محمد حسن کی ڈرامہ نگاری کا جائزہ- پیش کش کے نقطۂ نظر سے

(مقالہ برائے ایم فل)

مقالہ نگار

محمد طیب

نگراں

ڈاکٹر محمد شاھد حسین

ہندوستانی زبانوں کا مرکز

اسکول آف لینگویج، لٹریچر اینڈ کلچر اسٹڈیز

جواہر لال نہرو یونیورسٹی

نئی دہلی - ۱۱۰۰۶۷

۲۰۰۴

MOHAMMAD HASAN KI DRAMA NIGARI KA JAIZA – PESHKASH KE NUQTA-E-NAZAR SE

Dissertation submitted to the Jawaharlal Nehru University in partial fulfilment of the requirements for the award of the degree of

MASTER OF PHILOSOPHY

Submitted by
MOHAMMAD TAIYAB

Supervisor
DR. MOHD. SHAHID HUSAIN

CENTRE OF INDIAN LANGUAGES
SCHOOL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE STUDIES
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI – 110067
INDIA – 2004

जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
Centre of Indian Languages
School of Language, Literature, & Culture Studies
NEW DELHI-110067, INDIA

Dated: 28/07/2004

DECLARATION

I declare that the material in this dissertation entitled "**MOHAMMAD HASAN KI DRAMA NIGARI KA JAIZA – PESHKASH KE NUQTA-E-NAZAR SE**" submitted by me is an original research work and has not been previously submitted for any other degree of this or any other University/Institution.

M. Taiyab

(MOHAMMAD TAIYAB)
Name of Scholar

M. S. Husain

DR. MOHD. SHAHID HUSAIN
Supervisor
CIL/SLL&CS/ JNU

PROF. NASEER AHAMAD KHAN
Chairperson
CIL/SLL&CS/ JNU

GRAM: JAYENU, TEL: (91-011) 26107676, 26167557 Extn.: 4217, (D) 26704217 Fax: (91-011) 26165886, 26198234

فہرست ابواب

پیش لفظ 1-4

پہلا باب :

محمد حسن - سوانحی خاکہ 5-27

دوسرا باب :

محمد حسن کی ڈرامہ نگاری کا تنقیدی جائزہ 28-127

(فن اور پیش کش کے نقطۂ نظر سے)

(الف) ریڈیو ڈرامے 32-67

(ب) اسٹیج ڈرامے 68-127

تیسرا باب :

محمد حسن اور ڈرامے کی تنقید - ایک تجزیہ 128-154

حاصل مطالعہ 155-162

کتابیات 163-166

پیش لفظ

ڈراما عالمی ادب کی سب سے قدیم اور مقبول ترین صنف ہے۔ ڈراما جہاں ایک قدیم فن ہے وہیں یہ عہد قدیم میں ذرائع ابلاغ کا ایک اہم وسیلہ بھی تھا کیونکہ عہد قدیم میں جب ذرائع ابلاغ آج کی طرح ترقی یافتہ شکل میں نہیں تھے تو یہی ذرائع ابلاغ کا کام انجام دیتا تھا۔ اس کا استعمال تفریحی مقاصد کے ساتھ ساتھ اصلاحی مقاصد کے لئے بھی کیا جاتا تھا۔ یونانی، سنسکرت اور انگریزی زبانوں کے ادب میں ڈرامے کی روایت جس قدر مضبوط رہی ہے اردو ادب میں ڈرامے کی روایت اتنی ہی کمزور رہی ہے۔

اردو میں ڈرامے کا آغاز واجد علی شاہ کے عہد میں ہوا۔ جب ''رادھا کنہیا'' کا قصہ اسٹیج کیا جانے لگا۔ امانت لکھنوی نے ''اندر سبھا'' بھی اسی زمانے میں لکھی جو بہت مقبول ہوئی۔ اس کے بعد اردو ڈراما پارسی تھیٹر کمپنیوں کے ہاتھ میں چلا گیا۔ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں اردو ڈرامے نے خاصی ترقی کی اور آغا حشر کاشمیری کے ڈرامے بہت مشہور ہوئے۔ اس کے بعد امتیاز علی تاج، ڈاکٹر سید عابد حسین، پروفیسر محمد مجیب، اشتیاق حسین قریشی اور فضل الرحمٰن نے ڈراما نگاری کی طرف خصوصی توجہ کی۔ لیکن ان لوگوں نے اپنے ڈراموں میں اسٹیج کا خاطر خواہ لحاظ نہیں رکھا جس کی وجہ سے ان کے ڈرامے اسٹیج پر کامیاب نہ ہو سکے۔ اس کے بعد حبیب تنویر، بانو قدسیہ اور محمد حسن کا دور آتا ہے۔ یہ لوگ اسٹیج سے عملی طور پر وابستہ رہے ہیں جس کی وجہ سے ان لوگوں کے ڈرامے اسٹیج اور پیش کش کے نقطۂ نظر سے کامیاب رہے ہیں۔ اس طرح ان لوگوں نے اردو ڈرامے کو ایک نئی جہت بخشی۔

محمد حسن غیر معمولی تخلیقی اور تنقیدی ذہن کے مالک ہیں۔ انہوں نے کئی تنقیدی کتابیں اور بلند پایہ تنقیدی مضامین لکھے ہیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے افسانے بھی لکھے ہیں اور نثری شاعری بھی کی

ہے۔وہ ایک صحافی بھی رہے ہیں۔انہوں نے ''عصری ادب'' نامی رسالے کی ادارت بھی کی ہے۔مگر صنف ڈراما سے انہیں خصوصی دلچسپی رہی ہے۔ان کو ڈرامے کا شوق اوائل عمری ہی سے رہا ہے۔جس کا ثبوت ان کے اسٹیج اور ریڈیو ڈرامے ہیں جن کی تخلیق میں انہوں نے اپنی بہترین تخلیقی صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا ہے۔محمد حسن اسٹیج سے عملی طور پر وابستہ رہے ہیں اس لئے ان کے ڈرامے اسٹیج کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔انہوں نے ڈراموں کی ترویج واشاعت کے لئے اپنا ڈراما گروپ لے کر اپنے خرچ پر نینی تال اور حیدرآباد کا سفر کیا اور وہاں ڈرامے اسٹیج کئے۔اس کے علاوہ انہوں نے اپنے ڈراموں کے دیباچوں میں ڈرامائی تنقید پر بہت کچھ لکھا ہے جو ڈرامے کی تنقید میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔محمد حسن ڈراما نگاری کے تمام اسرار ورموز اور نشیب وفراز سے بخوبی واقف ہیں۔عہد حاضر میں ہندوستان میں اور عالمی ادب کے ڈراموں میں جو نئی نئی تبدیلیاں آئی ہیں اور ڈراما ترقی کی جن منزلوں کی طرف گامزن ہے محمد حسن اس سے پوری طرح باخبر ہیں۔

محمد حسن جدید دور کے ایک بڑے ڈراما نگار ہیں۔ادبی نقاد کی حیثیت سے ان کے اوپر بہت سارے تحقیقی کام ہوئے ہیں لیکن ایک ڈراما نگار کی حیثیت سے ان کے اوپر خاطر خواہ تحقیقی کام نہیں ہوا ہے۔اس کمی کو محسوس کرتے ہوئے میں نے اس موضوع کو اپنے ایم فل کے مقالے کا موضوع بنایا ہے۔گو کہ میں نے حتی الامکان کوشش کی ہے کہ میرے اس مقالے میں میں کوئی پہلو تشنہ نہ رہ جائے پھر بھی یہ مقالہ حرفِ آخر نہیں بلکہ ابتدائی کوشش ہے۔

میرے مقالے کا عنوان ''محمد حسن کی ڈرامہ نگاری کا جائزہ-پیش کش کے نقطۂ نظر سے'' ہے۔یہ مقالہ تین ابواب پر مشتمل ہے۔پہلے باب میں محمد حسن کا سوانحی خاکہ پیش کیا گیا ہے جس میں ان کے حالات زندگی اور ادبی کارناموں کو اختصار کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔خاص طور پر ان پہلوؤں کو پیش کیا گیا ہے جنھوں نے محمد حسن کے فکر وفن اور شخصیت کی تشکیل میں اہم رول ادا کیا ہے۔دوسرے باب میں محمد حسن کی ڈراما نگاری کا تنقیدی جائزہ فن اور پیش کش کے نقطۂ نظر سے پیش کیا گیا ہے۔اس کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔پہلے حصے میں ان کے ریڈیو ڈرامے اور دوسرے حصے میں ان کے اسٹیج ڈرامے کا اجمالی جائزہ ہے۔اس میں پلاٹ، کردار، مکالمہ اور پیش کش سے بحث کی گئی ہے اور یہ دیکھنے کی کوشش کی

گئی ہے کہ انہیں پیش کرنے میں ڈراما نگار کس حد تک کامیاب ہوا ہے۔ تیسرے باب میں محمد حسن کی ڈرامائی تنقید کا ذکر کیا گیا ہے جس میں یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ وہ ڈرامے کے فن، تکنیک اور پیش کش کے متعلق کیا نظریہ رکھتے ہیں۔

میں اپنے استاد محترم ڈاکٹر محمد شاہد حسین صاحب کا بے حد ممنون و مشکور ہوں جنہوں نے اپنی تمام مصروفیات کے باوجود، سنجیدگی اور خلوص محبت سے ہر مشکل مرحلے پر میری رہنمائی کی اور قدم قدم پر میری ہمت افزائی کی۔ ان کے خلوص و محبت کا شکریہ لفظوں میں ادا کرنا ممکن نہیں۔

میں اپنے ان تمام دوست و احباب کا بھی شکر گذار ہوں جنہوں نے میری ہر ممکن معاونت کی اور جن کی نیک تمنائیں اور محبتیں شامل حال رہیں۔

اس موقع پر میں اپنے والدین خاص طور سے والد محترم کو یاد کئے بغیر نہیں رہ سکتا جن کی شفقت، محبت اور دعائیں ہمیشہ میرے ساتھ رہتی ہیں۔

