتی ہے۔ان دونوں کی چھیڑ چھاڑ اور نوک جھونک بھی روایتی اور رومینٹک ہندی فلموں کی طرح محسوس ہوتی ہے۔ڈرامے کے دوسرے کردار بھی عام اور سپاٹ ہیں ان میں کوئی چونکا دینے والی بات موجود ہی نہیں۔مکالمے پھس پھسے اور بے جان ہیں۔بنے کی چھیڑ چھاڑ اور زہرہ سے نوک جھونک، بچوں کے ذریعہ زہرہ کو تنگ کرنا یہ تمام باتیں ڈرامے اور کہانی کو کوئی نیا رخ نہیں دیتیں۔اس طرح انھیں مزاح پیدا کرنے کی ناکام کوشش قرار دینا بے جا نہ ہوگا۔ہاں الہ بی اور بنے جہاں ڈپٹی صاحب سے زہرہ کی شادی کے بارے میں بات کرتے ہیں وہاں طنز اور ایک طرح کا تیکھا پن ضرور موجود ہے۔بلکہ الہ بی کے مکالمے تو معاشرے پر اچھا خاصہ طنز بن جاتے ہیں جہاں متوسط طبقے کی لڑکی کی شادی اس کے والدین کے لیے اذیت ناک اور وبال جان بن جاتی ہے۔کیوں کہ لوگوں نے شادی ایسے مقدس اور پاکیزہ رشتے کو بھی کامیاب کاروبار کی صورت عطا کر دی ہے۔ایک مثال دیکھیے:

> الہ بی: نہ جانے کیا بک رہا ہے؛ اچھا خاصا لڑکا مل گیا ہے۔بھئی ہم لوگ ایسے تو رئیس ہیں نہیں جو کوئی آسانی سے ہماری لڑکی سے شادی کر لے۔کوئی ڈھنگ کا پیغام نہیں آتا۔روپیہ نہیں تو شہر بھر میں کسی کو پتہ بھی نہیں کہ ہماری لڑکی بھی شادی کے قابل ہے۔ابھی جو امیر ہوتے تو اچھے سے اچھا لڑکا مکھیوں کی طرح آن گرتا۔روپیہ ہوگا تو پھر سب کچھ ملے گا![41]

ڈرامے میں عصمت نے متوسط طبقے کی لڑکیوں کی شادی میں آنے والی مشکلات اور مسائل کو موضوع گفتگو بنایا ہے۔لیکن یہاں موضوع شدت کے ساتھ ابھر کر سامنے آنے کے بجائے ثانوی حیثیت عطا کر گیا ہے۔معروضی اور غیر جانب داری کے ساتھ کہا جائے تو یہ بات پوری طرح واضح ہے کہ عصمت ڈراما نگاری کے میدان میں فن سے عہدہ برآ نہیں ہو سکی ہیں۔ڈرامے کی تکنیک دراصل ان کے قابو میں نہیں آسکی ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کے سبھی ڈراموں میں فنی خامیاں در آئی ہیں اور جھول پیدا ہو گیا ہے۔

شیطان

شیطان چار سین پر مشتمل ہے۔ڈرامہ کا پلاٹ چاک و چوبند اور گٹھا ہوا ہے۔چاروں مناظر کے ذریعہ ڈرامے کی کہانی نہ صرف آگے بڑھتی ہے بلکہ تیزی کے ساتھ اپنے آغاز، وسط، کش مکش، نقطہ عروج، انجام اور اختتام

کے مراحل طے کرتی ہے۔ڈرامے کے آغاز میں کرداروں کا تعارف پیش کیا گیا ہے۔ڈرامے میں سجاد،روشن،احمد اور صوفیہ چار کردار ہیں۔

سجاد اور احمد آپس میں دوست ہیں اور اسی دوستانہ تعلقات کے باعث سجاد اور صوفیہ کے درمیان رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔جس کی وجہ سے سجاد اپنی بیوی روشن کو طلاق دینے پر تیار ہو جاتا ہے۔احمد کو جب اس بات کا علم ہوتا ہے تو وہ بہت آزردہ ہوتا ہے۔روشن جب احمد کے پاس صوفیہ کے سلسلے میں اسے برا بھلا کہنے جاتی ہے تو پھر ایک دوسرے کو موردالزام ٹھہرانے کے بعد وہ دونوں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ انتقاماً انھیں بھی شادی کر لینی چاہیے۔لیکن جب ان لوگوں کو ایک دن اور ایک رات ایک دوسرے کے ساتھ رہنے کا موقع ملتا ہے تو انھیں احساس ہوتا ہے کہ وہ ایک دوسرے کی عادت اور مزاج کو برداشت نہیں کر سکتے۔نتیجہ کے طور پر وہ اپنی غلطی تسلیم کرتے ہیں اور ایک دوسرے کو معاف کر دینے کے بعد دوبارہ ایک دوسرے کو قبول کر لیتے ہیں۔

ڈرامے کے پہلے سین میں صوفیہ کی وجہ سے روشن اور سجاد میں جھگڑا دکھائی دیتا ہے۔سجاد روشن پر یہ واضح کرنے کی پوری کوشش کرتا ہے کہ ان کی شادی زبردستی کی تھی۔جب کہ وہ اور صوفیہ دونوں حقیقی معنوں میں زندگی کے ہم سفر بننے کے لیے بھیجے گئے ہیں۔دوسرے سین میں روشن اور احمد کے درمیان گفتگو ہے جس میں دونوں ایک دوسرے کو اپنے اپنے جیون ساتھی کی بے وفائی کے سبب موردالزام ٹھہراتے ہیں کہ وہ دونوں اپنے ساتھیوں کو غلط راستے سے بچا نہ سکے۔اب دونوں فیصلہ کرتے ہیں کہ اپنے جیون ساتھی کو ہمیشہ کے لیے خیر باد کہہ دیں۔ڈرامے کا تیسرا سین سجاد اور صوفیہ کے گرد حرکت کرتا ہے۔صوفیہ کی عادت کی وجہ سے ایک طرح کی ناگواری محسوس ہوتی ہے اور دونوں ایک دوسرے کو اپنی اپنی بے وفائی کے لیے موردالزام ٹھہراتے ہیں۔خوفناک جھگڑے پر اس سین کا اختتام ہوتا ہے۔چوتھے سین میں احمد اور روشن موجود ہیں احمد کی عادت روشن کے لیے ناگواری کا باعث بنتی ہے۔اس سین میں سجاد اور صوفیہ بھی نظر آتے ہیں۔احمد؛سجاد اور صوفیہ کے تعلقات کے بارے میں سارا الزام روشن پر دھرتا ہے۔اپنی اپنی بے وفائی کا الزام ایک دوسرے پر دھرنے کے بعد انھیں احساس ہوتا ہے کہ وہ جس طرح شروع سے میاں بیوی کی حیثیت سے رہ رہے ہیں وہی حیثیت اور مقام ان کے لیے مناسب ہے اور وہ ایک دوسرے کے لیے میاں بیوی سے زیادہ بہتر ہیں۔

ڈرامے کے کردار جان دار ہیں اور وہ اپنے طبقہ کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔یہ آزاد پسند اور اپنی خواہش کی تکمیل کے لیے کسی بھی حد تک چلے جانے والے کردار ہیں۔جو اپنے جیون ساتھی سے اختلاف کی صورت میں یا کسی

دوسرے شخص کو پسند کرنے اور اپنانے کے لیے اپنی ازدواجی زندگی تک داؤ پر لگا دیتے ہیں۔

سجاد اور صوفیہ نسبتاً زیادہ آزاد خیال اور کسی قدر بے راہ روی کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ وہ دونوں شرافت اور پاکیزگی کے روایتی تصورات کے قائل نہیں معلوم ہوتے۔ جب کہ روشن اور احمد نسبتاً مثبت مزاج و منہاج کے حامل ہیں۔ لیکن ان کے ساتھ کوئی زیادتی کرے تو وہ نہ صرف پرزور احتجاج کرتے ہیں بلکہ ان کا احتجاج، مزاحمت اور انتقام کی حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔

کرداروں کی طرح اس ڈرامے کے مکالمے بھی دلچسپی سے بھرپور ہیں۔ ان میں طنز، تیزی اور چابک دستی ہے۔ کہانی کی تیز رفتاری میں مکالموں کی تیزی بھی اپنا بھرپور کردار ادا کرتی نظر آتی ہے۔ پہلے سین میں سجاد اور روشن کے درمیان مکالموں میں طنز کی تیزی اور کاٹ ملاحظہ کریں:

روشن: میں کچھ یقین نہیں کروں گی.....میں ابھی جا کر اس کو مزہ چکھاتی ہوں کہ سات پشتیں جاگ اٹھیں..... بیکار کہیں کی۔

سجاد: تم صوفیہ کو نہیں سمجھتیں۔

روشن: ہاں آں.....کیوں سمجھوں گی؛ وہ ہیں ہی ایسی بڑی اللہ والی کہ.....

سجاد (بات کاٹ کر) تم جیسی جاہل عورتیں اسے سمجھ ہی نہیں سکتیں۔ وہ تمھارے تخیل سے بھی بالا تر ہے.....اسے مجھ سے جو محبت ہے اسے تم سمجھ ہی نہیں سکتیں۔ یہ ایک فلسفہ ہے۔

روشن: چولھے میں جائے فلسفہ۔ میں ہی اجڑی رہ گئی تھی اس فلسفہ کی بھڑاس نکالنے کو۔

سجاد: میں نے جو کچھ کہنا تھا وہ شرافت سے (جانے لگتا ہے) میں نے کہہ دیا۔

روشن: یہ.....یہ شرافت ہے مجھے چھوڑ کر.....

سجاد: اچھا تو کمینہ پن ہی سہی.....خیر اب تمھیں میرے اس کمینہ پن کا خمیازہ بھگتنا پڑے گا۔

روشن: اوہ، اوہ.....(پھوٹ پھوٹ کر روتی ہے) خدا غارت کرے میری بہن تھی کہ آستین کا سانپ بن کر مجھے ڈس لیا۔ دنیا میں مردوں کی کیا کمی تھی کہ...اوہ مگر مزہ نہ چکھا دیا تو_____[42]

اس طرح دوسرے سین میں احمد اور روشن کے بیچ ہونے والا مکالمہ دیکھیے: محسوس ہوتا ہے کہ طنز کی تلوار سے ایک دوسرے کا گلا کاٹ ڈالیں گے۔ بلکہ ان مکالموں کی تلخی اور کڑواہٹ قاری کو بھی اپنی حلق میں محسوس ہوتی ہے لیکن

مزاح کی ہلکی سی آمیزش قاری کو زیرلب مسکرانے پر بھی مجبور کر دیتی ہے:

روشن: تو پھر آپ اس چڑیل کا گلا کیوں نہیں گھونٹ دیتے۔

احمد: مگر پھر وہی.....ذرا آپ ہی اس بھتنے کا.....میرا مطلب ہے اپنے شوہر نام دار کا ٹیٹوا گردن دبا دیتیں۔

روشن: میں.....میں بے چاری عورت.....

احمد: میں کون سا رستم ہوں۔

روشن: آپ مرد ہیں۔

احمد: تو اس میں میری کیا خطا ہے۔

روشن: ایں۔

احمد: اور کیا ایک مرد کی حیثیت سے مجھ پر لازم آتا ہے کہ چھری لے کر بیوی کی ناک کاٹنے دوڑوں۔ میری بیوی بھاگ گئی تو غضب ہو گیا اور آپ کا میاں بھاگ گیا تو.....[43]

بہ ہر حال ڈراما 'شیطان' اپنے موضوع کی نزاکت کو کرداروں کی جان دار اور کامیاب پیش کش اور مکالموں کی تیزی اور تندی اور چابک دستی کے ساتھ ابھارنے میں پوری طرح کامیاب نظر آتا ہے۔ اس میں دلچسپی اور تجسس کا عنصر بھی کہانی کے بطن سے پھوٹتا محسوس ہوتا ہے۔ مجموعی طور پر اسے اچھے ڈراموں میں شمار کیا جائے گا۔

خواہ مخواہ

اس مجموعے کا دوسرا ڈراما ہے۔ جو کالج کے تین طالب علموں پر مشتمل ہے۔ رفیق، محمود اور طاہرہ تینوں ایک کالج میں تعلیم حاصل کر رہے ہیں۔ رفیق اور طاہرہ ایک دوسرے سے چڑھتے ہیں۔ لیکن محمود ان دونوں کی جانب سے جھوٹا اظہار محبت کر کے ان دونوں میں محبت کے جذبات پیدا کر دیتا ہے۔ یہاں تک کہ دونوں کی شادی کی بات چیت طے ہو کر منگنی ہو جاتی ہے۔ ایک دن گفتگو کے دوران ان دونوں پر یہ راز فاش ہوتا ہے کہ ان کے درمیان محبت کے جذبات پیدا کرنے کا سبب محمود ہے جب کہ یہ دونوں سمجھ رہے تھے کہ انھوں نے محمود کو اپنے اظہار محبت کا وسیلہ بنایا ہے۔ جب یہ راز افشا ہوتا ہے تو ان دونوں میں تلخ کلامی ہو جاتی ہے اور نوبت منگنی توڑ دینے تک پہنچ جاتی ہے لیکن رفیق محبت کا واسطہ دے کر طاہرہ کو منا لینے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

ڈراما سیدھے سادے رومانی جذبات کا اظہاریہ ہے۔ جس میں ہلکا پھلکا مزاحیہ رنگ بھی شامل ہے۔ اس ڈرامے کی تخصیص بندی نہیں کی گئی۔ پورا ڈراما ایک ہی ایکٹ میں اختتام کو پہنچ جاتا ہے۔ میری رایے میں اگر اسے مختلف مناظر میں تقسیم کر کے کہانی کے واقعات میں گنجائش پیدا کر لی جاتی تو اسے مزید کامیابی سے ہم کنار کیا جاسکتا تھا۔ اس کا پلاٹ بھی سیدھا سادا ہے اور واقعات بندھے ٹکے اصول کی صورت میں اپنے مراحل طے کرتے نظر آتے ہیں۔ ڈرامے میں کش مکش کا آغاز اس وقت ہوتا ہے جب رفیق اور طاہرہ دونوں پر ان کی محبت کا راز ظاہر ہوتا ہے۔ پھر رفیق کے طاہرہ کو منانے اور اس کے راضی ہو جانے کے ساتھ ڈراما اپنے اختتام کو پہنچ جاتا ہے۔

ڈرامے کے تینوں کردار کالج کے تعلیم یافتہ ہونے کے سبب جدید ذہن کا علامیہ بن کر سامنے آتے ہیں جو اپنے طبقے کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ تینوں کی کرداری خصوصیات ان کی عمر اور شخصیت کے مطابق و موافق ہیں۔ رفیق اور طاہرہ خوددار ہونے کے ساتھ کسی قدر جذباتی ہیں۔ بالخصوص طاہرہ اس حد تک جذباتی ہے کہ جب اس پر رفیق کی محبت کا راز افشا ہوتا ہے تو اپنی منگنی تک توڑنے کو تیار ہو جاتی ہے اور اور رفیق کی جانب سے پہنائی گئی انگوٹھی [Engagement Ring] نکال کر پھینک دیتی ہے۔ طاہرہ کے بہ نسبت رفیق کسی قدر کم جذباتی ہے کیونکہ طاہرہ کے انگوٹھی پھینکنے کے باوجود وہ محبت کا واسطہ دے کر اسے منانے کی کوشش کرتا ہے اور اس طرح اپنی محبت کو المیہ انجام سے بچا لینے میں کامیابی حاصل کر لیتا ہے۔ محمود ان دونوں کی نسبت ہوشیار، تیز طرار اور شرارتی کردار ہے جو اپنی چال بازی سے دونوں کو بیوقوف بناتا ہے اور وہ دونوں جو ایک دوسرے سے نفرت کرتے ہیں انھیں اپنی کمال ہوشیاری سے ایک دوسرے کے قریب لے آتا ہے اور پھر دونوں ایک دوسرے کی محبت میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ وہ ایسا متحرک کردار ہے جس کی وجہ سے ڈرامے میں دلچسپی اور حرکت پیدا ہوگئی ہے۔ ڈرامے میں دلچسپی پیدا کرنے کا دوسرا اہم وسیلہ مکالمے ہیں۔ تینوں کردار تعلیم یافتہ ہیں اس لیے ان کے یہاں جملہ بازی اور حاضر جوابی کا بھرپور سلیقہ موجود ہے۔ وہ اپنے مکالموں میں مناسب انگریزی الفاظ کے ساتھ ضرب الامثال اور محاورات کا بھی استعمال کرتے ہیں۔ رفیق اور محمود کے مکالمے میں شرارت پن کے ساتھ ہلکا پھلکا مزاحیہ طنز بھی ہے۔ جب کہ رفیق اور طاہرہ کے مکالمے رومانی رنگ کے حامل ہیں۔ ڈرامے کے آغاز سے محمود کے مکالمے ملاحظہ کریں:

رفیق: میں کہتا ہوں کہ کون سی وہ خوبی ہے جو طاہرہ میں موجود ہے۔ مانا کہ بدشکل نہیں لیکن

گریٹا گاربو بننے کا کیوں شوق ہے فیل ہونے میں وہ مشتاق۔ اترانے کا مرض انھیں۔

محمود: ارے ہٹاؤ یار فیل ہونے سے کیا ہوتا ہے ذہین تو ہے۔

رفیق: یعنی شاید یونین کی پریذیڈنٹ بن گئی اور وہ بھی تم جیسے خوشامدی ٹٹوؤں کی بہ دولت؛ تو بس ذہین ہوگئی یا دو چار مضمون لکھ لیے تو بس کمال کر دیا[44]

اس مختصر تجزیے کے بعد کہا جا سکتا ہے کہ یہ ڈراما عصمت کے تمام ڈراموں میں سب سے زیادہ کامیاب اور بہتر ہے۔ اب محسوس ہوتا ہے کہ انھیں بھی ڈرامے کی شعریات سے واقفیت ہو چلی ہے اور وہ کہانی کو ڈرامے کی شکل دینے میں کامیاب ہوتی نظر آتی ہیں۔

تصویریں

اس کے موضوع کا تعارف کراتے ہوئے عصمت خود کہتی ہیں:

ہم سوتے جاگتے کتنے خواب دیکھتے ہیں۔ کچھ تو ایسے بے تکے اور بے ہنگم جس کا سر نہ پیر۔ کچھ ہمارے دماغ کے عجیب وغریب واہمے مختلف صورتوں میں ہوتے ہیں؛ ہمارے اوپر حملہ آور بھی ہوتے ہیں۔ یہی معمولی باتیں جو ہم جاگنے میں سوچتے ہیں بھیس بدل کر خوف زدہ کر دیتی ہیں۔ نفسیات کے پروفیسر کہتے ہیں: ''خواب دبی ہوئی خواہشات اور غیر محسوس خوف کا نتیجہ ہیں۔'' جن چیزوں سے ہم جاگتے ہیں فرار چاہتے ہیں سوتے میں ہمارے قابو سے نکل کر ہمارے اوپر قابض ہو جاتی ہیں اور ہماری قلعی کھول دیتی ہیں[45]

یہ تین کرداروں سعید، نیلوفر اور شمیم پر مشتمل ڈراما ہے۔ سعید نے نیلوفر کا ایک خیالی کردار گھڑ لیا ہے۔ جو اس کے خوابوں میں بسی ایک ایسی لڑکی ہے جس کے وجود کے ذریعہ وہ لاشعور میں چھپی خواہشات اور حسرتوں کی تکمیل دیکھتا ہے۔ شمیم جو محبت کے چٹ پٹے قصے سننے کا شوقین ہے وہ اسے بتاتا ہے کہ نیلوفر اس کے خواب میں اس کے امیر باس کی اکلوتی بیٹی کے طور پر موجود ہے امیر باس اسے اپنا گھر داماد بنانا چاہتا ہے۔ اور اپنی بیٹی، اپنی تمام دولت اس کو سونپ دینا چاہتا ہے۔ لیکن چونکہ وہ ایک غریب کلرک ہے اس لیے یہ حقیقت اس کے شعور اور لاشعور میں خوف اور احساس کمتری کی کیفیت پیدا کر دیتی ہے جو ہر لمحہ موجود رہتی ہے کہ کوئی امیر لڑکی اسے توجہ کے قابل نہیں سمجھتی۔ اس احساس کمتری اور اپنی حسرتوں کی تکمیل وہ اپنے خوابوں میں تلاش کرتا ہے اور اس وجہ سے اس نے نیلوفر کا خیالی کردار گھڑ لیا ہے۔

ڈرامے میں مناظر کی تقسیم بندی نہیں کی گئی ہے۔ جب کہ اس ڈراما کو ایک منظر میں ختم کر دینا مناسب نہیں

تھا۔ ڈرامے کا پلاٹ سیدھا سادا ہے۔ آغاز میں عصمت نے سعید کے جنسی تعلقات کو بیان کرنے کے لیے اس کے کمرے کی حالت کا نقشہ اپنے مخصوص اسلوب میں اس طرح کھینچا ہے:

> دیوار پر برہنہ عورتوں کی تصویریں آویزاں ہیں جو سعید کی ذہنی بلند پروازی کی شہادت دیتی ہیں۔[46]

درحقیقت اپنے احساس کمتری کے باعث عورت کے حصول اور اس تک دسترس نیز اس سے کسی بھی قسم کے جنسی تعلقات کو ناممکن خیال کرتا ہے۔ اس وجہ سے وہ اپنی جنسی نا آسودگی اور تشنگی کو مٹانے کے لیے نہ صرف برہنہ عورتوں کی تصویروں کا سہارا لیتا ہے۔ بلکہ اپنی خیالی محبوبہ نیلوفر کے سراپے کی جس طرح تعریف کرتا ہے اس میں بھی اس کا انداز جنسی تلذذ کا ہی ہے:

> خدا کی پناہ جوانی تھی کہ اُبلی پڑی تھی۔ وہ گدرایا ہوا سینہ۔ توبہ۔ وہ ہنس جیسی کھنچی ہوئی گردن اور کھلے گلے کے سیاہ جمپر میں سے جھلکتی ہوئی محرابیں۔[47]

اور آگے بھی اسی طرح اس کے جسمانی اعضا اور خدوخال کی تصویر کشی کرتے ہوئے کہتا ہے:

> مگر وہ پتلی ناگن جیسی کمر پر ساڑی کا کھینچاؤ اور ہونٹ۔ ہونٹ جیسے گلاب کی کومل پتیاں شہد میں ڈبو کر رکھ دی ہوں۔ اور آنکھیں..... شیریں اور مدہوش کن؛ جیسے شراب کے چھلکتے ہوئے جام۔[48]

لیکن خواب میں اس کا احساس کمتری حقیقی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ نیلوفر اسے بری طرح پھٹکارتی ہے اور اس کا مذاق اڑاتی ہے۔ اس کی ذہنی آوارگی اور پست ذہنیت پہ اسے لعنت ملامت کرتی ہے۔ اسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کمرے میں آویزاں تصویروں والی ساری برہنہ عورتیں اس پر ہنس رہی ہوں اور اس کا مذاق اڑا رہی ہوں۔ اپنی اس بے عزتی کے احساس سے سعید پر نفسیاتی دورہ سا پڑ جاتا ہے:

> ساری تصویریں قہقہہ لگاتی ہیں۔ وہ جھلا کر میز سے چیزیں اٹھا اٹھا کر تصویروں کو مارتا ہے۔ ایک البم دیوار سے ٹکرا کر کھل جاتا ہے۔ اور اس میں سے درجنوں ویسی ہی تصویریں نکل کر ہوا میں بکھر کر کمرے میں پھیل جاتی ہیں۔ سعید پاگلوں کی ڈر کر ان سے بھاگتا ہے اور پلنگ پر گر کر سسکیاں بھرنے لگتا ہے۔[49]

یہ دورے اسے اکثر و بیشتر پڑتے رہتے ہیں کیونکہ اس کے لاشعور میں موجود خیالی محبوب لعنت و پھٹکار کی صورت میں ہمیشہ اس کی بے وقعتی کا احساس دلاتا ہے اور اپنے خوابوں کی تکمیل کے ناممکن ہونے کا احساس اسے پاگل پن کے دورے میں مبتلا کر دیتا ہے۔

ڈرامے میں شمیم کا کردار کسی خاص اہمیت کا حامل نہیں۔ یہ ایک ایسا وسیلہ ہے جس کے ذریعہ سعید کی خواب ناک جنسی کیفیت کو سامنے لایا گیا ہے۔ جب کہ سعید واضح طور پر احساس کمتری کا شکار ایک طرح کا نفسیاتی مریض ہے۔ جو اپنے خوابوں کی تعبیر اپنے تصورات و خیالات میں تلاش کرتا ہے۔ وہ جنسی تشنگی اور نا آسودگی کے سبب نفسیاتی اور جنسی دباؤ کا شکار ہو گیا ہے۔

ڈرامے کی تیسرا کردار نیلوفر کا ہے۔ جو ویسے تو سعید کی خیالی محبوبہ ہے۔ لیکن درحقیقت یہ بھی سعید کے لاشعور میں مخفی اس کے احساس کمتری کی زائیدہ ہے۔ یہ ایسا خیال ہے جو سعید کو اس کی حیثیت اور اوقات بار بار یاد دلاتا ہے۔ نیلوفر کے کردار کی صورت میں یہاں جو محبوبہ پیش کی گئی ہے وہ ہمارے ادب کی روایتی محبوبہ سے برعکس ہے۔ اس کا ظاہری سراپا تو ویسا ہی حسین و جمیل ہے جیسے ادبی معشوقہ کا ہوتا ہے۔ لیکن اس کے مزاج میں حد درجہ بے باکی اور طنز و تضحیک کا پہلو بھی موجود ہے؛ جو اسے عام معشوقہ سے جداگانہ شناخت عطا کرتا ہے۔ یہ کردار عصمت کی کامیابی پر دلالت کرتا ہے کیونکہ جب لاشعور میں چھپے خوف، احساس کمتری اور حسرتوں کی تکمیل کی خواہش مجسم صورت میں تشکیل پاتی ہے تو ایسا ہی سراپا اور وجود منظر عام پر آ سکتا ہے۔ نیلوفر کے مکالموں میں شدید بے رحمی اور طنز کی مہلک کاٹ موجود ہے۔ عصمت نے نیلوفر کے کردار سے جو مکالمے ادا کرائے ہیں ان میں وہ آگ ہے جو پیر سے لگے اور سر پر جا کر ختم ہو۔ مثلاً ایک جگہ نیلوفر سعید سے اس طرح گفتگو کرتی ہے:

> ڈرتے کیوں ہو کیا میں تمھاری عصمت چھین لوں گی؟ (گلے میں باہیں ڈال کر کھینچتی ہے) کتنی بار خواب میں تم نے مجھ سے لطف اٹھایا۔ اپنے بھوکے دماغ اور روح کو میرے خیال کی گرمی سے سینچا ہے۔ آؤ! آج مجھے بھی تھوڑا سا عشق لڑانے دو۔ تم نے اپنی ناداری، کم مائیگی اور بزدلی کا انتقام میرے تخیل سے لیا۔ جسمانی طور پر نہ پا سکے تو تم نے میری روح سے زنا شروع کر دیا۔[50]

موضوع کی اہمیت اور اپنے فکری سیاق کے باعث اسے اچھا ڈراما کہا جا سکتا ہے لیکن جب اسے ڈرامے کے

اصول اور تکنیک کے حوالے سے پرکھنے کی کوشش کی جائے گی تو کئی طرح کی خامیاں سامنے آئیں گی۔ اسی سبب سے فنی تناظر میں اسے کمزور ہی کہا جائے گا۔

دلہن کیسی ہے

مجموعہ کا اگلا ڈراما 'دلہن کیسی ہے' کے عنوان سے ہے۔ آغاز میں ڈرامے کے کرداروں کا تعارف کرایا گیا ہے۔ یہ چار کرداروں چھمی خالہ، حمیدہ، اماں اور شفیق پر مشتمل ہے۔ جس میں چھمی خالہ اور حمیدہ کے مکالموں کے ذریعہ ڈرامہ کو مزاحیہ بنانے میں مدد لی گئی ہے۔ ڈرامے کی کہانی کچھ اس طرح سے ہے کہ چھمی خالہ کو حمیدہ اور اس کی اماں؛ شفیق کی دلہن ڈھونڈنے کی ذمہ داری سونپتی ہیں۔ چھمی خالہ ایک لڑکی کو دیکھنے جاتی ہیں۔ شفیق اور حمیدہ دونوں کی شدید خواہش ہوتی ہے کہ دلہن بہت خوبصورت ہو۔ جب چھمی خالہ واپس آتی ہیں تو حمیدہ بہت بے صبری اور اشتیاق سے دلہن کے بارے میں جاننا چاہتی ہے۔ لیکن وہ اِدھر اُدھر کی باتوں میں مصروف رہتی ہیں۔ حتی کہ شفیق بھی انتظار کر کے چلا جاتا ہے۔ اور جب حمیدہ کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو جاتا ہے اور وہ چھمی خالہ کو کہتی ہے کہ وہ دلہن کے بارے میں کیوں نہیں بتاتیں تو چھمی خالہ ناراض ہو کر چلی جاتی ہیں۔ اس طرح حمیدہ دلہن کے بارے میں کچھ بھی جاننے سے قاصر رہتی ہے۔ حمیدہ کی اماں اسے تسلی دیتی ہے کہ کل وہ دونوں خود لڑکی دیکھنے اس کے گھر جائیں گی۔

ڈرامے میں مناظر کی تقسیم بندی نہیں کی گئی ہے۔ ڈرامے کے آغاز میں شفیق اور حمیدہ کے مکالموں کے ذریعہ اس طرح کہانی بنانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس کی بہن حمیدہ اسے روکتی ہے کہ چھمی خالہ ابھی لڑکی دیکھ کر آتی ہی ہوں گی۔ لڑکی کے بارے میں اب آپ بھی جان کر جایئے۔ پھر چھمی خالہ آتی ہیں اور حسب عادت اصل بات بتانے کے بجائے ادھر ادھر کی باتوں میں مشغول ہو جاتی ہیں۔ بات سے بات نکلتی چلی جاتی ہے پھر بھی اصل مدعا وہیں رہتا ہے۔ آخر حمیدہ کے ٹوکنے پر وہ ناراض ہو کر چلی جاتی ہیں اور ڈرامے کا اختتام اس طرح ہوتا ہے کہ اماں حمیدہ کو تسلی دیتی ہیں کہ کل وہ دونوں خود لڑکی دیکھنے جائیں گی۔

ڈرامے میں مزاح کے ساتھ ساتھ تجسس کی فضا اس طرح بنتی ہے کہ قاری بھی اس اشتیاق میں شامل ہو جاتا ہے کہ دیکھیں چھمی خالہ لڑکی کے بارے کیا کچھ بتاتی ہیں۔ مزاح اور تجسس کی یہی فضا ڈرامے میں دلچسپی کو برقرار رکھتی ہے۔ چاروں کردار اپنی عمر اور مزاج کے اعتبار سے اپنی فطری خصوصیات رکھتے ہیں۔ چھمی خالہ اور اماں ادھیڑ عمر کی خواتین ہیں ان کے کردار اپنی عمر اور مزاج سے مطابقت رکھتے ہیں۔ جب کہ حمیدہ نوجوان لڑکی ہے جو اپنی بات کہہ

دینے کو زیادہ اہم سمجھتی ہے۔ زندگی کے ہر پہلو کے بارے میں اس کی خواہشات اور امنگیں بھی پر جوش اور پر امید ہیں۔ جب کہ اپنی خواہشات کو پورا کرنے میں اس کے یہاں بے صبری کا رویہ موجود ہے۔ شفیق نوجوان کردار ہے۔ یہ ڈرامے میں زیادہ تر پس پردہ رہتا ہے۔ لیکن جس طرح وہ بار بار آواز دے کر حمیدہ کو بلاتا ہے تا کہ وہ آ کر اسے بتائے کہ چھمی خالہ نے اس کی ہونے والی دلہن کا کیسا سراپا بیان کیا ہے۔ اس سے بھی اس کی خواہشات اور امنگوں کا اندازہ کیا جا سکتا ہے جو یقیناً ایک جوان لڑکے کی خواہشات اور جذبات سے پوری طرح میل کھاتی ہیں۔