۲۱/جولائی ۲۰۰۴

محمد طیب

۲۵۸-جھیلم ہاسٹل

جواہر لال نہرو یونیورسٹی

نئی دہلی-۱۱۰۰۶۷

پہلا باب

محمد حسن - سوانحی خاکہ

کسی فنکار کے سوانحی خاکہ سے اس کی مکمل تصویر ہمارے آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔اس سے ہمیں فن کار کے فن کے بارے میں جاننے میں آسانی ہوتی ہے۔وہ کون سے اسباب اور حالات تھے جن سے متاثر ہوکر ایک فنکار اپنے فن کا اظہار کرتا ہے؟ اس کا جواب بآسانی مل جاتا ہے۔میں نے محمد حسن کی حالات زندگی کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے جس سے ان کی زندگی کے ہر پہلو کی نشاندہی ہوسکے۔وہ واقعات جن سے وہ فکری اور نظریاتی طور پر متاثر ہوئے ہیں ان کا بطور خاص ذکر کیا ہے۔

محمد حسن کی ولادت مرادآباد کے ایک محلّہ نواب پورہ میں محرم الحرام کی ۲۵ویں تاریخ کو ۱۹۲۵ء یا ۱۹۲۶ء میں ہوئی۔ویسے ہائی اسکول سرٹیفکٹ کے اعتبار سے یکم جولائی ۱۹۲۶ء یومِ پیدائش ہے۔محلّہ نواب پورہ کو ان کے ہی آباء واجداد نے آباد کیا تھا۔ان کے گھرانے کی کبھی بڑی عزت تھی اور اس سے مختلف افسانے وابستہ تھے۔ان کے جداعلیٰ کو دوسو گاؤں جاگیر میں ملے تھے لیکن ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں باغیوں کو خفیہ طور پر مدد کرنے کے جرم میں وہ ضبط کر لئے گئے۔بعد میں ان کے پردادا نے اس کھوئی ہوئی جائیداد کو پھر سے حاصل کرلیا تھا۔ان کے پردادا دل کے غنی تھے، پندرہ بیس گاؤں کی جاگیر تھی مگر سوائے گاڑھے کے اور کچھ نہ پہنتے تھے۔ہر روز نیا جوڑا پہنتے اور پہنا ہوا جوڑا خیرات کردیتے تھے۔انتہائی غصہ ور انسان تھے۔محمد حسن کے والد کا نام محمد الطاف حسین تھا۔ان کے والد اپنے بھائیوں میں سب سے چھوٹے تھے۔محمد حسن کی والدہ کا نام رضوان فاطمہ تھا۔

محمد حسن نے زمینداروں کے گھر میں آنکھ کھولی۔ان کی پرورش بہت ہی لاڈ و پیار سے ہوئی کیونکہ دس سال تک وہ اپنے والدین کے اکلوتے لڑکے تھے۔اکلوتے ہونے کی وجہ سے وہ کسی کھیل میں حصہ نہیں لے سکے جس کا انہیں شدید افسوس ہے اور اسی وجہ سے ان کو مامتا اور لاڈ و پیار سے بھی نفرت ہوگئی۔وہ اپنے گھر میں انگریزی تعلیم حاصل کرنے والے پہلے فرد تھے۔انہوں نے ایک سال مقامی مشن ہائی اسکول میں پڑھا اور اس کے بعد ہیوت مسلم ہائی اسکول (اب کالج) میں داخلہ لیا۔جہاں سے انہوں

نے ۱۹۳۹ء میں ہائی اسکول کا امتحان پاس کیا۔ محمد حسن ۱۹۴۰ء سے پہلے اپنے گھر سے تنہا باہر نہیں نکلے تھے۔ کیونکہ ان کا خاندان پرانے طرزِ معاشرت پر مشتمل تھا۔ ان کو اسکول لے جانے کے لئے ایک متقی بڑے میاں ملازم تھے جو ان کو اسکول لے جاتے اور واپس لے آتے۔ جس کی وجہ سے وہ اپنے ہم جولیوں کے ساتھ کھیلنے اور شرارتیں کرنے سے قاصر رہے۔ وہ اس وقت نہایت جھیپو، شرمیلے اور خلوت پسند تھے جس کی وجہ سے ان کا ذہن دوسری طرف مائل ہوا۔ ان کو بچپن ہی سے مطالعہ کا بہت شوق تھا۔ انہوں نے اس عمر میں اخبار پڑھنا شروع کیا۔ ''مدینہ''، ''زمیندار''، ''احسان'' وغیرہ اخبار ان کے گھر پر آتے تھے جس میں اس وقت کے واقعات پر کافی بحث ہوتی تھی۔ اسی زمانے میں خلافت کے قصے، انگریز دشمنی اور وطن دوستی کے تصورات ان کے دل میں گھر کر گئے۔ کھدر پہننا شروع کیا۔ شروع میں مسلم لیگ سے ان کو کچھ دلچسپی پیدا ہوئی کیونکہ ان کو اپنے والد کے قدامت پرستی، غصیلے پن اور ضد سے چڑھ تھی۔ دراصل وہ اپنے والد سے علیحدہ عقائد رکھنا چاہتے تھے کیونکہ ان کے والد مولانا حسین احمد مدنی مرحوم کے معتقد تھے۔ وہ مسلم لیگ کی حمایت تو کرتے تھے لیکن ان کو اس بات کا گلہ تھا کہ مسلم لیگی لیڈر اپنا سارا زور و بیان ہندوؤں کے خلاف کیوں صرف کرتے ہیں۔ مسلم لیگی نہ تو کھدر پہنتے تھے اور نہ ہی قربانیاں دیتے ہیں اور نہ انگریزوں کے خلاف کچھ کہتے ہیں۔

۱۹۳۹ء میں دوسری عالمی جنگ شروع ہوگئی اور اسی وقت ملک کی کانگریسی وزارتوں نے استعفی دے دیا۔ ان دونوں واقعات سے ملک کی صورت حال خاصی پیچیدہ ہوگئی۔ اسی دوران محمد حسن نے 'سیاست مدنی' کا مطالعہ شروع کیا جس سے ان کو معلوم ہوا کہ قوم کی بنیاد مذہب نہیں بلکہ مذہب کے علاوہ جغرافیائی عناصر کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ وہ عنفوان شباب کی منزل میں قدم رکھ چکے تھے اور پہلی بار جذباتی وابستگی کی لذت سے ہمکنار ہوئے اور اسی وابستگی کی بدولت انہوں نے زندگی میں پہلی بار مقاومت و بغاوت کے معنی سیکھے۔ ہائی اسکول پاس کرنے کے بعد محمد حسن نے علیگڈھ یونیورسٹی میں داخلہ لینے پر ضد کیا لیکن ان کے والد کی سخت مخالفت کی وجہ سے وہ ایسا نہیں کر سکے۔ لیکن اس کے ردعمل کے طور پر انہوں نے مقامی کالج میں داخلہ لینے سے انکار کر دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ انہوں نے پرائیوٹ طور پر فارسی کے اور انٹرمیڈیٹ کے امتحانوں کی تیاری شروع کر دی اور دو سال بعد ان امتحانوں میں کامیاب

ہوئے۔لیکن وہ اس کامیابی کوزیادہ اہمیت نہیں دیتے بلکہ محمد حسن اس بات کوسب سے بڑی کامیابی تسلیم کرتے ہیں کہ انہوں نے اس عرصے میں بغاوت وسرتابی کے انداز سیکھے، بت شکنی اختیار کی اور ہر ضابطے اور قاعدے کوتوڑ دیا۔ پہلی بار اکیلے حویلی کے دروازے سے باہر نکلے اور ٹوپی اوڑھنے کا التزام ترک کردیا۔ مسلم لیگ کے بجائے کانگریس کی طرف میلان بڑھا۔ انہی دنوں انہیں ایک زیادہ گہری جذباتی وابستگی اوراس کے بعد اس کی ناکامی نے فسخ عزائم سے آشنا کیا۔ ان کی دعائیں کارگر نہیں ہوئیں تو ان کو خیال آیا کہ شاید دعائیں سننے والا کوئی ہے ہی نہیں ورنہ دنیا میں ایسی بے انصافی کیوں ہوئی کہ آدمی اپنے اختیار سے عاجز ہوجائے۔ ان کے بغاوت کی لئے تشکیک سے ہوتی ہوئی الحاد تک پہنچ گئی۔ اس وقت تک انہوں نے کوئی روزہ قضا نہیں کیا تھا۔ محمد حسن اس وقت کا ایک واقعہ بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مرادآباد کے چھوٹے موٹے کمیونسٹ لیڈر اور ترقی پسند ادیب مصور حسین نجم سے ملاقات ہوئی، میرا مطالعہ رسالوں اور کلاسیکی اور ترقی پسندوں کی تصانیف تک جا پہنچا تھا۔ مگر میں ان میں سے کسی کو نہیں جانتا تھا۔ رمضان کے دن تھے کوئی بارہ ایک کا عمل ہوگا میں اپنے ایک دوست مولوی عبد السلام کے ہمراہ پہنچا۔ مصور حسین نجم اپنے ایک ہم مشرب ہندو کمیونسٹ گریش ماتھر کے ساتھ ایک پلیٹ میں گوشت روٹی کھا رہے تھے مجھ سے بھی اصرار کرنے لگے۔ میرا پہلا تجربہ تھا۔ مجھے سب بہت عجیب لگا۔ مصور نے روزے کا مذاق اڑایا تو یہ بات اور بھی عجیب لگی۔ مگر میں ان دنوں تشکیک کی اس منزل میں تھا اور یہ بات دل میں چبھ گئی۔ بھلا خدا کو بندوں کے کچھ کھانے یا نہ کھانے سے کیا مطلب ہے۔ اسے ایسی ہی پابندی منظور ہوتی تو جن چیزوں کو حرام قرار دیا ہے انہیں پیدا ہی کیوں کرتا۔''(۱)

---

(۱) محمد حسن ۔ نقوش: آپ بیتی نمبر، ادارہ فروغ اردو ، لاہور، جون ۱۹۶۴ء، ص ۱۲۳۸

اس زمانے میں رسالہ ''نگار'' پڑھنا بے دین ہونے کے مترادف سمجھا جاتا تھا۔ محمد حسن باقاعدگی سے اس کا مطالعہ کرتے تھے جس سے ان کی آزاد خیالی اور تشکیک کے رجحان کو تقویت ملی۔ انہوں نے اس دور کے تمام اقدار کو اپنے طور پر پرکھنے کی کوشش کی۔ تقلید اور روایت پرستی کو ترک کیا اور مذہبیت اور مشرقیت کے دائرے سے باہر نکلے اور جن چیزوں کو گناہ سمجھا جاتا تھا انہیں محض عقیدۂ گناہ نہیں سمجھا۔ جنہیں نیکی اور اچھائی کا ثبوت گردانا جاتا تھا انہیں راست بازی کا تمغہ نہیں جانا۔ محمد حسن اپنے طور پر نئے اقدار کی دریافت کرنا چاہتے تھے۔ اپنی آنکھوں سے حقیقت کو دیکھنا اور اپنے تجربوں سے اسے پرکھنا چاہتے تھے۔ شاید اسی کو لوگ کبھی کبھی کفر کہہ دیتے ہیں۔ کبھی اسے بغاوت کا نام دیتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہی وہ ''لا'' ہے جس سے سارے علوم نے جنم لیا ہے۔

محمد حسن نے انہیں دنوں مجاز کی ''آہنگ'' منٹو کے افسانے اور بیدی کی ''دانہ و دام'' پڑھی۔ رسالہ ''ادبی دنیا'' اور ''ساقی'' کے برابر خریدار تھے۔ منٹو کی ادارت میں ''مصور'' بمبئی سے نکلتا تھا وہ بھی ان کے پاس آتا تھا۔ ان سب کا ان کے مزاج پر کچھ ایسا اثر ہوا کہ انہوں نے افسانہ لکھنا شروع کیا۔ محمد حسن نے پہلا افسانہ ''وارفنڈ'' لکھا جس کو انہوں نے ''مصور'' کو بھیجا۔ لیکن ڈیفنس آف انڈیا رولز کی پابندیوں کی بنا پر شائع نہیں ہو سکا۔ منٹو نے اس افسانہ کی تعریف و توصیف کی۔ انہوں نے دوسرا افسانہ ''علاج'' لکھا جو ''مصور'' میں شائع ہوا۔ حکیم رئیس احمد ان کی تخلیقی سرگرمیوں میں دلچسپی لیتے تھے۔ انہوں نے ایک بار مذاق ہی مذاق میں محمد حسن سے کہا کہ اگر دو سو افسانے لکھ لو تو اس کے بعد ہر افسانے کا معاوضہ میں دوں گا۔ اس کے بعد کیا تھا محمد حسن نے افسانوں کے ڈھیر لگا دیے۔ چھوٹے موٹے بہت سے افسانے لکھ ڈالے اور دو چار ڈرامے بھی لکھے اور ریڈیو والوں کو بھیجے۔ اتفاق سے پہلے ہی دو ڈرامے آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ نے نشر کرنا منظور کر لیا اور دونوں کا مجموعی معاوضہ چالیس روپیہ ملا جو محمد حسن کی زندگی کی پہلی آمدنی تھی۔ اسی زمانے میں بعض افسانے ''چترا'' اور ''مست قلندر'' وغیرہ بھی شائع ہوئے۔ یہ سبھی افسانے بڑے ہی ہیجانی اور جذباتی تھے۔ محمد حسن کو افسانہ نگاری کا شوق ۱۹۴۲ء کے بعد ختم ہو گیا تھا لیکن کچھ ایک افسانے ۱۹۴۴ء تک لکھے جن میں سے ''مرجھائے ہوئے پھول'' ۱۹۴۵ء میں آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ سے نشر ہوا اور ''تاریک گوشے'' آج کل، دہلی میں شائع ہوا۔

محمد حسن نے ۱۹۴۲ء میں انٹرمیڈیٹ کا امتحان پاس کیا۔ اس کے بعد آگے کی تعلیم کے لئے سوال اٹھا۔ ان کے والد کی خواہش تھی کہ وہ علیگڈھ میں تعلیم حاصل کریں۔ لیکن محمد حسن علیگڈھ جانے کے خواہش مند نہ تھے کیونکہ اس وقت تک علیگڈھ میں مسلم لیگی فضا تھی جو ان کے مزاج سے میل نہیں کھاتی تھی۔ اس وقت تک وہ نیم اشتراکی کانگریسی تھے لیکن انہوں نے کسی سیاسی جماعت کی رکنیت اختیار نہیں کی تھی۔ اس وقت الٰہ آباد یونیورسٹی سے سول سروس کے امیدوار نکلتے تھے اور لکھنؤ یونیورسٹی سے انقلابی اور اشتراکی۔ اس طرح محمد حسن نے لکھنؤ یونیورسٹی کو پسند کیا۔ ان کا داخلہ ان کے والد محترم نے خود جا کر کرایا۔ وہ بٹلر ہوسٹل میں رہنے لگے۔ اس طرح ان کی زندگی کے سب سے اہم دور کا آغاز ہوا۔

۱۹۴۲ء سے ۱۹۴۶ء تک کا زمانہ محمد حسن کے مزاج و کردار کی تشکیل کا زمانہ تھا۔ اسی دور میں سیاست، ادب اور بوہمین ازم سے ان کی رسائی ہوئی۔ اس وقت یونیورسٹی میں علی سردار جعفری کا داخلہ ہوا تھا جو علی گڑھ یونیورسٹی سے اخراج کے بعد یہاں اقتصادیات میں ایم. اے. کرنے آئے تھے۔ یونیورسٹی کے سیکریٹری منتخب ہوئے۔ سید محمد جعفر یونیورسٹی یونین کے کانگریسی صدر تھے۔ انصار ہردانی جو سبھاش چندر بوس کی پارٹی فاورڈ بلاک کے اہم رکن تھے اور مجاز کے بڑے بھائی تھے۔ ہری کرشن اوستھی یونیورسٹی یونین کے سیکریٹری تھے۔ یہ سبھی لوگ اور دوسرے طلباء گرفتار ہو چکے تھے۔ اس سے ایک یا دو سال پہلے ہی دہلی یونیورسٹی کے وائس چانسلر سر مارس گائر جب کنووکیشن ایڈریس پڑھنے لکھنؤ آئے تھے تو سردار جعفری وغیرہ کی سربراہی میں ان کا کالے جھنڈے سے استقبال کیا گیا تھا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ انہوں نے دہلی یونیورسٹی کے بعض قوم پرست طلباء (جن میں مقیم فاروقی بھی تھے) کا اخراج کر دیا تھا۔ اور انہیں واپس لینے سے انکار کیا تھا۔ اس وقت یونیورسٹی کی فضا سیاست سے لبریز تھی۔ مسلم اسٹوڈنٹس فیڈریشن کا الگ زور تھا اور تحسین حبیب اللہ، اکبر مرزا اور علی رضا کی قیادت میں تین چار کے علاوہ سبھی مسلم طلباء اس کے ساتھ تھے۔ ان تین چار طلباء میں محمد حسن بھی ایک تھے۔ اس وقت وہ ذہنی طور پر یا جذباتی طور پر اشتراکی تھے لیکن اس وقت انہوں نے کمیونزم کی ایک بھی بنیادی کتاب نہیں پڑھی تھی۔ ان کا ایمان تھا کہ ہر ملک کو آزاد ہونا چاہیے، برطانوی سامراج کو ختم ہونا چاہیے۔ مزدوروں اور کسانوں کو پورے حقوق ملنے چاہیے، مذہب کی پابندیاں ختم ہونی چاہئیں اور روایات کی زنجیریں ٹوٹنی چاہئیں۔ اس وقت ان کی

روایت شکنی کی لَو اس قدر تیز تھی کہ اس وقت عصمت وغیرہ کے تصورات مضحکہ خیز معلوم ہوتے تھے Free Love اور مزاج بالکل قدرتی۔ محمد حسن نے مزاج کا مفہوم کروپاٹکن اور ریڈ کی کتابوں سے سیکھا تھا۔ جس کے مطابق انسان فطرتاً نیک ہے اور اس کے فطری تقاضے پورے ہونے چاہئیں۔ اس لئے ایسے تمام قوانین جو ان تقاضوں پر پابندی عائد کریں تنسیخ کے لائق ہیں۔ ان کا ماننا تھا کہ اگر انسان کو تمام قوانین سے آزاد کر دیا جائے تو اس کی فطری نیکی روبہ کار آئے گی اور ایک اچھے سماج کی بنیاد پڑے گی۔ محمد حسن ان ساری مزاج پسندی اور اشتراکی بت شکنی کے بعد بھی جنگی کوششوں میں ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کے تعاون کو نہیں سمجھ سکتے تھے۔ ان کا ماننا تھا کہ برطانوی سامراج سے کسی بھی حالت میں تعاون نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے انہوں نے کمیونسٹ پارٹی سے رابطہ پیدا کرنے کے بجائے کانگریس سوشلسٹ پارٹی کی طرف رخ کیا۔

محمد حسن کی سیاست سے دلچسپی جاری رہی اور ان میں بائیں بازو کے رجحانات غالب تھے۔ مگر انہیں دنوں ان کی ادبی زندگی کا آغاز ایک نئے نہج پر ہوا۔ انہیں دنوں ان کا رابطہ چند ایسے حضرات سے ہوا جنہوں نے آگے چل کر ان کی زندگی پر گہرا اثر ڈالا۔ ان کی ملاقات احمد حسن اور شہزادے امیر الدین سے ہوئی۔ احمد حسن بڑے رنگین اور رومانی افسانے لکھا کرتے تھے جن میں شگفتگی، لذت اور چاندسی ہلکی ہلکی مستی ہوتی تھی۔ شہزادے امیر الدین لا اُبالی اور سخت بوہمین قسم کے نوجوان تھے جن کو زندگی کے سارے مسلمات سے نفرت تھی۔ ان دونوں نے محمد حسن کی فکری تجسس کو بڑھایا اور ان کی ادبی کوششوں کو بہت سراہا۔ انہیں دنوں سلام مچھلی شہری سے ان کی ملاقات ہوئی اور سلام کے ذریعہ نصیر حیدر سے۔ اس کے ایک یا دو سال بعد مجاز سے ملاقات ہوئی۔ جلد ہی مجاز اور نصیر حیدر سے محمد حسن کی قربت بہت زیادہ بڑھ گئی۔ محمد حسن نصیر حیدر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ وہ پڑھا لکھا ہونے کے باوجود پرلے درجے کا (NIHILIST) یا منفی مزاج تھا۔ اس کے نزدیک زندگی محض ایک دردناک اور سفاک ستم ظریفی تھی جس کی چیرہ دستیوں کو بھلانے کے لئے وہ ان دنوں شاہد و شراب کا سہارا لیتا تھا اور بے دردی سے پیتا تھا کہ دیکھنے والوں کا کلیجہ پھٹ جاتا تھا۔ دیوداس کے تصورات پر جینے والی نسل کا شاید وہ آخری فن کار تھا جس کے لیے اس کا حسن اور اس کی ذہانت گویا ایک عذاب بن گئی تھی۔ یہیں سے محمد حسن کی لا اُبالی زندگی