ڈرامے کے مکالمے ہی نمایاں اور خاصے کی چیز ہیں۔ خاص طور پر چھمی خالہ کے مکالموں پر تو پورے ڈراما کی عمارت تعمیر کی گئی ہے۔ اگر چھمی خالہ کے مکالمے ڈرامہ میں نہ ہوتے تو غالباً ڈرامے میں کچھ ہوتا ہی نہیں۔ یہی مکالمے ڈرامہ میں تجسس اور دلچسپی کی فضا کو برقرار رکھتے ہیں اور مزاحیہ رنگ و آہنگ بھی پیدا کرتے ہیں۔

چھمی خالہ کے مکالموں کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ خالصتاً زنانہ قسم کے مکالمے ہیں۔ متوسط طبقہ کی ادھیڑ عمر عورت کے مکالمے؛ جو تیزی سے بولتی چلی جاتی ہے۔ بات پکڑتی ہے اور بات سے بات نکالتی چلی جاتی ہے۔ ایسے مکالمے لکھنے میں عصمت کا قلم کردار کی زبان اور زبان کی تیزی کا پورا پورا ساتھ دیتا ہے؛ ایک مثال ملاحظہ کریں:

> اسے دیکھا نہیں تو پھر گئی کیوں تھی۔ بیٹھے بٹھائے بچی مجھی باولے کتے نے کاٹا تو نہیں تھا کہ چلچلاتی دھوپ میں میں دو کوس ٹامک ٹوئیاں مارتی جاتی۔ تمھارے خالو موٹر گاڑی تو چھوڑ نہیں گئے کہ مزے سے فراٹے بھرتے چلے جاؤ۔ یہ موا 'نندو کہار' ایک حرام خور ہے۔ پیاروں پیٹا؛ یوں یوں کولھے مٹکا کر چلتا ہے کہ آیا تمہیں کیا بتاؤں۔ اللہ قسم جوڑ جوڑ ہل گیا۔ اے بہتیرا کہتی ہوں؛ سب مری ہیٹے ہولے ہولے وہ یاد ہے آیا۔ جب ہم چھوٹی چھوٹی تھیں۔ تو مامومياں جی کے یہاں جایا کرتی تھیں۔ بھولا کہار تھا؛ اے کیا رساں رساں لے جایا کرتا تھا کہ بس نیند آ جائے۔ یہ نہیں کہ جیسے جانوروں کی طرح جھکول کے رکھ دیا۔[51]

تکنیک اور فنی معیار کے اعتبار سے یہ ڈراما خاصا پیچھے ہے۔ صرف مکالموں کی وجہ سے قاری کے لیے دلچسپی کا باعث ہو سکتا ہے۔

شامت اعمال

شامت اعمال بھی ہلکے پھلکے مزاحیہ بیانیہ میں تحریر کیا گیا ڈراما ہے۔ جس میں ڈرامے کے مرکزی کردار عباس کو

ایک بٹوا کہیں پڑا ہوا ملتا ہے۔ عباس اسے کھول کر نہیں دیکھتا اور اخبار میں اس کے گم شدہ ہونے کی تفصیل شائع کر دیتا ہے جس کے نتیجے میں اس کی بیوی سمیت مختلف لوگ اس بٹوے کے دعوے دار بن کر سامنے آجاتے ہیں۔ بالآخر یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ بٹوا اس کی بوڑھی ملازمہ کا ہے۔ جس میں محض پانچ پیسے نقد اور چند چھالیہ ایک دو ایسی ہی معمولی چیزیں موجود ہوتی ہیں۔

ڈراما مزاحیہ ہے شروع سے آخر تک عصمت اس میں مزاح اور سسپنس پیدا کرنے میں کامیاب نظر آتی ہیں۔ اس کا انجام بھی چونکانے والا ہے کہ جس بٹوے کے لیے اخبار میں باقاعدہ اشتہار دیا گیا اور بہتیرے لوگ اس کے دعوے دار بن کر سامنے آئے وہ گھر ہی کی ملازمہ کا ہوتا ہے۔ اس میں کوئی خطیر رقم بھی موجود نہیں۔ اس کے باوجود لوگ عباس کے گھر کی کھڑکیاں اور دروازے بھی توڑ دینے پر آمادہ نظر آتے ہیں۔ صورت حال ایسی ہو جاتی ہے کہ عباس کو پولس بلانی پڑتی ہے۔ ڈرامے کے آغاز میں کرداروں کے نام دیے گئے ہیں۔ ڈراما مختلف مناظر میں تقسیم بھی نہیں کیا گیا ہے۔ حالانکہ اس میں خاصے کردار ہیں؛ مثلاً سرور، عباس، بندو، ایڈیٹر خاتون، شاعر، بڑھیا، شرابی، انور انسپکٹر —— یہ تمام کردار باری باری عباس کے پاس آتے ہیں اور بٹوا حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ڈرامے میں اتنے زیادہ کرداروں کی شمولیت اور باری باری داخل ہونے کے بہ موجب اگر اسے مختلف مناظر میں تقسیم کر لیا جاتا تو شاید اسے زیادہ دلچسپ اور کامیاب بنایا جا سکتا تھا۔ بہ ہر حال موضوع، مزاح اور سسپنس کے باعث ڈرامہ خاصا دلچسپ ہو گیا ہے۔ کرداروں میں ایڈیٹر خاتون اور شاعر صاحب کے کردار خاصے دلچسپ ہیں۔

ایڈیٹر صاحب پہلے اپنی ایڈیٹری کا رعب جھاڑ کر بٹوہ حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور جب ناکام ہو جاتے ہیں تو عباس کو دھمکی دے کر چلے جاتے ہیں کہ ''وہ ادب میں اس کا نام تک مٹا دیں گے۔'' اس طرح خاتون خود کو بہت حد تک انٹلکچول ظاہر کرتی ہیں۔ بڑی ادبی اور رومانوی قسم کی گفتگو کرتی ہیں لیکن وہ بھی ایسے بٹوے کے حصول کے لیے کوشاں ہوتی ہیں جو ان کا سرے سے ہوتا ہی نہیں۔ شاعر صاحب اپنی شاعرانہ گفتگو کے جال میں عباس کو پھنسانے کی کوشش کرتے ہیں اور پہلے وہ اپنی شاعری کا رعب جھاڑتے ہیں جس کے پس پردہ ان کا مطمح نظر بھی ایسے ہی بٹوے کا حصول ہے؛ جو ان کی ملکیت نہیں تھا۔

یہ تمام کردار معاشرے میں موجود حقیقی کرداروں سے بہت حد تک ہم آہنگ ہیں۔ ایسے کرداروں کی نمائندگی کرتے ہیں جو بہ ظاہر معاشرے میں منفرد مقام رکھتے ہیں۔ خود کو اعلیٰ اور معزز ہستی بنا کر معاشرے کے سامنے پیش

کرتے ہیں۔ مگر اس ظاہریت کے پس پردہ وہ عام اور سطحی انسان ہیں۔ جو دوسروں کی چیز کو بھی ہتھیانے کے لیے ہر ممکن حربہ استعمال کرنے سے گریز نہیں کرتا۔ ان کے اندر کا لالچ اور ہوس ان کو کبھی نہ کبھی ان کے اصلی روپ میں سب کے سامنے کر ہی دیتی ہے۔ یہ یقیناً ہمارے معاشرہ کے منافق کرداروں کی نمائندگی کرتے ہیں۔

ڈرامہ میں 'خاتون' کے مکالموں میں عصمت چغتائی نے رومانوی طرز گفتگو سے مدد لی ہے۔ شاید یہاں عصمت نے رومانوی طرز گفتگو اور طرز فکر کا مضحکہ اڑانے کی کوشش کی ہے جہاں ہمہ وقت حقیقی دنیا سے پرے انسان خیالوں کی دنیا میں گم رہتا ہے۔ وہ سیدھی سادی بات کو بھی رومان اور رنگین بیانی کی چادر میں لپیٹ کر پیش کرتا ہے۔ جس کی وجہ سے حقیقی واقعہ بھی اپنی حقیقت اور واقعیت کھو دیتا ہے؛ چند ایک مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

> خاتون: جب آسمانی ہوائیں سیاہ چادروں کی طرح فضا میں پھڑ پھڑا رہی ہیں۔ ندی کا پانی ریت کی طرح بگولے بن بن کر ناچ رہا تھا اور میں سہوتی اور چنار کے پھولوں کی بھینی مہک سونگھنے وہاں جایا کرتی تھی۔[52]

> خاتون: اور سب آپ مجھے نہیں جانتے میرا کوئی صدمہ میرے لیے تازہ ہو ہی نہیں سکتا۔ وہ میری عمر زعفران اور ریحان کے پودوں کے درمیان گزری ہے۔ پھر بھی برسوں میرے ہونٹ...نہیں ہوئے اور میری آنکھوں سے۔[53]

> خاتون: ہاں تو صبح کے وقت اپنی شمالی دریچی کے سامنے بیٹھی اپنی شمعی انگلیوں سے ارغنوں بجا رہی تھی۔ میری حسین سہیلی فرقت۔ یہ اس کا افسانوی نام ہے؛ بیٹھی نقرئی گل دان میں سے گل شبو کی کلیاں سونگھ رہی تھی۔[54]

ڈرامہ کا پرمزاح اور چونکا دینے والا انجام بھی اسے ایک اچھا مزاحیہ ڈراما کہلانے کے قابل بناتا ہے۔ جب بٹوا کے اصل مالک کا پتا چلتا ہے اور اس طرح بٹوا اور اس کے مالک کا معمہ اور مسئلہ حل ہوتا ہے اور عباس کی جان چھوٹتی ہے۔

دھانی بانکیں

مجموعہ کا آخری ڈراما 'دھانی بانکیں' ہے اس ڈرامے کا موضوع قیام پاکستان سے قبل اور قیام پاکستان کے وقت کے ہندو مسلم فسادات ہیں۔ جن کے نتیجے میں لاکھوں بے گناہ، معصوم اور نہتے افراد و اشخاص بے دردی کے ساتھ قتل کر دیے گئے۔ ڈراما نگار نے اسی ننگ انسانیت عمل کو اس ڈھنگ سے پیش کیا ہے کہ اس کے غیر انسانی عناصر بھی

لوگوں کی نظروں کے سامنے آجائیں اور فکری سطح پر تقسیم کے المیہ کو بھی رد کیا جا سکے جس کے باعث ہزاروں مرد عورتیں اور بچے چند افراد کی خواہشات کی بھینٹ چڑھا دیے گئے۔

اس ڈرامہ میں ہندو مسلم دو خاندان ایک دوسرے کے ہم سایے ہیں جن میں باہمی خلوص و محبت کا گہرا رشتہ اور تعلق قائم ہے۔ اس میں انسانیت اور محبت کا رشتہ ہر قوم کی مذہبیت و وطنیت اور نسل پرستی و ذات پرستی سے ارفع ہے لیکن یہ دونوں خاندان بھی فساد کا شکار ہو جاتے ہیں۔ یہ خاندان ہندو مسلمان خاندانوں کے نمائندہ ہیں۔

درحقیقت ڈراما نگار اس فن پارے کے ذریعہ عام لوگوں کے جذبہ و احساس کو پیش کرنا چاہتا ہے کہ جن وجوہ اور اسباب کو فساد کا موجب بتایا گیا وہ وجوہ اور اسباب عام لوگوں میں ہرگز موجود نہیں تھے۔ وہ لوگ تو آپس میں انسانیت، محبت، خلوص اور دوستی کے گہرے رشتوں میں بندھے ہوئے تھے۔

یہ ڈراما تین مناظر اور نو کرداروں پر مشتمل ہے ڈرامے کے آغاز میں ان سب کا تعارف کرایا گیا ہے۔ پہلے منظر میں ڈراما دو پڑوسی خاندانوں کے گرد گھومتا ہے ان میں برج نارائن، روپا اور ان کا بیٹا سورج ہندو خاندان کے افرد ہیں۔ جب کہ حامد، عائشہ اور ان کا بیٹا خورشید مسلمان خاندان سے تعلق رکھتے ہیں۔ دونوں خاندانوں میں محبت اور بے تکلفی ہے لیکن برج نارائن اور حامد دونوں ہندو مسلم فساد میں مارے جاتے ہیں۔ دوسرے منظر میں دس برس کے بعد کا زمانہ پیش کیا گیا ہے۔ جس میں روپا، عائشہ، خورشید، سورج اور سورج کی کم سن بیوی لکشمی ہے۔ آغاز میں ان دونوں خاندانوں کی محبت اور بے تکلفی کا بیان کیا گیا ہے۔ جیسا کہ ان دونوں خاندانوں میں دس برس قبل تھی۔ ڈراما اس منظر میں منہارن جو ڈرامے کے پہلے منظر میں بھی تھی اور پڑوسنیں بھی ہیں جو مسلسل ہندو مسلم فساد کے باعث قتل و غارت گری اور انسانیت سوز مظالم کا بیان کرتی ہیں۔ سورج اور خورشید نوکری کی خاطر چلے جاتے ہیں اور پھر ایک شخص آکر اطلاع دیتا ہے کہ ان کا فون آیا تھا کہ وہ صحیح سلامت ہیں اور کرفیو کے باعث کسی کے یہاں ٹھہرے ہیں۔

ڈرامے کے تیسرے منظر میں روپا، لکشمی اور عائشہ جو گھر میں تنہا ہیں اور سو رہی ہیں لیکن خواب کے درمیان وہ ہندو مسلم فسادات کی تمام تر قتل و غارت گری دیکھتی ہیں اور یہ بھی کہ سورج اور خورشید بھی اس فساد کی بھینٹ چڑھا دیے جاتے ہیں۔ وہ گھبرا کر جاگ جاتی ہیں لیکن پھر لکشمی کے ہونے والے بچے کا تصور ان میں ایک نئی امید جگا دیتا ہے کہ یہ آنے والا دوبارہ انسانیت و محبت کا مزاج دنیا میں قائم کرے گا اور اس خونی اور شیطانی کھیل کا خاتمہ کر دے گا۔ دراصل یہ بچہ آنے والی پوری نسل کا نمائندہ بن جاتا ہے جس سے شیطنت کا شکار ہونے والی نسل کی امیدیں وابستہ ہیں۔

ڈرامے کا عنوان معنی خیز ہے 'دھانی بانکیں' درحقیقت چوڑیوں کا نام ہے جو ڈرامہ میں سہاگ کی علامت ہے۔ ہمارے معاشرہ میں چوں کہ توہم پرستی کا رواج ہے۔ جس کے نتیجے میں نیک شگون اور بدشگون جیسے تصورات پائے جاتے ہیں۔ عصمت اسی توہم پرستی پر تنقید کرتی ہیں کہ چوڑیاں سہاگ کی علامت ہیں اور چوڑیوں کا ٹوٹنا سہاگ کی سلامتی کے لیے بدشگون ہے۔

ڈرامے کے پہلے منظر میں جب منہارن روپا کو چوڑیاں پہناتی ہے اور چوڑیاں ٹوٹتی ہیں تو وہ کہتی ہے کہ چوڑیوں کا ٹوٹنا اچھا شگون نہیں۔ جب کہ چوڑیاں تو کانچ کی ہوتی ہیں اور کانچ تو ٹوٹتا ہے۔ دوسرے منظر میں وہی منہارن جب لکشمی کو چوڑیاں پہناتی ہے تو لکشمی کہتی ہے کہ کانچ کے بجائے ربڑ کی پہنا دو؛ ٹوٹیں گی تو نہیں۔ لکشمی کے ہاتھ میں بھی چوڑیاں ٹوٹتی ہیں۔ لیکن سورج اور خورشید دونوں سلامت رہتے ہیں۔ یعنی چوڑیوں کے ٹوٹنے یا نہ ٹوٹنے سے کسی کے مرنے یا جینے کا فیصلہ نہیں ہوتا؛ نہ چوڑیوں سے کسی کی تقدیر وابستہ ہے۔ ڈرامے کی ترتیب وتزئین کے بارے میں جو تفصیل موجود ہے اس سے لگتا ہے کہ عصمت چغتائی نے اسے خاص اسٹیج کے لیے لکھا ہے کیونکہ ہر منظر کے آخر میں پردے کے گرنے اور لائٹ کی خاص حرکت کا ذکر کیا گیا ہے جو کہ اسٹیج ڈراما کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے ضروری ہے۔

ڈرامے کے سارے کردار اپنے طبقہ، فرقہ اور نسل کی نمائندگی کرتے ہیں۔ سیدھے سادے عام لوگ پرسکون اور خوشیوں سے بھرپور زندگی گزارنا چاہتے ہیں۔ مذہب، وطنیت، ذات پات اور نسل کی بنیاد پر ہونے والی سیاست ان کی پرسکون زندگی میں ہیجان برپا کر دیتی ہے۔ اپنے مفادات کے حصول کے لیے انسانوں کا جانی و مالی نقصان کیا جاتا ہے۔ ڈرامے کے آخر میں لکشمی، روپا اور عائشہ کے مکالموں میں وہ سارا خوف موجود ہے جس کا شکار اس زمانہ کے عام لوگ تھے۔ یہ خوف اور ہیبت ان لوگوں کے ذہنوں اور دلوں پر آسیب بن کر چمٹ گئی تھی۔ سوتے میں بھی یہ خوف بھوت بن کر ان کو ڈراتا تھا؛ مثلاً یہ مکالمے دیکھیے:

> روپا خواب کی حالت میں نہیں نہیں، نہ مارو، میرے لال کو بچاؤ بچاؤ، بھگوان کے لیے دیا کرو۔ (بری طرح کلیجہ مسوستی ہے)، نہ مارو چھوڑ دو (گڑگڑا کر) اسے چھوڑ دو۔ یہ ہندو نہیں یہ مسلمان ہیں۔ یہ تو مجھ ابھاگن کا بیٹا ہے؛، میرا بیٹا۔ دیکھو میری طرف دیکھو! یہ میرے کلیجے کا ٹکڑا ہے۔ اس نے کبھی کسی کو نہیں مارا۔ میں نے بھی تمھارا کچھ نہیں بگاڑا۔ نہ بہاؤ اس کا لال لال خون۔ مٹی پر نہ پھینکو یہ ماں کا دودھ ہے۔ ماں تمھاری بھی تو ماں ہے؟ جس نے تمھیں جنم

دیا۔ میں نے بھی اس کو جنم دیا ہے۔ میں نے بڑے دکھ جھیل کر اسے پالا ہے۔ سلائی کرتے
کرتے میری آنکھیں پھوٹ گئیں۔ چکی پیستے پیستے ہاتھوں میں گھسیں پڑ گئے۔[55]

یہ مکالمے محض ایک ماں کی دل دہلا دینے والی پکار نہیں ہیں بلکہ یہ ان لاکھوں ماؤں کی درد بھری چیخوں اور التجاؤں کی گونج ہے جو ان فسادات کے دوران ہر ماں نے بولے ہوں گے۔

ڈرامے کا موضوع اگر چہ تاریخی المیہ پر مبنی ہے۔ فرقہ وارانہ فسادات کے تناظر میں انسانی خوبیوں کو بڑی خوبصورتی سے عصمت نے واضح کیا ہے۔ اس کا انجام طربیہ دکھایا گیا ہے۔ امن پسند محبت سے پر نئی نسل کی امید جو اس دنیا کو امن اور بھائی چارہ اور خوشیوں کا گہوارہ بنا دے گی۔ یہ ڈرامہ اپنی ساخت کے اعتبار سے یہ ڈراما مربوط اور متوازن ہے؛ بہ قول ممتاز حسین: ''دھانی بانکیں'' اپنے مقصد اور اثر کے لحاظ سے ایک غیر معمولی ڈراما معلوم ہوتا ہے''۔[56] اس طرح 'دھانی بانکیں' کا شمار اردو کے چند اچھے ڈراموں میں کیا جائے گا۔

دوزخ

اس میں انھوں نے دو بوڑھی عورتوں کا کردار پیش کیا ہے جو تنہائی کا شکار ہیں۔ اس دنیا میں ان کا کوئی نہیں اور وہ محلے والوں کے رحم و کرم پر پلتی ہیں۔ انھیں کے گرد یہ ڈراما گھومتا ہے۔ عصمت نے ان کا تعارف کراتے ہوئے خود لکھا ہے:

دولا وارث اور سٹھیائی ہوئی بڑھیاں جن کا دنیا میں کوئی نہیں۔ محلے والوں کے رحم و کرم پر پلتی
ہیں۔ دونوں میں کبھی گاڑھی چھنتی ہے، کبھی جوتا چلتا ہے۔ دنیا کی مسرتوں سے دور یہ نامراد
بڑھیاں ایک دوسرے کا بھیجا بھی چاٹا کرتی ہیں اور ایک دوسرے کا سہارا بھی ہیں۔[57]

انھیں دو کرداروں کے ذریعہ عصمت نے اس ڈرامے کو استوار کیا ہے۔ اس میں قاری کی دلچسپی دونوں عورتوں کے مابین ہونے والی گفتگو میں ہے۔ عصمت نے اس المیے کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ نبھایا ہے۔

عصمت چغتائی فطری طور پر بیانیہ کہانی سے سروکار رکھتی ہیں۔ اسی لیے ان کا قلم ناول میں فراٹے کے ساتھ دوڑتا ہے۔ ان کے مشاہدے کی باریک بینی، احساس کی توانائی اور کردار نگاری کا پختہ شعور یہ تمام اوصاف ناول کے ہی حسب حال ہیں۔ وہ بڑی خوبی اور فنی پاس داری کے ساتھ اس صنف میں اپنے فکر و احساس کو پیش کرتی ہیں۔ چونکہ ان کے یہاں افراد و اشخاص کو ان کی طویل زندگی یا بہتیرے واقعات کی روشنی میں دیکھنے اور پرکھنے رویہ موجود ہے۔ ان کی

یہی کمزوری ناول کی صنف میں خوبی بن جاتی ہے۔اس کے برخلاف افسانے اور ڈرامے میں جہاں کردار کے کسی ایک پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کہانی گڑھنی ہوتی ہے؛ وہاں وہ مکمل طور پر کامیاب نظر نہیں آتی ہیں۔افسانہ تو کسی قدر چل جاتا ہے لیکن ڈراما جہاں کہانی میں پلاٹ کے ساتھ دیگر اجزائے فن کی بھی رعایت کرنی ہوتی ہے وہاں وہ ہولے ہولے چلتی ہیں،اس کے باوجود بھی کہیں کہیں ٹکرا ہی جاتی ہیں۔ان کے ڈراموں میں مزاح اور انسانی محاورے کے سوا ایسی کوئی بات نہیں ملتی جو انھیں ڈراما نگار کی حیثیت سے متعارف کرا سکے۔یہی سبب ہے کہ عصمت نے کئی ڈراموں میں مزاح پیدا کرنے کے لیے کہانی کو بے جا طول دیا ہے۔

عصمت کے مجموعی ڈراموں کو مدنظر رکھتے ہوئے ہوئے کہنا ہو تو فکری اور فنی تمام اصولوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے ان کے یہاں صرف دو ڈرامے 'شیطان' اور 'دھانی بانکپن' ایسے ہیں جو فکر و فن کے اعتبار سے مکمل کہے جا سکتے ہیں۔دراصل عصمت نے ڈرامے کی تکنیک یعنی نقل کو سنجیدگی سے نہیں لیا ہے۔یہی باعث ہے کہ انھوں نے نقل کے نام پر بھونڈا پن پیش کیا ہے۔عصمت کی اس کمزوری کی جانب پطرس بخاری[58] اور زاہدہ زیدی[59] نے بھی اشارے کیے ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی

[1915-1984]

بیدی بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں یہ بات اور ہے کہ انھیں اپنے اکلوتے ناولٹ 'ایک چادر میلی سی' کے ذریعہ کافی شہرت ملی۔ لیکن یہ بات کم لوگوں کو معلوم ہے کہ بیدی ایک اچھے ڈراما نگار بھی ہیں۔ ان کے ڈراموں کے دو مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ان کا پہلا مجموعہ 'بے جان چیزیں' ۱۹۴۳ء میں مرکنٹائل پریس؛ لاہور سے شائع ہوا۔ اس میں کل چھ ڈرامے شامل ہیں؛ کارکی کی شادی، ایک عورت کی نہ، روح انسانی، اب تو گھبرا کے، بے جان چیزیں اور خواجہ سرا۔

ان کا دوسرا مجموعہ 'سات کھیل' کے نام سے سنگم پبلشرز لمیٹڈ؛ لاہور نے ۱۹۴۶ء میں شائع کیا؛ جس میں سات ڈرامے شامل ہیں۔ لیکن پہلے مجموعہ کے بھی دو ڈراموں کی شمولیت کے باعث؛ بلا تکرار ان ڈراموں کی کل تعداد پانچ ہی باقی بچتی ہے۔ اس طرح ان کے کل ڈراموں کی تعداد گیارہ ہو جاتی ہے۔ اس میں 'ایک عورت کی نہ' کا عنوان بدل کر 'پاؤں کی موچ' کر دیا گیا ہے۔ ان دونوں کے علاوہ باقی پانچ چانکیہ، تلچھٹ، نقل مکانی، آج اور رخشندہ ہیں۔ ان میں ڈراما تلچھٹ، ایک روسی کہانی کار Pavalenko کی ایک کہانی سے ماخوذ ہے۔

۱۹۴۳ء میں بیدی کی تقرری لاہور ریڈیو اسٹیشن میں بہ حیثیت اسکرپٹ رائٹر ہو گئی۔ اسی ملازمت کے درمیان انھوں نے اپنے اکثر ڈرامے لکھے اور اسے ریڈیو پر نشر بھی کیا۔ یہی وجہ ہے کہ 'ایک عورت کی نہ' کو چھوڑ کر ان کے بقیہ تمام ڈرامے ریڈیائی ہیں۔ اشک کے بہ قول: ''ایک عورت کی نہ' ریڈیو کے لیے نہیں لکھا گیا وہ ایک مکمل اسٹیج ڈراما ہے۔'' کچھ ہی دنوں بعد لاہور ریڈیو اسٹیشن سے ان کا تبادلہ سرحد کے ریڈیو اسٹیشن پر کر دیا گیا وہاں سال بھر نوکری کرنے کے بعد مستعفی ہو کر لاہور فلم انڈسٹری سے وابستہ ہو گئے۔ اس کے بعد کی صورت حال بہ قول بیدی یہ ہے:

> بٹوارہ ہوا..... قتل و غارت ..... لہو سے لتھڑے ہوئے بدن..... ننگے ریل کی چھت پر دلی پہنچنا..... اسٹیشن ڈائریکٹر جموں ریڈیو اسٹیشن..... ریاست کے جمہوری نظام سے لڑائی..... پھر

بمبئی.....اچھی فلمیں، بری فلمیں.....کہیں کہیں بیچ میں افسانوں کی کوئی کتاب.....پھر ہاتھ قلم
کرتے رہے۔[60]

مجموعی طور پر زندگی کے ہنگامی معاملات میں بیدی اس قدر الجھ کر رہ گئے دوبارہ ڈرامے کی طرف توجہ کرنے کی فرصت ہی انھیں نہ مل سکی۔ان کے ڈرامے ان کی معاشی مجبوریوں کی کہانی کہتے ہیں؛ جیسا کہ ہربنس سنگھ لکھتے ہیں:

ایک دن تنگ آکر نوکری سے استعفیٰ دے دیا لگے بھوکوں مرنے۔آمدنی کی صورت ریڈیو،
کہانی یا ڈراما ہی تھا جس کا معاوضہ پچیس روپے ہوتا ہے۔[61]

خود بیدی نے اس بات کو قبول کیا ہے کہ انھوں نے تمام ڈرامے عجلت اور نامساعد حالات میں لکھے ہیں۔جیسا کہ وہ اپنے ایک دوست کو خط میں لکھتے ہیں:

میں نے اس خیال سے ڈرامے لکھے تھے کہ انھیں ایک بار پھر لکھوں گا۔اس لیے زبان میں
بے حد ثقالت ہے مثلاً رخشندہ کے مکالموں میں اگر ترجے میں، ہنر صاحب سلاست لا سکتے
ہیں تو وہ مجھے کچھ نہیں کرنا۔تم اپنے نگرانی میں خود ہی یہ کام کر دو تو میری یہ کتاب چھپ جائے
گی مجھ پر مدار کیا تو پڑی رہے گی۔[62]

ان کے ڈراموں کا پہلا مجموعہ ۱۹۴۳ء میں اور دوسرا ۱۹۴۷ء میں شائع ہو چکا تھا اور یہ خط ۱۹۶۷ء میں لکھا جا رہا ہے۔اس سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے اپنے ڈراموں کے متعلق کس قدر بے توجہی برتی ہے۔ جیسا کہ اس اقتباس کے آخری جملے سے عیاں ہے۔ایک دوسرے خط[63] [جو ۳۱/ مئی ۱۹۴۶ء کا تحریر کردہ ہے] میں بیدی نے 'سات کھیل' کو اپنی بہترین کتابوں میں بھی شمار کیا ہے۔

خیر یہ تو مصنف کی طرف سے برتی گئی بے توجہی کی بات تھی۔کیا یہ ممکن ہے کہ جو فن کار صنف ڈراما کی طرف توجہ کرنے سے قبل ایک مستند افسانہ نگار کی حیثیت اختیار کر چکا ہو۔اگر وہ مذکورہ وجوہات کی بنا پر صنف ڈراما کی طرف راغب ہوتا تو اس کے ڈرامے ادبی اہمیت اور افادیت سے خالی رہتے۔بہ قول محمد حسن:

انھوں نے ۱۹۴۷ء کے بعد اسٹیج ڈرامے کی طرف توجہ نہیں کی۔ورنہ حقیقت ہے کہ بیدی کے
ڈرامے فنی پختگی اور معنویت دونوں کے اعتبار سے کامیاب ہیں۔اور اگر وہ اس صنف کی
طرف متوجہ رہتے تو اردو ڈراما ان کی تخلیقات سے بہت کچھ مستفید ہوتا۔[64]

جہاں تک بے توجہی کی بات ہے تو وہ دونوں طرف سے ہوئی ہے یعنی کچھ خود مصنف کی طرف سے اور کچھ ناقدین کی جانب سے بھی۔ صنف ڈراما میں بیدی کی تخلیقی ذہنیت اور ان کے ڈراموں کی حسب ضرورت پذیرائی نہ ہونے کے باعث شاید وہ دوبارہ اس طرف توجہ نہ کر سکے ہوں۔ زاہدہ زیدی نے بھی اس جانب اشارہ کیا ہے:

> میرے اندازے کے مطابق وسیع پیمانے پر بیدی کے ڈراموں کی اسٹیج پر پذیرائی نہیں ہوئی اور وہ تنقیدی بے توجہی کا شکار رہا۔[65]

پچھلے صفحات میں ذکر ہو چکا ہے کہ بیدی کے ڈرامے 'ایک عورت کی نہ' کو چھوڑ کر باقی تمام ڈرامے ریڈیو کے لیے لکھے اور کامیابی کے ساتھ نشر بھی ہوئے۔ ایسا نہیں کہ انھیں اسٹیج کے لوازمات سے واقفیت نہیں تھی۔ جاوید کو دیے ایک انٹرویو میں بیدی نے ڈراما کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار یوں کیا ہے:

> ڈراما دراصل یہ اسٹیج پر کھیلنے کی چیز ہے۔ کئی ایسے ڈرامے بھی لکھے گئے جنھیں آپ پڑھ سکتے ہیں اسٹیج نہیں کر سکتے۔ محظوظ برابر ہو سکتے ہیں: مثلاً امتیاز علی تاج کا ڈرامہ 'انارکلی' آپ اس کو اسٹیج کرنے جایئے تو پتا چلے گا کہ ان کو اسٹیج کی واقفیت ہی نہیں تھی۔ تو اصل بات یہ ہے کہ ڈراما لکھا جاتا ہے اسٹیج کے لیے؛ لیکن ویسے بھی پڑھ کر خوش ہوتے ہیں لوگ۔[66]

لہٰذا بیدی نے ان ریڈیائی ڈراموں کو کتابی شکل عطا کرتے ہوئے اسٹیج ڈرامے میں تبدیل کرنے کی شعوری کوشش بھی کی۔ ساتھ ہی اس کے ادبی پہلو کا بھی خیال رکھا تا کہ قاری اسے پڑھ کر بھی لطف اندوز ہو سکے۔ ان کی اس کوشش کا ذکر کرتے ہوئے وارث علوی لکھتے ہیں:

> یہ سب کے سب ڈرامے ریڈیائی ہیں جو عموماً ریڈیو کی ملازمت کے دوران لکھے گئے۔ البتہ بیدی نے ان کی اشاعت کے وقت انھیں اسٹیج ڈراما بنانے کی کوشش کی لیکن اس میں بھی انھیں بہت کامیابی نہیں ہوئی۔ ریڈیو ڈرامے جس طرح آن کی آن میں منظر بدلتے ہیں اسٹیج اسے برداشت نہیں کر سکتا۔ بیدی مناظر کی تعداد کو کم کرنے کی کوشش نہیں کی۔ ریڈیو سے اسٹیج ڈرامے کی منتقلی میں انھوں نے صرف یہ کیا کہ ریڈیو کی سمعی ہدایتوں کو انھوں نے اسٹیج کی بصری ہدایتوں میں بدل کر ڈرامے کو زیادہ ٹھوس اور محسوس طریقہ پر ذہن میں کھیلے جانے کے امکانات پیدا کیے۔ اس سے یہ فائدہ ہوا کہ انھیں پڑھتے وقت اب زیادہ لطف آتا ہے۔[67]

یہ تو بات ہوئی ان کے ڈراموں کی فنی حیثیت سے متعلق۔ لیکن ایسا بھی نہیں کہ ان کے ڈرامے اسٹیج نہیں کیے گئے۔ بعض ذرائع سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ ان کا ڈرامہ 'نقل مکانی' اسٹیج بھی کیا گیا۔ جیسا کہ 'اپٹا اور اردو ڈراما' کے مصنف نے لکھا ہے:

> ترقی پسند تحریک اور اپٹا کے زیر اثر بیدی کے چند ڈرامے بہ خوبی پیش کیے گئے۔ مثلاً 'نقل مکانی' کو بمبئی اپٹا نے ۱۹۴۸ء میں پیش کیا اور اسکے متعدد شوز ہوئے۔[68]

'نقل مکانی' یہ وہی مشہور ڈرامہ ہے جس پر آگے چل کر خود بیدی نے اسکرپٹ لکھا اور خود ہی ڈائریکٹر/ پروڈیوسر کی حیثیت سے فلمی میدان میں اترے۔ اور 'دستک' نام سے فلم بنائی جو تجارتی اعتبار سے بھی کامیاب رہی اور فنی اعتبار سے چونکا دینے والی تجرباتی فلم ثابت ہوئی۔

بیدی کے یہاں جو چیز سب سے زیادہ اپیل کرتی ہے وہ ان کا بے باک، دلیرانہ رویہ اور چبھتا ہوا انداز بیان ہے۔ مثلاً ڈراما 'اب تو گھبرا کے' جو جدوجہد آزادی کے تناظر میں لکھا گیا ہے۔ اس میں انھوں نے جمہوری نظام کا خوب خوب مذاق اڑایا ہے۔ اسی طرح ڈراما 'آج' میں زندگی سے بیزاری اور فرار کی عکاسی کی ہے۔ بیدی کے ڈراموں کو کس خانہ میں رکھ کر ان کا مطالعہ کیا جائے۔ ریڈیائی ڈراموں کے طور پر یا اسٹیج ڈرامے کے طور پر ——— یا پھر بیدی کے بہ قول ——— ایسے ڈراموں کے طور پر جسے پڑھ کر قاری لطف اندوز ہو سکے۔ میرے خیال میں جب کوئی ڈراما تحریری شکل میں سامنے آئے تو اسے بیدی کے خیال کے مطابق ادبی ڈراموں کے زمرے میں رکھ کر پرکھنا ہی مناسب ہے۔ کیوں کہ میں بھی ڈرامے کے بعض ناقدین کی طرح اس خیال سے متفق ہوں کہ اسٹیج ڈراموں کو اسٹیج پر پیش ہوتے ہوئے دیکھنے کے بعد ہی اس پر تنقید کی جانی چاہیے۔ ٹھیک اسی طرح ریڈیائی ڈرامے کو بغیر سنے ان پر تنقید کرنا بے معنی ہے۔ کیونکہ بہت سے ایسے واقعات و مقامات ہوتے ہیں جنہیں اسٹیج پر پیش کرنا تقریباً ناممکن معلوم ہوتا ہے لیکن انھیں ریڈیائی ڈرامے میں صرف صوتی اثرات [Special Sound Effect] کے ذریعہ آسانی کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے۔ لہٰذا بیدی کے ڈراموں کو ادبی ڈرامے کے طور پر پرکھنے کی کوشش شاید بے جا نہ ہوگی۔ البتہ ضمنی طور پر اس کے اسٹیج کی پیش کش کے امکانات کی جانب بھی اشارہ کرنے کی کوشش کی جائے گی۔

کار کی شادی [ایک طنز]

یہ ڈراما معاشرتی ڈراما ہے جس میں انھوں نے انسانی معاشرے کی اس قدر کی جانب اشارہ کیا ہے کہ انسان

کی قدر و قیمت کا تعین اس کے شخصی اوصاف کے بجائے اس کی شان و شوکت، دولت و حشمت اور عہدہ و رسوخ کی بنا پر کیا جاتا ہے۔ اس ڈرامے کا مرکزی کردار شفیق ایک لاپرواہ، معصوم اور کھلنڈرچھوکرا ہے جس کے والد ہر دوئی کے 'سب جج' ہیں۔ وہ بتول [ڈرامے کی ہیروئن] سے محبت کرتا ہے اور اس خام خیالی میں مبتلا ہے کہ بتول اور اس کے گھر والے بھی اسے اتنا ہی پسند کرتے ہیں۔ اس کی خوش فہمی اسی کی زبانی ملاحظہ ہو:

> تم نہیں جانتے محمود! وہ کتنے اچھے لوگ ہیں۔ اماں جان تو مجھے اپنے حمید اور اکرم سے سوا چاہتی ہیں۔ اور بتول اس کے متعلق کیا کہوں۔ بس مٹتی جاتی ہے..... وہ سب نئی روشنی کے آدمی ہیں۔ بس ایک مہینے تک نکاح ہو جائے گا اور پھر.....[69]

حقیقت کچھ اور ہی ہے؛ جس کی طرف اس کا ہم عمر دوست محمود اشارہ کرتا ہے۔ وہ ایک معمولی کلرک کا بیٹا ہے۔ حق گوئی اس کا طرۂ امتیاز ہے۔ یہاں وہ شفیق کو حقیقت سے روشناس کرانے کے لیے کمربستہ دکھائی دیتا ہے۔ محمود کہتا ہے:

> میں چاہتا ہوں آج تمھارے سارے طلسم توڑ ڈالوں۔ مجھے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے میں خلیل اللہ ہوں اور تمھارے بت خانے کے تمام ہیکل توڑ کر 'واحدِ لاشریک' کا راستہ دکھانے کا کام مجھے ودیعت کیا گیا ہے[70]

اس ڈرامے کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے وارث علوی نے لکھا ہے: ''یہ ایسا ڈراما ہے جس کا موضوع اور اظہار دونوں فرسودہ ہو چکا ہے۔''[71] لیکن میرے خیال میں یہ بات پوری طرح درست نہیں ہے۔ آج کے صارفی کلچر میں اس موضوع کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے۔ آج کا انسان زیبائش و آرائش اور تن آسانی کے درمیان کہیں کھو گیا ہے۔ انسان کیا ہے؟ اس کی شناخت کار، کوٹھی اور عہدہ کی بنا پر کی جانے لگی ہے۔ یہی صورت حال اس ڈرامے کے ہیرو کے ساتھ بھی درپیش ہے۔ جہاں بار بار وہ کہتا ہے: میں صحت مند ہوں، خوبصورت ہوں، میرے پاس ہنر ہے، میرے پاس تعلیم ہے۔ لیکن بغیر کار، کوٹھی اور عہدہ کے اسے اس کی معشوقہ کے ساتھ ساتھ تمام دیگر افراد بھی اپنانے سے انکار کر دیتے ہیں۔

زبان و بیان کے لحاظ سے دیکھیں تو اس میں سادگی اور برجستگی کے ساتھ طنزیہ اسلوب بھی موجود ہے؛ جو بیدی کا خاصہ ہے۔ مکالمے کرداروں کے حسب حال اور مناسب ہیں۔ بتول اور ان کی دونوں بہنیں چونکہ جدید دور کی تعلیم

یافتہ لڑکیاں ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کے مکالموں میں نسوانی لہجہ ظاہر نہیں ہوتا۔لیکن ان کی امی جان کے ذریعہ ادا کیے گئے مکالموں میں نسوانی رنگ صاف جھلکتا ہے؛ جیسے:

> اری اس ناشدنی کو تو میں نے دیر سے منع کر دیا ہے۔....دم نکل جائے کھڑے کھڑے تیرا .....کریمن بندی.....تو تو کوئی کام بھی نا کرتی[72] ـــــ اے ہے،کوئی اتنی پرانی بھی تو نہ تھی[73]

محمود غریب اور تعلیم یافتہ ،زندگی کی حقیقتوں کو سمجھنے والا کردار ہے۔لہٰذا اس کے مکالمے طنزیہ پہلو لیے ہوئے ہیں۔جن میں شوخی اور چلبلاہٹ کے باعث مزاحیہ عناصر پیدا ہو گئے ہیں؛ایک مثال دیکھیے:

- حتی کہ تم اپنی زندگی کے پٹرول یعنی خون کو راشن کارڈ کے آخری قطرے تک پھونک ڈالتے۔ـــــ شفیق (تمسخر سے) یہی تو مصیبت ہے کہ خون ابھی راشن نہیں ہوا اور پٹرول راشن ہو چکا ہے[74]

زبان و بیان کی سطح پر کچھ خامیاں اس میں بھی در آئی ہیں۔مثلاً دلشاد کوٹھی کی نوکرانی کریمن بی ایک جگہ تو خالص زبان بولتی ہے لیکن اس کے علاوہ ہر جگہ خالص اردو بولتی نظر آتی ہے۔اس کے علاوہ نادانستہ طور پر ایک اور غلطی جو مصنف سے ہو گئی ہے وہ یہ کہ پہلے سین میں یہ دکھایا گیا ہے کہ دونوں دوست کار کے سہارے کھڑے باتیں کر رہے ہیں۔اسی بار چیت کے درمیان محمود کہتا ہے کہ ''.....تم میرے منھ پر تھپڑ مارو گے ـــــ تمھارے ہاتھ سے کار کا وہیل چھوٹ جائے گا اور پھر حادثہ ہو جائے گا ـــــ حادثہ! اور میں مرنا نہیں چاہتا۔'' ـــــ[75] رکی ہوئی کار میں وہیل چھوٹنے سے حادثہ ہونے کی بات کچھ ہضم نہیں ہوتی۔اس کے علاوہ ایک اور خامی جو بیدی کے افسانوں میں بھی اکثر مل جاتی ہے وہ انگریزی اور ہندی کے نامانوس الفاظ کا استعمال ہے۔یہاں انھوں نے محمود کا تعارف کراتے ہوئے کہا ہے 'محمود ایک سنجیدہ، روکھا اور ٹھیٹ ہندی میں کنیارا سی لڑکا ہے۔اس کنیارا سی لڑکا سے اردو داں طبقہ کیا معنی لے؛معلوم نہیں۔ اسی طرح شفیق کے لباس کے متعلق انھوں نے 'گیبر ڈین' کے سوٹ کا ذکر کیا ہے۔اب یہ گیبر ڈین کیا بلا ہے؟اس کے متعلق کوئی فٹ نوٹ بھی نہیں ہے۔اسی طرح ڈرامے کے ابتدا میں ایک سہو نظر آتا ہے جو ان کے اسٹیج کے لوازمات سے ایک حد تک ناواقفیت کو اجاگر کرتا ہے۔وہ ہے بیانیہ انداز میں واقعات و حالات یا کردار کی شخصیت کو بیان کرنا۔جیسے: ڈرامے کی ابتدا میں یہ جملہ: ''[محمود] شفیق کو طویل سیر کے لیے اکسا رہا ہے۔''[76] یہ ایک عمل ہے اسے مکالمے کے ذریعہ

پیش کیا جانا چاہیے تھا نہ کہ اس طرح بیانیہ انداز میں۔ ڈرامے میں کلائمکس کی کمی بھی محسوس ہوتی ہے؛ جس کی جانب اشارہ کرتے ہوئے وارث علوی لکھتے ہیں:

> ڈرامے میں دوست کے ساتھ گفتگو میں کوئی بے ساختگی نہیں ہے۔ایسا لگتا ہے کہ یہ بات چیت آنے والی صورت حال کی تیاری کا فریضہ انجام دے رہی ہے۔لڑکی کے گھر والوں کے ساتھ جو گفتگو ہوتی ہے اس میں بھی ڈرامائی طنز کے بجائے طرز عمل کے بدلے ہوئے تضاد کو سپاٹ طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔[77]

کچھ حد تک یہ بات درست ہے کیونکہ پہلے سین میں محمود جو دعویٰ کرتا ہے دوسرے سین میں بالکل اس طرح اسے حقیقت میں تبدیل ہوتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔کہانی میں کوئی خاص پیچیدگی نظر نہیں آتی ہے۔قاری کی توقع کے خلاف یہاں کچھ بھی نہیں ہوتا؛ ڈرامے کا انجام وہی ہوتا ہے جس کی ہم توقع کرتے ہیں۔مجموعی طور پر یہ ڈراما معاشرتی مسائل پر مبنی ہے جو اپنی چند خوبیوں اور خامیوں کے باوجود سماج کے ایک اہم مسئلہ کی طرف نشان دہی کرتا ہے۔

ایک عورت کی نہ/ پاؤں کی موچ [مزاحیہ]

یہ مزاحیہ اور نفسیاتی ڈراما ہے جس میں بیدی نے انسانی جبلت کی ایک خصوصیت 'انکار محض' کو پیش کیا ہے جیسا کہ ڈراما کے عنوان 'ایک عورت کی نہ' سے ظاہر ہے۔ یہاں عورت کے انکاری رویہ کو اقرار میں تبدیل ہوتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔

میرے خیال میں اس عنوان سے جو تاثر ملتا ہے؛ ڈرامے کی کہانی اور پلاٹ اس کے مطابق نہیں ہے۔ ڈرامے میں مسٹر تیواڑی اپنی بیوی سے کہتے ہیں کہ کہہ دینا کہ میں گھر میں نہیں ہوں؛ لیکن جیسے ہی 'مسٹر لامبا' کی جگہ 'مسز گپتا' نمودار ہوتی ہیں۔ تیواڑی خود بہ خود اس کے سامنے حاضر ہو جاتے ہیں اور بہانے بازی کے لیے معافی مانگتے نظر آتے ہیں۔اس لحاظ سے ڈراما 'عورت کی نہ' —— نہیں؛ بلکہ انسانی فطرت کے انکاری رویے نمائندگی کرتے نظر آتا ہے۔ جہاں انسان اپنی خامیوں اور کمزوریوں کو نہ چاہتے ہوئے بھی قبول کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔اس طور پر اس کا عنوان 'انکار' وغیرہ کچھ اور ہونا چاہیے تھا؛ عورت کے ساتھ اسے منسلک کرنے کی کوئی ضرورت نہیں تھی۔ یہ ڈراما بیدی کے چند دلچسپ اور کامیاب ڈراموں میں سے ہے؛ بہ قول وارث علوی:

> 'ایک عوت کی نہ' میں بیدی کو متذکرہ بالا تمام ڈراموں سے زیادہ کامیابی حاصل ہوئی ہے۔

ایک ہی منظر پر مبنی ہونے کے سبب ڈراما اسٹیج پر بھی کامیابی سے پیش کیا جا سکتا ہے۔[78]

اس ڈرامے کی کہانی کچھ یوں ہے: تیواڑی اور وسنتی میاں بیوی ہیں۔ مدن اور ڈاکٹر لامبا تیواڑی کے دوست ہیں۔ تیواڑی مصنف ہیں اور ڈراما لکھتے ہیں۔ مسز گپتا جدید دور کی تعلیم یافتہ عورت ہے جو بچوں کے نام سے کوسوں دور بھاگتی ہے۔ لیکن تیواڑی کے ڈراموں کی زبردست مداح ہے یہی وجہ ہے کہ تیواڑی جی بھی ان کے دیوانے ہیں۔ لیکن تیواڑی کی حقیقت نگاری اور حق گوئی اس کلیت کو پہنچی ہوئی ہے کہ وہ اپنا ڈراما 'ایک عورت کی نہ' میں مسز گپتا کا خاکہ اڑانے سے بھی باز نہیں آتے۔ ڈرامے کی ابتدا میں تیواڑی مسز مدن کے ساتھ بیٹھے محو گفتگو ہیں؛ اور وسنتی آس پاس پھیرے لگا رہی ہے۔ اور آخر کار بٹوے کے بہانے ان کے قریب آ کر بیٹھ جاتی ہے۔ وسنتی کی آمد سے قبل ہی تیواڑی مدن کے متعلق وسنتی کے خیالات کو ان لفظوں میں بیان کرتے ہیں:

> سچ پوچھو تو وہ تمھارے لطیفے بہت پسند کرتی ہے۔ مدن تمھارے چلے جانے کے بعد تمھاری گپوں اور تمھارے فقروں کو بڑے چٹخارے لے کر دُہرایا کرتی ہے اور تمھاری تعریف کے پل باندھا کرتی ہے۔ کہتی ہے جو عورت اس آدمی سے وابستہ ہوگی وہ بہت سکھی ہوگی۔[79] ——
> تم خواہ کسی زبان میں گفتگو کرو وہ ایسا ظاہر کرے گی گویا سب کچھ سمجھ رہی ہے اور وقتاً فوقتاً قہقہہ بھی لگائے گی۔[80]

تیواڑی کا یہ خیال اس وقت حقیقت میں تبدیل ہو جاتا ہے جب لطیفے کی فرمائش پر مدن کہتا ہے کہ اسے تو صرف انگریزی لطیفے یاد ہیں اس پر وسنتی کا جواب ملاحظہ ہو:

> جی ہاں؛ مدن جی! آپ کچھ سنائیں۔ میرے سامنے جب بھی کوئی بدیشی بھاشا بولتا ہے تو مجھے بہت ہی لطف آتا ہے۔ (مصنوعی ہنسی ہنستے ہوئے) عجیب عجیب شکلیں بنتی ہیں۔ اور انھیں دیکھ دیکھ کر مارے ہنسی کے میرے پیٹ میں بل پڑ جاتے ہیں۔[81]

لیکن مدن بھی عورتوں کی نفسیات سے پوری طرح واقف ہے۔ جاتے جاتے وہ یہ کہنا نہیں بھولتا:

> یہ آپ کی ساڑی تو بہت نفیس ہے۔ اس رنگ پر سنہرا بارڈر بہت اچھا دکھائی دیتا ہے۔ علی بھائی سے خریدی ہوگی؛ ہے نا؟ میں بھی اپنی بیوی کو خریدوں گا۔ ایسی ہی ساڑی۔[82]

ڈاکٹر لامبا کے متعلق بھی وسنتی کے کچھ ایسے ہی خیالات ہیں کہ: ''ان کے ساتھ جو عورت شادی کرے گی وہ

گویا سورگ میں رہے گی''۔[83] لیکن غیر مردوں کو پسند کرنے کے اس پہلو میں کہیں جنس شامل نہیں ہے۔ بلکہ عورتوں کی وہ فطری خواہش، کہیں زیادہ کارفرما ہے۔ جس کے تحت عورت اپنی آرائش وزیبائش اور لباس کی تعریف دوسروں کے منہ سے سننا زیادہ پسند کرتی ہے۔ اور شادی کے بعد جسے ہر شوہر تقریباً بھول ہی جاتا ہے۔ اس کا اعتراف خود تیواڑی جی ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> وسنتی بھی عام انسان کی کمزوریوں سے مستثنیٰ نہیں۔ گو میں اس بات کا اعتراف ضرور کرتا ہوں کہ اکثر عورتیں اپنی نئی ساڑھی دکھانے، نئی سینڈل کی نمائش کرنے اور چند تحسین کی نگاہیں حاصل کرنے کے سوا اور کچھ مطلب نہیں ہوتا[84]

یہ پوری کہانی انھیں چاروں کردار کے درمیان ہاں ہاں اور نانا کی کش مکش کے درمیان گھومتی ہے۔ ڈرامے کی ابتدا ہی میں وسنتی داخلی طور پر مدن کے قریب آنے کی خواہاں ہے اور ظاہری طور پر اس سے زیادہ دلچسپی کو ظاہر نہ کرتے ہوئے بٹوے کے بہانے مدن اور تیواڑی کی محفل میں آدھمکتی ہے۔ تیواڑی اور مدن کے بیٹھنے کے لیے اصرار کرنے پر پہلے تو گھر کے کام کاج اور بچے کی دیکھ ریکھ کے بہانے خود کو مصروف ظاہر کرنا چاہتی ہے لیکن آخر کار بیٹھ جاتی ہے۔ اور جب مدن کے جانے کے بعد تیواڑی چٹکی لیتے ہوئے کہہ دیتا ہے کہ خوب بہانا بنایا مدن سے قریب آنے کا! تو جلے بھنے انداز میں وسنتی کا جواب ہوتا ہے:

> وسنتی: میں یہاں آنا کب چاہتی تھی؟
>
> تیواڑی: اور آ بھی گئیں!
>
> وسنتی: میں یہاں بیٹھنا کب چاہتی تھی
>
> تیواڑی: اور بیٹھ بھی گئیں ــــــــ![85]

اور اس کے بعد نوک جھونک اور تکرار ہوتی ہے، آخر روٹھنے منانے کے سین کے ساتھ یہ منظر اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔

اس کے فوراً بعد ڈاکٹر لامبے کا ذکر آتا ہے جو آج شام ہی تیواڑی سے ملنے آنے والے ہیں۔ یہاں سے ڈرامے کا کلائمکس شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد نوک جھونک کا ایک اور سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ جب تیواڑی وسنتی سے کہہ دیتا ہے کہ ''دیکھو آج شام تمھارے ڈاکٹر لامبا آرہے ہیں۔'' تمام تر تکرار وانکار کے بعد تیواڑی وسنتی کو مشورہ دیتا ہے:

اجی شریمتی جی میں کہتا ہوں [ڈاکٹر لامبا] تمہیں سیر کروالائیں گے۔ ذرا ان [ڈاکٹر لامبا] کے ساتھ ہوا خوری کے لیے چلی جانا۔ آخر اس میں ہرج ہی کیا ہے۔ تمھاری طبیعت جو ہر وقت میری وجہ سے مضمحل رہتی ہے؛ اچھی اچھی باتیں سننے سے بہل جائے گی۔ اور پھر تم اچھی سے اچھی ساڑی پہنو گی۔ کہو! تمہیں مدن سے سنیما کا پاس منگوادوں؟[86]

یہاں پر وہ ماہر نفسیات والی بات، جس کا ذکر میں نے ابتدا میں کیا تھا واضح ہو جاتی ہے —— آخر کیوں کر ایک شوہر اپنی بیوی کو کسی غیر مرد کے ساتھ سیر و تفریح کرنے اور فلم دیکھنے کے لیے بہ خوشی اور کچھ حد تک زبردستی بھیجنے کو تیار ہو سکتا ہے۔ چونکہ وسنتی مسز گپتا کو جن پہ [بہ قول وسنتی] تیواڑی جی جان دیتے ہیں اسے دل سے چاہتے ہیں۔ لاکھ ناپسندیدگی کے باوجود اپنے گھر آنے سے نہیں روک سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ تیواڑی جی بھی باہمی موافقت [Mutual Understanding] یا یوں کہیں کہ باہمی مفاہمت کے اصول پر عمل کرتے ہوئے ایسا کرنے پر مجبور ہیں۔ اس مفاہمت کی تصدیق اس وقت ہو جاتی ہے جب غصے میں آکر وسنتی مسز گپتا کا ذکر کرتے ہوئے کہتی ہے:

.....اپنی باری یاد نہیں؟ مسز گپتا کے ساتھ کس طرح گھل مل کر باتیں کرتے ہیں۔ جب وہ آتی ہے تو میری روح جل اٹھتی ہے۔ اس کا ہار پسند کیا تو مجھے بھی ایک لا دیا —— پہلے سے ہی لا دیتے تب میں جانتی۔ اس دن اکیلے ہی سنیما چلے گئے۔ واپس آئے تو کہنے لگے آج تم مجھے بالکل فلاں ایکٹرس دکھائی دیتی ہو۔ اور پھر لگے مجھ سے گھل مل کر باتیں کرنے۔ سامنے وسنتی اور دماغ میں مس فلاں —— اسے تمھاری ویاکرن میں پریم کہتے ہیں۔ اب میں خوب سمجھتی ہوں تمھاری ان باتوں کو.....[87]

اسی نوک جھونک کے درمیان تیواڑی جی وسنتی سے کہتے ہیں کہ میں ایک نیا ناٹک لکھ رہا ہوں اور میرے سر میں درد بھی ہو رہا ہے۔ اس لیے لامبے آئے تو کہہ دینا کہ میں گھر پر نہیں ہوں۔ اور تم اچھی طرح تیار ہو کر ان کے ساتھ فلم دیکھنے چلی جانا۔ دروازے پر دستک ہونے تک وسنتی کسی بھی صورت میں لامبے کے ساتھ باہر جانے کو تیار دکھائی نہیں دیتی۔ لیکن اس کے بعد وسنتی جس طرح حواس باختہ ہو کر بجنا سنورنا شروع کرتی ہے وہ بے حد دلچسپ ہے۔ اس درمیان میز سے ٹھوکر کھا کر اپنے پیر کو بھی زخمی کر لیتی ہے۔ یہاں مفاہمت کی ایک اور صورت تب نظر آتی ہے جب وسنتی مسز گپتا کی طرح دائیں طرف مانگ نکالتی ہے اور اس کا ذکر بھی مزے لے کر تیواڑی سے کرتی ہے۔ ابھی وہ میک اپ کر ہی

رہی تھی کہ سیڑھیوں پر کسی کے قدموں کی آہٹ پا کر تیواڑی جی اپنے آپ کو کمرے میں بند کر لیتے ہیں۔اور یہ کلائمکس ان مکالموں کے ساتھ ختم ہوتا ہے:

وسنتی:(دروازے کی طرف منہ کرتے ہوئے) آجایئے.....آیئے،آیئے۔

(ڈاکٹر لامبے کی بجائے مسز گپتا نمودار ہوتی ہیں۔وسنتی کا منہ کھلا رہ جاتا ہے۔اور کریم کی شیشی ہاتھ سے گر کر ٹوٹ جاتی ہے۔)

وسنتی:اوہ مسز گپتا! آپ۔آیئے—— آ.....آ.....یئے——

مسز گپتا:وسنتی جی!اوہ شیشی ٹوٹ گئی کریم کی۔بے حد افسوس ہوا مجھے!

وسنتی:(رُکھائی سے)اوہ! کوئی بات نہیں بہن!ایک شیشی؟ یہاں تو بہت کچھ ٹوٹتا رہتا ہے اور کسی دن——88

کہانی میں پیچیدگی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب تیواڑی خود اپنے قول کے خلاف مسز گپتا کی آمد پر اپنی تمام بہانے بازیوں کو درکنار کر کے خود بہ خود نمودار ہو جاتے ہیں۔اور اپنی بہانے بازی کے لیے مسز گپتا سے معافی مانگنے لگتے ہیں۔اتنا ہی نہیں اپنے سر درد اور ناٹک کو بھول کر تیواڑی اور مسز گپتا فلم دیکھنے کا پلان بنا لیتے ہیں۔پہلے تو وسنتی اپنے پاؤں کی موچ،گھر کے کام کاج اور اپنے بچے کی فکر ظاہر کرتی ہے۔لیکن آخر میں ان مکالموں کے ساتھ ڈرامے کا اختتام ہوتا ہے:

وسنتی:اچھا تم جو اصرار کرتی ہو تو چلی ہی جاتی ہوں۔لیکن اوہ——

اف ہائے! میرے پاؤں کی موچ کا کیا ہوگا۔میرے پاؤں .....کی ...موچ ...کا ...کیا ...ہوگا.....