کا آغاز ہوا۔ وہ کبھی نصیر نہ بن سکے نہ اس کے ساتھ کبھی زندگی اور اس کی ذمہ داریوں کو یکسر فراموش کر سکے نہ اپنے مطالعے سے غافل ہوئے اور نہ تعلیمی فرائض کو بھلا پائے۔ مگر زندگی کی تلخ کامیوں اور درد و داغ و جستجو و آرزو کو نصیر کے کرب و درد کے آئینے میں دیکھنے کا موقع ملا جس سے وان گو اور بودلیئر جیسے فنکاروں نے جنم لیا ہوگا۔

ان دنوں محمد حسن کے ارد گرد عجیب و غریب نوجوانوں کا قافلہ تھا۔ جن میں ایک طرف منیش، مہدی وغیرہ تھے جو اپنی تعلیم چھوڑ کر سیاست کے میدان میں کودنے پر آمادہ تھے۔ دوسری جانب نصیر حیدر جیسے نوجوان تھے۔ ان لوگوں کی صحبت سے محمد حسن کے تصورات بھی تیزی سے بدل رہے تھے۔ وہ دونوں میں سے کسی سے سمجھوتہ نہ کر سکے۔ ان لوگوں کے درد و کرب نے محمد حسن کو تخلیقی فنکار کے درد و کرب سے دوچار کیا۔ ان کے شعری مذاق کی آبیاری کی اور زندگی کو ایک نئے زاویے سے مطالعہ کرنے کی دعوت دی۔ محمد حسن نے احمد حسن اور بعض دوسرے رفیقوں کے ساتھ مل کر ایک ادبی انجمن کی بنیاد ڈالی جس کا نام ''حلقۂ احباب'' تھا۔ اس کی صدارت احتشام حسین صاحب نے کی۔ اس انجمن کے جلسے باقاعدگی سے شعبۂ اردو میں ہونے لگے اور اس کا دو سالہ پروگرام بنایا گیا جس میں یہ طے پایا کہ اردو ادب کی جملہ اصناف پر ایک ایک مقالہ پڑھا جائے۔ سائنس کے مختلف شعبوں پر فنونِ لطیفہ کی جملہ اقسام اور ہندوستان کی تمام علاقائی زبانو کے ادب پر مقالے پڑھوائے جائیں۔ اس پروگرام کا افتتاح بابائے اردو مولوی عبدالحق نے کیا۔ اس میں مقالہ پڑھنے والوں میں میوزک کالج کے پرنسپل رتن جانکر، پروفیسر کالی پرشاد، پروفیسر سید مسعود حسن رضوی، خواجہ غلام السیدین، سجاد ظہیر، پروفیسر ہالدر، پروفیسر ڈی پی مکھرجی، ڈاکٹر کے این کول جیسے لوگ تھے جن میں بعض سائنس کے شعبوں کے ماہر بھی تھے، بعض اقتصادیات کے اور بعض مصوری اور موسیقی کے۔ ''حلقۂ احباب'' کے جلسے باقاعدگی سے ۱۹۴۲ء سے ۱۹۴۶ء تک ہوتے رہے۔

محمد حسن اس وقت تک افسانے چھوڑ کر ایک خاص قسم کے ذاتی اور نجی انداز کے مضامین لکھنے لگے تھے ان میں بری جذباتیت، بڑا دکھ اور بڑی قوت ہوتی تھی۔ انہوں نے اپنے مضامین پہلی بار ''ادبی دنیا'' لاہور کو بھیجا جس کو مولانا صلاح الدین احمد نے نہایت زوردار تعریفی کلمات کے ساتھ چھاپا۔

''حلقۂ احباب'' اور سید احتشام حسین کے اثرات سے محمد حسن سنجیدگی سے مضامین لکھنے پر مائل ہوئے۔ سید احتشام حسین ۱۹۴۲ء سے محمد حسن کے استاد تھے۔ احتشام حسین کے تبحر علمی کا محمد حسن پر گہرا اثر پڑا۔ سید احتشام حسین کی یہ بات کہ اردو ادب کا مطالعہ دنیا کے دوسرے علوم کی مبادیات کے علم کے بغیر خاطر خواہ طور پر نہیں ہوسکتا، محمد حسن کے ذہن میں بیٹھ گئی تھی۔ انہوں نے مختلف علوم وفنون پر لاتعداد کتابیں پڑھ ڈالیں۔

انگریزی سے محمد حسن کو خاص شغف پیدا ہوا اور نفسیات، فلسفہ، عمرانیات، فنون لطیفہ، جمالیات، خصوصاً ادب، تنقید، اقتصادیات اور تاریخ عالم کا مطالعہ تیزی سے شروع کیا۔ اسی سے ان کو یہ شوق پیدا ہوا کہ اردو ادب کا مطالعہ زندگی اور عالمی ادب کے اس وسیع تر پس منظر میں کیا جائے اور یہ ان کی آرزو ان کی تنقیدی کوششوں میں ایک موجِ تہہ نشین کی طرح ہمیشہ موجود رہی ہے۔ جن لوگوں نے محمد حسن کی زندگی پر گہرے اثرات چھوڑے ان میں نصیر حیدر، مجاز، احتشام حسین اور آل احمد سرور کے نام سرفہرست ہیں۔ ان سب میں احتشام حسین صاحب کا اثر ان میں سب سے دیرپا تھا کیونکہ اس ہیجانی اور بوہمین کے دور میں محمد حسن کو مطالعہ اور محنت کی عادت قائم رکھنے میں احتشام حسین کے اثر کا سب سے بڑا حصہ تھا۔ وہ صحیح معنوں میں محمد حسن کے سچے رفیق، مفکر اور رہنما تھے۔ یہ بات الگ ہے کہ محمد حسن ان کے سیاسی اور ادبی نظریات سے کبھی بھی سو فیصدی متفق نہ ہوسکے مگر ان کی دقت نظری ان کی بصیرت اور ان کی تازگی فکر نے محمد حسن کو بہت زیادہ متاثر کیا۔

محمد حسن نے ۱۹۴۶ء میں ایم. اے. پاس کیا۔ اس کے کچھ مہینے بعد ہی آل احمد سرور ریڈر ہوکر لکھنؤ آئے۔ ترقی پسند مصنفین کے جلسے برابر ان کے مکان پر ہوتے تھے۔ اس وقت تک محمد حسن باقاعدگی سے تنقیدی مضامین لکھنے لگے تھے۔ ان کا مقالہ ''مرثیہ خوانی کا اثر مرثیہ گوئی پر'' رسالہ ''اردو'' میں شائع ہوا۔ رسالہ ''نگار'' میں بھی ان کے چند مضامین شائع ہوئے۔ ساحر لدھیانوی نے ایک رسالہ ''شاہراہ'' دہلی سے نکالا جس میں 'ادب، زندگی اور سماج' کے عنوان سے محمد حسن کا ایک مقالہ پیش ہوا۔ اس مقالے کو بعد میں ۱۹۴۶ء کے منتخب ادب میں بھی جگہ ملی۔

تنقید کی طرف محمد حسن کے رجحان کی دو وجوہات تھیں۔ چونکہ ''حلقۂ احباب'' میں تخلیقی ادب

سے زیادہ تنقیدی اور معلوماتی مضامین کو اہمیت دی جاتی تھی۔ محمد حسن کو اس کے سکریٹری کے حیثیت سے مضامین لکھنے پڑتے تھے۔ دوسرے احتشام حسین صاحب نے ان کے اندر جملہ علوم وفنون کی معلومات حاصل کرنے کی جو پیاس پیدا کر دی تھی جس سے ان کو روشنی ملی کہ جدید علوم کی روشنی میں اپنے ادب کو پرکھنا چاہیے۔ محمد حسن کے نزدیک تنقید کو زیادہ سے زیادہ معروضی، سائنٹفک اور اصولی ہونا چاہیے۔ چنانچہ انہوں نے ان معیاروں اور کسوٹیوں کو دریافت کرنے کی کوشش شروع کی جو ادب کے معروضی مطالعے میں کام آسکے۔ اس کے لیے انہیں سب سے پہلے مارکسزم سے سابقہ پڑا۔ انہوں نے مارکسزم کی بنیادی کتابوں کا بغور مطالعہ کیا۔ محمد حسن نے مارکس کا ''کیپٹل'' لفظاً لفظاً پڑھا۔ فلسفے اور اقتصادیات کی بھی ابتدائی معلومات حاصل کیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے لینن، اسٹالن، اینجلیز، کاڈویل وغیرہ کی تصانیف کا بھی مطالعہ کیا۔ ان سب کے باوجود محمد حسن کے نظریے اور مارکس کے نظریے میں تضاد بھی پایا جاتا ہے۔ محمد حسن اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''یہ بات اچھی طرح میری سمجھ میں آتی تھی کہ سماج کا ادب پر اور ادب کا سماج پر گہرا اثر پڑتا ہے مگر مارکس کے ادبی نظریے کی دو باتیں میری سمجھ سے بالاتر تھیں۔ میرا ایمان تھا کہ ادب اور زندگی کی ہر قدر اضافی نہیں ہوسکتی۔ اس میں انی گنی چند قدریں ایسی بھی ہیں جن کی شکل، نوعیت اور اہمیت تبدیل ہوسکتی ہے مگر وہ خود کبھی نہیں مٹتیں۔ کیونکہ ان کا تعلق انسان کے ان حیاتیاتی اور مادی تقاضوں سے ہے جو کبھی ختم نہیں ہوسکتے مثلاً جسمانی اعتبار سے انسان کو ہمیشہ بھوک اور جنسی تسکین کی ضرورت رہے گی اور روحانی اعتبار سے عاقبت، رفاقت اور اقتدار کی۔ اب ان چند حیاتیاتی تقاضوں کی بدولت چند روحانی، نفسیاتی جذباتی اور جمالیاتی اقدار کی ایک میزان کا قائم ہونا قدرتی سی بات ہوجاتی ہے۔ ادب کا رشتہ اس میزان اقدار سے ہوتا ہے۔ اسی لئے جب سماج کا سارا Superstructure ڈھانچہ بدل جاتا ہے۔