تیواڑی:ہوں کیا ہوگا۔ارے اٹھو چلو!راستے میں سے ڈاکٹر لامبے کو ساتھ لے لیں گے۔89

زبان و بیان کے اعتبار سے بھی یہ ڈراما بیدی کے کسی کامیاب افسانے سے کم نہیں۔اور پیش کش کے لحاظ سے بھی اس میں ڈرامائیت کا عنصر بھرپور ہے۔جگہ جگہ انھوں نے جو ہدایتیں دی ہیں وہ اسے اسٹیج پر پیش کرنے میں معاون نظر آتی ہیں۔خصوصاً جملوں کی تکرار کے ذریعہ انھوں نے جو مزاحیہ فضا قائم کی ہے وہ قابل تحسین ہے۔مثلاً وسنتی کا بار بار کہنا۔

کہیں چاول گل نہ جائے ـــــ بھاشی کہیں حوض میں گر نہ جائے ـــــ مسکرار ہے ہونا،

بڑے استاد ہو۔[90]

ان جملوں کو جس خوبصورتی سے مختلف مقام پر کہیں طنز کے لیے تو کہیں مذاق کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اس سے اس کا چٹخارہ پن دوبالا ہو گیا ہے۔ اس کے علاوہ نوک جھونک کے مکالموں میں جو برجستگی، نامکمل جملے، اور کہیں کہیں مذاق کے پہلو میں جس طرح نفسیاتی اور فلسفیانہ نکات کو بیان کیا گیا ہے وہ بھی قابل توجہ ہے۔ اس ڈرامے کو ایک کامیاب ڈرامے کی سند دیتے ہوئے وارث علوی لکھتے ہیں:

> اس ڈرامے میں ڈرامائی محاورے پر بھی بیدی کی گرفت مضبوط ہے اور مکالمے ایسی برجستگی سے لکھے گئے ہیں کہ سوائے نقل مکانی کے کہیں اور نظر نہیں آتی ہے۔ ڈرامے میں واقعات کا تسلسل فطری ہے اور ہر واقعہ ایسی طنزیہ صورت حال میں بدل جاتا ہے جس سے مکالمات کی ظرافت دوبالا ہو جاتی ہے۔[91]

خیال رہے کہ اس ڈرامے کا ذکر اشک نے اپنے ایک مضمون میں کچھ اس طرح کیا ہے:

> اس [بیدی] کا پہلا ڈراما 'ایک عورت کی نہ' ہر لحاظ سے اسٹیج کا ڈراما ہے۔ اول تو بیدی نے اسے اپنے باقی ڈراموں کی طرح ریڈیو کے لیے نہیں لکھا۔ دوسرے اس نے اسے رقم کر کے مجھے پریت نگر بھیجا تھا۔ اس کے تین مناظر تھے۔ میں نے اسے دوبارہ لکھ کر ایک ایکٹ کا بنا دیا تھا۔[92]

یہ ڈراما بیدی کے دوسرے مجموعہ 'سات کھیل' میں کچھ ترمیم و اضافہ کے بعد 'پاؤں کی موچ' کے عنوان سے دوبارہ شائع کیا گیا ہے۔

روح انسانی

یہ ڈراما ایسے مجبور اور لاچار شخص کی داستان ہے جسے ایک جابر اور ظالم حکومت نے قید کر رکھا ہے۔ اس کا جرم یہ ہے کہ وہ سوچتا ہے اور اس کے نتائج کو منطقی انداز میں منضبط کرنے پر بھی قادر ہے۔ وہ شخص فن کار اور مصنف ہے جس کا کل اثاثہ ہی اس کے افکار و خیالات ہیں۔ وہ وقت کی معمولی جنبش کو بھی محسوس کرتا ہے۔ اسے گزرتے ہوئے ہر لمحے کا حساب رکھنا ہے۔

یہ دراصل علامتی اور تجریدی نوعیت کا ڈراما ہے جو اپنے وقت کی موجودہ سیاسی صورت حال کی عکاسی کرتا ہے۔ یہ ڈراما انسانی تاریخ کے المیہ پر مبنی ہے۔ جو پہلی جنگ عظیم سے محض ایک سال قبل فاشسٹ طاقتوں کے بڑھتے عزائم اور ظلم و بربریت کی صورت میں پوری دنیا نے دیکھا تھا۔ ایسی صورت میں جب بھی کوئی مصنف سچائی کا دامن تھام کر اس کے خلاف آواز بلند کرنا چاہے گا تو اس کے ساتھ وہی کچھ ہوگا جو اس ڈرامے کے کردار کے ساتھ ہو رہا ہے۔ جرمن ڈراما نگار 'ارنسٹ ٹالر' [Ernst Toller] ایسا ہی ایک حریت پسند اور انقلابی ڈراما نگار تھا۔

یہ ڈراما کیوں اور کیسے وجود میں آیا۔ اس حوالے سے خود بیدی نے ۱۷/اپریل ۱۹۴۲ء کو اُپندر ناتھ اشک کو لکھے گئے ایک خط میں اپنے ایک ڈرامے کا ذکر کیا ہے؛ جس کا عنوان ہے 'ٹالر قید خانے میں' ہمیں یہ بات معلوم ہے کہ بیدی کے ڈراموں کے مجموعی اثاثے میں اس عنوان کا کوئی ڈراما موجود نہیں ہے۔ ٹالر کون ہے؟ غالباً یہاں جرمن ڈراما نگار 'ارنسٹ ٹالر' مراد ہے؛ جو حریت پسند اور انقلابی ڈراما نگار تھا؛ بہ قول وارث علوی:

> یہ ڈراما جرمن ڈراما نگار 'ارنسٹ ٹالر' میں بیدی کی دلچسپی کا مظہر ہے۔ ارنسٹ ٹالر نے بیدی کو ایک ایسا فن کار نظر آیا جو انسان دوست، حریت پسند اور انقلابی تھا اور جو جرمن فاشزم کی چیرہ دستیوں کا شکار ہوا۔[93]

مجموعی طور پر اس ڈرامے میں ایک مصنف کی جسمانی اور ذہنی اذیتوں کا خلاصہ پیش کیا گیا ہے۔ ایک ایسا مصنف جس نے آدمی کے لیے اپنا قلم اٹھانے کی کوشش کی ہے اور پھر حکومت کے ظلم تلے دب کر رہ گیا۔ اس کی تڑپتی ہوئی روح جو اپنے جذبات و خیالات کو کچلنے میں ناکام رہی ہے؛ کن کن اذیتوں سے دوچار ہوتی ہے۔ جب اس مصنف کو بے بسی کے عالم میں قید خانے میں قید کر دیا جاتا ہے۔ اس کے لیے دنیا میں کوئی دلچسپی نہیں رہتی۔ اگر اس کی تڑپتی روح کو کوئی چیز سکون دے سکتی ہے تو وہ ہے وقت کی اہمیت؛ جو اس کی نظر میں دنیا کی سب سے اہم ترین شے ہے۔ گزرتے وقت کے ساتھ کچھ کر سکنے کی خواہش کسی بھی لمحے اسے سکون سے نہیں رہنے دیتی۔ اس کا ذکر راجندر سنگھ بیدی نے اس ڈرامے کے مرکزی کردار مصنف کے روح کے ذریعہ پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ڈرامے کا خاص کردار ظلموں کی ستائی ہوئی...وہ روح ہے جو کبھی مصنف کے جسم میں قیام کرتی تھی اور اپنے آزادانہ خیالات کے بنا پر دنیا کے لیے نئی راہیں دکھایا کرتی تھیں۔ آج وہی روح انسانی بے بس، لاچار اور مجبور ایک زنداں میں قید کراہ رہی ہے۔ اس شکل و صورت بھی ڈراما نگار نے کچھ ایسے طریقے سے بیان کی ہے کہ پڑھنے والا خود بخود اس روح کے وجود کو

اس کی بے بسی کو محسوس کرنے لگتا ہے۔ ڈرامے کے شروع میں اس کا تعارف اس طرح کرایا گیا ہے:

> جیل کا ایک کمرہ روح انسانی ایک دیوار کے سہارے جھکی ہوئی اور دونوں ہاتھوں سے سلاخیں تھامے ہوئے دکھائی دیتی ہے۔ سر کے بالوں کے دو گچھے سر جھکے ہونے کے باعث آنکھوں کو ڈھانپ رہے ہیں۔ کبھی کبھی جب روح انسانی سر کو جھٹکا دے کر بالوں کو پیچھے ہٹاتی ہے تو اس کی آنکھوں کے بجائے صرف دو تاریک سے گڑھے دکھائی دیتے ہیں۔ داڑھی کے بڑھے ہونے نے چہرے کی یاسیت میں اضافہ کر دیا ہے۔[94]

اس کے علاوہ ڈرامے کے دوسرے کرداروں میں داروغۂ جیل، ناظم اعلیٰ، کانسٹبل اور ایک چپراسی کے علاوہ تین دوسرے قیدی بھی ہیں۔ جنھیں کسی دوسرے جرم کی بنا پر یہ سزا دی گئی ہے۔ جیل کے اندر بھی روح انسانی خود کو ہم آہنگ نہیں کر پاتی۔ وہ اپنی ذہنی کش مکش کو چھوڑ کر زندگی کے اس حال سے سمجھوتہ نہیں کر سکی ہے؛ جس میں یہ دوسرے قیدی مجبوراً یا عادتاً جی رہے ہیں۔ یہ تینوں قیدی کچھ بھی سوچنا نہیں چاہتے۔ کیونکہ یا تو ان کے سوچنے کی قوت ختم ہو چکی ہے یا پھر زندگی میں وہ اس قدر ستائے گئے ہیں کہ اپنے ذہن کو ذرا بھی زحمت نہیں دینا چاہتے۔ یہ تینوں زنداں کے ایک گوشے میں بیٹھے تاش کھیلنے میں مصروف ہیں۔ ان کے پاس وقت کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ وہ تو بس یوں ہی جیسے تیسے ہر آنے والے دن کو گزار لیتے ہیں۔ یا پھر یوں کہا جا سکتا ہے کہ وقت انھیں گزار رہا ہے۔ لیکن روح انسانی جس کے لیے ہر لمحہ قیمتی ہے۔ جس کا دل و ماغ جیل میں آنے کے باوجود بھی سامنے لگی گھڑی کی ٹک ٹک کو سن سکتا ہے۔ ہر دن کے ساتھ کلینڈر میں تبدیل ہونے والی تاریخ کو دیکھ کر وہ آہیں بھرتی ہے۔ کیونکہ اس کے ہاتھ رک گئے ہیں۔ اس کے خیالات اور جذبات ذہن سے باہر آنے کے لیے کلبلا رہے ہیں۔ اسے ان لمحوں میں اگر کسی چیز کی ضرورت ہے تو وہ کاغذ اور قلم ہے۔ تاکہ اپنے ذہن میں دہکتے لاوے کو وہ اس کے ذریعہ ٹھنڈا کر سکے اور ذہن کو سکون دے سکے۔ لیکن اسے تو اسی بات کی سزا ملی ہے کہ اس نے دنیا والوں کے سامنے حکومت کے ظلم و جبر کا پردہ فاش کرنے کی کوشش کی تھی۔ اپنی آزادی کا استعمال کیا تھا۔ انسانی روح کو اپنے خیالات سے واقف کراتے ہوئے اسے آزادی کے لیے اکسایا تھا۔ اسی لیے اس سے کاغذ اور قلم چھین لیا گیا ہے۔ اس کے بغیر اس کی زندگی کا کوئی معنی نہیں ہے۔ وہ اندر ہی اندر گھٹ کر دم توڑ رہی ہے۔

طاقت ور حکومت کے نمائندے بھی جو ناظم اعلیٰ اور داروغۂ جیل کی صورت میں ڈرامے میں نمودار ہوتے

ہیں۔اس حقیقت سے اچھی طرح واقف ہیں کہ روح انسانی کو بغیر کسی تشدد کے جیتے جی ہلاک کر دینے کے لیے ان کے ساتھ اس سے اچھا سلوک نہیں ہوسکتا۔اسی لیے ان لوگوں نے اسے کاغذ اور قلم سے علاحدہ کر دیا ہے۔اور تو اور اس کی اس کمزوری کو سمجھتے ہوئے اس کے سامنے کی دیوار پر گھڑی کے ساتھ ایک کلینڈر بھی لگا دیا گیا ہے۔تاکہ وقت گزرنے کا احساس ہی اسے اندر اندر کھا جائے۔گھڑی کی سوئیوں کی یہ ٹک ٹک روح انسانی کے جسم پر لگائے جانے والے بید اور کوڑے کے زخم سے کہیں زیادہ اذیت ناک ہے۔یہ ذہن پر ہتھوڑے کا کام کرتی ہے۔اور رہی سہی کسر کلینڈر میں تبدیل ہونے والی تاریخیں پورا کر دیتی ہیں۔روح انسانی کا ایک مکالمہ دیکھیے:

> روح انسانی! میری بات سنو بھائی! آج مارچ کی تین تاریخ ہے۔مجھے یہاں آئے ایک ماہ اور سترہ دن ہو چکے ہیں اور ابھی نہ جانے کتنا عرصہ باقی ہے۔اگر وہ کلینڈر وہاں آویزاں نہ ہوتا تو مجھے ہرگز اتنی ذہنی کوفت نہ ہوتی۔اس بے کاری کے عالم میں؛ میں دن کی گھڑیاں گنتی ہوں اور کلینڈر دیکھ کر ہر روز حساب کرتی ہوں —— آج اتنے دن گزر گئے اور آج اتنے.....اور کلاک کی ٹک ٹک جو بہ ظاہر معمولی ہے، میرے دماغ پر ایک وزنی ہتھوڑے کی طرح پڑتی ہے[95]

بے جان چیزیں

اس ڈرامے میں ڈاکٹر قدوائی اور ڈاکٹر مس سلیمہ سلطانہ نامی کرداروں کے عشق اور شادی شدہ زندگی کے دوران پیدا ہونے والے جذبات کو دکان کے سائن بورڈ، چائے کی پیالی، کوٹ، جوتوں کے تسمے، پوڈر لگانے کے پَف، فوٹو فریم، جھاڑن اور شُو، جیسی چیزوں کے ذریعے واضح کیا گیا ہے۔ڈرامے کے اولین منظر سے متعلق ہدایات میں راجندر سنگھ بیدی نے لکھا ہے:

> تیزی، تندی اور جذباتیت؛ اس تمثیلچے کی خصوصیت ہے کیونکہ دونوں کردار جوان اور جذباتی ہیں۔وہ ضرورت سے زیادہ ہنستے ہیں اور بلاضرورت رو بھی دیتے ہیں۔ان کی کسی حرکت سے چائے کی پیالی یا گل دان کا ٹوٹ جان کوئی ناممکن بات نہیں[96]

پہلے منظر کے آغاز میں ڈاکٹر قدوائی بڑے دلچسپ انداز میں سلیمہ کو شادی پر آمادہ کر رہا ہے لیکن وہ جان بوجھ کر اس کی باتوں کو ٹال رہی ہے اور شادی سے انکار کر رہی ہے۔اس منظر کا اختتام اس پر ہوتا ہے۔ڈاکٹر قدوائی سلیمہ

میں سے کہتا ہے کہ:

وہ جو سامنے بورڈ دکھائی دیتا ہے اس پر ڈاکٹر مس سلیمہ سلطانہ لکھا ہے۔ بس اس پر سلیمہ قدوائی لکھوادو۔ اور فوراً خادمہ کو بلا کر پینٹر کو بلوانے کا حکم دے دیتا ہے اور سلیمہ ہنستی رہ جاتی ہے۔[97]

ڈرامے کا دوسرا منظر بھی سلیمہ کے کلینک میں ہے۔ اس منظر کے لیے اسٹیج کا پردہ اٹھتا ہے تو کلینک کے سائن بورڈ پر ڈاکٹر مسز سلیمہ قدوائی لکھا ہوا ہے۔ یعنی اب یہ دونوں، میاں بیوی بن چکے ہیں۔ دیگر باتوں کے علاوہ یہ دونوں کلینک کے نئے بورڈ کے بارے میں بھی باتیں کرتے ہیں۔ کچھ بے جان چیزوں کے ذریعے ان دونوں کی محبت ظاہر کرنے کے بعد بیدی نے تیسرے منظر میں ایک بے جان چیز یعنی پوڈر کے پف کو ان کے درمیان جھگڑے کی وجہ بنایا ہے:

پردہ اٹھنے پر سلیمہ قینچی ہاتھ میں لیے کسی چیز کو کاٹتی ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ دائیں طرف سے قدوائی داخل ہوتا ہے۔ اس کے بال بکھرے ہوئے ہیں اور وہ سیدھا اپنے بستر میں دھنسے کے لیے بڑھتا ہے کہ اسے بستر میں کوئی چیز پڑی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

قدوائی: (بہ آواز بلند) میں کہتا ہوں یہ پن کشن بھلا یہاں کیوں پڑا ہے؛ کیا پن کشن رکھنے کی یہ جگہ ہے؟

سلیمہ: (گھبرا کر) میں نے پن کشن نہیں رکھا تمھارے بستر پر۔

قدوائی: وہ پڑا ہے سامنے —— تمھیں کچھ دکھائی بھی دیتا ہے۔

سلیمہ: یہ پن کشن ہے —— کون اسے پن کشن کہتا ہے۔ یہ تو میرا پوڈر لگانے کا پف ہے۔

قدوائی: (خفیف ہو جاتا ہے اور آواز مدھم ہو جاتی ہے) تعجب ہے!

سلیمہ: (منہ بسورتے ہوئے) جب کوئی آدمی کسی عورت سے محبت نہ کرے تو اس کے پوڈر کے پف بھی اسے پن کشن دکھائی دینے لگتا ہے ——

قدوائی: تعجب ہے سلیمہ، میں.... میں.... نے ——

سلیمہ: جی ہاں، میں سب کچھ سمجھتی ہوں۔ کاش! مجھے تمھاری طبیعت کا پتہ ہوتا۔ آج سے سال بھر پہلے بھی میں جانتی کہ تم میرے پوڈر پف کو بھی پن کشن کہو گے تو.... تو..... (رونے لگتی ہے) ——[98]

دونوں میاں بیوی میں خوب خوب تلخ کلامی ہوتی ہے۔ سلیمہ اپنا الگ راستہ اختیار کرنے کی دھمکی دیتی ہے۔ قدوائی اس پر بدزبانی کا الزام عائد کرتا ہے اور کہتا ہے: ''میں تم جیسی بدزبان عورت سے کوئی راہ ورسم نہیں چاہتا... جاؤ، چلی جاؤ۔ تم نے مرد کے وقار کو ٹھکرایا ہے۔ سمجھ لو کہ تم آج سے پھر سلیمہ سلطانہ ہو۔ سلیمہ قدوائی نہیں۔''[99] قدوائی کی بات سن کر سلیمہ تیزی سے باہر چلی جاتی ہے۔ اور تیسرا منظر ختم ہو جاتا ہے۔

چوتھا منظر ڈاکٹر قدوائی کے کمرے پر کھلتا ہے۔ کمرے میں یوں تو کافی صفائی ہے مگر اس میں وہ نفاست نہیں جو عورت کے ہاتھوں پیدا ہوتی ہے۔ سلیمہ کو اس گھر سے گئے ہوئے دو ماہ گزر چکے ہیں۔ قدوائی ایک کرسی سے اٹھ کر ٹہلتا ہوا میز کے قریب جاتا ہے اور میز پر پڑے ہوئے جھاڑن کو دیکھ کر جھلا جاتا ہے۔ آواز دے کے اپنے نوکر بختیار کو بلاتا ہے۔ اور پوچھتا ہے کہ میز پر یہ جھاڑن کہاں سے آ گیا؟ اور بستر پر جوتے۔ ان دو بے جان چیزوں کے وسیلے سے قدوائی کے دل میں سلیمہ کی یاد کو بیدار کرنے کے بعد، راجندر سنگھ بیدی نے ڈرامے کے چوتھے منظر میں سلیمہ کا کمرہ دکھایا ہے۔ سلیمہ شدید اداس اور دل گرفتہ ہے۔ اس کی خادمہ اطلاع دیتی ہے کہ قدوائی آئے ہیں۔ سلیمہ چاہتی ہے کہ قدوائی سے نہ ملے لیکن خادمہ اسے سمجھانے کی کوشش کرتی ہے۔ ابھی ان دونوں کی باتیں جاری ہی ہیں کہ قدوائی خود ہی اندر چلا آتا ہے۔

قدوائی: سلیمہ!

سلیمہ: (تن کر کھڑی ہو جاتی ہے) معاف کیجئے۔ آپ ایک عورت کے کمرے میں بلا اجازت چلے آئے ہیں۔

قدوائی: (ایک دھچکا سا محسوس کرتا ہے) غیر عورت!۔ میں اس کا ہرجانہ دینے کو تیار ہوں۔ (سلیمہ کی طرف غور سے دیکھتے ہوئے) لیکن تم رو رہی تھیں سلیمہ۔ تمھاری آنکھیں۔

سلیمہ: آپ کو میری آنکھوں سے غرض؟ (آواز بھرا جاتی ہے) میں روؤں یا نہ روؤں۔ اب تم کیوں آئے ہو۔ اب تم کیوں آئے ہو؟

قدوائی: نہ نہ چپ ہو جاؤ ..... چپ سلیمہ .....یوں نہیں کیا کرتیں اچھی لڑکیاں.....سلیمہ.....

سلیمہ: تم نے میرے پف.....

قدوائی: اب میں اسے 'مکھن کی ٹکیہ' کہا کروں گا..... چپ ہو جاؤ۔ (خادمہ سے) دیکھو.....

اے خادمہ! تم جا سکتی ہو۔۔!! (پردہ)[100]

ڈراما 'بے جان چیزیں' پر اس مجموعے کے وہ پانچ ڈرامے پورے ہو جاتے ہیں جن میں بیدی نے نہایت سوچے سمجھے، باضابطہ ڈھنگ سے انہی اشیا کا انتخاب کیا ہے جو زندگی کے مختلف شعبوں سے تعلق رکھنے والے افراد کے ذہن و دل کو اجاگر کرتی ہیں۔ اس مجموعے کے ابتدائی پانچوں ڈراموں میں بہ طور کردار آنے والے افراد، مختلف سماجی طبقوں سے تعلق رکھتے ہیں اور ان کی ذہنی صورت حال ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ علاوہ ازیں ہر ڈرامے کے افراد اور اشیا کا باہمی تعلق اس قدر گہرا اور فطری ہے کہ ان افراد کے ساتھ دیگر اشیا یا ان اشیا کے ساتھ دیگر زمروں میں آنے والے افراد کو اس درجہ حقیقی انداز میں مربوط نہیں کیا جا سکتا۔ افراد اور اشیا کے اس ربط کے بارے میں بیدی کی شعوری کوشش کا ایک نہایت واضح ثبوت ڈراما 'بے جان چیزیں' میں ملتا ہے۔ اس ڈرامے کی ہیروئن سلیمہ ایک موقعے پر اپنے شوہر قدوائی سے کہتی ہے:

تمام قلبی اور روحانی چیزیں مادی جسموں سے متعلق ہیں۔ مادے اور روح کے اس رشتے کو جھٹلانا نہیں چاہیے...[101]

اس طرح ظاہر ہو جاتا ہے کہ راجندر سنگھ بیدی نے مادی جسم رکھنے والی اشیا کے توسط سے افراد کی قلبی و روحانی واردات کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی اور مادے و روح کے اس رشتے کو شناخت کیا ہے جسے عامی، نظر انداز کر دیتے ہیں۔

خواجہ سرا

اس ڈرامے میں بیدی نے انسانی وجود کو قوت عطا کرنے والے 'جذبۂ محبت' کو موضوع بنایا ہے۔ چار مناظر پر مشتمل اس ڈرامے کا مقام ایک محل سرا ہے اور اس کا زمانہ مغلیہ خاندان کا عہد زوال سے ہے۔ ڈرامے کی ہیروئن کاشفہ اور ہیرو قباد ہے۔ کاشفہ؛ نواب کاؤس شاہ کے محل سے بہ حیثیت کنیز وابستہ ہے۔ محل میں آنے والی خواتین کو ڈولیوں سے اتارنا اور ان کا اولین استقبال کرنا کاشفہ کا فرض منصبی ہے۔ اس کام کی رعایت سے وہ اُردا بیگنی بھی کہلاتی ہے۔ قباد ایک عام نوجوان ہے جس کا تعلق کسی امیر و نواب خاندان سے نہیں۔ کاشفہ اور قباد ایک دوسرے سے شدید محبت کرتے ہیں لیکن قباد کی رسائی محل سرا تک نہ ہونے کے باعث ان دونوں کی ملاقات بہت کم ہو پاتی ہے۔

نواب کاؤس شاہ کی بڑی بیگم ثالث زمانی کا بھائی؛ مرزا کوچک سلطان، بھی کاشفہ سے محبت کرتا ہے مگر کاشفہ

اس کی جانب التفات نہیں رکھتی۔ وہ صرف اور صرف قباد سے محبت کرتی ہے۔ ڈرامے کے پہلے منظر میں کاشفہ ایک حوض کے پاس گم سم کھڑی ہے۔ محل کی داروغنی، قباد کا نام لے کر اسے چھیڑتی ہے۔ چھیڑ چھاڑ کے جواب میں کاشفہ کہتی ہے:

قباد.....قباد.....للہ اس کا ذکر نہ کرو، داروغنی بی!...تم نے قباد کا نام لیا اور میرے دل میں ایک ہوک سی اٹھی۔ اب تم سے کیا چھپاؤں خالہ! گھڑیوں ایک ٹک دیکھتی رہتی ہوں۔ گولندازوں کے محلے کی طرف.....مہینوں سے قباد نے وہاں آنا چھوڑ دیا ہے اور یہاں وہی رسم وفا ہے اور وہی خلجان!...[102]

اسی دوران محل میں ثالث زمانی اور نواب کاؤس کی چھوٹی بیگم کی ڈولیاں آتی ہیں۔ کاشفہ ان کا استقبال کرتی ہے۔ ثالث زمانی کی باتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا چھوٹا بھائی کو چک سلطان بنگال کی کسی مہم پر گیا ہوا تھا اور فتح یابی کے بعد جلد ہی یہاں آنے والا ہے۔ چھوٹی بیگم کی ڈولی کا پردہ اٹھانے کے بعد کاشفہ دیکھتی ہے کہ اس میں قباد بھی۔ ایک خواجہ سرا کی حیثیت سے بیٹھا ہے۔ ڈولیاں حرم میں چلی جاتی ہیں اسی دوران دور سے قباد آتا ہوا نظر آتا ہے تو داروغنی وہاں سے چلی جاتی ہے:

اردابیگنی: قباد....قباد!

قباد: (قریب ہو کر) کاشفہ! میری اپنی کاشفہ!

ارادبیگنی: قباد تم ہو....قباد! میرے کم سن محبوب....تم نے یہ اقدام کیوں کیے....بتاؤ بتاؤ!

قباد: اپنی کاشفہ کے قریب ہونے کے لیے....قریب تر ہونے کے لیے۔ وہاں محل کے نیچے منجمد کر دینے والی سردی تھی کاشفہ! وہاں پانی اور کیچڑ تھی جس میں سردیوں کی لمبی راتیں پھنس کر رہ جاتی ہیں۔ یہاں مونگ اور سن کی فصلیں ہیں اور تمھارا گرما دینے والا حسن؛ کاشفہ!

اردابیگنی: آہ قباد! میرے معصوم محبوب! تو نہیں جانتا تو نے کیا کیا ہے؟ تیری معصومیت کے صدقے! میں تیری قربانی کا جواب قربانی سے دوں گی لیکن....(نفرت سے) خواجہ سرا قباد! مجھے یقین نہیں آتا کہ تم ایسی ذلیل حرکت پر اتر آئے؟...تم عورت ہی ہوتے....اب تم مرد ہو، نہ عورت...تم کچھ بھی نہیں ہو۔ (محبت سے) لیکن آہ! قربان جاؤں تمھارے بھولپن کے، میرے قباد!....ادھر دو مجھے اپنا ہاتھ....(چیخ مار کر) آہ مجھے اس سے کتنا ڈر لگتا ہے اس برف ایسے ٹھنڈے اور منجمد ہاتھ سے!

قباد: (آواز بدلی ہوئی معلوم ہوتی ہے) اے ہے کاشفہ! 103

دوسرا منظر محل کے اندرونی حصے میں ہے۔ مرزا کو چک سلطان بنگال سے واپس آچکا ہے۔ اس منظر میں نواب؛ اس کی دونوں بیگمات، مرزا کو چک سلطان، کاشفہ اور قباد شامل ہیں۔ قباد ایک خواجہ سرا کے فرائض انجام دے رہا ہے اور خواجہ سراؤں کے مخصوص انداز میں باتیں کر رہا ہے۔ کاشفہ دبی آواز میں اسے اس کے لب و لہجے پر ٹوکتی ہے کیونکہ قباد کی اس ہیئت نے اسے محبت ونفرت کے ایک عجیب آمیزے میں مبتلا کر رکھا ہے۔ اسی دوران کھانے کا وقت ہوتا ہے۔ مرزا کو چک سلطان دیگر لوگوں کے ساتھ کھانے پر جانے سے انکار کر دیتا ہے۔ وہ کاشفہ اور قباد کو بھی اپنے پاس روک لیتا ہے۔ سب لوگوں کے جانے کے بعد:

مرزا کو چک: سناؤ بھائی قباد! اب تم بتاؤ شکست تمھاری ہوئی یا میری؟

خواجہ قباد: اے حضور! شکست ہمیشہ ہم غلاموں ہی کی ہوتی ہے۔

اردا بیگنی: نواب صاحب! خدارا ایوں بات نہ کیجیے۔ قباد آپ کی ہاں میں ہاں ملائے چلا جائے گا۔ جو کچھ وہ کر رہا ہے اور جو کچھ وہ کر چکا ہے اور جو کچھ کہ وہ کر چکا ہے اس کی نوعیت قباد خود بھی سمجھنے سے قاصر ہے۔

خواجہ قباد: اے ہے تم کیا کہہ رہی ہو کاشفہ! جیسے میں بچہ ہی تو ہوتی ہوں۔

مرزا کو چک: (احساس فتح مندی سے) میں کاشفہ سے محبت کرتا تھا اور تم بھی کاشفہ سے محبت کرتے تھے۔ ہمارے دونوں کے درمیان ایک ہی بات مشترک تھی.....اس لیے تمھیں اس بات کا فخر حاصل ہو سکا کہ میرے ساتھ بات کر پاؤ.....میں نے تمھاری حوصلہ افزائی کی.... اور تمھیں کاشفہ کے قریب ہونے کا طریقہ بتادیا۔ (ہنستا ہے).....اب تم کاشفہ کے کس قدر قریب ہو گئے ہو.....کس قدر.....104

مرزا کو چک سلطان اور قباد کے تئیں کاشفہ کے اس رویے سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ قباد کی تبدیلی جنس کے باوجود اس سے شدید محبت کرتی ہے۔ قباد کو سلطان کے حملے سے بچانے کے عمل میں کاشفہ کی محبت نمایاں ہے.....لیکن اردا بیگنی کاشفہ کا آخری مکالمہ اس امر کی جانب اشارہ کرتا ہے کہ وہ قباد کو دو حیثیتوں سے دیکھ رہی ہے؛ اس کے دل میں وہ قباد بھی زندہ ہے جو اپنی محبت کی خاطر مرزا کو چک سے ٹکرا گیا تھا اور وہ قباد کے اس عمل سے بھی متنفر ہے جو اس نے

مرزا کی باتوں میں آ کر اختیار کیا اور اپنی جنسی تخصیص گنوا بیٹھا۔ تصور کیا جا سکتا ہے کہ ایسی صورت حال میں ایک عورت کی ذہنی کیفیت کیا ہو سکتی ہے۔ دوسرے منظر کے اختتامی حصے میں کاشفہ کی ذہنی کیفیت کا ذکر کرنے کے بعد بیدی نے ڈرامے کا تیسرا منظر کلیتاً اس بات پر صرف کیا ہے کہ قباد کے عمل کی وجہ سے کاشفہ کے جسم و جاں پر کیا گزری ہے۔

تیسرا منظر محل سرا کے ایک کمرے میں ہے جہاں کاؤس شاہ اور اس کی دونوں بیگمات ایک لونڈی سے غزل سن رہے ہیں۔ اسی دوران قباد دوڑتا ہوا آتا ہے اور خواجہ سراؤں کے انداز میں ان لوگوں کو بتاتا ہے کہ ابھی ذرا دیر پہلے کاشفہ مجھ سے کہہ رہی تھی کہ ''قباد مجھے تم سے عشق ہے۔'' ——105 باتیں کرتے ہوئے نواب کو چک کا ذکر آیا تو اسے اچانک غش آ گیا اور وہ دھم سے نیچے آ رہی۔ کاشفہ کی یہ کیفیت سن کر کاؤس شاہ؛ قباد سے پوچھتا ہے: ''تو شاہی طبیب کو کیوں نہیں بلایا؟'' اس پر خواجہ قباد جواب دیتا ہے: ''عرض بندے کی یہ ہے کہ حکم نہ تھا سرکار کا۔'' کاؤس شاہ کا واضح حکم حاصل کرنے کے بعد خواجہ قباد جاتا ہے۔ اس کے جانے کے بعد کاؤس شاہ اور اس کی بیگمات اس واقعے کے بارے میں باتیں کرتے ہیں تو ننھی بیگم؛ کاؤس کو بتاتی ہے کہ ''کو چک میاں کو اردا بیگنی کاشفہ سے محبت ہے۔'' ثالث زمانی بیگم اس بات کو اپنے بھائی پر الزام تصور کرتے ہوئے ننھی بیگم سے کہتی ہے کہ ''چاند پر مت تھوکو؛ کہے دیتی ہوں۔ کاشفہ کو کو چک میاں سے کوئی بات ہوگی۔ کو چک میاں کی پروا کرتی ہے پیزار۔'' ——106 بیگمات کی اس نوک جھونک کے دوران ہی مرزا کو چک بھاگتا ہوا داخل ہوتا ہے۔ اور از خود اپنی محبت کا اقرار کرتا ہے۔ شاہی طبیب کاشفہ کی محبت کی تصدیق کرتے ہوئے اس کی شادی کا مشورہ دیتا ہے اور یہیں یہ منظر ختم ہو جاتا ہے۔

ڈرامے کا تیسرا منظر مکمل ہوتے ہوتے قاری/ سامع پر تین پہلو واضح ہو جاتے ہیں۔ پہلا یہ کہ مرزا کو چک کے دل میں کاشفہ کی محبت اتنی شدت اختیار کر چکی ہے کہ وہ کاؤس شاہ اور اپنی بہن کے سامنے اس کا اظہار کرنے پر مجبور ہو گیا ہے۔ دوسرا پہلو یہ کہ قباد میں خواجہ سرائی انداز اس حد تک پیدا ہو چکے ہیں کہ وہ کاؤس شاہ وغیرہ کی اجازت کے بغیر، کاشفہ کے لیے طبیب بلانے کی بھی جرات نہیں کر سکتا۔ قباد کے دل سے کاشفہ کی محبت کی اس تخفیف کے پہلو بہ پہلو، مرزا کو چک کے دل میں کاشفہ کی محبت اس قدر شدید ہے کہ وہ اس کا برملا اظہار کرتے ہوئے بھی کوئی جھجک یا خوف محسوس نہیں کر رہا ہے۔ بالفاظ دیگر مرزا کو چک نے کاشفہ کو حاصل کرنے کے لیے جو چال چلی تھی وہ وقت گزرنے کے ساتھ مزید کامیاب ہوتی نظر آ رہی ہے۔ اسی کامیابی کی بنا پر کو چک کے جذبے میں شدت پیدا ہو رہی ہے۔ دوسری جانب کاشفہ کے دل میں قباد کی محبت ہنوز کارفرما ہے۔ قباد کے خواجہ سرا بن جانے سے اس کے دل میں قباد کے تئیں کچھ

نفرت تو یقیناً پیدا ہوگئی ہے لیکن یہ نفرت اتنی نہیں کہ محبت پر حاوی آ کر اسے فنا کر دے۔ اس کی محبت کے فنا نہ ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ اسے علم ہو گیا ہے کہ قباد کو خواجہ سرا بنانے میں مرزا کو چک کا ہاتھ رہا ہے۔ مرزا کو چک کی باتوں میں آ کر کاشفہ سے قربت کا یہ طریقہ اختیار کرنے میں قباد کی معصومیت اور ایک طرح کی والہانہ کیفیت کو ملحوظ رکھا جائے تو یہ اندازہ کرنا دشوار نہیں کہ اس طرح کاشفہ کے دل میں قباد کی محبت نے یقیناً شدت اختیار کی ہوگی۔ اس شدت کا ثبوت ہمیں اس وقت ملتا ہے جب کاشفہ بیہوشی سے ہوش میں آتی ہے تو اس کی زبان سے جو لفظ ادا ہوئے ہیں وہ قباد کے بارے میں ہیں:

ہائے ہائے!، میں کہاں ہوں....؟ قباد....میرے قباد....!