ایک زمانے کا پیدا کردہ ادب صدیوں بعد اور اپنے وطن کی
سرحدوں سے بہت دور بھی شوق سے پڑھا جاتا ہے اور اپنے
قارئین سے جمالیاتی اور جذباتی تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ اس
بناء پر میں ادب کی چند دائمی اقدار کا قائل تھا اور ہوں مگر میرے
نزدیک یہ دائمی اقدار، اخلاق، مذہب یا خیر و شر کی نہیں ہے بلکہ
انسان کے حیاتیاتی تقاضوں کے ہے اسی لئے محبت، نارسائی اور
آرزومندی وغیرہ ازل سے آرٹ کا موضوع رہے ہیں۔''(۱)

ادھر ملک میں سیاسی ماحول کافی پیچیدہ ہوگیا تھا، ایک طرف مسلم لیگ کا اثر بڑھا اور مذہب نے جس کے خلاف انگارے کی پیدا کردہ نسل اور اس کے نام لیوا برابر جہاد کرتے رہے تھے ایک نہایت زبردست سیاسی اور سماجی اقتدار حاصل کرلیا۔ دوسرے طرف اشتراکیوں نے مسلم لیگ کے مطالبۂ خود اختیاری کی حمایت کی۔ فیض ''پاکستان ٹائمز'' کے ایڈیٹر ہوئے۔ مجاز پاکستان کا قومی ترانہ لکھنے لگے۔ گویا میزانِ اقدار ہی الٹ گئی۔ ان سب واقعات کو محمد حسن نے اپنی آنکھوں کے سامنے رونما ہوتے ہوئے دیکھا۔ ان کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوا کہ کیا مذہب واقعی قوم کی بنیاد ہوسکتا ہے؟ کیا واقعی ساری بت شکنی محض حماقت تھی؟ کیا بزرگ ہی ٹھیک کہتے تھے؟ کیا ہندو ہندو اور مسلمان مسلمان ہیں؟ یہ دونوں الگ الگ قومیں ہیں اور ان کے درمیان وہ تہذیبی وراثت موجود نہیں جو انہیں ایک قوم بنائے؟ ان سوالوں کا جواب کسی کے پاس نہیں تھا، خود محمد حسن کے پاس بھی نہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ نوجوانوں کے ضمیروں میں ایک زبردست تلاطم پیدا ہوگیا۔

۱۹۴۷ء میں ہندوستان آزاد تو ہوا لیکن یہ دو حصوں میں تقسیم ہوگیا جس میں دوسرا حصہ پاکستان تھا۔ تقسیم کے بعد دونوں ملکوں میں جو فرقہ وارانہ فسادات ہوئے نہ جانے کتنے لوگوں کا قتل ہوا لوگ بے گھر ہوئے اور طرح طرح کی مصائب کو برداشت کیا۔ یہ سب واقعات محمد حسن کے سامنے واقع ہوئے۔ ان سب واقعات کا محمد حسن کے اوپر گہرا اثر پڑا۔ محمد حسن کے دوست، عزیز اور بزرگ طرح طرح کے

---

(۱) محمد حسن ۔ نقوش: آپ بیتی نمبر، ادارہ فروغ اردو ، لاہور، جون ۱۹۶۴ء، ص ۱۲۴۳

سوالات کرتے تھے کہ تمہاری متحدہ قومیت کہاں ہے؟ تمہارا مشترکہ کلچر کہاں ہے؟ تمہارے وہ تصورات کہاں ہیں؟ کیا قومیں محض مذہب کے بنا پر نہیں بنا کرتیں؟ تم تو کہا کرتے تھے کہ ہندو اور مسلم ایک قومیں ہیں۔ تم تو کہتے تھے کہ ہندو مسلمان کے خون کے دشمن نہیں ہیں۔ تم تو کانگریس کی دریا دلی اور فیاضی کے قائل تھے وغیرہ وغیرہ۔ محمد حسن اپنی حویلی کے اوپر والے کمرے میں خاموش گھنٹوں سوچتے رہتے اور کوئی جواب نہیں پاتے۔ وہ اپنے آپ سے سوال کرتے تھے کہ جو کچھ میں نے سوچا تھا کیا سب غلط تھا۔

اس وقت محمد حسن نے پی. ایچ. ڈی میں داخلہ لیا تھا۔ فرانسیسی بھی سیکھ رہے تھے۔ سیاست نے ایک بار پھر ان کو لکھنؤ کی طرف کھینچا۔ انہوں نے ڈسٹرکٹ پارٹی کے کمیون میں چند ماہ گذارے اور وہاں کی زندگی کو قریب سے دیکھا جس سے وہ اور بھی زیادہ متاثر ہوئے۔ محمد حسن اشتراکیت کو ایک عقیدہ یا فلسفے کی حیثیت سے اختیار کرنا چاہتے تھے۔ خود عملی سیاست میں آنے کا کوئی ارادہ نہیں رکھتے تھے۔ اب بھی ان کو مارکسزم کے ادبی نظریوں سے اختلاف تھا۔ وہ اب بھی ادب کو داخلی آواز تسلیم کرتے تھے۔ البتہ فرقہ وارانہ اتحاد، سماجی انصاف اور اقتصادی مساوات انسان دوستی اور آزاد خیالی کے لئے لڑنا اپنا فرض سمجھتے تھے۔ گویا محمد حسن سیاسی طور پر اشتراکی تھے لیکن ادبی نظریے میں غیر اشتراکی۔ جب محمد حسن کے داخلی قسم کے مضامین ''ادبی دنیا'' میں شائع ہوئے تو میرا جی نے اپنے لکھنؤ کے قیام کے دوران ان سے ملنے کی خواہش ظاہر کی۔ گویا میرا جی کی اس کے بعد محمد حسن سے کئی ملاقات ہوئی لیکن محمد حسن میرا جی کی شخصیت سے متاثر نہیں ہو سکے۔ اس کی وجہ شاید یہ رہی ہو کہ وہ دونوں الگ الگ نظریوں کے حامی تھے۔

تقسیم ہندوستان کے بعد کا زمانہ محمد حسن کے لئے بڑی پریشانیوں کا تھا۔ یونیورسٹی میں اردو پڑھانے کے لئے کوئی جگہ نہیں نکل رہی تھی۔ گھر کی معاشی حالت بھی ٹھیک نہیں تھی۔ پی. ایچ. ڈی مکمل کرنے کا کوئی راستہ نہیں دکھ رہا تھا۔ ہر طرف انتشار تھا، انہیں دنوں محمد حسن ریلوے مزدوروں کی ایک تنظیم میں حصہ لینے مراد آباد آئے جو ان کا اپنا شہر ہے۔ اس کے بارے میں محمد حسن لکھتے ہیں:

> ''مراد آباد میرے اعصاب پر ایک خاص قسم کا اثر پیدا کرتا ہے
> جیسے زلزلے سے تباہ شدہ شہر میں کوئی پہلی بار آیا ہو۔ ٹوٹے
> ہوئے گھر، مٹے ہوئے خاندان، بیمار عورتیں، گندگی اور جہالت

میں گھرے ہوئے لوگ۔ تنگ و تاریک ذہن جن میں عہد جدید
کی کوئی کرن بھی نہیں پہنچی ہے۔ مزدور ہماری داستان کا ہیرو اور
رومانی ہیرو تھا۔ مزدوروں سے رابطہ نے مجھے بہت کچھ دیا۔ ان
میں کم سے کم ایک خاص قسم کے تیور تھے جو زندگی کو بھوگ اور
بھگت کر ہی آتے ہیں لیکن ہر مزدور ہیرو نہیں تھا۔ ان میں جاسوس
بھی تھے خوشامدی بھی، چور بھی تھے اور دلال بھی، ان میں پیسہ
جوڑنے والے بھی تھے اور گھٹیا اور ذلیل بھی۔''(۱)

۱۹۵۰ء میں مرادآباد میں فرقہ وارانہ فساد ہوا جس نے محمد حسن کے اعصاب کو جھنجھوڑ کے رکھ دیا۔ اس وقت محمد حسن اپنے گھر پر ہی اپنے ایک اشتراکی دوست اوم پرکاش کے ساتھ موجود تھے۔ جب کرفیو اٹھا تو محمد حسن اور ان کے دوست اوم پرکاش نے پارٹی کے پمفلٹ بانٹنے شروع کیے۔ لیکن ایک صبح اچانک وہ پکڑ لئے گئے اور پہلی بار جیل گئے۔ جیل کے دوران محمد حسن کی زندگی ایک دوراہے پر کھڑی ہوگئی جہاں ایک طرف سیاست کے طوفان تھے اور اس کا سنیاس اور دوسری طرف ادب۔ محمد حسن کو اس بات کا احساس ہوگیا کہ انقلابی سیاست کے ساتھ سنجیدہ علمی کام نہیں چل سکتا۔ اس لئے انہوں نے سیاست کے میدان کو ترک کر دیا اور اپنا راستہ منتخب کرلیا۔

جولائی ۱۹۵۰ء میں محمد حسن کو اخبار ''پانیر'' کا سب ایڈیٹر مقرر کیا گیا۔ یہ ان کی پہلی نوکری تھی۔ تنخواہ معقول تھی اور اس طرح محمد حسن لکھنؤ میں مکان لے کر رہنے لگے۔ انہیں دنوں محمد حسن نے آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ کے لئے فیچر اور ڈرامے لکھنے شروع کیے جو بہت مقبول ہوئے۔ ''یہ لکھنؤ ہے'' کے نام سے ایک فیچر کی دس بارہ قسطیں براڈ کاسٹ ہوئیں۔