(ادھر ادھر دیکھ کر) بی قباد....!___107

مختصر یہ کہ ڈرامے کا تیسرا منظر کاشفہ اور مرزا کو چک کے جذبوں میں اور قباد کی لاجنسیت میں مزید شدت کو ظاہر کرتا ہے۔ شاہی طبیب کے آخری مکالمے پر غور کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ بیدی نے کاشفہ کی بیہوشی کے ذریعے اپنے سامع یا قاری پر ایک بار پھر یہ حقیقت واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ عورت اور مرد کی محبت میں جنسی جذبے کو نمایاں حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ اس جذبے کی تسکین کے بغیر محبت اپنی ارفع ترین معنویت حاصل نہیں کر سکتی کیونکہ جنسی جذبہ ایک حیاتیاتی جذبہ ہے۔

چوتھے منظر کے آغاز میں مرزا کو چک اپنی بہن ثالث زمانی کی خوشامد کر رہا ہے کہ اسے کاشفہ کے ساتھ شادی کی اجازت دے دی جائے۔ لیکن ثالث زمانی اس بات پر آمادہ نہیں ہوتی۔ کیونکہ کاشفہ شاہی خاندان سے نہیں ہے؛ محل سرا کی ایک خادمہ ہے۔ مرزا کو چک اس بات کو تسلیم نہیں کرتا اور کاشفہ سے انتہائی شدید محبت کا اظہار کرتا ہے۔

اس دوران داروغنی آتی ہے اور خبر دیتی ہے کہ محل میں کچھ ڈولیاں آ رہی ہیں مگر اردا بیگنی کاشفہ، محل میں نہیں ہے۔ اسی دوران نواب ننھی بیگم بھی آ جاتی ہے اور بتاتی ہے کہ باری دارنیوں نے کاشفہ کو شہر میں قویش نامی ایک خلجی سردار کے ہاں دیکھا ہے۔ اس نے سردار قویش کو صرف ایک دو بار دیکھا اور معاً اس کے دماغ نے فیصلہ کر لیا کہ اس کے مقدر میں جو بچہ لکھا ہے؛ قویش سردار اس کا باپ ہوگا۔ اس بات کو مرزا کو چک برداشت نہیں کر پاتا اور تنہا نکل پڑتا ہے۔ ثالث زمانی نے جب اس بات کی خبر قباد کو دی اور بہ طور طنز اس سے کہا کہ تو ابھی تک یہیں ہے۔ تو اس نے بھی طنز آمیز جواب دیتے ہوئے کہا: آئے ہائے بیگم....قربان جاؤں....اتنی سی بات کے پیچھے اب مرد تھوڑے ای

جائے ہے آدمی.....جینا بھی تو مقدم ہے.....!!(پردہ)—— 108

اس آخری مکالمے میں اس غلط اقدام کی جانب واضح اشارہ موجود ہے جو اس نے جذبۂ محبت کی پاس داری میں کیا تھا۔ بیدی نے اس ڈرامے میں محبت کے جذبے اور محبت میں مرد عورت کی جنسی سالمیت کی اہمیت کو انتہائی فن کارانہ چابک دستی کے ساتھ گرفت میں لیا ہے۔ ساتھ ہی کاشفہ کے کردار کے ذریعے یہ پہلو بھی منکشف کیا ہے کہ عورت اپنی محبت اور اپنی نفرت پر کس طرح قائم اور اٹل رہتی ہے۔ اور جب اسے اپنے بارے میں خود فیصلہ کرنے کی سہولت اور اختیار حاصل ہوتا ہے تو وہ اپنے جذبوں کی بنا پر فیصلے کرتی ہے۔ ایسے جذبے جو تعقل سے کہیں ارفع ہوتے ہیں۔ کاشفہ نے سردار قولیش کو اپنے ہونے والے بچے کا باپ بنانے کا جو فیصلہ کیا ہے اس میں کاشفہ کے اس جذبۂ محبت کا استقلال بھی مضمر ہے جو اسے قباد کے ساتھ تھی؛ اور رہے گی۔ کاشفہ کے فیصلے میں اس جذبۂ نفرت کی بقا بھی مضمر ہے جو مرزا کا چک کے تئیں اس کے دل میں گھر کر چکی ہے؛ اور کیے رہے گی۔

چانکیہ

'خواجہ سرا' میں بیدی نے جو داستان محبت بیان کی تھی اس کا زمانۂ وقوع مغلوں کا عہد زوال ہے۔ اس کے برخلاف 'چانکیہ' میں بیدی نے موریہ خاندان کے عہد عروج کی کہانی منتخب کی ہے۔ یہ ڈراما بھی انسانی وجود کے جذبۂ محبت کی ایک نئی جہت پیش کرتا ہے۔ چار مناظر پر مشتمل اس ڈرامے کا پہلا منظر بتاتا ہے کہ بھارت سمراٹ چندر گپت موریہ صرف امور سلطنت بلکہ نجی زندگی میں بھی اپنے استاد اور مہامنتری چانکیہ کے وضع کردہ اصولوں کا سخت پابند ہے۔ چندر گپت کی بیوی دُردَھرا اس سے شاکی ہے کہ وہ اس حد تک چانکیہ کا پیرو ہے کہ ''بھوجن تک وہی کرتا ہے جو چانکیہ نشچت کرتا ہے۔ وہی لباس پہنتا ہے جو چانکیہ بتاتا ہے؛ اور اسی استری سے پریم کرتا ہے چانکیہ جس کے ساتھ پریم کرنے کی پریرنا کرتا ہے۔'' چندر گپت کی حقیقی محبت کو ترستی دُردَھر کا اپنے شوہر سے کہنا ہے کہ:

> ...دوسرے شبدوں میں پریم کی بھیک مانگنے کے لیے مجھے اپنا آنچل مہاراج چندر گپت کے سامنے نہیں؛ چانکیہ کے سامنے پھیلانا چاہیے۔ (گلا رندھ جاتا ہے)
>
> نہیں نہیں میں اپنا آنچل اس کالے بھجنگ براہمن کے آگے کبھی نہ پھیلاؤں گی —— میں پریم کے بندھن آپ کے پاؤں میں ڈال دوں گی۔ آنسوؤں کے ساگر آپ اور آپ کی نیتی کے درمیان بادھک بنا کر پھیلا دوں گی۔

چندر گپت: یوں پگلی نہ بنو؛ دُردَھر!....اَرتھ شاستر نے مجھے آنسوؤں کے ساگر کو پاٹنا سکھا دیا ہے....اچھا میں چلتا ہوں....

(مہاراج دائیں طرف جاتے ہیں۔ دُردَھر شیّا پر اپنا منہ چھپائے سسکیاں لے رہی ہے جب کہ پردہ گر جاتا ہے۔)[109]

اس طرح یہ منظر واضح کرتا ہے کہ چندر گپت موریہ پر چانکیہ اس قدر حاوی تھا کہ محبت جیسا بے ساختہ ولطیف جذبہ بھی اس کے وضع کردہ اصولوں کا پابند تھا۔ موریہ کے اس رویے کے خلاف دردھر کا احتجاج ثابت کرتا ہے کہ چانکیہ کی شخصیت میں محبت یا پریم نامی جذبے کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ وہ اپنے اصولوں کو عملی شکل دینے کے لیے اقدامات کرتا ہے۔ چندر گپت اس کے لیے ایک وسیلہ ہے جس کی مدد سے وہ ہندوستان پر حکومت کرتا ہے۔

دوسرا منظر رنگ بھومی کا ہے۔ جہاں رتھوں کی دوڑ ہو رہی ہے۔ اس دوڑ میں چندر گپت کا ایک پسندیدہ بیل، مہانندی؛ شریک ہے اور اس کا مقابلہ پروتک نامی راجا کے بیل سے ہے۔ پروتک؛ چندر گپت موریہ کا دوست ہے۔ چندر گپت نے اسی کی مدد سے یونانیوں کی ٹڈی دل فوج کو شکست دی تھی؛ دوسرے رجواڑوں کو ہرایا تھا اور بہ قول چندر گپت: پروتک ہی کی وجہ سے وہ راج سنگھاسن پر براجمان ہوا تھا۔ رتھوں کی دوڑ دیکھتے ہوئے چندر گپت کو یقین اور امید ہے کہ اس کا بیل مہانندی دوڑ میں اول آئے گا۔ وہ نہایت جوش اور استغراق کے ساتھ دوڑ دیکھ رہا ہے۔ اسی دوران چانکیہ اسے مخاطب کرتے ہوئے کہتا ہے کہ۔ ''مہاراج! مجھے آپ سے کچھ کہنا ہے۔'' اور مصر ہو کر چندر گپت کو ایک تنہا گوشے میں لے جاتا ہے اور کہتا ہے کہ'' آپ کے مہانندی کو وجے پراپت نہیں ہوگی۔'' چانکیہ لوگوں کے شور اور استقبال کو مدنظر رکھتے ہوئے اس بات پر شک کرنے لگتا ہے کہ پاٹلی پتر کی عوام کا بیشتر حصہ پروتک کے ساتھ زیادہ ہمدردی رکھتا ہے۔ اس لیے وہ نہایت واضح لفظوں میں کہتا ہے۔ ''مہاراج پروتک کے کانٹے کو ہمیں ہمیشہ کے لیے دور کر دینا ہوگا۔'' یہ تجویز سن کر چندر گپت کہتا ہے کہ ''سب کچھ ہوگا مہامنتری لیکن پروتک کا بال بھی بیکا نہ ہوگا۔ اس سے پہلے میں نے آنکھیں موند کر تمھاری سب باتیں مانی ہیں لیکن اب میں تمھارے ہاتوں کٹھ پتلی بننا نہیں چاہتا''[110] وہ چانکیہ کو یاد دلاتا ہے کہ پروتک نے کس کس طرح ہماری مدد کی اور اس مدد کی بنا پر ہم نے کتنی فتوحات حاصل کیں۔ اس لیے ''اس سنسار میں سب کچھ سنبھو ہے لیکن پروتک کی موت ان ہاتوں سے سنبھو نہیں۔ اس سے میں ایسے ہی محبت کرتا ہوں جیسے اپنے بندوسار سے۔ پروتک میرے ہی شریر کا ایک انگ ہے۔''[111] مگر چانکیہ اپنے اس خیال کے پیش نظر

کہ ''دو راجے ایک راج میں نہیں سما سکتے۔'' چندر گپت سے مزید کہتا ہے:

جو ہاتھ آپ کے سر پر تاج رکھ سکتے ہیں وہ اتار بھی سکتے ہیں۔ اگر مہاراج پروتک ایسا کرنے سے چوک بھی گئے تو ان سے بڑھ کر مورکھ نہ ہوگا۔ انھوں نے ایسا نہیں کیا تو ان کا پتر 'ملیہ کیتو' اپنے پتا کے ادھورے کام کو پورا کرنے میں تن من لڑا دے گا۔ وہ اسے اوشیہ کرے ——— اوشیہ! پرنتو وہ ابھی چھوٹا ہے۔ ہمارے راج کمار بندوسار سے بھی چھوٹا''... میں شوک سے کہتا ہوں کہ میرے شش مہاراج چندر گپت؛ ابھی تک بھاونا ؤں کے سنسار میں براج کر رہے ہیں۔ ''مہاراج! ایک بڑے اُدیش کے سامنے پروتک کوئی مولیہ نہیں رکھتا وہ کیول شطرنج کی ایک گوٹ ہے۔ آپ کو اُنتی کی سیڑھی پر چڑھنا ہے۔ اس کے لیے ایک پروتک تو کیا اگر آپ کو سہنسروں پروتک بھی مارنے پڑیں تو بھی آپ کو سنکوچ نہیں کرنا چاہیے۔112

ان دونوں کی یہ گفتگو جاری ہی ہے کہ ایک راج دُوت خبر لاتا ہے کہ مہانندی اپنی دوڑ کا چھٹا چکر پورا کرتے کرتے اچانک گرا اور اس نے گرتے ہی پران تیاگ دیے۔ ''اور اب وہ رنگ بھومی کی دائیں طرف ایک پتھر کے ٹکڑے کی طرح سرد اور سخت پڑا ہے۔''

تیسرے منظر میں چندر گپت کی بیوی دردھر، انورادھا کے کمرے میں جاتی ہے۔ پہلے تو اسے اس بات پر بدھائی دیتی ہے کہ ''تم ایک سمراٹ سے نہیں بیاہی جا رہی۔ ایک منشیہ سے بیاہی جا رہی ہو——— پروتک سے، جو تمھیں دل سے پریم کرتا ہے۔'' دردھر یہ بھی کہتی ہے کہ ''میرے من میں پروتک کی بہت عزت ہے۔ وہ پریم کرنا جانتا ہے۔''113 اور پھر اسے بتاتی ہے کہ پروتک جیسا مہان شخص تمھارے چھوتے ہی مرتیو کو پراپت ہو جائے گا۔ انورادھا اس سے کوئی ایسا طریقہ پوچھتی ہے جس سے پروتک کی جان بچ سکے۔ انورادھا کے سوال کا جواب دیتے ہوئے دردھر کہتی ہے:

...تم نہیں جانتیں کہ برسوں سے تمھیں کھانے کے ساتھ زہر دیا جاتا رہا ہے اور اب وہ زہر تمھاری نس نس میں ویاپت ہو چکا ہے۔ تمھارے انگ سے انگ ملاتے ہی مہاراج پروتک مرتیو کو پراپت ہو جائیں گے۔ اُپائے یہ ہے کہ تو بیاہ کے سمے یہ بات ان کے کانوں تک پہنچا

دے تا کہ وہ اپنے آپ کو بچا سکیں۔ پورتک اَبودھ ہیں انھیں اس بات سچیت کر دینا چاہیے۔[114]

اس امر سے واقف ہونے کے بعد انورادھا دردھر سے کہتی ہے:

....مہارانی جی! میں اپنے پریمی کو نہیں مرنے دوں گی۔ میں ہون کنڈ کے پاس پہنچتے ہی مہاراج پروتک کو سب کچھ بتادوں گی.... میں انھیں مہامنتری چانکیہ کے پھیلائے ہوئے جال میں نہیں پھنسنے دوں گی۔[115]

اس ارادے کے اظہار کے بعد؛ انورادھا لگن منڈپ کے لیے روانہ ہو جاتی ہے۔ ڈرامے کا چوتھا منظر، شادی کے منڈپ میں ہے۔ جب انورادھا، پروتک کے قریب بیٹھ جاتی ہے۔ اور اسے بتا دیتی ہے کہ میں وِش کنیا ہوں؛ برسوں سے مجھے بش پر پالا جا رہا ہے۔ اَنورادھا کی بات سن کر پروتک کہتا ہے۔ کیا تم سمجھتی ہو کہ پروتک ان باتوں کو نہیں جانتا؟ انورادھا اسے بتاتی ہے کہ مہاراج اور مہامنتری اسے اپنے راج پاٹ کی بھینٹ چڑھا رہے ہیں۔ تو پروتک ہنستے ہوئے کہتا ہے کہ: پروتک راج پاٹ کو پریم کی بھینٹ چڑھا رہا ہے۔ آؤ آج ان راج پاٹ کے لوبھیوں کو بتا دیں کہ پریم پر جیون نچھاور کرنا؛ پریمی ایک تچھ وستو سمجھتے ہیں.... آؤ مجھے اپنا ہاتھ دو—— انورادھا اپنا ہاتھ پروتک کے ہاتھ میں دینے سے پہلے اس کے گلے میں جے مالا ڈال دیتی ہے... پھر آگ کے سامنے بیٹھے ہونے کی وجہ سے زہر پروتک کے جسم میں سرایت کر جاتا ہے—— آناً فاناً پروتک لوٹنے لگتے ہیں۔

اَنگ رکھشا: مہاراج پروتک لوٹنے لگے!

راج دوت: مہاراج پروتک!

انورادھا: سوامی!

دردھر: منشتا کے اوتار، مہاراج پروتک کی جے! (چندر گپت سے) مہاراج آپ نے دیکھا؟

چندر گپت: ہاں مہارانی، میں نے دیکھا (اٹھ کر) پریم پر بلیدان دینے والے پروتک، تیری جے!

چانکیہ: پہردارو! ملیہ کیتو کو گھیرے میں لے لو.... دو پریمی!.... ہاہاہا....!! دیوانے... پاٹلی پتر سمراٹ کی جے!

116 — (منظر پر فوراً پردہ گر جاتا ہے)

چانکیہ کی سخت گیر اور ظالمانہ سیاسی پالیسی کے مقابلے میں پروتک اور انورادھا کے محبت بھرے وجود کے ذریعہ بیدی نے اس حقیقت کو ایک فن پارے میں ڈھال دیا ہے کہ محبت کا سچا جذبہ؛ اقتدار سلطنت اور مادی آسائشوں سے ارفع اور بلند ہے۔ ڈرامے کے اختتام پر چانکیہ کا قہقہہ بہ ظاہر ایک کامیاب سیاست کار کا پرغرور ردعمل ہے۔ لیکن مصنف نے اپنی فنی چابک دستی کے ذریعے اسے ایسی آواز میں تبدیل کر دیا ہے جو چانکیہ کے باطنی خلا کو نمایاں کر رہی ہے۔ چانکیہ کی زبان سے ادا ہونے والے نعرے —— ''پاٹلی پتر سمراٹ کی جے'' —— میں کسی کے نام کی عدم شمولیت کا حقیقی رمز یہی ہے کہ چانکیہ یہ نعرہ لگاتے وقت دراصل خود اپنی ہی جے جے کار کر رہا ہے۔ لیکن اس نعرے کا حساس سامع ریڈیو پر یا تھیٹر میں نعرے کا وہ پوشیدہ آہنگ بہ آسانی سن سکتا ہے جو مصنف نے اس کی زیریں لہر میں چھپا دیا ہے اور جو دراصل پروتک کی حقیقی انسانی عظمت کا جیکارا ہے۔ اس طرح چانکیہ کی 'ہاہاہا' خود اسی پر ایک طنز بن گئی ہے۔ ملیہ کیتو کو گھیرے میں لینے کا حکم بھی خود اس کی شکست کا اعلان ہے۔ کیونکہ فتح وشکست کا حقیقی چہرہ بالعموم زیرِ نقاب ہوتا ہے۔ ایسا نقاب جو وقت کے جھونکوں یا تخلیق کی لطیف لہروں سے سرک ہی جاتا ہے۔ چندر گپت موریہ کے عہد میں ہونے والی چانکیہ کی ظاہری فتح کا حقیقی چہرہ بیدی کی ان لطیف تخلیقی لہروں نے بے نقاب کر دیا ہے۔

تلچھٹ

ایک منظر پر مشتمل ڈراما ہے۔ جس میں ایک ایسی بیوہ عورت کو مرکزی کردار کی حیثیت حاصل ہے۔ جس نے یوگ نامی لڑکے کو اپنے بیٹے کی طرح پالا پوسا اور تعلیم دی ہے کیونکہ یوگ اس بیوہ عورت کو ماں کہتا ہے اس لیے ڈراما نگار نے اسے کوئی انفرادی نام دینے کے بجائے صرف 'ماں' سے موسوم کیا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی نے ڈرامے کے ابتدائی حصے میں واضح کیا ہے کہ یوگ کی پرورش اور تعلیم کے لیے ماں نے کیسی کیسی مشقتیں اور تکالیف برداشت کیں۔ یوگ جانتا ہے کہ یہ عورت اس کی سگی ماں نہیں ہے اور اس کا باپ ایک فوجی تھا جو کبھی محاذ جنگ پر گیا تھا؛ تب سے اس کی کوئی خبر نہیں۔ باپ کی گم شدگی کے زمانے میں یوگ کی سگی ماں فوت ہو گئی تو اس عورت نے اسے گود لے لیا تھا۔ تعلیم وتربیت کی روشنی نے یوگ کو احساس کی دولت عطا کی ہے جس کی بنا پر وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ اس عورت نے اسے ماں کا پیار اور تربیت دی ہے۔ اور تعلیم وتربیت کے لیے بے انتہا دکھ اٹھائے ہیں۔ پاس پڑوسیوں کے کپڑے سی کر اپنی آنکھوں اور دماغ کو کمزور کر لیا ہے۔ ایک موقعے پر یوگ کہتا ہے کہ تم نے مجھے

اتنالاڈ دیا کہ: آج میری سگی ماں بھی آجائے تو میں اس کے پاس نہ جاؤں[117] اور میں بڑا ہو کر پڑھ لکھ کر صرف تمھارے لیے سب کچھ ہوں گا[118] ڈرامے کے وسط میں ان لوگوں کی ایک پڑوسن کرشنا؛ اطلاع دیتی ہے کہ یوگ کا باپ شری پت زندہ ہے۔ وہ بتاتی ہے کہ ''لڑائی کے شروع ہوتے ہی وہ بدیس میں قید ہو گئے۔'' وہ یہاں آ چکے ہیں اور صبح سے میرے گھر ٹھہرے ہوئے ہیں۔''[119] شری پت کے بارے میں کرشنا یہ بھی بتاتی ہے کہ ''بیوی کے مر جانے کا انھیں بدیس ہی میں پتا چل گیا تھا۔ اور بتانے والے نے یہ بھی کہہ دیا تھا کہ تمھارا بیٹا چل بسا ہے۔''[120] کچھ دیر بعد یوگ کا باپ شری پت بھی 'ماں' کے گھر میں آ جاتا ہے اور بتاتا ہے کہ جنگ کے بعد اس نے ملک سیام میں تجارت شروع کر دی اور اب وہ وہاں لونگ اور کالی مرچ کا اجارہ دار ہے۔ اسے یہاں آ کر کرشنا کی زبانی علم ہوا ہے کہ یوگ زندہ ہے۔ شری پت، ماں سے کہتا ہے کہ یوگ کو میں لے جانا چاہتا ہوں۔ میں آپ کا دھنیہ وادی ہوں۔ آپ جو خدمت کہیں میں کرنے کو تیار ہوں۔''[121] لیکن ماں اس کی گزارش رد کر دیتی ہے۔ یوگ بھی اپنے باپ کے ساتھ جانے پر آمادہ نہیں۔ اس مرحلے پر شری پت کہتا ہے:

> دیکھیے آپ بھاونا ؤں سے کام نہ لیجیے۔ ٹھنڈے دل سے غور کیجیے۔ محلے پنچایت سے صلاح کر لیجیے۔ سب یہی کہیں گے کہ شری پت اس بچے کا باپ ہے۔ اس لیے وہ اسے لے جائے گا۔ باقی رہا اس آٹھ سال کا خرچ وغیرہ۔ سو آپ جتنا چاہیں مجھ سے لے سکتی ہیں۔ یہ کچھ روپیہ میں ابھی آپ کی بھینٹ کرتا ہوں۔ یہ سمجھتے ہوئے کہ یہ آپ کی تچھ سیوا ہے۔[122]

شری پت کی یہ بات سن کر ماں کے جذبات کو شدید ٹھیس لگتی ہے۔ وہ نہایت جذباتی انداز میں شری پت کی پیش کش ٹھکراتے ہوئے کہتی ہے کہ ''آپ ماں کی محبت کا مول دے رہے ہیں؟ آپ مجھے اتنا نیچ سمجھتے ہیں...''[123] شری پت کی پیش کردہ رقم کو ٹھکرا کر۔ اور پھر اسی کی رقم کو اس کی قیمت بنا دینے کے لطیف عمل کے ذریعے؛ ماں اس شخص کو ہمیشہ کے لیے اپنی نگاہوں سے دور کر دیتی ہے جس نے محبت اور ممتا کا مول لگا کر اس لطیف ترین اور عظیم ترین جذبے کی توہین کی ہے۔ یہ عمل ماں کے کردار کا ایسا پہلو ہے جو ڈرامے میں وسیع تر معنویت پیدا کرتا ہے۔ اسی وسیع تر معنویت کی تخلیق اس ڈرامے کا مدعا ہے۔ کیونکہ اسی معنویت کے وسیلے سے ایک ماں/ انسان کے جذبے کی صداقت واضح ہوتی ہے۔ شری پت اپنی محبت کے ہاتھوں اس قدر اندھا ہو چکا ہے کہ ایک عورت —— ایک ماں —— کے جذبے کو سکّوں کے عوض تول رہا ہے اور اس امر سے بے خبر ہے کہ اس طرح وہ نہ صرف اس عورت بلکہ عورت ذات

کے اساسی جذبے یعنی ممتا کی اہانت کا مرتکب ہو رہا ہے۔

نقل مکانی

اس ڈرامے میں بیدی نے محکمۂ نہر میں معمولی کلرک نفیس اور اس کی قبول صورت اور گانے کی شوقین بیوی عذرا کے وسیلے سے اس حقیقت کو فن کے سانچے میں ڈھالا ہے کہ افراد کو حالات اور ماحول کی گرفت سے مفر نہیں۔ دوسرے لفظوں میں خارجی ماحول سے شعوری/ لاشعوری طور پر کیا گیا سمجھوتا؛ طرح طرح سے آدمی کے باطن پر گرفت قائم کرتا ہے۔ نفیس پاک باز شخص ہے۔ دفتر میں اسے یہ موقع حاصل ہے کہ اگر چاہے تو بہ آسانی رشوت لے سکتا ہے مگر پاک بازی و ایمان داری اسے اس عمل کی اجازت نہیں دیتی۔

تین مناظر پر مشتمل اس ڈرامے کا پہلا منظر محلّہ کاٹھ بازار کا ایک مکان ہے۔ نفیس اور عذرا اس مکان میں نئے نئے وارد ہوئے ہیں۔ مکان میں سامان رکھنے کے دوران ان دونوں کی گفتگو سے معلوم ہوتا ہے کہ نفیس اک طویل مدت سے کسی ایسے مکان کی تلاش میں سرگرداں تھا۔ جو دو کمروں پر مشتمل ہو۔ جس کا کرایہ بھی ان کی استطاعت کے موافق ہو۔ گفتگو کے دوران میاں بیوی دونوں اس بات پر حیرت ظاہر کرتے ہیں کہ سامنے والے پنواڑی نے کتنی آسانی سے اس مکان کی چابیاں انھیں تھما دیں۔ گھر میں سامان سیٹ کرنے کے دوران انھیں کچھ چیزوں —— گھنگرو اور باہر کھلنے والی کھڑکی پر پان کی پیک کے نشانات کی وجہ سے انھیں کچھ شک ہوتا ہے اور وہ پنواڑی کو بلا کر دریافت کرتے ہیں کہ اس مکان میں پہلے کون لوگ رہتے تھے؟ وہ بتاتا ہے کہ یہاں شادو نام کی ایک معروف طوائف رہتی تھی۔ نفیس اور عذرا اب اس مکان میں آ چکے تھے۔ نفیس کا یہ خیال تھا کہ مکان کی صفائی ستھرائی کے بعد یہاں کا ماحول پاکیزہ ہو جائے گا۔ لیکن اس کا یہ خیال خام ثابت ہوتا ہے۔ شادو کے پرانے گاہک؛ نشے کی حالت میں اس گھر کی طرف آ نکلتے ہیں۔ نفیس کے ہزار سمجھانے بجھانے کے باوجود وہ یہ باور نہیں کرتے کہ شادو یہاں سے جا چکی ہے۔ اس محلے کے باشندے بھی یہ خیال قائم کر لیتے ہیں کہ اس مکان کے حالیہ کرایے دار بھی؛ سابق کرایے دار کی طرح ہیں۔ اور ڈھکے چھپے انداز میں غیر اخلاقی کام کرتے ہیں۔ ان دو وجوہ کی بنا پر عذرا اور نفیس ایک گھر کے کرایے دار ہوتے ہوئے بھی؛ بے گھری کے دکھ میں گرفتار ہیں۔

ڈرامے کا دوسرا منظر بتاتا ہے کہ نفیس دفتر چلا جاتا ہے تو عذرا سارے دن گھر کا دروازہ بند کیے پڑی رہتی ہے اور نفیس دفتر سے چھٹی کے بعد دوسرے مکان کی تلاش میں مارا مارا پھرتا ہے۔ اسے خالی مکان ملتے تو ہیں مگر ان کا کرایہ

اس کی استطاعت سے باہر ہوتا ہے۔ مسلسل دو ماہ تک اس صورت حال میں گرفتار رہنے کے بعد جب ایک شام نفیس گھر واپس آتا ہے تو بہت تھکا اور چڑا ہوا ہے۔ عذرا اس کی دل جوئی کی باتیں کرتی ہے تو وہ مزید چڑ جاتا ہے۔ اس کی ذہنی الجھن دور کرنے کے لیے عذرا کہتی ہے: ''تم زیادہ پروا نہ کرو۔ آؤ میں تمھیں کچھ سناؤں، جی بہل جائے گا ذرا....''[124] یہ کہہ کر وہ طنبورہ لے آتی ہے اور اسے چھیڑتی ہے۔ گھر کے باہر موجود دو آدمیوں کو اس کی وجہ سے شک ہوتا ہے اور اب وہ انھیں بھی طوائف ہی سمجھنے لگتے ہیں۔

ڈرامے کے تیسرے اور آخری منظر میں ''نفیس ایک کھڑکی کے پاس بیٹھا ہے۔ کبھی کبھی بازار میں جھانک لیتا ہے گویا کسی کے آنے کا منتظر ہے۔''[125] عذرا اسے یاد دلاتی ہے کہ آج سے بیسویں روز تمھاری بھانجی کی شادی ہے اور اس موقعے پر ''تین سے کم جوڑے دو گے تو عزت نہیں رہے گی اور ایک سوٹ دولہا کے لیے۔ کہیں گے دس برس سے ماموں کمار ہا ہے اور اتنا بھی نہ ہوا جو بھانجی کو جوشن ہی پہنوا دیتا۔''[126] باتوں کے دوران نفیس؛ عذرا کو ٹھیکیدار عرفانی کا حلیہ بتاتا ہے۔ وہ دونوں بار بار کھڑکی سے جھانکتے ہیں لیکن عرفانی نہیں آتا۔ کچھ دیر بعد دروازے پر دستک سنائی دیتی ہے۔ عذرا کھڑکی سے باہر دیکھ کر کہتی ہے:

یہ تمھارا عرفانی نہیں ہے —— یہ تو کوئی اور ہی ہے موٹا سا آدمی —— سیاہ چشمہ لگائے ہوئے۔ اور یہ شیو برت ناجی سیٹھ تھا جو شادو کے یہاں سال میں ایک مرتبہ آیا کرتا تھا۔127

اس آخری منظر کے وسیلے سے راجندر سنگھ بیدی غالباً یہی باور کرانا چاہتے ہیں کہ خارجی حالات اور سماجی صورت حال آدمی کا ظاہر و باطن اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ بیدی کا یہ ڈراما اپنی سادا، پرکار فنی نزاکتوں اور معنوی تہ داری کے لحاظ سے اردو ڈرامے کا بیش بہا سرمایہ ہے۔ ڈرامے کے اختتام پر عذرا اور نفیس کی قلب ماہیت وہاں تک پہنچی ہے جہاں نفیس کو رشوت دینے والے کا انتظار ہے اور عذرا؛ سیٹھ شیو برت کے لیے گانا گانے بیٹھ گئی ہے۔

آج

یہ ڈراما بھی صرف ایک منظر پر مشتمل ہے۔ اس کا زمانۂ وقوع ۱۹۴۴ء ہے۔ کسی پریڈیٹینسی کے ایک بڑے ریستوران میں 'زندگی اور موت' نامی کیبرے ہو رہا ہے۔ جس میں زندگی کا کردار ایک امریکی عورت ادا کر رہی ہے اور موت کا کردار ایک خوبصورت انگریز لڑکی۔ بیدی نے ان اداکاروں کو عام انسانی نام دینے کے بجائے؛ ان کی صفات کے پیش نظر انھیں 'زندگی' اور 'موت' سے تعبیر کیا ہے۔ ریستوران میں دیگر حاضرین کے ساتھ تین ہندوستانی نوجوان

بھی ہیں۔ان میں سے ایک کو مصنف نے 'بلانوش' کہا ہے۔دیگر دونو جوانوں کے نام امرت اور شنکر ہیں۔شنکر کمیونسٹ ہے۔ان نو جوانوں کے ساتھ ایک شخص پروفیسر ٹھاکر بھی بیٹھا ہوا ہے جو فکری لحاظ سے ماضی پرست ہے۔علاوہ ازیں صفدر نامی ادیب بھی ان کے ساتھ ہے جو گراموفون کمپنی میں ملازم ہے۔ریستوران کا منیجر ایک معمر انگریز ہے جو بھاری چہرے کی وجہ سے چرچل معلوم ہوتا ہے۔بیدی نے واضح کیا ہے کہ چرچل کا ہم شکل منیجر؛ ہندوستانی نو جوانوں کی اس حالت پر خوش ہے کہ سب کھوئے کھوئے معلوم ہوتے ہیں۔ہمارے حق میں کسی قدر اچھی بات ہے! لیکن اس کے برخلاف 'زندگی' نامی امریکی عورت کو ان پر رحم آرہا ہے۔

شنکر، امرت، صفدر اور بلانوش کی باہمی گفتگو کے ذریعے بیدی نے واضح کیا ہے کہ چرچل کے ہم شکل منیجر کی خوشی بے معنی نہیں؛ کیونکہ یہ چاروں نو جوان زندگی کی عملی اور فکری جہت سے محروم ہو کر شراب و شباب میں پناہ تلاش کرنے لگے ہیں۔ان چاروں نے اپنی بے عملی کے منطقی جواز بھی تلاش کر رکھے ہیں جو ان کے لیے ذہنی فرار اور پناہ گاہ کا کام دے رہے ہیں۔

'زندگی' کی تلقین پر 'موت' کے اصرار کی اس فتح کے ذریعے بیدی نے ۱۹۴۴ء کے ہندوستانی نو جوانوں کی ذہنی کیفیت کو نہایت لطیف انداز میں نمایاں کیا ہے۔علاوہ ازیں چرچل کے ہم شکل منیجر کے وسیلے سے اس پہلو کی جانب فن کارانہ اشارہ کیا ہے کہ برطانوی حکمراں کس قدر خوش نظر اور خوش ذائقہ زہر کے ذریعے ہندوستانیوں کے ذہن و دل کو ناکارہ بنانے کے اقدامات کرتے تھے۔بریکٹ میں درج ڈرامے کے آخری جملے میں 'موت' کی ہنسی کو خوف ناک اور بلند ترین ظاہر کرنے سے یہ اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ بیدی نے اس زمانے کی تاسف انگیز سماجی صورت حال کو پوری شدت کے ساتھ محسوس کیا تھا اور اپنے جذبۂ حب وطن کو اس فن پارے کا روپ دیا تھا۔یہ ڈرامہ بیدی کے اس انداز نظر کو نمایاں کرنے میں مدد دیتا ہے جو انھوں نے برصغیر کی غلامی اور انسانی آزادی کے تئیں اختیار کیا تھا۔

رخشندہ

بیدی نے اس ڈرامے میں ایک نو بیاہتا اور جذباتی عورت کے وسیلے سے عورت کی خواہش تحفظ اور خواہش تکمیل و ارتقاع کو ایک فن پارے کی شکل دی ہے جس کی بنا پر وہ اپنے ذریعۂ تکمیل یعنی مرد کو حاصل کرنا چاہتی ہے۔بیدی کے فن پاروں میں عورت کی نظر میں مرد کو جو اہمیت حاصل ہے اس کے ابتدائی مگر روشن نقوش اس ڈرامے میں دیکھے جاسکتے ہیں۔شوہر کی گم شدگی کے مغالطے میں مبتلا ہو جانے والی نہایت جذباتی رخشندہ کے پیکر میں بیدی نے

مرد کے لیے عورت کی اس ازلی خواہش اور بے تابی کو مجسم کر دیا ہے جو کسی نہ کسی شکل میں ابد تک جاری رہے گی۔

بیدی کے ڈراموں میں فکر و احساس کی شدت اور خلوص قابلِ تحسین ہے۔ زندگی کی بے رحمی اور اذیتیں حقیقی جلوے دکھاتی ہیں۔ معاشرے میں ظلم، ناانصافی، استحصال کے خلاف احتجاجی انداز موجود ہے۔ ان کے یہاں زندگی کے پریشان کن اور ناقابل برداشت واقعات جگہ پاتے ہیں۔ ذہنی الجھنوں کا تسکین بخش حل پیش کرنا بیدی کی اعلیٰ صلاحیتوں کو ظاہر کرتا ہے۔ بیدی بلاسبب موضوع کو پھیلاتے نہیں ہیں۔ ان خوبیوں کی کارفرمائی بیدی کے ڈراما 'خواجہ سرا' میں نظر آتی ہے۔ زبان کی موزونیت اس ڈرامے کی ایک اہم خوبی ہے۔ اس کے مکالمے بڑے تیکھے اور جاندار ہیں۔ ڈرامائیت ان مکالموں کی خوبی ہے۔ 'رخشندہ' موضوع کے علاوہ زبان و بیان کے لحاظ سے خوبصورت اور تابناک ہے۔

بیدی کے یہ ڈرامے ترقی پسند فکریات کو آگے بڑھاتے ہیں اور حقیقت نگاری کی روایت مستحکم کرتے ہیں۔ یہ تمام ڈرامے ریڈیو کے تقاضے کو مدنظر رکھ کر لکھے گئے ہیں؛ اس لیے انھیں اسٹیج کی روشنی میں پرکھنے اور جائزہ لینے کی صورت میں مایوسی ہاتھ آتی ہے۔ ان ڈراموں میں عمل کی کمی بھی محسوس ہوتی ہے؛ اس کی وجہ بھی ریڈیو ہی ہے۔ جہاں عمل کے بجائے صوتی اثرات ہی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ ان باتوں کے باوجود بیدی کے ڈرامے فکری اور فنی دونوں سطح پر ایک حد تک ڈرامے کو آگے بڑھانے میں معاون نظر آتے ہیں۔

سعادت حسن منٹو

[1912-1955]

منٹو نے جنوری ۱۹۴۱ء سے جولائی ۱۹۴۲ء تک آل انڈیا ریڈیو میں اسٹاف آرٹسٹ کے طور پر ملازمت کی۔ ابتدا میں ان کی تنخواہ ایک سو پچاس روپے ماہانہ تھی جو بعد میں بڑھ کر تین سو روپے تک پہنچ گئی تھی۔ اس وقت ریڈیو لوگوں کی دلچسپی کا خاص مرکز تھا۔ یکم جنوری ۱۹۳۶ء سے شروع ہونے والے دہلی ریڈیو کے لیے منٹو جیسے ذہین اور باصلاحیت فن کار کی ضرورت تھی۔ اسی ضرورت کے تحت نہ صرف منٹو بلکہ ن.م.راشد، پطرس بخاری، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور اُپندر ناتھ اشک جیسے فن کاروں کو آل انڈیا ریڈیو؛ دہلی میں جگہ ملی۔ جہاں ان تمام فن کاروں نے اپنی تخلیقی صلاحیت کے جوہر دکھائے۔ اس سلسلے میں کرشن چندر اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

> ریڈیو پر ہم لوگ دو سال اکٹھے رہے بعد میں اُپندر ناتھ اشک آ گئے۔ میں ڈرامہ پروڈیوسر تھا۔ منٹو اور اشک دونوں کے بیچ میں توازن قائم رکھنا پڑتا تھا۔ دونوں اچھے ادیب؛ دونوں اپنی انانیت پر قائم؛ نتیجہ یہ ہوا کہ ان دنوں بہت اچھے ریڈیائی ڈرامے لکھے گئے۔ اور یہ ڈرامے کسی دوسری زبان سے ترجمہ نہ کیے گئے تھے۔ یہ اعلیٰ دماغوں کی بہترین تخلیق تھے۔ اور ان ڈراموں سے اردو میں ماڈرن ڈراموں کو فروغ حاصل ہوا۔ بلکہ اس کے بعد تو اُپندر ناتھ اشک نے اپنی بہترین کاوشیں ڈرامے کے لیے وقف کر دیں۔ یہ بڑے مزے کا زمانہ تھا۔ ہم تینوں میں ادبی بحثیں ہوتی تھیں۔ نوک جھونک، افسانے لکھے جاتے تھے، ڈرامے لکھے جاتے۔ منٹو کے پاس اردو ٹائپ رائٹر تھا اور منٹو اپنے تمام ڈرامے اسی طرح لکھتا تھا کہ کاغذ کو ٹائپ

رائٹر پر چڑھا کے بیٹھ جاتا تھا اور ٹائپ کرنا شروع کر دیتا۔ منٹو کا خیال ہے کہ ٹائپ رائٹر سے بڑھ کر دنیا میں خیال انگیز مشین اور کوئی نہیں ہے۔ الفاظ گھڑے گھڑائے موتیوں کی جلا لیے ہوئے، صاف ستھرے؛ مشین سے نکل آتے ہیں۔ قلم کی طرح نہیں کہ نب گھسی ہوئی ہے تو روشنائی کم ہے، کاغذ پتلا ہے۔ ایک ادیب کے لیے ٹائپ رائٹر اتنا ہی ضروری ہے کہ جتنا خاوند کے لیے بیوی۔ اور اُپندر ناتھ اشک اور کرشن چندر ہیں کہ قلم گھس گھس کیے جا رہے ہیں۔ ارے میاں کبھی عظیم ادب کی تخلیق آٹھ آنے کے پن ہولڈر سے بھی ہو سکتی ہے۔ تم گدھے ہو، نرے گدھے[128]

ریڈیو اسٹیشن پر ملازمت کے دوران منٹو ڈراموں کی جانب متوجہ ہوئے۔ اس سے پہلے وہ ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے ایک حد تک مشہور ہو چکے تھے۔ انھوں نے ریڈیو کی ضرورت کو مدنظر رکھتے ہوئے ڈرامے لکھنے شروع کر دیے۔ منٹو نے سو کے قریب ڈرامے لکھے جو ریڈیو سے باقاعدگی کے ساتھ نشر ہوتے رہے۔ ریڈیو سے جب تعلق ختم ہو گیا تو ڈرامے سے منٹو کا تعلق بھی منقطع ہو گیا۔ اُپندر ناتھ اشک ریڈیو کے اس پروگرام کا تذکرہ کرتے ہوئے

منٹو مجھ سے پہلے ریڈیو ڈرامہ نگار کی حیثیت سے متمکن تھا۔ چونکہ اس زمانے میں دلی ریڈیو پر ہفتہ میں ایک ناٹک؛ جنرل پروگرام میں اور ایک عورتوں کے پروگرام میں ہوتا تھا۔ اس لیے منٹو اور میں نے خوب ناٹک لکھے۔ منٹو کرشن کے ساتھ منسلک تھا اور میں مستورات کے پروگرام کی انچارج 'باجی' کے ساتھ۔ اس لیے منٹو ہر ہفتہ لکھتا تھا اور میں 'باجی' کے لیے مہینہ میں ایک ناٹک لکھتا تھا۔ منٹو نے ریڈیو کے زمانے میں سو کے قریب ناٹک لکھے۔ میرے اور منٹو کے ناٹکوں میں فرق یہ ہے کہ اگرچہ میں نے ایک بھی ریڈیائی ناٹک نہیں لکھا۔ سب کے سب اسٹیج کے لیے لکھے اور ان میں ایکشن کو قطع نظر کر کے ان کے ریڈیو روپ نشر کیے۔ منٹو نے سرتاسر ریڈیائی ڈرامے لکھے۔ کرشن اور بیدی نے بھی جو ڈرامے لکھے وہ بھی زیادہ تر ریڈیائی ہیں۔ میں نہیں جانتا منٹو کا کوئی ڈرامہ پاکستان کے اسٹیج پر کھیلا گیا یا نہیں۔ لیکن دلی کے زمانے میں منٹو کا ایک ڈرامہ اسٹیج پر دکھا دیا گیا تھا۔ اور بری طرح ناکام رہا تھا[129]

منٹو کے ان ایک سو ڈراموں میں چند ہی ایسے ہیں جو اس کے افسانوں کے مقابلے اہمیت کے حامل ہیں۔ اس لیے کہ منٹو نے ان ڈراموں میں ظرافت کے گل بوٹے کھلائے ہیں اور بات سے بات پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک حد تک وہ اپنے مقصد میں کامیاب بھی نظر آتے ہیں۔ وہ مکالمہ نویسی میں مشاق تھے؛ بات سے بات پیدا کرنا، بات کا بتنگڑ بنانا، بات چیت کو بحث میں، کاروباری گفتگو کو جھڑپ میں، میاں بیوی کی نوک جھونک کو جھگڑے میں اور جھگڑے کو دلچسپ ڈرامے میں تبدیل کرنے کا طریقہ انھیں معلوم تھا۔ منٹو کے ابتدائی ڈرامے جو 'تین عورتیں' اور 'آؤ' کے عنوان سے بہ صورت مجموعہ شائع ہو چکے ہیں۔ مکالموں ہی کے زور پر تحریر کیے گئے ہیں۔ ان کی مزاحیہ صورت حال؛ ظریف کرداروں کے باہمی عمل کے بجائے؛ چمک دار اور بے تکلف مکالموں کی رہین منت ہیں۔ ایسا بھی نہیں کہ ان کے ڈراموں میں عصری منظر نامہ نہیں ملتا بلکہ اس میں بھی زندگی کی تلخی، محرومی، مایوسی، کرب ناکی، بیچارگی، بے بسی اور سفاکی پوری شدت کے ساتھ موجود ہے؛ انھیں صرف محسوس کرنے کی ضرورت ہے۔ ہاں ریڈیو سامعین کی رعایت میں مزاحیہ عناصر کی شمولیت ایک طرح کی فن کارانہ مجبوری بھی تھی۔

منٹو کے ڈرامے ریڈیو پر کامیاب رہے اسٹیج پر پیش نہیں ہو سکے۔ اس میں منٹو کے فن کا قصور نہیں بلکہ انھوں نے تو یہاں بھی اپنے کمال فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ اسٹیج ڈراموں کے مقابلے ریڈیائی ڈراموں کے ذریعہ اپنے سامعین تک پہنچنا آسان نہیں۔ اسٹیج ڈراموں میں صورت حال کے مطابق بیک گراؤنڈ مناظر، موسیقی، کردار کے مطابق، ان کے لباس، کردار کے حرکات وسکنات وغیرہ سے ڈرامہ نگار اپنی بات بہ آسانی اپنے ناظرین تک پہنچا سکتا ہے۔ لیکن ریڈیائی ڈراموں میں صرف اور صرف آواز کی جادوگری سے ہی سامعین کو متوجہ اور مسحور کیا جا سکتا ہے۔ اور یہ خصوصیات بہ ہر حال منٹو کے ڈراموں میں موجود ہیں۔ مکالموں اور موسیقی کے اتار چڑھاؤ سے ایک خاص کیفیت اور وحدت تاثر پیدا کرنے میں منٹو کے ڈرامے یقیناً بے حد کامیاب تھے۔ اور وہ اسی ضرورت کے مدنظر وجود میں آئے اس لیے ان ڈراموں میں اسٹیج کے تقاضوں کو تلاش کرنا قرین انصاف بھی نہیں ہے۔

آؤ

منٹو کے ڈراموں کے کئی مجموعے شائع ہوئے ہیں۔ پہلا مجموعہ 'آؤ' ہے جس میں کل گیارہ ڈرامے ہیں۔ ان میں سے کچھ کے عناوین یوں ہیں: آؤ کہانی لکھیں، آؤ تاش کھیلیں، آؤ کھوج لگائیں، آؤ ریڈیو سنیں، آؤ بات تو سنو، آؤ بحث کریں، آؤ اخبار پڑھیں اور آؤ جھوٹ بولیں ——— نام سے ڈرامے موجود ہیں۔ کشور، اس کی بیوی لاجونتی

اوران کا دوست نرائن ان تمام ڈراموں کے مستقل کردار ہیں۔بعض ڈراموں میں کچھ دوسرے کردار بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ان ڈراموں کے موضوعات ایسے ہیں کہ اگر نرائن یا دوسرے کردار شامل نہ ہوتے تو ڈراما میاں بیوی کی نونک جھونک تک ہی محدود ہو جاتا۔لیکن یہ نونک جھونک صورت حال میں اور صورت حال دلچسپ پلاٹ میں تبدیلی ہو جاتی ہے۔

ان سبھی ڈراموں میں 'آؤ چوری کریں' سب سے بہتر ڈراما ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں مزاحیہ ڈرامے کی وہ الجھنیں پیدا وہ گئی ہیں جن میں پھنسے ہوئے کرداروں کی بوکھلاہٹ پر بے ساختہ ہنسی آجاتی ہے۔بیویوں نے شوہروں کو اور شوہروں نے بیویوں کو قابو کرنے کے منتر دلّی کے کسی رام پرشاسن جی سے منگائے ہیں۔اور لاجونتی مسز نرائن کا پارسل کھول لیتی ہے اور خوب گڑبڑ گھوٹالے پیدا ہوتے ہیں۔اس کے علاوہ 'آؤ کہانی لکھیں' بھی دلچسپ ڈراما ہے۔اس میں کشور لاجونتی اور نرائن مل کر کہانی لکھنے کا جو ڈول ڈالتے ہیں۔وہ ان کی ذاتی صورت حال، عورت مرد کے تعلقات کے متعلق ان کے خیالات اور ایک دوسرے کی طرف ان کے جذباتی رویوں کا آئینہ بن جاتا ہے۔میاں بیوی جس طرح کہانی لکھواتے ہیں اور ان کے درمیان ہر واقعہ پر جو جھگڑا ہوتا ہے وہ کہانی میں دلچسپی کو بڑھاتا ہے۔

منٹو کے ڈرامے

ان کے ڈراموں کا دوسرا مجموعہ 'منٹو کے ڈرامے' کے نام سے شائع ہوا۔جس میں نیلی رگیں، کبوتری، انتظار، انتظار کا دوسرا رخ، کمرہ نمبر ۹، ٹیڑھی لکیر، جیب کترا، عید کارڈ، اکیلی جرنلسٹ، ساڑی، بہار، جرم اور سزا، کیا میں اندر آسکتا ہوں؟ نقش فریادی، تحفہ، سلیمہ، ہتک وغیرہ ڈرامے شامل ہیں۔

'نیلی رگیں' اپنے ابہام کے باوجود شاعرانہ اور غنائیہ ڈرامے کی دلچسپ مثال ہے۔سعید شاعر ہے اور کڑکڑاتی سردی میں ایک خوبصورت اجنبی عورت کے گورے ٹھنڈے ہاتھوں کا تصور اس کے اعصاب پر چھایا ہوا ہے۔گورے گورے ٹھنڈے ہاتھ اور ان پر پھیلی ہوئی نیلی رگیں، جیسے برف میں نیلم کی لکیریں۔ان نیلی رگوں میں کہیں کہیں ہانپتی ہوئی بلبل کے سینے کی سی پھڑپھڑاہٹ —— سعید کا تصور حقیقت بن جاتا ہے اور یہ عورت ثریا کے روپ میں اس کے کمرے میں آجاتی ہے۔سعید اور ثریا کی باتیں بڑی دلچسپ ہیں۔ڈرامے میں شاعر کا تصور ایک حسین عورت کے تصور کے ساتھ کھلواڑ کرتا ہے۔موسیقی اور شاعری کا بھی التزام کیا گیا ہے۔مکالمے شعریت اور رومانیت سے بھرپور ہیں اور ان میں لطیف مزاح کی چاشنی بھی موجود ہے۔

'انتظار اور انتظار کا دوسرا رخ' دو ڈرامے ہیں۔ پہلے ڈرامے میں منتظر محبوبہ کا انتظار کر رہا ہے۔ انتظار کا کرب، جذبات کا ہیجان، محبوبہ کے آنے اور نہ آنے کا کشمکش و پیچ؛ اثر آفریں طریقے پر پیش کیا گیا ہے۔ انتظار کی ذہنی کیفیات کی پیش کش کے لیے منٹو منتظر کے منطقی وجود سے کام نکالتا ہے۔ منطقی وجود محبوبہ کے آنے کے ہر امکان کی نفی کرتا ہے۔ جبکہ منتظر جو سراپا جذباتی وجود ہے اس کے آنے پر کامل یقین رکھتا ہے۔ اخبار والا اور منتظر کے دوست کی بے وقت آمد سے منتظر کی پریشانی اور بے صبری کو زیادہ شدید بنایا گیا ہے۔ آخر میں منتظر بے ہوش پڑا ہے۔ دوست جو ملنے آیا ہے۔ ڈاکٹر کو بلانے چلا جاتا ہے۔ محبوبہ آتی ہے دیکھتی ہے کہ حضرت مزے سے سو رہے ہیں اور لوٹ جاتی ہے۔

'انتظار کا دوسرا رخ' میں بلقیس کو آنے میں کیوں دیر ہوتی ہے اس کا دوسرا رخ پیش کیا گیا۔ ظاہر ہے اس ڈرامے میں کردار زیادہ ہیں۔ بلقیس کی ماں، اس کا باپ، بھائی، چھوٹی بہن۔ سب کے سب کسی نہ کسی طرح کوئی نہ کوئی کام بتا کر اس کے جانے میں مانع ہوتے ہیں۔ اگر انتظار میں پورا عمل داخلی تھا تو اس ڈرامے میں پورا عمل خارجی ہے۔ بلقیس کے آنے میں گویا گھر کا گھر عناں گیر تھا۔ اس نوع کے ڈراموں میں عناں گیری کا نقشہ اس قدر سوچا سمجھا محسوس ہوتا ہے کہ فن کارانہ برجستگی مجروح ہو جاتی ہے۔ یہ ڈراما اس سقم سے بچ گیا ہے جو منٹو کی فن کارانہ چابک دستی کا ثبوت ہے۔

'ٹیڑھی لکیر' منٹو کے اسی نام کے افسانے پر مبنی ہے۔ ڈراما افسانے سے زیادہ کامیاب ہے۔ یہ ایک ایسے نوجوان کی کہانی ہے جو ہر بات میں دوسروں سے الگ راستہ اختیار کرتا ہے۔ وہ جب شادی کے لیے رضامند ہو جاتا ہے تو اس کے دوستوں کو بڑا تعجب ہوتا ہے۔ کیونکہ شادی اور اس کی رسومات کا وہ ہمیشہ مذاق اڑایا کرتا تھا۔ بہ ہر حال اس کی شادی تمام رسومیات کے ساتھ ہو جاتی ہے جس پر اس کے دوست خوب ہنستے ہیں۔ جاوید ان کے پاس آ کر اپنے ایک دوست سے سو روپے مانگتا ہے جو اس نے ادھار دیے تھے۔ وجہ یہ بتاتا ہے کہ وہ لڑکی کو اغوا کرنا چاہتا ہے۔ اور وہ اپنی بیوی کو اغوا کر لے جاتا ہے۔ لڑکی والے پریشان ہوتے ہیں کہ لڑکی کس کے ساتھ بھاگ گئی۔ جاوید کو کیا جواب دیں گے؟ اب اس کا خط پڑھ کر مزید حیران ہوتے ہیں کہ نکاح ہو گیا تھا۔ اس کی بیوی وہ جب چاہتا اسے لے جا سکتا تھا۔ لیکن جاوید؟ اب اسے کیا کہا جائے ٹیڑھی لکیر ہی تھا۔

تحفہ

یہ بھی دہلی ریڈیو اسٹیشن پر ملازمت کے دوران لکھا گیا ڈرامہ ہے۔ ترقی پسند ادیبوں سے یہ توقع کی جا رہی تھی کہ وہ ایسے نقشے پیش کریں کہ عوام کے سماجی ڈھانچے میں پیدا ہو جانے والی خامیاں اور برائیاں واضح ہو جائیں۔ جس

سے صحت مند معاشی اور معاشرتی سماج کی تخلیق ممکن ہو سکے۔اس ڈرامے کی ساخت اور پیش کش اس انداز کی ہے کہ اس کو ریڈیو کے علاوہ بہ آسانی اسٹیج،نکڑ ناٹک،اور شوقیہ تھیٹر کھیل سکتے ہیں۔عوام میں غور وفکر کے ذریعہ اصلاح کر سکتے ہیں۔اخلاقیات،معاشیات اور سماجیات پر ہونے والے سمینار سے زیادہ منٹو کا یہ ڈراما فکر کے دھارے کو موڑنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

جنازے

تیسرا مجموعہ 'جنازے' تھا۔یہ بھی 'آؤ' اور 'تین عورتیں' کی طرح سیریز ڈرامہ ہے۔جس میں چنگیز خان کی موت،تیمور کی موت،قلوپارہ کی موت،نپولین کی موت،بابر کی موت،شاہجہاں کی موت،ٹیپو سلطان کی موت، راسپوئین کی موت جیسے مشہور ڈراموں کو شامل کیا گیا ہے۔ان ڈراموں میں منٹو نے تاریخی مطالعے اور مشاہدے کا احساس کراتے ہوئے ڈرامے کے فنی شعور وآگہی کے ساتھ بعض مشاہیر کی موت کو اپنے ڈرامے کا موضوع بنایا اور کامیابی کے ساتھ اسے فنی آگہی عطا کی۔خاص طور پر 'نپولین کی موت' اور 'اورنگ زیب کی آخری رات' کو بے پناہ شہرت ملی۔

تین عورتیں

چوتھا مجموعہ 'تین عورتیں' کے نام سے منظر عام پر آیا۔جس میں تین خوبصورت عورتیں،تین موٹی عورتیں،تین صلح پسند عورتیں،تین خاموش عورتیں،تین بیمار عورتیں کے نام سے ڈرامے شائع ہوئے۔ان ڈراموں میں ڈرامائی صورت حال کا فقدان ہے۔مزاحیہ صورت حال کا لطف اس بات میں ہے کہ ہمیں پتہ نہ چلے کہ جو صورت حال پیدا ہو رہی ہے اس میں کردار کیا کریں گے۔لیکن ان ڈراموں میں ہم جان لیتے ہیں کہ تین صلح پسند عورتیں جھگڑالو ثابت ہوں گی اور تین خاموش پسند عورتیں حد درجہ باتونی۔اور تین بیمار پرس عورتیں اپنے اوٹ پٹانگ مشوروں اور نسخوں سے مریضہ کی جان جوکھم میں ڈال دیں گی۔لہٰذا ان ڈراموں کے چند ہی مکالموں کے بعد ہمیں یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ خاموش عورتوں کو باتونی بنانے کے لیے ڈراما نگار باتونی عورت کی بات کو دلچسپ بنائے بغیر اسے پھیلا رہا ہے۔ اور یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ہمیں ہنسانے کے لیے وہ بیمار عورتوں کے منہ سے ایسے الٹے سیدھے علاج اور ٹوٹکے بیان کر رہا ہے جو مزاحیہ صورت حال کے نفسیاتی تقاضوں کا احترام نہیں کرتے۔بہترین مزاحیہ میں دو باتیں ہوتی ہیں۔ایک تو یہ کہ صوت حال اور مکالموں میں کسی غیر متوقع بات کے ذریعہ مزاح پیدا کیا جائے اور دوسرے یہ کہ ایسی صورت حال

خلق کی جائے کہ جس سے تماشائی تو واقف ہو جائیں لیکن ڈرامے کے کرداروں کو اس بات کا پتہ نہ ہو کہ وہ کون سی مصیبت کو دعوت دے رہے ہیں۔ چونکہ ان ڈراموں کی اساس صورت حال سے زیادہ مکالموں پر قائم ہے اسی لیے مزاحیہ صورت حال کے ان تقاضوں کا خیال نہیں رکھا گیا۔ چنانچہ وہی ڈرامے کچھ لطف دے جاتے ہیں جن میں مکالموں سے صورت حال کو تعمیر کرنے کا کام نہیں لیا گیا ہے بلکہ مکالمے فی نفسہٖ دلچسپ بن گئے ہیں۔ 'تین خوبصورت عورتیں' میں عورتوں کے بناؤ سنگار سے متعلق بات چیت میں اس بے وقوفی کا عنصر کچھ لطف دے جاتا ہے جس سے سنگار میں مشغول عورتیں بیوقوف نظر آتی ہیں۔ 'تین صلح پسند عورتیں' پھر اس لیے دلچسپ بن جاتا ہے کہ عورتوں کی ایک دوسرے کی طعنہ زنی میں منٹو کا قلم خوب گل کھلاتا ہے۔

افسانے اور ڈرامے

پانچواں مجموعہ 'افسانے اور ڈرامے' کے نام سے شائع ہوا۔ جس میں پانچ افسانوں کے ساتھ ساتھ چھ ڈرامے 'قانون کی حفاظت، ایک مرد، تین انگلیاں، دو ہزار سال بعد اور تین تحفے شامل ہیں۔

'قانون کی حفاظت' میں ڈراما نگار نے وکیلوں کو طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ وکیل عوام کو قانونی پھندوں میں الجھا کر اپنی وکالت کو چمکاتے اور دولت کماتے ہیں۔ لیکن کبھی کبھی ایسے ذہین مؤکلوں سے واسطہ پڑ جاتا ہے جو خود وکیل صاحب کو ورطۂ حیرت میں ڈال دیتے ہیں۔ یہ مختصر لیکن معنی خیز ڈراما ہے۔ زندگی کے ایک اہم پہلو کو ہمہ جہت انداز سے پیش کر کے قانون کے رکھوالوں کی سماجی اور قانونی حیثیت پر سوالیہ نشان لگا کر عوام سے انصاف کا طلب گار ہوتا ہے۔

'تین انگلیاں' منٹو کا ایک مختصر جاسوسی ڈراما ہے۔ اس میں حرکت و عمل کی رفتار نہایت تیز ہے۔ تصادم اور سسپنس کے ذریعہ ڈرامائی فضا کو فطری رنگ و آہنگ دینے کی یہ ایک کامیاب کوشش کی ہے۔ دو مناظر پر مشتمل یہ ایک اسٹیج ڈراما ہے۔ اسے بہت کم ساز و سامان کے ساتھ چند کرداروں کی مدد سے اسٹیج کیا جا سکتا ہے۔

'دو ہزار برس بعد' طنز کی چٹکیوں سے بھرپور مزاحیہ ہے۔ جس میں تعلیم نسواں اور آزادی و ترقی نسواں کے پس منظر میں مستورات کے ذہنوں میں جو انقلاب آئے ہیں اس کی جھلک اس ڈرامے میں پیش کی گئی ہے۔ یہ ڈراما حرکت و عمل سے یکسر عاری ہے تصادم بھی نہایت معمولی ہے۔ ریڈیو جہاں صرف آوازوں کا کھیل ہوتا ہے اس پر مکالمے اچھا تاثر پیدا کر سکتے ہیں۔

'تین تحفے' بہ ظاہر مصری سنگ تراش ویتا اور رقاصہ بنیلا کی روایتی کہانی پر مبنی ہے۔ جو مرد اور عورتوں کے

خیالات ایک دوسرے کے متعلق ظاہر کرتا ہے۔عورت کی کمزوری اپنے محبوب پر کلی اختیارات حاصل کرنا ہے۔لیکن مرد عورت کی پابندیوں سے آزاد رہنا پسند کرتا ہے۔اس مرکزی خیال کو پیش کرنے میں عشق و محبت کا اظہار اور حسن کے جلوے بیان کرنے میں ثقیل الفاظ اور طویل مکالمے استعمال کیے گئے ہیں۔اس سبب سے اس کی اسٹیج یا ریڈیائی پیش کش دشوار ہے۔حتی کہ پڑھنے میں بھی یکسانیت اور بیزاری کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

کروٹ

اس کے بعد ڈراموں کا چھٹا مجموعہ 'کروٹ' سامنے آیا۔جس میں کروٹ، خودکشی، رندھیر پہلوان، ماچس کی ڈبیا، محبت کی پیدائش، چوڑیاں، روح کا ناٹک، اس کا رامو، مامتا کی چوری، سلیمہ جیسے مشہور ڈراموں کو شامل کیا گیا ہے۔ان کے علاوہ 'نقوش' کے 'منٹو نمبر' میں شامل دو ڈرامے 'نعیمہ' اور 'کمیشن' شائع ہوئے۔

اس میں زیادہ تر سسپنس اور فلمی کہانیوں کے انداز کے ڈرامے ہیں۔ان میں انوکھے اتفاقات، تعجب خیز حادثات، غیر متوقع انجام، تھیٹریکل مکالمات اور سنسنی خیزی سے کام لیا گیا ہے۔یہ ڈرامے عام تفریح کی سطح سے بلند نہیں ہو پاتے۔ان کے کرداروں میں نفسیاتی گہرائی یا فکر انگیز اخلاقی کش مکش بھی نہیں ملتی۔یہ کردار اگر نقش سے ابھر کر خدوخال پیدا کرتے ہیں تب بھی فلمی دنیا کے مانوس اور نمائندہ کرداروں کی سطح سے بلند نہیں ہو پاتے۔ان ڈراموں کی تھیم میں بھی کوئی بصیرت افروز بات نہیں۔بے شک منٹو کی فن کارانہ چابک دستی سے ان میں ایک طرح کی سنجیدگی اور سلاست پیدا ہوئی ہے لیکن تفریحی ڈراموں کا کرافٹ اور فارمولا بہت تیزی سے بدلتا ہے کہانی فرسودہ اور کردار ٹائپ بن جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے فارمولے اور نئے ٹائپ لے لیتے ہیں۔