محمد حسن اپنے ڈراموں کے واقعات اور ڈرامہ نگاری کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ڈرامے لکھنے شروع کئے تو مرادآباد کے اس ٹوٹتے بکھرتے،
لڑکھڑاتے اور گرتے ہوئے تہذیبی ڈھانچے نے مدد کی۔ ان

---

(۱) محمد حسن ۔ نقوش: آپ بیتی نمبر، ادارہ فروغ اردو ، لاہور، جون ۱۹۶۴ء، ص ۱۲۴۶

گرتی ہوئی چھتوں کے نیچے حسین اور ذہین دوشیزائیں تھی۔ مسکراتے ہوئے ہوش مند نوجوان تھے مگر گرتے ہوئے تمدن کی چکی انہیں پیسے ڈال رہی تھی۔ کبھی کبھی وہ ایک باغی کی طرف اپنا سر اٹھاتے تھے مگر کوئی پاٹ انہیں پھر سے اپنے طرف سے گھسیٹ لیتا تھا۔ اپنے ڈراموں میں میں نے انہیں گھرانوں کی تصویریں کھینچیں، خود اپنی تصویر کھینچی۔ وہ نوجوان جو اپنے چھوٹے سے قصبے سے چھوٹے سے خواب لے کر نکلتا ہے مگر بڑے شہر اس کے خوابوں کو بدل دیتے ہیں اس کے ارمانوں کو تبدیل کر دیتے ہیں اور اچانک اسے محسوس ہوتا ہے کہ جو اسے مل سکتا ہے اسے وہ نہیں چاہتا اور جو کچھ وہ چاہتا ہے وہ اسے مل نہیں سکتا۔ یہ ڈرامے میری توقع سے کہیں زیادہ مقبول ہوئے۔ بار بار کئی اسٹیشنوں سے براڈ کاسٹ ہوئے، اسٹیج کئے گئے اور اس طرح میں ڈراما نگار بن گیا۔ پھر اس داستان نے طول کھینچا، اسٹیج ڈراموں کا شوق ہوا۔ اس کے بارے میں مطالعہ کیا۔ عملی تجربہ حاصل کرنے کے لیے ایک منڈلی بنالی۔ ہندوستان کے بعض اہم مقامات کا سفر کیا تقریباً ایک ہزار روپیہ اپنے پاس سے خرچ کیا اور اب بھی یہ ارمان دل میں ہے کہ دو چار ایسے اچھے ڈرامے لکھ جاؤں جو اردو کو بین الاقوامی سطح پر آبرو دلا سکیں۔''(۱)

محمد حسن کو لکھنؤ یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں ایک ماہ کی عارضی لیکچرار شپ ملی۔ گو مستقل طور پر ان کا تقرر نہیں ہوا لیکن اس عارضی جگہ پر کام کرنے سے اردو کی طرف پوری توجہ دینا شروع کیا۔ انہوں نے سب سے پہلے ترقی پسند تحریک اور مارکسزم کے بارے میں اپنے خیالات کی ضابطہ بندی کی۔ انہوں نے یہ محسوس کیا کہ انسان کو اقتصادی خوشحالی، مساوات اور سماجی انصاف سے کوئی محروم نہیں رکھ سکتا اور اس

---

(۱) محمد حسن ۔ نقوش: آپ بیتی نمبر، ادارہ فروغ اردو ، لاہور، جون ۱۹۶۴ء، ص ۴۸-۱۲۴۷

وقت تک اشتراکیت وقت کی راگنی ہے۔ مگر اس میں انفرادی آزادی، فن اور فن کار کی آزادی جمالیات کا احترام اور پورے نظام میں ایک ایسی باطنی معنویت کی کمی ہے جو کم سے کم بعض اقدار کو بنیادی، آفاقی اور ابدی قرار دے سکے۔ ان کا ایمان ہے کہ سوشلزم ضرور آئے گا لیکن اگر سوشلزم فرد کو آزادی نہ دے سکا تو انسان اس سے بھی بغاوت کر کے جمہوری سوشلزم کی طرف قدم بڑھائے گا۔

محمد حسن نے جب ترقی پسند تحریک پر نظر ڈالی تو ان کو یہ احساس ہوا کہ اس تحریک کا رشتہ ہماری ادبی روایت سے استوار نہیں کیا گیا۔ دراصل ترقی پسندی بھی اسی جذباتیت کی ایک شکل تھی جس نے رومانی تحریک کو جنم دیا تھا۔ چنانچہ محمد حسن نے سرسید تحریک کی درمیانی مدت کی ادبی تحریکات کا مطالعہ شروع کیا اور جدید اردو ادب کے عنوان سے ایک کتاب لکھنے کا ارادہ کیا تھا لیکن انہوں نے اس کے دو ابواب لکھے جس میں ایک ''ادبی شعور'' کے عنوان سے ''منتخب ادب'' کے ۱۹۵۱ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ اور دوسرا ''رومانوی تحریک'' کے عنوان سے ''اردو ادب'' علیگڑھ میں شائع ہوا جو بعد میں کتابی شکل میں علیگڈھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کی طرف سے شائع ہوا۔

لکھنؤ یونیورسٹی کی عارضی جگہ ختم ہو جانے کے بعد 'پانیر' میں بھی جگہ ختم ہو جانے کے بعد محمد حسن 'پانیر' کے ہفتہ وار ایڈیشن کی تیاری میں مدد کرتے تھے۔ لیکن ان کے اصرار پر 'پانیر' نے ایک پندرہ روزہ فلمی پرچہ انگریزی میں شائع کرنا شروع کیا۔ جس کی ادارت کی ذمہ داری محمد حسن کو دی گئی۔ اس سے وہ ایک نئے شعبے سے روشناس ہوئے جس سے ان کی فلمی دنیا میں رسائی ہوئی اور موسیقی اور مصوری سے ان کو لگاؤ پیدا ہوا۔

اسی زمانے میں محمد حسن نے ہندی کی طرف بھی توجہ کی یوں تو انہیں ہندی پہلے سے آتی تھی لیکن اس بار انہوں نے اس کی طرف باقاعدہ توجہ دی۔ انہیں دنوں لکھنؤ یونیورسٹی میں احتشام حسین کے ایک سال امریکہ جانے کی وجہ سے محمد حسن کی تقرری ہوئی۔ اس دوران فرصت پا کر انہوں نے ''ہندی ادب کی تاریخ'' کا مسودہ مکمل کر لیا اور چند ماہ بعد اسے انجمن ترقی اردو علیگڑھ نے اپنے اشاعتی پروگرام میں شامل کر لیا۔ ان کا خیال تھا کہ کھڑی بولی کے ادبی ذریعہ اظہار کے وسیلے سے شمالی ہند کی ذہنی اور جذباتی روداد کا مطالعہ کیا جائے۔ اس ذریعہ اظہار کی ایک شکل ہندی ادب میں ظاہر ہوئی دوسری اردو ادب میں۔ اس

کے لئے انہوں نے ہندی ادب کی تاریخ لکھ کر راستہ ہموار کیا تھا لیکن ان کو کھڑی بولی کی تاریخ لکھنے کا موقع نہیں مل سکا۔

۱۹۵۳ء میں احتشام صاحب کے واپس آنے پر اسی سال کے اگست کے مہینے میں ''فلم میل'' کا پہلا پرچہ شائع ہوا۔ سال بھر محمد حسن پھر اسی دوراہے پر کھڑے رہے۔ روزی کے لئے انگریزی اور فلم اور شوق کے لئے اردو ادب کا مطالعہ جاری رکھا۔ لیکن ۱۹۵۴ء میں ''فلم میل'' کے بند ہو جانے پر محمد حسن بے روزگار ہو گئے۔ اس کے بعد تلاش معاش میں وہ بمبئی گئے اور وہاں پر فلمی ہستیوں کے تعلقات سے کچھ کام کیا۔ بمبئی میں ان کی ملاقات سہراب مودی اور دیو آنند سے ہوئی۔ اب محمد حسن نے فلموں کے ذریعے ہی روزی کمانے کا ارادہ کر لیا تھا۔ جولائی کے اواخر یا اگست کے شروع میں بمبئی سے واپس لکھنؤ پہنچے۔ محمد حسن بمبئی سے ایک سوغات لکھنؤ لے گئے تھے۔ انہوں نے بمبئی کی کھچڑی زبان کا تفصیلی نوٹس بنائے اور ایرانی ہوٹلوں میں بیٹھ کر ملاحوں کی بستیوں میں گھوم کر یہ سوغات جمع کی۔ جب آل انڈیا ریڈیو نے ڈراما کمپٹیشن کا اعلان کیا تو محمد حسن نے اسی زبان میں ایک ڈراما ''پیسہ اور پرچھائیں'' عنوان سے لکھا جس کو اردو ڈراموں میں پانچ سو روپیہ کا پہلا انعام ملا۔

لکھنؤ کے اس قیام کے دوران ایک دن جب وہ آل احمد سرور کے پاس ملنے گئے تو ان کے ذریعہ یہ اطلاع ملی کہ علیگڑھ یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں جگہ نکلی ہے اور سرور صاحب کے اصرار پر انہوں نے بے دلی سے درخواست بھیجی اور ۱۵ر اگست ۱۹۵۴ء میں ان کا تقرر ہو گیا۔ وہی علیگڑھ جہاں وہ تعلیم حاصل کرنے کے خواہاں تھے۔

محمد حسن کے لئے علیگڑھ بالکل نئی جگہ تھی اور یہ لکھنؤ کے مقابلے بہت ہی چھوٹا شہر تھا جس کا انہیں پہلی بار تجربہ ہوا۔ علیگڑھ میں محمد حسن تین چیزوں سے بہت زیادہ متاثر ہوئے۔ وہاں کی بے پناہ ہوش ربا چاندنی اور رشید احمد صدیقی کے جملے اور ذاکر حسین کی دل نواز شخصیت۔ علیگڑھ میں نہ مصوری کا چرچہ تھا نہ موسیقی کا، نہ ڈرامے کا ذکر تھا نہ قہوہ خانے کی محفلیں تھیں جس کی وجہ سے محمد حسن کی شخصیت کے وہ پہلو تنگ ہو گئے جن کی انہوں نے بہت ہی محنت سے تربیت کی تھی۔ علیگڑھ کے بارے میں محمد حسن فرماتے ہیں:

URD DISS
891.43927/09
T
MO

''علی گڑھ علیگ اور غیر علیگ برادری میں تقسیم ہو گیا تھا اور دونوں برادریوں کی باہری اور اندرونی اخوت بھی ٹوٹ کر چکنا چور ہو گئی تھی اس نے لوگوں کے دلوں کو بہت چھوٹا کر دیا اس میں سوائے ان کے اور کسی کی گذر نہ تھی۔ اس پر مستزاد وہاں کی سیاست۔ نتیجہ یہ ہوا کہ لوگ ہمہ وقت ایک دوسرے کی برائی کرتے اور اس سے فائدہ حاصل کرتے تھے۔ پھر ستم یہ تھا کہ ہندوستان کی عام فضا سے علی گڑھ بہت کچھ کٹ کر رہ گیا تھا۔ یہ اب ایک خصوصی جزیرے کی حیثیت رکھتا تھا اور اس بناوٹی فضا میں لوگ ایک بناوٹی زندگی گزار رہے تھے۔''(۱)

TH-11558

علی گڑھ میں محمد حسن کو روزی ملی لیکن ذہنی اور ادبی سکون نہیں ملا۔ تھوڑے دنوں کے بعد آل احمد سرور بھی لکھنؤ سے علی گڑھ آئے لیکن یہ دونوں لکھنؤ کی فضا کا ایک حصہ بھی اپنے ساتھ نہیں لا سکے۔ یہاں کے سیاست دانوں نے محمد حسن اور آل احمد سرور کے درمیان ایک دیوار حائل کر دی جس سے محمد حسن بالکل تنہا اور اکیلے ہو گئے۔ لیکن اس تنہائی کے عالم میں بھی انہوں نے کتابوں کا دامن نہیں چھوڑا۔ انہوں نے لکھنؤ کے قیام کے دوران ''جلال لکھنوی''، ''زلفیں زنجیریں''، ''ہندی ادب کی تاریخ'' اور ''ادب میں رومانوی تحریک'' جیسی کتابیں لکھیں۔ ''ادبی تنقید'' ان کے علیگڑھ آنے سے پہلے شائع ہو چکی تھی۔ انہوں نے علی گڑھ کے قیام کے دوران ''شعر نو''، ''مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات''، ''میرے اسٹیج ڈرامے''، ''پیسہ اور پرچھائیں''، ''نئے ڈرامے''، ''جوالا مکھی'' (ترجمہ) اور ہندی میں اقبال پر ایک کتابچہ تصنیف اور شائع کیا۔ اسی دوران انہوں نے ''اردو ادب کا تہذیبی اور فکری پس منظر'' کے عنوان سے ایک اور کتاب تصنیف کی۔ انہوں نے ۱۹۵۸ء میں شادی کی۔

محمد حسن علی گڑھ میں لیکچرار کے عہدے سے آگے نہ بڑھ سکے۔ وہاں کے اساتذہ کی سیاسی گروہ بندی سے وہ بہت ملول خاطر ہو گئے۔ حالانکہ وہاں پر ان کی لیکچرار شپ کے دوران ریڈر شپ کی کئی

---

(۱) محمد حسن۔ نقوش: آپ بیتی نمبر، ادارہ فروغ اردو، لاہور، جون ۱۹۶۴ء، ص ۱۲۵۰

Jawaharlal Nehru University Library

جگہیں خالی ہوئیں لیکن پھر بھی محمد حسن کی کوئی پیش رفت نہ ہوئی اس لئے وہاں کی ساست سے بددل ہوکر علی گڑھ سے دہلی تشریف لائے اور ۱۸/جولائی ۱۹۶۳ء میں خواجہ احمد فاروقی کی مدد سے دہلی یونیورسٹی میں انسٹی ٹیوٹ آف پوسٹ گریجویٹ ایوننگ اسٹڈیز میں ریڈر کی حیثیت سے شعبۂ اردو سے وابستہ ہوگئے۔ اور وہاں پر سال بھر تک عارضی ریڈر کی حیثیت سے خدمات انجام دیتے رہے۔

محمد حسن کو دلی میں آکر ایک خوشگوار ادبی ماحول ملا اور لکھنؤ کے کھوئے ہوئے لمحات اور نگار رنگ تہذیب کے امکانات کا احساس ہوا۔

محمد حسن نے جب دہلی یونیورسٹی میں پروفیسر شپ کے کوئی امکان نہیں دیکھے تو انہوں نے کشمیر یونیورسٹی کی راہ لی اور کشمیر یونیورسٹی میں پروفیسر شپ کے عہدے کے لئے درخواست دی اور وہاں پر پروفیسر شعبۂ اردو منتخب ہوئے۔ محمد حسن کے مطابق کشمیر یونیورسٹی میں صدر شعبۂ اردو کی حیثیت کی زندگی سب سے زیادہ اطمینان بخش رہی۔ کیونکہ اس اثناء میں انہیں علمی خدمات کے مواقع زیادہ حاصل ہوئے۔ اس کی وجہ محمد حسن یہ بتاتے ہیں کہ کشمیر میں اردو زبان کو جو حیثیت حاصل ہے اور اردو کا جو ماحول کشمیر میں ہے ہندوستان کی دوسری ریاستوں میں نہیں ہے۔ لیکن کشمیر میں محمد حسن کے قیام کی مدت بہت مختصر رہی اور خاطر خواہ خدمت نہ کر سکے اس کا انہیں بے حد احساس ہے۔

کشمیر میں قیام کے دوران محمد حسن نہرو فیلوشپ سے سرفراز ہوئے۔ نہرو فیلوشپ ملک کا سب سے بڑا اعزاز ہے۔ نہرو فیلوشپ کی سرفرازی کے بعد وہ دہلی تشریف لائے۔ ان کو یہ فیلوشپ ''شمالی ہند میں فکری تصورات کا مطالعہ'' کے عنوان سے سونپی گئی۔ انہوں نے اس کو انگریزی میں لکھا جس کا عنوان Thought Patterns of XIX Century Literature of North India تھا۔ انہوں نے اس کتاب کو مرتب اور شائع کیا۔

نہرو فیلوشپ کے دوران ہی ۱۹۷۵ء میں محمد حسن کو جواہر لال نہرو یونیورسٹی کے ہندوستانی زبانوں کے مرکز میں پروفیسر شپ کے لئے مدعو کیا گیا اور یہاں پر وہ برابر اردو ادب کی خدمات انجام دیتے رہے۔ محمد حسن ۱۹۹۱ء میں جواہر لال نہرو یونیورسٹی سے ریٹائر ہوگئے۔ یہاں سے ریٹائرمنٹ کے بعد ان کو ایمریٹس پروفیسر کے لئے منتخب کیا گیا اور وہ آج بھی اس عہدے پر فائز ہیں۔

جواہر لال نہرو یونیورسیٹی میں سروس کے دوران محمد حسن نے اردو کی بے بہا خدمت انجام دی۔ یہ ان کے ادبی سفر کے عروج کا دور تھا۔ انہوں نے اس دوران کئی سیمینار کرائے جن میں عالمی اور ملکی دونوں سطحوں کے سیمینار شامل ہیں۔ ان میں تین سیمینار بہت اہم ہیں۔ جس میں دو عالمی پیمانے کے اور ایک ہندوستان گیر پیمانے کے ہیں۔ 'اقبال سیمینار' ایک عالمی پیمانے کا سیمینار تھا۔ اس میں مغربی ممالک کے ادیبوں نے بھی حصہ لیا۔ انا میری شیمر کا نام قابل ذکر ہے۔ اس سیمینار میں اقبال کی تصویروں کی نمائش لگائی گئی۔ بعد میں محمد حسن نے اس سیمینار کی روداد اور پرچے شائع کرائے۔ اس کے بعد انہوں نے 'پریم چند سیمینار' کرایا۔ یہ بھی عالمی پیمانے کا سیمینار تھا۔ اس میں بھی مغربی ممالک کے کئی ادیبوں نے حصہ لیا جس میں لندن سے عبداللہ حسین، سبط حسن اور ڈیوڈ میتھیو کا نام قابل ذکر ہے۔ اس کے بعد انہوں نے 'Creative Arts' کے نام سے ایک ہندوستان گیر پیمانے کا سیمینار کرایا۔ اس میں گریش کرناڈ جیسے بڑے ادیبوں نے حصہ لیا۔

جواہر لال نہرو یونیورسیٹی میں سروس کے دوران محمد حسن اتر پردیش اردو اکادمی کے چیرمین منتخب ہوئے۔ انہوں نے لکھنؤ میں کئی پروگرام کرائے جس میں اردو کتابوں کی نمائش اور ''اردو کی کہانی لائٹ اور ساؤنڈ کی زبانی'' جیسے اہم پروگرام کے نام قابل ذکر ہیں۔

ریٹائرمنٹ کے بعد زاہد علی صاحب نے محمد حسن کو لندن مدعو کیا۔ انہوں نے ہندوستان سے لندن میں مستقل سکونت کے لئے رخت سفر باندھا لیکن قیام وقتی رہا۔ کیونکہ لندن قیام کے دوران ہی سوویت یونین کا زوال ہو گیا اور اس سانحہ سے محمد حسن کو بہت زیادہ صدمہ پہنچا۔ اس کے علاوہ ہندوستان میں دائیں بازو کی جماعتوں کا عروج، بابری مسجد کا انہدام، ترقی پسند تحریک کا بکھراؤ ان سب واقعات نے بھی محمد حسن کی طبیعت کو بہت دکھ پہنچایا۔ محمد حسن موجودہ دور کے حالت زار پر اپنے خیال کا اظہار اس طرح کرتے ہیں کہ اردو ترقی پسند تحریک کا آج کوئی حمایتی نہیں رہا نہ ہی آج کے ادب میں انقلاب کا کوئی ذکر ہے نہ ہی ترقی پسندی کی حمایت میں کوئی مضمون شائع ہوتا ہے۔