شیطان

'شیطان' منٹو کے مختصر ڈراموں کا مجموعہ ہے۔یہ ڈرامے انسانی زندگی کے لطیف و نازک پہلوؤں کی عکاسی کرتے ہیں۔فرد اور معاشرے کے باہمی تعلق کے سلسلے میں سرگرم کار نفسیاتی عوامل کی نشان دہی بھی فن کارانہ انداز میں کی گئی ہے۔

کروٹ

اس ڈرامے میں ایک طوائف کے مکان کی تاریخ پیش کی گئی ہے۔شریفوں کے محلّہ میں ایک طوائف رہتی ہے جس کے یہاں شرابی لوگ شراب پی کر ہلا ہنگامہ کرتے ہیں۔محلّہ کے صرف ایک آدمی کو اس طوائف سے ہمدردی ہے۔

وہ اسے اپنے گھر اپنی بیوی اور لڑکی کے ساتھ کھانا کھانے کی دعوت تک دیتا ہے۔ طوائف اس سے بہت اہانت آمیز طریقہ سے پیش آتی ہے۔ لیکن یہ شریف آدمی اپنی توہین بھی برداشت کر لیتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ انسان کی ہر وقت اصلاح ہو سکتی ہے اس لیے کہ اس میں نیکی کا جوہر کبھی فنا نہیں ہوتا۔ خطرناک سے خطرناک مجرم کے سینے میں بھی کسی کونے کے اندر نور کا ایک ذرہ ہوتا ہے جسے اگر چھیڑا جائے تو اس کے سیاہ دل کو منور کرنے کا موجب ہو سکتا ہے۔ آخر طوائف پر اس کی خوش اخلاقی کا اثر پڑتا ہے؛ وہ اپنے پیشے سے تائب ہو جاتی ہے۔ اب یہ نیک دل آدمی اس کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیتا ہے اور خود کو اس کے عاشق کے طور پر پیش کرتا ہے گویا اس کی شرافت محض ڈھونگ اور آئیڈیل عیاری تھی۔ آدمی جو کچھ نظر آتا تھا حقیقت میں ایسا نہیں تھا۔ طوائف غم و غصہ اور مایوسی کے عالم میں پھر سے اپنا پیشہ شروع کر دیتی ہے۔

یہ ڈراما اخلاقی تضاد کو پیش کرتا ہے۔ اور آئرنی Irony اس پیش کش کا بہترین تکنیکی حربہ ہے۔ لیکن ڈرامے میں منٹو نے طنز کو اپنا کھیل نہ طربیہ کی سطح پر اور نہ المیہ کی سطح پر کھیلنے دیا ہے اسی لیے نہ تو وہ کامیڈی تخلیق ہوتی ہے جو ترغیبات کے شکار نیز بیوی اور ویشیا کے بیچ پٹنے والے شوہر کے تماشے سے پیدا ہو سکتی ہے۔ نہ وہ ٹریجڈی جو ایک آدرش پسند آدمی کے طوائف کی اصلاح کرتے کرتے خود اس کا شکار بن جانے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ تکنیکی کمزوری کی وجہ سے ڈراما سطحیت کا شکار ہو گیا ہے۔ ورنہ ڈرامے کے لیے یہ خیال برا نہیں تھا کہ آئیڈیلزم کو گنہ گار میں نور کا ذرہ نظر آتا ہے۔ لیکن خود نیک آدمی میں رہتے ہوئے شر کے عنصر کو دیکھ نہیں پاتا۔

جرنلسٹ

اس ڈرامے میں منٹو نے اپنے تلخ صحافتی تجربات کو بنیاد بنا کر ایسے حقائق کو ڈرامائی شکل دی ہے جو آج بھی اسی شدت کے ساتھ موجود ہیں۔ دراصل منٹو امرتسر اور لاہور کے کئی اخبارات و رسائل سے منسلک رہے۔ ان اخبارات و رسائل کے مالکان جس طرح اپنے ملازموں کا معاشی اور ذہنی استحصال کیا کرتے تھے یہ سب منٹو کے ذہن میں تھا۔ انھیں حقائق کو منٹو نے بڑے خوبصورت اور موثر انداز میں بیان کیا ہے۔ یہ ڈرامہ چونکہ پوری طرح حقائق پر مبنی تھا اسی لیے اخبار و رسائل کے مالکان کا اعتراض بھی فطری تھا۔ آل انڈیا ریڈیو؛ دہلی کے ڈائرکٹر اور اردو ڈرامہ نگاری کے ماہر فن ذوالفقار بخاری اس ڈرامے کو دوبارہ ریڈیو پر پیش کرنا چاہتے تھے۔ لیکن مخالفت اس قدر بڑھی کہ آخر کار انھیں کو سپر ڈالنا پڑی۔ اس میں منٹو کا تخیل؛ ظرافت اور برجستگی سے پر صورت حال تخلیق کرنے میں کامیاب نظر آتا

ہے۔ظرافت میں برجستگی ہے اور مکالمات میں تکلفات سے احتراز۔

ہتک

'ہتک' پورا عامیانہ زبان میں لکھا گیا ہے۔تمام کردار اپنے طبقہ کی زبان بولتے ہیں۔اور اسی لیے منٹو نے ان سے وہی باتیں کرائی ہیں جو وہ ان حالات میں کرتے ہیں حقیقت یہ ہے کہ مکالمات کی زبان نے ہتک کی فن کاری کو حقیقت پسندی کی سطح پر مضبوطی سے جکڑ رکھا ہے کرداروں کو ڈرامائی دکھاوا یا ڈرامائی جلوہ گری کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی ہے۔

جیب کترا

یہ ایسا ڈرامہ ہے جس کی شہرت اور مقبولیت آج بھی کم نہیں ہوئی ہے۔ جب کبھی کسی ریڈیو اسٹیشن سے یہ ڈرامہ نشر ہوتا ہے سامعین پوری دلچسپی اور توجہ سے سننے کے لیے خود کو مجبور پاتے ہیں۔ یہ ڈرامہ صرف چار کرداروں پر مبنی ہے۔جن میں دو مرکزی کردار؛ ایک جیب کترا کے طور پر کانشی اور دوسری ایک جوان عورت بملا ہے جو اسکول ٹیچر ہے۔ تیسرا کردار گردھاری کا ہے جو کہ کانشی کا دوست ہے۔اور ایک کردار پنڈت کا ہے جو بلیک میلر کے رول میں ہے۔کانشی اپنی عادت کے مطابق بمبئی کے مختلف علاقوں میں اپنی دو انگلیوں کی صفائی سے لوگوں کی جیبیں کاٹتا ہے۔ایک دن اس نے ایک جوان عورت کے بٹوے پر ہاتھ صاف کر دیا۔خوشی خوشی کانشی اور اس کے دوست گردھاری نے بٹوہ کھولا۔ اس میں دو سو روپے اور ایک خط ملتا ہے خط میں ایسی درد بھری کہانی لکھی ہے کہ دونوں پڑھ کر متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتے۔ دونوں کو اس عورت سے ہمدردی ہو جاتی ہے اور وہ خط اور دو سو روپے واپس کرنے کے لیے اس عورت کو ڈھونڈھتے ہیں اور آپس میں ندامت کا اظہار کرتے ہیں:

> کانشی: اب وہ کہیں مل جائے۔کہاں جاؤں؛ کدھر جاؤں؛ کچھ سمجھ میں نہیں آتا۔ میں نے بہت برا کیا ہے گردھاری! اس کو روپیوں کی سخت ضرورت تھی۔میرا پیشہ بہت برا ہے پر میرا دل برا نہیں۔ مجھے صدمہ ہوا ہے۔بھگوان جانتا ہے مجھے دکھ ہوا ہے۔وہ عورت دکھی ہے۔تم نہیں جانتے وہ کتنی دکھی ہے۔میں ـــــ میں بڑا اَتیاچاری ہوں۔اب میں کیا کروں[130]

ندامت کا یہ احساس اور ضمیر کی آواز سے سامع کے دل میں جیب کترے کے لیے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ بملا جو پانی میں ڈوب کر خودکشی کر رہی تھی؛ ان دونوں نے اسے بچالیا۔لیکن وہ ان پر اعتماد نہیں کرتی اور زمانے کی تلخیوں

اور کڑواہٹوں کے مدنظر اس جیب کترے کو بھی بھیڑ کا حصہ سمجھتی ہے:

بملا: میں ڈرتی ہوں کہ تم بھی میرے جیون پر کالے بھوت کی طرح چھا جاؤ گے۔ تم بھی میرے راز کا سوادا کرنا شروع کر دو گے۔ تم جیبیں کترنا چھوڑ دو گے میرا دل کترنا شروع کر دو گے.....

کانشی: دیوی جی! میں جیب کترا ضرور ہوں لیکن انسان بھی ہوں۔ مجھے تم سے پوری پوری ہمدردی ہے مجھے معاف کر دو۔[131]

بملا کانشی کی ان باتوں سے متاثر ہوتی ہے اور اسے جیب کترے کے اندر کی انسانیت کے جاگ جانے کا احساس ہوتا ہے اور اسی احساس نے اسے اپنی درد بھری کہانی سنانے پر مجبور کر دیا؛ بملا بتاتی ہے:

بملا:....کسے معلوم ہے کہ گرلز اسکول کی ایک استانی ایک کمزور اور نحیف عورت چار برس سے ایک راکشش کو اپنا خون پلا رہی ہے۔ اس جرم کی پاداش میں کہ اس نے محبت کی اور ماں بن گئی۔ لیکن اس کی تھکاوٹ باقی ہے۔ بچی مر گئی مگر مامتا ابھی زندہ ہے۔ یہ دو لاشیں ہیں جن کو میں اپنے سینے سے لگائے کچھ دن جینا چاہتی تھی۔ لیکن اس کی قیمت طلب کی گئی۔ اس لیے کہ دنیا بیوپار پر چلتی ہے۔ یہاں دکھ بھی مفت نہیں ملتے۔ روگ لگاؤ اور اس کے دام دو؛ اس دنیا کا اصول ہے۔ عورت کی ایک کمزوری چومنزلہ مکان کے مقابلے میں زیادہ نفع بخش ہے۔ یہ کسی بیوپاری مرد کے ہاتھ میں آ جائے تو اس سے ماہ بہ ماہ کرایہ وصول کرتا رہتا ہے۔[132]

بملا کی ان باتوں میں کتنا درد پوشیدہ ہے۔ عشق و محبت کو بھی تجارت بنا دیا گیا ہے۔ کسی معصوم کے احساسات و جذبات کو روندو؛ اس کا ذہنی اور جسمانی استحصال کرو اور پھر اس کی معصومیت اور شرافت کا ناجائز فائدہ اٹھاؤ؛ اسے بلیک میل کرو۔ سو روپے ملنے والی تنخواہ میں سے ہر ماہ ستر روپے زمانے کا اور سماج کا خوف دکھا کر اس سے وصول کرو۔

اپنے سماج کی اس کریہہ حقیقت پر پڑے پردے کو منٹو نے بڑے فن کارانہ انداز میں اٹھانے کی کوشش کی ہے۔ منٹو کے اس ڈرامہ کو تحریری وجود میں آئے زمانہ ہوا۔ لیکن آج بھی یہ مسئلہ پوری شدت کے ساتھ ہمارے سامنے موجود ہے۔ آئے دن دوشیزاؤں کی خودکشی کے پس پشت اسی طرح کا عمل نہاں ہوتا ہے۔ زندگی کے ایسے ہی تلخ حقائق پر ہاتھ رکھنا منٹو کو منفرد بناتا ہے۔ بملا کی ان باتوں سے کانشی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ دونوں ایک دوسرے کے لیے

اپنے دلوں میں ہمدردی محسوس کرتے ہیں۔ بملا چاہتی ہے کہ کانشی بھی جیب کترنے کی بجائے اچھا اور شریف انسان بن جائے۔ کانشی بھی یہی چاہتا ہے کہ اس کا بھی شمار اچھے لوگوں میں ہو۔ لیکن اپنے ہاتھ کی دو انگلیوں کی فطرت سے وہ مجبور ہے۔ ایک دن کانشی نے بملا کو ایک قلم کے لیے اداس دیکھا تو اسے رہا نہیں گیا اور اس نے اپنی دو انگلیوں کی صفائی سے ایک بے حد خوبصورت قلم کسی کی جیب سے اڑا لیا اور بملا کو پیش کیا۔ بملا قلم لے کر بہت خوش ہوتی ہے لیکن جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ یہ قلم بھی کانشی کی دو انگلیوں کی صفائی کا تحفہ ہے تو بملا آگ بگولہ ہو جاتی ہے اور کہتی ہے:

بملا: (قلم زمین پر پٹکنے کی آواز)....کانشی....تم....تم....کانشی تم نے مجھے کیا سمجھ رکھا ہے۔ جو چوری کی یہ چیز تم نے مجھے تحفے کے طور پر دی ہے۔ میں نے تم سے کیا پہلے نہیں کہا تھا کہ تم کبھی دوست نہیں ہو سکتے؛ چوری چکاری تمھاری رگ و ریشہ میں سرایت کر چکی ہے۔ تم....تم.... بہت ذلیل آدمی ہو[133]

بملا کی ان باتوں کے جواب میں کانشی کچھ کہنا چاہتا ہے لیکن بملا سننے کو تیار نہیں اور اپنی بے بسی پر رونے لگتی ہے۔ کانشی کے دل کو ٹھیس پہنچتی ہے اور اب وہ پوری طرح اچھا آدمی بننے کا فیصلہ کرتا ہے۔ اسی دوران بملا کی گفتگو اس کے پرانے عاشق اور بلیک میلر پنڈت سے ہوتی ہے۔ جو یک مشت پانچ سو روپے لے کر بملا کے سارے راز بھرے خطوط واپس کرنے کو تیار ہو جاتا ہے۔ بملا پنڈت کو ایک دن دو بجے بوری بندر اسٹیشن پر اسی کام کے لیے بلاتی ہے۔ اور بلیک میلر کی جیب سے تمام خطوط اڑا لینے کے لیے ماہر فن کانشی کو تلاش کرتی ہے۔ ڈھونڈھتی ہوئی وہ اسپتال پہنچتی ہے اور کانشی سے گزارش کرتی ہے کہ وہ بلیک میلر کی جیب سے تمام خطوط اڑا کر اسے اس مصیبت سے نجات دلائے۔ کانشی بملا کی باتوں کو سن کر خاموش رہتا ہے۔ بملا کو اس وقت کانشی کی خاموشی بے حد گراں گزرتی ہے۔ وہ اپنے اس کام کے لیے جب بہت زور دیتی ہے۔ تب کانشی غمگین آواز میں اسے بتاتا ہے: ''میں اچھا بن چکا ہوں۔ میں اپنے دونوں ہاتھوں کی انگلیاں کٹوا چکا ہوں؛ دیکھو....!

ڈرامہ یہاں ختم ہو جاتا ہے۔ اس ڈرامہ میں تحیر بھی ہے اور تجسس بھی۔ نیز زندگی کی تلخیاں بھی۔ جنھیں منٹو نے بڑی چابک دستی، ذہانت اور خوش اسلوبی سے پیش کر کے ایک انمٹ نقوش چھوڑا ہے۔ ایسے ہی یادگار نقوش منٹو نے 'ٹیڑھی لکیر' اور 'ہتک' میں بھی چھوڑے ہیں۔ اپنے ان دونوں مشہور افسانوں کو ڈرامائی شکل دے کر چست مکالموں اور کہانی کے حسن بیان سے سحر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان دونوں ڈراموں کے متعلق وارث علوی کا خیال بالکل صحیح

ہے کہ: ''منٹو کے یہ ڈرامے؛ اس کے افسانوں سے زیادہ کامیاب ہیں۔ یعنی منٹو جو کیفیت اپنے ان افسانوں میں نہیں پیدا کر سکا۔ وہ ڈراموں میں زیادہ شدت اور حسین پیرایے میں کیا ہے۔''[134]

اس منجدھار میں

منٹو کے افسانوں کے مجموعہ 'پھندنے' میں ایک میلو ڈراما ہے۔ 'اس منجدھار میں' میں المیہ انجام کے علاوہ پورے ڈراما پر رنج وغم کی کیفیت طاری ہے۔ جو پورے وقفہ دل کو بھاری کیے رہتی ہے۔ داخلی دنیا کے کرب، خارجی دنیا کی محرومیوں سے ٹکرا کر اس ڈرامے میں اپنی بہار دکھاتے ہیں۔ نفسیاتی الجھنیں، جنسی تقاضے، اپاہج جسم [مرد کا] اور ایک بے پناہ خوبصورت [دوشیزہ کا] ان سب کے تانے بانے سے آٹھ مناظر پر مشتمل اس ڈراما کا تار و پود تیار ہوا ہے۔ ڈراما نگار کی حساس طبیعت اور جذباتی مزاج اپنی تمام تر حشر سامانیوں کے ساتھ یہاں موجود ہے۔ ذو معنی جملے۔ تڑپا دینے والے مکالمے اور بہت سی ان کہی باتوں کے اشارے اس ڈرامے کی جان ہیں۔ ڈرامے میں واقعات کی رفتار سست ہے جو اکتاہٹ کا سبب بنتی ہے۔ جذبات کی تہ میں پہنچ کر نتائج اخذ کرنے کے لیے بھی وقت درکار ہوتا ہے۔ ان متضاد ذمہ داریوں سے بیک وقت بری الذمہ ہونا ڈراما نگار کے لیے بہت دشوار ہوتا ہے۔ اس ڈرامے میں ایسی مثالیں جا بہ جا بکھری ہوئی ہیں جنھیں نقل کرنا ضخامت کو دعوت دینا ہے۔ تاہم ڈراما نگار اس الزام سے بری نہیں ہو سکتا:

> میں اسے ایسا واحد ادیب اور افسانہ نگار سمجھتا ہوں جس میں فن اور زبان کا برابر امتزاج ہے۔[135]

طویل مکالموں اور اقتباسات سے گریز کر کے چند تبدیلیوں کے بعد اس ڈرامے کو اسٹیج کیا جا سکتا ہے۔

منٹو کے یہ تمام ڈرامے معاشی ضرورت کے پیش نظر وجود میں آئے ہیں اس لیے ان میں افسانوں جیسی فکری اور فنی پختگی نہیں ملتی۔ منٹو نے یقیناً 'جنازے'، 'اس منجدھار میں'، 'جرنلسٹ' اور 'جیب کترا' جیسے ڈراموں میں اپنی صلاحیت کا مظاہرہ کیا ہے؛ بہ قول وارث علوی:

> صرف دو ڈرامے ایسے ہیں جو ادب میں ایک پائیدار مقام کے مستحق قرار پائیں گے۔ ان میں سے ایک تو خود اس کے افسانے 'ہتک' کا ڈرامائی روپ ہے اور دوسرا 'جرنلسٹ'۔[136]

ان دونوں ڈراموں کی کامیابی کا سبب ہیئت کا وہ اہتمام ہے جس کے مواقع یا تو دوسرے تفریحی ڈراموں میں منٹو کو ملے نہیں۔ یا یہ فنی اہتمام پیدا کرنے سے وہ خود قاصر رہا۔ لہٰذا وہ دوسرے ڈراموں میں جذباتیت، رومانیت،

میلوڈرامائیت اور تھیٹریکل زم کے نقائص سے بچ نہیں سکا۔ منٹو میں مزاحیہ سلیقہ موجود تھا۔ اس کی حس ظرافت تیز تھی اور مکالمہ نویسی کا غیر معمولی ملکہ تھا۔ لیکن یہی خوبیاں اس کی کمزوری بن گئیں۔ وہ محض مکالموں کے زور پر ڈراما گھسیٹ سکتا تھا۔ لہٰذا مزاحیہ کرداروں اور طربیہ صورت حال کی تعمیر پر اس نے وہ توجہ صرف نہیں کی جس کا ایک ڈراما متقاضی ہوتا ہے۔ کیونکہ ڈرامے میں ظرافت آسانی سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ مزاحیہ صورت حال کی تعمیر خاصا دقت طلب مرحلہ ہوتا ہے۔ فنی اصولوں کو قبول کرنے کا مطلب ہی یہ ہے کہ فکر و احساس کی وہ کمزوریاں جو فنی ناپختگی کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ جیسے جذباتیت اور رومانیت وغیرہ انھیں تخلیقی ذہن سے دور رکھا جائے۔ ہتک اور جرنلسٹ میں وہی فنی پختگی ملتی ہے جو منٹو کے افسانوں کا وصف ہے۔ ایک میں المیہ اور دوسرے میں طربیہ کا نظم و ضبط —— کہانی کا حقیقت پسندانہ ارتقا واقعات میں عام زندگی کے تجربات کا عکس اور کرداروں میں نفسیاتی گہرائی اور انفرادیت ان ڈراموں کو اعلیٰ فن کاری کا نمونہ بناتے ہیں۔

یہ نہیں کہا جاسکتا کہ منٹو کے تمام ڈرامے اعلیٰ معیار پر کھرے اترتے ہیں۔ لیکن ان میں چند ڈرامے ایسے ضرور ہیں؛ جن میں فکری آگہی، فنی بلندی، تکنیکی باریکی، دلچسپ انداز بیان، انوکھے لیکن یادگار کردار اور واقعات کے بہاؤ کو نپے تلے صوتی لب ولہجہ اور چست مکالمے عطا کیے گئے ہیں کہ وہ ریڈیائی ڈراموں کی مختصر فہرست میں اضافہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ شاید یہی وہ خوبیاں ہیں جن کی بنا پر منٹو کو اس امر کا احساس تھا کہ وہ اس میدان میں سب سے آگے ہیں؛ جیسا کہ وہ خود لکھتے ہیں:

> میں اس وقت تک سو سے اوپر ریڈیائی ڈرامے اور فیچر لکھ چکا ہوں جو آل انڈیا ریڈیو کے مختلف اسٹیشنوں سے براڈ کاسٹ ہو چکے ہیں۔ اس مجموعے میں صرف اٹھارہ پیش کیے گئے ہیں۔ ان کی تکنیک عام ڈراموں سے مختلف ہے۔ میں چونکہ اس میدان میں سب سے آگے ہوں۔ اس لیے مجھے یقین ہے کہ مبتدی اور غیر مبتدی ڈرامہ نویس دونوں میرے اٹھارہ ڈرامے پڑھ کر مفید معلومات حاصل کریں گے۔137

اس مختصر اقتباس میں جہاں منٹو کا سو سے زائد ریڈیائی ڈراموں اور فیچر لکھے جانے کا اعتراف ہے وہیں منٹو کی خود اعتمادی بھی ظاہر ہوتی ہے کہ ''میں چوں کہ اس میدان میں سب سے آگے ہوں۔'' ساتھ ہی ساتھ منٹو نے مبتدی اور غیر مبتدی ڈرامہ نویسوں کو اپنے ڈراموں سے معلومات حاصل کرنے کا بھی موقع فراہم کیا ہے۔ منٹو کی اس

ادعائیت کے علاوہ ڈرامے کے مشہور ناقد قمر اعظم ہاشمی کا خیال ہے:

> منٹو کے نشری ڈراموں کے مجموعے 'کروٹ' کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے جم کر اس صنف کی طرف دھیان دیا؛ خواہ اس کا مقصد حصول زر ہی رہا ہو۔ البتہ ان ڈراموں کی تنقید لکھتے وقت کچھ احتیاط اس لیے ضروری ہے کہ یہ کتابی شکل میں ہیں۔ نشری ڈراموں پر صحیح تنقید لکھنے کے لیے ضروری ہے کہ تنقید نگار نے انھیں ریڈیو سے سنا بھی ہو۔ ڈرامے کی خوبی اور کمزوری کے سلسلے میں تمام نکات نشری ڈراموں کو پڑھ کر سامنے نہیں آسکتے۔ یہ ضرور ہے کہ منٹو کے ان ڈراموں کے مطالعے سے ان کی صلاحیت قصہ نگاری اور کردار نگاری واضح ہو جاتی ہے۔[138]

قمر اعظم ہاشمی نے اپنی اس رایے میں پوری وضاحت کر دی ہے کہ انھوں نے منٹو کے ڈراموں کو بہتر سمجھا ہے تو اس کی بنیاد یہی ہے کہ اسے پلاٹ، کہانی اور ریڈیو ڈرامہ کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ریڈیو کے حوالے سے بھی انھوں نے اسے سننے کی شرط عائد کر رکھی ہے۔ منٹو کے اپنے دعوے کا اشارہ بھی ریڈیائی ڈراموں ہی کی جانب ہے۔ اس کے باوجود جن لوگوں نے ان کے ڈراموں کو اسٹیج کے تناظر میں پرکھنے کی کوشش کی ہے انھیں مایوسی کے سوا کچھ بھی ہاتھ نہیں آیا ہے۔ اُپندر ناتھ اشک اور وارث علوی کو اسی وجہ سے ناکامی ہاتھ لگی ہے۔ اشک نے دوسری جگہ خود ہی ڈرامے پر منٹو کی فنی دسترس کا اعتراف کیا ہے؛ جیسا کہ وہ لکھتے ہیں:

> 'سعادت حسن منٹو افسانے اور ڈرامے' پہلی مرتبہ ۱۹۴۳ء میں شائع ہو چکا تھا۔ اس کا جدید ایڈیشن ۱۹۹۳ء میں ساقی بک ڈپو نے شائع کیا ہے۔ یہ پانچ ڈراموں کا مجموعہ ہے۔ آزادی سے چند سال قبل اردو ڈراما کی سمت و رفتار کا اندازہ ان ڈراموں سے ہوتا ہے۔[139]

معاصرانہ چشمک کے باوجود اشک نے منٹو کے فن کا اعتراف کیا ہے۔ اس کے باوجود ڈراما نگاری کے میدان میں ان دونوں کا فن جداگانہ ہے۔

ان اطلاعات کی روشنی میں ہم اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ منٹو خالص ریڈیو ڈراما نگار تھے ان کے ڈراموں کی تعداد کو دیکھ کر یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ وہ ایک کامیاب ڈراما نگار تھے۔ ہر ہفتہ ان کے ڈرامے شوق سے سنے جاتے تھے۔ سعادت حسن منٹو کے ڈراموں کی تخلیق کا اندازہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے ڈراما کا موضوع تجویز ہوتے ہی ان کے

ہاتھ ٹائپ رائٹر پر دوڑنے لگتے تھے۔اور دیکھتے ہی دیکھتے ڈراما تیار ہو جاتا تھا۔اشک لکھتے ہیں:

...ان دنوں کی بڑی صاف تصویر دماغوں پر نقش ہے۔منٹو ریڈیو کے لیے ڈرامے لکھنے پر مامور تھا۔کرشن چندر ڈرامے کا انچارج تھا....منٹو کا ڈھنگ یہ تھا کہ وہ اردو کا ٹائپ رائٹر لے کر بیٹھتا جاتا اور کرشن چندر سے پوچھتا۔بولو بھائی! کس موضوع پر ڈراما لکھا جائے۔موضوع سنتے ہی فوراً ٹائپ کرنا شروع کر دیتا اور شام تک مسودہ کرشن کو دے دیتا۔منٹو کو اس بات کا زُعم تھا اور اس کا اعلان وہ عموماً کیا کرتا تھا کہ وہ جس چیز پر چاہے ڈراما لکھ سکتا ہے۔ریڈیو کے ڈراما آرٹسٹ ....غلام محمد [رندھیر] جواب فلم ایکٹر ہے۔تاج محمد وغیرہ اسے عموماً گھیرے رہتے تھے منٹو لکھتے لکھتے انھیں ڈراما سنایا بھی کرتا تھا۔اور وہ سن کر 'منٹو صاحب آپ ڈراما کے بادشاہ ہیں' کہتے ہوئے منٹو کے خرچ پر چائے اڑایا کرتے تھے[140]

فی البدیہ شعر کہنے کی روایت اردو شاعری میں عام تھی لیکن فی البدیہہ ڈراما لکھنے کی طرح منٹو نے ڈالی جوان کے ساتھ ہی مخصوص رہی کوئی اور اس وصف میں ان کا شریک نہ ہو سکا اشک ایک واقعہ یوں بیان کرتے ہیں:

....ایک بار غلام محمد نے کہا 'منٹو صاحب! آپ رندھیر پر ڈراما لکھیے۔' اور منٹو نے فوراً ٹائپ رائٹر پر انگلیاں رکھیں اور کاغذ پر الفاظ بننے لگے....۸۶ بھر عنوان....'رندھیر پہلوان'——

(ڈھور ڈنگروں کے ہانکنے کی آواز.....گھنگھروؤں کی جھنجھناہٹ وغیرہ..... ان کے ساتھ یہ آواز بھی آتی ہے۔اے تجھے سانپ کاٹے.....تیری ٹانگ ٹوٹ جائے۔ذیل کا گیت شروع ہو۔جس کے عقب میں گائے بیلوں کے ڈکارنے کی اور ان کی گھنٹیوں کی آواز آتی ہے۔)

[مرغ کی اذان.....پتھریلے زینے پر قدموں کی آواز.....پھر مرغ کی آواز.....قدموں کی آواز.....دو لڑکیوں کے گنگنانے کی آوازیں جیسے زیر لب پوجن کر رہی ہیں.....یہ گنگناہٹ چند لمحوں تک جاری ہے.....اس کے بعد آرتی شروع.....آرتی ہو جاتی ہے.....وقفہ..... گھنٹہ ایک بار پھر بجتا ہے.....پتھریلے زینے پر قدموں کی آواز.....یہ ظاہر کرنے کے لیے کہ دونوں لڑکیاں مندر کے باہر نکل رہی ہیں۔

یہ لمبے ڈیش اور وقفے جو منٹو کے تمام ریڈیائی ڈراموں میں بکثرت موجود ہیں۔اس بات کے

شاہد ہیں کہ وہ ساتھ ساتھ سوچتا رہتا ہے۔ بہ ہر حال ایک بار شروع کر کے ایک آدھ پیرا
ٹائپ کرنے کے بعد وہ سگریٹ سلگا لیتا۔ کچھ لمحوں کے لیے پاؤں اوپر کر کے کرسی پر بیٹھ جاتا
ہے۔اور پھر لکھنا شروع کر دیتا ہے۔[141]

منٹو کے ڈرامے فنی معیار پر کھرے اترتے ہیں۔ان میں چند ڈرامے ایسے ضرور ہیں؛ جن میں فکری آگہی، فنی بلندی، تکنیکی باریکی، دلچسپ انداز بیان، انوکھے لیکن یادگار کردار اور واقعات کے بہاؤ کو نپے تلے صوتی لب ولہجہ اور چست مکالمے عطا کیے گئے ہیں کہ وہ ریڈیائی ڈراموں کی مختصر فہرست میں اضافہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ الگ مسئلہ ہے کہ یہ ڈرامے اسٹیج پر کامیاب نہیں ہو سکے۔ یہ مسئلہ منٹو کا نہیں بلکہ ڈائریکشن کا ہے۔ جو ڈرامے صرف اور صرف ریڈیو کو مدنظر رکھ کر لکھے گئے ہوں ان میں مناسب تبدیلی لازمی ہے اور یہ ڈائریکٹر کی ذمہ داری ہے کہ وہ اسے اسٹیج کی مناسبت سے دلچسپ اور بہتر سے بہتر بنانے کی کوشش کرے۔

حواشی

1. گرداب[پیش لفظ]؛ص:۱۵
2. اُپندر ناتھ اشک؛'اردو میں یک بابی ڈرامے'؛ماہنامہ:آجکل[ڈراما نمبر]؛نئی دہلی؛مئی۱۹۹۴ء؛ص: ۱۸
3. اُپندر ناتھ اشک؛'اردو میں یک بابی ڈرامے'؛ماہنامہ:آجکل[ڈراما نمبر]؛نئی دہلی؛مئی۱۹۹۴ء؛ص: ۱۷
4. اُپندر ناتھ اشک؛'اردو میں یک بابی ڈرامے'؛ماہنامہ:آجکل[ڈراما نمبر]؛نئی دہلی؛مئی۱۹۹۴ء؛ص: ۱۹
5. اُپندر ناتھ اشک؛'اردو میں یک بابی ڈرامے'؛ماہنامہ:آجکل[ڈراما نمبر]؛نئی دہلی؛مئی۱۹۹۴ء؛ص: ۱۹
6. محمد حسن؛'بوے یاسمن باقیست'؛ ماہنامہ:آجکل[اشک نمبر]؛نئی دہلی؛دسمبر۱۹۹۵ء؛ص: ۳۷
7. گرداب؛ص:۳۶
8. قیدحیات؛ص:۳۵
9. انجو باجی؛ص:۶
10. انجو باجی؛ص:۱۸
11. انجو باجی؛ص:۲۳
12. انجو باجی؛ص:۲۵
13. انجو باجی؛ص:۳۰
14. انجو باجی؛ص:۳۱
15. انجو باجی؛ص:۴۰
16. انجو باجی؛ص:۳۳
17. انجو باجی؛ص:۳۴
18. انجو باجی؛ص:۳۵
19. انجو باجی؛ص:۳۶
20. گیان چند جین؛ اُپندر ناتھ اشک؛ص:۲۷؛ بہ حوالہ:۲۵ شریشٹھ ایکانکی؛۱۹۶۹ء
21. دروازہ[پیش لفظ]؛ص:۴
22. دروازہ[پیش لفظ]؛ص:۴
23. دروازہ؛ص:۲۷،۲۸
24. دروازہ؛ص:۳۰
25. دروازہ؛ص:۳۲
26. دروازہ؛ص:۱۷
27. دروازہ؛ص:۳۵،۳۶
28. دروازہ؛ص:۴۱
29. دروازہ؛ص:۸۷
30. دروازہ؛ص:۱۰۸
31. دروازے کھول دو؛ص:۸۷
32. دروازے کھول دو؛ص:۴۴
33. دروازے کھول دو؛ص:۴۵
34. خواجہ احمد عباس؛دروازے کھول دو[اختتامیہ]؛ص:۸۶،۸۷
35. دروازے کھول؛ص:۱۹،۲۰
36. فسادی؛ص:۱۲۷

37. فسادی[مقدمہ]؛ص:۲۴،عصمت چغتائی:شخصیت اورفن؛ص:۵۴۵؛مرتبہ:ایم سلطانہ بخش
38. پطرس؛کچھ عصمت کے بارے میں؛مشمولہ:عصمت چغتائی:شخصیت اورفن؛ص:۵۵۵؛مرتبہ:ایم سلطانہ بخش
39. فسادی؛ص:۵۳،۵۴
40. فسادی؛ص:۴۴
41. فسادی؛ص:۱۴۸
42. شیطان؛ص:۱۰،۱۱
43. شیطان؛ص:۱۳
44. شیطان؛ص:۵۲
45. شیطان؛ص:۷۵
46. شیطان؛ص:۷۶
47. شیطان؛ص:۷۹
48. شیطان؛ص:۸۰
49. شیطان؛ص:۹۱
50. شیطان؛ص:۸۸
51. شیطان؛ص:۹۹
52. شیطان؛ص:۱۲۳،۱۲۴
53. شیطان؛ص:۱۲۴
54. شیطان؛ص:۱۳۵
55. دھانی بانکیں؛ص:۶۱
56. ماہنامہ'نیاادب'لکھنؤ؛اگست؛۱۹۴۸ء؛ص:۷۲
57. دوزخ؛مطبوعہ:ماہنامہ'سویرا'لاہور؛ش:۲۲؛ص:۱۱۹
58. پطرس؛کچھ عصمت کے بارے میں؛مشمولہ:عصمت چغتائی:شخصیت اورفن؛ص:۵۵۸؛مرتبہ:ایم سلطانہ بخش
59. رموزفکروفن؛ص:۱۱۰
60. ہمارے ہاتھ قلم ہوئے؛ص:۳۵
61. راجندرسنگھ بیدی؛ص:۱۱
62. 'بیدی کے خطوط اشک کے نام'؛عصری آگہی[بیدی نمبر]؛۱۹۸۲ء؛ص:۲۲۰
63. 'بیدی کے خطوط اشک کے نام'؛عصری آگہی[بیدی نمبر]؛۱۹۸۲ء؛ص:۲۰۳
64. ماہنامہ:آجکل[ڈراما نمبر]؛جنوری ۱۹۹۵ء؛ص:۲۶
65. رموزفکروفن؛ص:۱۱۰
66. 'راجندرسنگھ بیدی سے ایک ملاقات[انٹرویو:جاوید]؛عصری آگہی[بیدی نمبر]؛۱۹۸۲ء؛ص:۲۶۶
67. راجندرسنگھ بیدی؛ص:۸۷
68. اپنااوراردوڈراما؛ص:۶۵
69. کلیات راجندرسنگھ بیدی؛دوم؛ص:۱۳۲
70. کلیات راجندرسنگھ بیدی؛دوم؛ص:۱۳۴
71. راجندرسنگھ بیدی؛ص:۷۹
72. کلیات راجندرسنگھ بیدی؛دوم؛ص:۱۳۶،۱۳۷
73. کلیات راجندرسنگھ بیدی؛دوم؛ص:۱۵۰

74. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۳۳
75. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۳۴
76. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۳۱
77. راجندر سنگھ بیدی؛ ص:۷۹
78. راجندر سنگھ بیدی؛ ص:۸۳
79. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۵۷
80. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۵۸
81. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۶۰
82. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۶۱
83. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۶۴
84. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۵۸
85. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۶۲
86. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۶۴
87. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۶۵
88. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۷۰
89. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۷۲
90. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۷۱
91. راجندر سنگھ بیدی؛ ص:۸۴
92. اُپندر ناتھ اشک؛ 'اردو میں یک بابی ڈرامے'؛ ماہنامہ: آجکل [ڈراما نمبر]؛ نئی دہلی؛ مئی ۱۹۹۴ء؛ ص: ۲۰
93. راجندر سنگھ بیدی؛ ص:۹۰
94. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۷۳
95. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۱۸۰
96. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۲۱۶
97. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۲۱۹
98. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۲۲۳، ۲۲۴
99. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۲۲۸
100. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۲۳۱، ۲۳۲
101. کلیات راجندر سنگھ بیدی؛ دوم؛ ص:۲۲۷
102. سات کھیل؛ ص:۸
103. سات کھیل؛ ص:۱۶، ۱۷
104. سات کھیل؛ ص:۲۷، ۲۸
105. سات کھیل؛ ص:۲۸
106. سات کھیل؛ ص:۲۹
107. سات کھیل؛ ص:۳۲
108. سات کھیل؛ ص:۴۰
109. سات کھیل؛ ص:۴۷، ۴۸
110. سات کھیل؛ ص:۵۲، ۵۳

111. سات کھیل؛ص:۵۴
112. سات کھیل؛ص:۵۶
113. سات کھیل؛ص:۶۰
114. سات کھیل؛ص:۶۱
115. سات کھیل؛ص:۶۲
116. سات کھیل؛ص:۶۵،۶۶
117. سات کھیل؛ص:۷۴
118. سات کھیل؛ص:۷۷
119. سات کھیل؛ص:۸۲
120. سات کھیل؛ص:۸۲
121. سات کھیل؛ص:۱۰۴
122. سات کھیل؛ص:۱۰۶
123. سات کھیل؛ص:۱۰۷
124. سات کھیل؛ص:۱۳۰
125. سات کھیل؛ص: ۱۴۱
126. سات کھیل؛ص: ۱۴۱
127. سات کھیل؛ص:۱۴۶
128. بیسویں صدی؛ستمبر۱۹۷۷ء؛ص:۱۴
129. 'اردو میں یک بابی ڈرامے'؛آجکل[ڈراما نمبر]؛نئی دہلی؛مئی۱۹۹۴ء؛ص:۱۸
130. منٹو کے ڈرامے؛ص:۵۵
131. منٹو کے ڈرامے؛ص:۵۷
132. منٹو کے ڈرامے؛ص:۵۸
133. منٹو کے ڈرامے؛ص:۶۰
134. سعادت حسن منٹو؛ص:۳۲
135. راجندر سنگھ بیدی، بحوالہ شہناز صبیح، اردو ڈراما آزادی کے بعد، ص:۴۱
136. سعادت حسن منٹو؛ص:۳۲
137. منٹو کے ڈرامے[دیباچہ]؛ص:۳
138. اردو ڈرامہ نگاری؛ص:۱۴۱
139. سعادت حسن منٹو؛ص:۴۰
140. منٹو میرا دشمن؛ص:۲۴
141. منٹو میرا دشمن؛ص:۴۵

حاصل مطالعہ

ڈرامے کے معنی ہی کچھ کر کے دکھانا ہے۔اس لحاظ سے ڈرامے میں گفتار کے بجائے کردار زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔لیکن محض کردار پر مضبوط گرفت ہی ڈرامے کی کامیابی کی ضمانت نہیں بلکہ اس کے اجزائے ترکیبی میں پلاٹ، مکالمہ، زبان، اداکاری اور حرکت وعمل کے فن کی تکمیل ضروری ہوتی ہے۔ڈرامے کو ادبیات سے اتنا تعلق نہیں جتنا فن اداکاری سے ہے۔ڈراما نگار ایسا فن کار ہے جو انشا پردازی کی مہارت رکھتے ہوئے تمثیل کاری اور ادائیگی وعمل کے فن سے واقف ہو۔وہ جس واقعے کو ڈرامے میں قلم بند کرتا ہے صرف الفاظ کی ادائیگی سے کامیاب نہیں بناتا بلکہ اس کے الفاظ حرکت اور عمل کی زندہ تصویریں ہوتے ہیں جن کی کامیابی تمثیل گری کے بغیر ممکن نہیں اور ان حرکات اور عمل کا میدان صفحہ قرطاس سے بڑھ کر تھیٹر اور اسٹیج ہے۔

ڈرامے سے ہماری آشنائی بہت پرانی ہے۔تہذیب وتمدن کے ابتدائی مراحل میں ہم نے جن فنون کو اختیار کیا ان میں ڈراما بھی ہے۔یہ وہ فن/صنف ہے جس نے نہ صرف ہمارے تہذیبی شعور کی آبیاری کی بلکہ تخلیقی اور تنقیدی شعور کو بھی متاثر کیا ہے۔عصر حاضر میں الیکٹرانک میڈیا کے فروغ کے باعث اس کا چلن کسی قدر کم ہو گیا ہے لیکن اس کی فنی وقعت آج بھی باقی ہے۔آج بھی ڈرامے لکھے اور کھیلے جا رہے ہیں۔اردو میں ڈرامے کا آغاز کافی تاخیر سے ہوا۔اس کے اسباب وعلل کا تجزیہ عمیق مطالعہ کا طالب ہے۔تاہم چند باتیں جو دوران مطالعہ سامنے آئی ہیں انھیں یہاں ذکر کر دینا مناسب ہوگا۔اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اردو خواں/داں طبقے میں اکثریت مسلمانوں کی تھی اور اسلام میں شرعی طور پر نقالی اور موسیقی دونوں کی ممانعت کی گئی ہے۔اس کے باوجود صوفیا کے یہاں اس کا چلن دیکھنے کو ملتا ہے۔

اردو ڈرامے میں حقیقت نگاری کی روایت کا آغاز بھی ترقی پسند تحریک کے ساتھ ہی ہوتا ہے۔حقیقت پسندی کے عناصر اگرچہ اس سے پہلے کے ڈراموں میں بھی کہیں کہیں نظر آتے ہیں لیکن حقیقت نگاری کے جوہر سے پوری طرح واقفیت نہ ہونے کے باعث ان میں کلاسیکی اثرات اس حد تک غالب ہیں کہ انھیں حقیقت نگاری کا حصہ قرار دینا علم وعقل کے تقاضے کے خلاف ہے۔عبدالماجد دریابادی، ظفر علی خاں، برج موہن دتاتریہ کیفی اور چکبست کے

ڈراموں میں بھی عصری زندگی اور اس کے مسائل کی جھلکیاں موجود ہیں لیکن ان کے ہاں وہ فنی پختگی نظر نہیں آتی؛ حقیقت پسند ڈراما جس کا متقاضی ہے۔ ترقی پسند ادیبوں کے یہاں بھی یہ خامی موجود ہے کیونکہ وہ بھی رومانیت اور کلاسیکیت سے پوری طرح آزاد نہیں ہو سکے تھے۔ اس کے باوجود ایک حد تک ان کے یہاں یہ کمی پوری ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔

حقیقت نگاری تو عقلیت اور صنعتی تہذیب کی دین ہے۔ ہمارے یہاں مغرب کے زیر اثر اس کا احساس اگرچہ انیسویں صدی کے آخری دور میں ہی پیدا ہو گیا تھا۔ لیکن اس کا صحیح اور واضح شعور صنعتی معاشرے کی توسیع و اشاعت کے بعد ہی ہو سکا۔ جس کا رچا ہوا مذاق ہمیں اپنے ہاں ترقی پسند تحریک کے ساتھ واضح طور پر نظر آنے لگتا ہے۔ اس تحریک نے جس سیاسی و سماجی شعور کی کوکھ سے جنم لیا تھا۔ اس کا تقاضا یہی تھا کہ زندگی کی ٹھوس اور برہنہ حقیقتوں کو لوگوں کے سامنے پیش کیا جائے۔ چنانچہ اس تحریک سے وابستہ تخلیق کاروں نے خود کو عوامی مسائل سے وابستہ رکھا۔

ترقی پسند ادیبوں کو بھی سب سے پہلے ریڈیو سے وابستگی کا موقع ملا۔ انھوں نے اس سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اس کے مکانات کو کھنگالنے کی پوری کوشش کی۔ اس حوالے سے کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، اپندر ناتھ اشک اور سعادت حسن منٹو خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ کرشن چندر اور بیدی کا عملاً تعلق ترقی پسند تحریک سے تھا۔ منٹو کبھی ترقی پسند تحریک سے وابستہ تو نہیں رہے لیکن وہ اس کے مخالف بھی نہیں رہے۔ ترقی پسندی سے مراد پارٹی لائن کے بجائے رویہ اور فلسفہ ہے تو ان معنوں میں منٹو بھی ترقی پسند تھے۔ ان کے یہاں کردار و اشخاص کو ان کے فطری تناظر میں دیکھنے کا جو نظریہ و رویہ ہے وہ اس بات کا غماز ہے۔ دیگر اصناف کی طرح اردو ڈرامے میں ترقی پسند تحریک کے ساتھ مارکسی خیالات کو براہ راست حمایت حاصل ہونے لگی۔ محنت کش طبقہ، نسوانی برتری، دولت کی مساوی تقسیم وغیرہ خیالات کو موضوع بنا کر ڈرامے لکھے جانے لگے۔ اردو میں ۱۹۴۰ء تک افسانہ نگاری اپنے پورے عروج پر آ چکی تھی۔ اردو ڈرامے میں ایک تحریک کی ابتدا بھی اسی کے آس پاس ہوئی۔

اوپندر ناتھ اشک نے ڈرامے کو ترقی کی راہ پر گامزن کیا۔ انھیں ڈرامے کی تکنیک اور کردار کی تخلیق پر بڑا ملکہ ہے ان کے ڈراموں میں ذہنی و جذباتی کش مکش، سماجی پیچیدگیاں ازدواجی زندگی کی الجھنیں، عورت کا کرب اور بھی بہت سے مسائل کامیابی کے ساتھ پیش کیے گئے۔ ان کے ڈرامے ازلی راستے، فرزانہ، قید حیات، پینترے اور شکاری اچھے ڈراموں میں شمار کیے جاتے ہیں۔

ڈرامہ نگاری کے میدان میں اشک کا فن دوسروں سے مختلف ہے۔انھوں نے اپنے ہم عصروں میں سے کسی کا بھی براہ راست اثر قبول نہیں کیا ہے۔اشک اسٹیج کے آدمی تھے؛اس لیے انھوں نے جو بھی ڈرامے تخلیق کیے ان میں اسٹیج کے تقاضوں کو مدنظر رکھا ہے۔اس کے برخلاف ان کے ہم عصروں نے اپنے زیادہ تر ڈراموں کی تخلیق ریڈیو کو سامنے رکھ کر کی ہے۔

سعادت حسن منٹو نے بڑی بے دردی سے سماج اور انسان کی ایسی تصویریں پیش کیں کہ وہ خود اپنا چہرہ دیکھنے سے کترانے لگا۔جنسی معاملات اور طوائفوں کی حالت زار منٹو کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔افسانوں کی طرح اپنے ڈراموں میں بھی انھوں نے اس موضوع کو زیادہ مؤثر انداز میں پیش کیا ہے۔ایک طوائف گوشت پوست کے جسم کے علاوہ بھی کچھ اور ہے۔اس کی وضاحت انھوں نے 'ہتک' میں نہایت خوبصورتی کے ساتھ کی ہے۔اس ضمن میں ان کا ایک اور ڈراما 'کروٹ' خاص طور پر قابل ذکر ہے۔

ترقی پسند ڈراما نگاروں نے سماج میں تیزی سے پھیلنے والی برائیوں کا بھی پردہ فاش کیا۔انھوں نے جنگ کے زمانے میں امن کا پیغام دیا اور اس کے اثرات کو اپنے ڈراموں میں جگہ دی۔خواجہ احمد عباس نے 'ایٹم بم سے پہلے اور ایٹم بم کے بعد' میں ایٹم بم کی دہشت ناکی کو پیش کیا ہے۔ریوتی سرن شرما نے 'کل' لکھا جس میں تیسری جنگ کے بعد کے حالات کو پیش کیا گیا۔جوگیندر پال نے 'آٹومیٹک گنز' میں میدان جنگ میں درپیش انسانی نفسیات کو اجاگر کیا ہے۔ مرزا ادیب نے 'شہید' میں جنگ میں مارے جانے والوں کے گھر والوں پر جو گزرتی ہے اس کی بہترین عکاسی کی ہے۔ محمد حسن نے 'شکست' اور ابراہیم یوسف نے 'طمانچہ' میں نفسیاتی طور پر احساس کمتری کا شکار ہونے والے افراد کو موضوع بنایا ہے۔لہٰذا ترقی پسند ڈراما نگاروں نے تحریک کے ذریعہ امن وامان کا نظریہ پیش کیا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اردو ڈرامے میں واضح طور پر تبدیلیاں ہونے لگیں اور اسٹیج کے ساتھ ساتھ اسٹریٹ پلے (Street play) اور نکڑ ناٹکوں کو بھی فروغ ملا تو گیت سنگیت کا استعمال ایک بار پھر زور شور سے ہونے لگا۔کبھی تو ڈرامے کی ابتدا میں تو کبھی ڈرامے کے درمیان؛ کرداروں یا کورس کے ذریعہ یہاں تک کہ کہانی کا خلاصہ گیتوں کے ذریعہ بیان کیا جانے لگا۔لیکن یہاں ان گیتوں کے استعمال کا مقصد یکسر بدل چکا تھا۔اب محض ناچ گانے کا ماحول بنانے یا تفریح کا سامان مہیا کرانا ان کا مقصد نہیں رہ گیا تھا۔اب کہانی میں شدت پیدا کرنے یا حالات و واقعات پر کیے جانے والے طنز کو مزید تیکھا بنانے کے لیے غزل اور گیتوں کا سہارا لیا گیا۔ان کا مقصد بہت حد تک

سیاسی تھا یہی وجہ ہے کہ ان میں کوئی اعلیٰ درجے کا گیت یا غزل یا شاعری ہمیں دکھائی نہیں دیتی۔لیکن کل ملا کر یہ کہانی کا ہی حصہ ہوا کرتے ہیں۔ان گیتوں کے بنا ڈرامے کا اثر جاتا رہتا ہے۔

ترقی پسند تحریک سے وابستہ ڈراما نگاروں اور نئے نظریہ کے زیر اثر قائم ہونے والے تھیٹروں کی کوششوں کے علاوہ مغربی ڈراموں کے اردو تراجم کی اشاعت نے بھی ڈرامے کو فروغ دیا۔جس میں اپٹا اور حبیب تنویر کا تھیٹر قابل قدر ہیں۔اپٹا اور حبیب تنویر نے اردو طبقے کو نئی تکنیک سے روشناس کرایا۔ بریخت[Bertolt Brecht] کے ڈرامے 'ست زواں' کی نیک عورت، ہمت والی ماں، گلیلیو اور چاک سرکل کو خاص طور پر پیش کیا گیا۔جس سے ادیب اور قاری نئے نظریہ سے روشناس ہوئے۔ترقی پسند ادیبوں اور ان کی کوششوں سے قائم ہونے والے تھیٹروں اور ڈراموں کے اردو ترجمے اور ایپک تھیٹر کے نئے تجربہ بھی ہوئے۔

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھے جانے والے اردو ڈرامے انسانی زندگی کی سچی تصویر پیش کرتے ہیں۔اس تحریک کے زیر اثر لکھنے والے ڈراما نگاروں نے اپنے آس پاس کے ماحول سے متاثر ہو کر ڈراموں میں ایک نئی راہ ہموار کی۔ جسے ہم سماجی حقیقت نگاری سے وابستہ کرتے ہیں۔اس میں کہیں نہ کہیں سچائی ضرور ملتی ہے۔ان ڈراموں میں سینکڑوں ایسے مسائل پیش کیے گئے اس میں کہیں نہ کہیں سچائی ضرور ملتی ہے۔سینکڑوں ایسے مسائل ان ڈراموں میں پیش کیے گئے جو ہماری روزمرہ کی زندگی میں پیش آتے ہیں۔لہٰذا ترقی پسند ڈرامے نے اردو ادب میں ایسا رول ادا کیا ہے جسے کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔

تکنیکی اعتبار سے دیکھیں تو فلش بیک تکنیک کا استعمال ترقی پسند ڈراموں میں بہت خوبصورتی سے کیا گیا۔ اس ضمن میں عصمت کا ڈرامہ 'دھانی بانکیں' خصوصی طور پر قابل ذکر ہے۔عصمت چغتائی کا ایک دوسرا ڈراما 'سانپ' اپنی بے باکی، برجستگی اور دلیری کا بے مثال نمونہ ہے۔ان کی یہ بے باکی اردو ڈرامے میں اسلوبیاتی سطح پر ایک نئے تیور کا پتہ دیتی ہے۔یہی بے تکلفی اور بے باکی ہمیں منٹو کے 'ہتک' اور 'کروٹ' میں بھی دکھائی دیتی ہے۔

رویائی ڈراما[Dream Play] بھی ترقی پسند تھیٹر کے تحت پیش کیے گئے ڈراموں میں ایک منفرد تجربہ ہے۔ خوابی ڈراموں میں کرداروں کی زندگی کچھ حالات پیدا کر کے یا کوئی خواہش ابھار کر اس کی تکمیل خواب میں دکھائی جاتی ہے۔اشک کا مشہور ڈراما 'چھٹا بیٹا' گرچہ ایک معاشرتی ڈراما ہے لیکن اس کی پیش کش میں اشک نے خوابی ڈرامے کے تکنیک کا سہارا لیا ہے۔

ترقی پسند فکر سے متاثر تخلیق کاروں میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، اوپندر ناتھ اشک، خواجہ احمد عباس، علی سردار جعفری سمیت دیگر ادیب بھی ڈرامے میں نت نئے کردار تخلیق کر رہے تھے۔ زمانے کی گردش کے ساتھ اردو ڈرامے نے بہت سے عروج و زوال دیکھے مگر اپنی روایت کو سمیٹے رکھا۔ سنجیدہ تھیٹر کو سستے اور سطحی اسٹیج ڈراموں کے ذریعے نقصان پہنچانے کی کوشش کی گئی۔ کہا جاتا ہے کہ سنجیدہ تھیٹر دیکھنے کے لیے باشعور ہونا چاہیے۔ ہمارے معاشرے میں ابھی تک شرح خواندگی کا تناسب کم ہونے کی وجہ سے شعوری افکار پر کافی تحفظات ہیں۔ اسی لیے ابھی تک ہمارا ڈراما بھی غیر محفوظ ہے۔ ڈراما جس جمالیاتی روایت کا امین ہے اس روایت سے آج بھی کچھ لوگ منسلک ہیں اور اس کے حسین ماضی کو بھی سینے سے لگائے ہوئے ہیں اور انہیں امید ہے کہ سنجیدہ تھیٹر کا ایک دور ضرور آئے گا۔

کتابیات

ابراہیم یوسف؛اردو کے اہم ڈراما نگار: آغا حشر کاشمیری؛ مالوا پبلشنگ ہاؤس؛ بھوپال؛1984

" " ؛اردو کے اہم ڈراما نگار: متقدمین؛ مالوا پبلشنگ ہاؤس؛ بھوپال؛1981

اخلاق اثر؛ ریڈیو ڈرامے کا فن؛ مکتبہ جامعہ لمٹیڈ؛ جامعہ نگر؛ نئی دہلی؛1977

ارتضیٰ کریم[مرتب]؛ آغا حشر کاشمیری: عہد اور ادب؛ اردو اکادمی؛ دہلی؛2007

اسلم پرویز؛ تحریریں؛ نئی آواز؛ جامعہ نگر؛ نئی دہلی؛1991

اطہر پرویز؛ اردو ادب کا مطالعہ؛ ایجوکیشنل ہاؤس؛ علی گڑھ؛2001

اقبال جاوید؛ آغا حشر کاشمیری: حیات اور ڈراما نگاری؛ اریب پبلی کیشنز؛ کلکتہ؛2002

امانت لکھنوی؛ شرح اندر سبھا؛

انجمن آرا انجم؛ آغا حشر کاشمیری اور اردو ڈراما؛ ایجوکیشنل بک ہاؤس؛ علی گڑھ؛1979

ایم. سلطانہ بخش[مرتب]؛ عصمت چغتائی: شخصیت اور فن؛ بیکن بکس؛ ملتان؛1992

اے. بی. اشرف؛ اردو ڈراما اور آغا حشر؛ بیکن بکس؛ ملتان؛1992

اُپندر ناتھ اشک؛ جنت کی جھلک؛ نیا ادارہ؛ الٰہ آباد؛1984

اُپندر ناتھ اشک؛ گرداب؛ نیا ادارہ؛ الٰہ آباد؛1981

اُپندر ناتھ اشک؛ چھٹا بیٹا؛ نیا ادارہ؛ الٰہ آباد؛1981

اُپندر ناتھ اشک؛ قید حیات؛ نیا ادارہ؛ الٰہ آباد؛1997

اُپندر ناتھ اشک؛ انجو باجی؛ نیا ادارہ؛ الٰہ آباد؛1984

اُپندر ناتھ اشک؛ منٹو میرا دشمن؛ نیا ادارہ؛ الٰہ آباد؛1979

اُپندر ناتھ اشک؛ میری افسانہ نویسی کے چالیس برس؛ نیا ادارہ؛ الٰہ آباد؛1988

بادشاہ حسین؛ اردو ڈرامہ نگاری؛ اعتقاد پبلشنگ ہاؤس؛ دہلی؛1973

حاتم ماہر رامپوری؛ اردو ڈرامے: ایک تنقیدی جائزہ؛ تعلیمی مرکز؛ برقی ارن پریس؛ سبزی باغ؛ پٹنہ؛1973

زاہدہ زیدی؛ رموز فکر و فن؛ علی گڑھ؛1992

زبیر رضوی؛ یک بابی اردو ڈرامے[انتخاب]؛ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان؛ نئی دہلی؛2008

شاہد رزمی؛ اپٹا اور اردو ڈرامہ؛ تخلیق کار پبلی کیشنز؛ نئی دہلی؛1995

شہناز صبیح؛ اردو ڈراما: آزادی کے بعد؛ چاند پرنٹرس؛ الٰہ آباد؛2003

صفدر آہ؛ ہندوستانی ڈراما؛ ہندوستانی مرکز؛ الٰہ آباد؛1963

ظہور الدین؛ حقیقت نگاری اور اردو ڈرامہ؛ سیمانت پرکاشن؛ دہلی. 1984

ظہیر انور؛ ڈراما فن اور تکنیک؛ شرجیل آرٹس پبلی کیشنز؛ کلکتہ؛1996

عبدالعلیم نامی؛ اردو تھیٹر؛ اول، دوم؛ انجمن ترقی اردو؛ کراچی؛1962

عبدالعلیم نامی؛ اردو تھیٹر؛ چہارم؛ انجمن ترقی اردو؛ کراچی؛1975

عزیز احمد[ترجمہ] بوطیقا؛ انجمن ترقی اردو[ہند]؛1977

عشرت رحمانی؛اردو ڈراما کا ارتقا؛ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ 2006
عصمت چغتائی؛دھانی بانکیں؛کتب پبلیشرز لمیٹیڈ؛بمبئی؛1947
عصمت چغتائی؛فسادی؛روہتاس بکس؛لاہور؛1992
عطیہ نشاط؛اردو ڈراما:روایت اور تجزیہ؛نصرت پبلی شرز؛لکھنؤ؛1973
فصیح احمد صدیقی؛اردو کا پہلا یک بابی ڈراما؛ادارہ ادب اردو؛بمبئی؛1976
قمر اعظم ہاشمی؛اردو ڈراما نگاری؛بک امپوریم؛پٹنہ؛1982
قمر رئیس؛اردو میں بیسوی صدی کا افسانوی ادب؛کاک آفسیٹ پرنٹرس؛دہلی؛2004
قمر رئیس؛اردو ڈرامہ؛سرسید بک ڈپو؛علی گڑھ؛1963
کرشن چندر؛دروازہ کھول دو؛مکتبہ جامعہ لمیٹڈ؛1963
کرشن چندر؛دروازہ؛.....
گیان چند جین؛اُپندر ناتھ اشک؛ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس؛دہلی؛2000
محمد اسلم قریشی؛ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر؛زرّین آرٹ پریس؛لاہور؛1971
محمد اسلم قریشی؛ڈرامہ نگاری کا فن؛شاہین بک سینٹر؛دہلی؛1973
محمد حسن؛نئے ڈرامے؛انجمن ترقی اردو[ہند]؛دہلی؛1984
محمد شاہد حسین؛اندر سبھا کی روایت؛حسین پبلی کشنز؛دہلی؛1986
محمد شاہد حسین؛ڈراما فن اور روایت؛حسین پبلی کشنز؛دہلی؛1994
" " ؛عوامی روایات اور اردو ڈراما؛اے ون آفسیٹ پرنٹرز؛دہلی؛1992
مخمور سعیدی،انیس اعظمی[مرتبین]؛اردو تھیٹر:کل اور آج؛اردو اکادمی؛دہلی؛1995
مسعود حسن رضوی ادیب؛لکھنؤ کا شاہی اسٹیج؛کتاب نگر؛لکھنؤ؛1957
نورالٰہی ومحمد عمر؛نانک ساگر؛اترپردیش اردو اکادمی؛لکھنؤ؛1982
وارث علوی؛سعادت حسن منٹو؛ساہتیہ اکیڈمی؛نئی دہلی؛1995
وارث علوی؛راجندر سنگھ بیدی؛ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس؛دہلی؛1990
وقار عظیم؛آغا حشر اور ان کے ڈرامے؛اعتقاد پبلشنگ ہاؤس؛دہلی؛1978
" " ؛اردو ڈرامہ تنقیدی وتجزیاتی مطالعہ؛الوقار پبلیشرز؛لاہور؛1996
" " ؛اردو ڈراما فن اور منزلیں؛ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس؛دہلی؛1996

رسائل

آج کل[ڈراما نمبر]؛نئی دہلی؛جنوری؛1959
آج کل[ڈراما نمبر]؛نئی دہلی؛مئی؛1994
عوام اردو[ڈراما نمبر]؛نئی دہلی؛اپریل؛1994
ایوان اردو[تھیٹر نمبر]؛نئی دہلی؛اپریل؛1994
شاعر؛بمبئی؛نومبر؛1959
ادب لطیف؛لاہور؛اپریل؛1953
عصری ادب؛نئی دہلی؛جنوری؛1983

URDU DRAME KA TANQEEDI MOTALA

TARAQQI PASAND TAHREEK KE HAWALE SE

[1936-1950]

A CRITICAL STUDY OF URDU DRAMA

WITH SPECIAL REFERENCE OF PROGRESSIVE MOVEMENT

[1936-1950]

Dissertation submitted to the Jawaharlal Nehru University in partial fulfillment of the requirement for the award of the Degree of

MASTER OF PHILOSOPHY

By

SHAH KHALID

Under the supervision of

PROF. MOHD. SHAHID HUSSAIN

CENTRE OF INDIAN LANGUAGES

SCHOOL OF LANGUAGE, LITERATURE & CULTURE STUDIES

JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY

NEW DELHI-110067

2013