لندن میں قیام کے دوران محمد حسن نے ایک عالمی جماعت کے قیام کا ایک تصوراتی خاکہ بنایا تھا لیکن عین اسی وقت خلیجی جنگ نے محمد حسن کے اس خواب کو ایک خواب ہی رہنے دیا جس سے وہ بہت دل

برداشتہ ہو گئے۔

لندن سے واپسی کے بعد محمد حسن اپنے صاحبزادے نوید حسن جو کہ دبئی میں قیام پذیر ہیں ان کے پاس چلے گئے لیکن تین مہینے سے زیادہ قیام نہ رہا اور پھر ہندوستان واپس لوٹ آئے۔ ہندوستان آنے کے بعد وہ اپنے آبائی وطن مراد آباد گئے جہاں انہوں اپنے آبائی مکان کی مرمت کرائی اور اپنی جائداد کے کاغذات درست کرائے۔ ۲۰۰۳ء میں ان کی اہلیہ نے ان کے آبائی مکان کو فروخت کر دیا۔

دلی میں قیام کے دوران انہوں نے فرقہ واریت اور انسانیت پر انگریزی میں مضامین لکھے۔ دائیں بازو کی پارٹیوں کے اقتدار میں آنے اور ان کے طرزِ حکومت سے حسن صاحب بہت خفا تھے۔ کیونکہ ان کے تصورات اور دائیں بازو کی پارٹیوں کے تصور یکسر منافی ہیں۔ محمد حسن اس طرح کے جلسوں اور میٹنگوں میں شرکت سے گریز کرتے ہیں جہاں پر دائیں بازو کے نمائندے شریک ہوتے ہیں۔

اسی اثناء میں محمد حسن انجمنِ اساتذہ اردو سے گیارہ سال کی وابستگی کے بعد سبکدوش ہو گئے۔ محمد حسن نے لندن اور دبئی کے قیام کے دوران مجاز پر ایک ناول لکھا جو فخر الدین علی احمد میموریل کمیٹی کے مالی تعاون سے شائع ہوا۔ اس کے علاوہ انہوں نے غالب کے اوپر مضامین لکھے ہیں جو زیرِ اشاعت ہیں۔

محمد حسن چونکہ ایک استاد کے ساتھ ساتھ ایک صحافی بھی ہیں۔ ایک سوال کے جواب میں وہ استاد کے پیشے کو صحافی کے پیشے پر فوقیت دیتے ہیں۔ ان کے مطابق اس پیشے میں استاد کی حیثیت سے زیادہ اطمینان ہے کیونکہ اس میں اپنی علمی استعداد میں افزودگی اور طلبہ سے براہ راست تعلق ہونے کی وجہ سے ایک استاد کی حیثیت سے سیکھنے کے مواقع بھی ملتے ہیں اور فکری اعتبار سے بھی زیادہ آزادی حاصل ہوتی ہے۔ جبکہ ایک صحافی زیادہ دباؤ میں رہتا ہے۔ وہ اپنے محدود اور مخصوص سے تجاوز نہیں کر سکتا۔

محمد حسن اپنی تعلیم و تدریس کے اصول کے بارے میں بتاتے ہیں کہ ہر استاد کا تعلیم و تدریس کا اپنا ایک نہج اور اصول ہوتا ہے جس سے وہ طلبہ کو اپنے مافی الضمیر سے مطمئن کرتا ہے۔ محمد حسن ایک سوال کے جواب میں اپنی تعلیم و تدریس کے اصول کے بارے میں جواب دیتے ہیں کہ استاد کو پہلے نصاب کے ایک حصہ پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز کرنا چاہیے اور اسی کی تدریس ہونی چاہیے تا کہ طلبہ کے ذہن میں انتشار نہ ہو اور یکسوئی کے ساتھ اس پر توجہ دیں۔ پھر بتدریج دوسرے حصے کی طرف آگے بڑھنا چاہیے۔ ایسا نہ ہو کہ

ایک استاد ایک ہی وقت میں نصاب کے تمام معاملات اور بحث کو چھیڑ دے اور طلبہ انتشار ذہنی کا شکار ہو جائیں اور طبیعت اچاٹ ہو جائے۔

محمد حسن آج کل اپنی ادبی سرگرمیوں کے بارے میں ایک سوال کے جواب میں یوں رقم طراز ہیں:

''ڈرامے کی رغبت بھی پہلے کی بہ نسبت کم ہوتی گئی بلکہ زیادہ تر ادبی اور تخلیقی ذوق کم ہوتا گیا اور جب لوگ تقاضہ کرتے ہیں تو اسی کی مناسبت سے مضمون لکھ دیتا ہوں۔''

محمد حسن ایک سوال کے جواب میں کہ آج کل لوگ ڈراما نگاری کی طرف دھیان کیوں نہیں دیتے، یوں رقمطراز ہیں:

''ڈراما نگاری میں اپنی شناخت بنانے کے لئے ایک طویل مدت درکار ہے۔ جبکہ فن تنقید میں لوگوں کو کم وقت میں زیادہ عزت و شہرت اور دولت نصیب ہوتی ہے۔ اس لئے لوگ ڈراما نگاری کے بجائے تنقید کے میدان کو اپناتے ہیں۔''

آخر میں محمد حسن کی تعلیم، ملازمت، اعزازات، تصانیف اور دیگر مشاغل کے بارے میں فہرست پیش ہے۔

تعلیم

ایم اے، پی ایچ ڈی، ایل ایل بی (لکھنؤ یونیورسٹی)

ملازمت

لکھنؤ یونیورسٹی میں عارضی لکچرار، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں مستقل لیکچرار، دہلی یونیورسٹی میں

ریڈر، کشمیر یونیورسٹی میں پروفیسر اور ڈین، جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی میں اردو کے پروفیسر، پروفیسر ایمریٹس، جواہر لال نہرو یونیورسٹی۔

ملازمت اور مشاغل

سب ایڈیٹر اخبار، پانیر لکھنؤ ۱۹۵۰ء تا ۱۹۵۲ء، ایڈیٹر فلم میل (پانیر کا فلمی رسالہ) ۱۹۵۳ء

تصانیف

اردو: ۵۹، ہندی: ۶، انگریزی: ۳، کنڑ میں ترجمہ: ایک۔ کل ۶۹ کتابیں مطبوعہ اور کئی مضامین شائع ہو چکے ہیں۔ علاوہ بریں تین زیر طبع ہیں۔

اعزازات

اتر پردیش اردو اکادمی ایوارڈ دو بار

دہلی اردو اکادمی ایوارڈ (دو بار)

ساہتیہ پریشد ایوارڈ

مہاراشٹر اردو اکادمی ایوارڈ

امرتا بنگلہ پریشد ایوارڈ

ہم سب غالب ایوارڈ برائے ڈراما

آندھرا پردیش ساہتیہ اکادمی ایوارڈ برائے ڈراما

اقبال سمان، بھوپال

دیگر کوائف

رسالہ ''عصری ادب'' دہلی کے مدیر اعلیٰ، یہ رسالہ ۱۹۷۰ء سے ۱۹۹۰ء تک جاری رہا۔

اتر پردیش اردو اکادمی کے چیرمین ۷۹-۱۹۷۸ء میں رہے۔

کل ہند انجمن اساتذۂ اردو کے صدر، گیارہ سال رہے۔

رکنیت

ساہتیہ اکادمی، نیشنل بک ٹرسٹ، نیشنل کاؤنسل فار ریسرچ اینڈ ٹریننگ، نیشنل کاؤنسل فار پروموشن آف اردو لینگویج، انجمن ترقی اردو (ہند)

نائب صدر انجمن ترقی پسند مصنفین، کل ہند جن وادی لیکھک سنگھ

رکن ایوان غالب

ڈائرکٹر غالب اکادمی پروجکٹ

غیر ملکی سفر

برطانیہ، اٹلی، فرانس، جرمنی، سوئزرلینڈ، لبنان، امریکا اور کناڈا میں توسیعی خطبات

دیگر اعزازات

جواہر لال نہرو فیلوشپ ملی جس کے تحت انگریزی میں

Thought Patterns of XIX Century Literature of North India

کتاب مرتب اور شائع کی۔

پتہ: ڈی-۷، ماڈل ٹاؤن، دہلی-۱۱۰۰۰۹

دوسرا باب

محمد حسن کی ڈرامہ نگاری کا تنقیدی جائزہ

(فن اور پیش کش کے نقطۂ نظر سے)

(الف) ریڈیو ڈرامے

(ب) اسٹیج ڈرامے

محمد حسن اردو کے ایک بلند پایہ اور بالغ نظر نقاد ہیں اور سچ پوچھئے تو یہی ان کی بنیادی پہچان ہے۔ لیکن محمد حسن محض نقاد ہی نہیں بلکہ زبردست تخلیقی قوت کے حامل ہیں۔ انہوں نے اپنی تقریباً پچاس سالہ ادبی زندگی میں تنقید کے علاوہ تخلیقی نوعیت کی بھی بہت سی چیزیں لکھی ہیں جیسے ڈرامے، افسانے، ناول، اور شاعری لیکن تنقید کے بعد محمد حسن کو جس میدان میں سب سے زیادہ کامیابی حاصل ہوئی وہ بلاشبہ ڈراما ہے جس میں وہ ایک اہم مقام کے حامل سمجھے جاتے ہیں۔

محمد حسن کو اوائل عمری ہی سے ڈراما نگاری کا شوق تھا۔ اسی شوق نے انہیں پہلے ریڈیو فیچر لکھنے کی طرف مائل کیا پھر وہ ریڈیو ڈراما لکھنے لگے۔ اس کے بعد انھوں نے یکے بعد دیگرے کئی قابل قدر اسٹیج ڈرامے بھی تخلیق کئے۔ محمد حسن نے صرف ڈرامے ہی نہیں لکھے بلکہ ڈرامے کی تنقید بھی لکھی۔ محمد حسن صرف ڈراما نگاری کے فن سے ہی واقف نہیں ہیں بلکہ اسٹیج اور پیش کش کے بارے میں عملی تجربہ رکھتے ہیں۔ انہوں نے اپنے ڈراموں کو اسٹیج پر پیش بھی کیا۔

محمد حسن نے ۱۹۵۰ء میں سب سے پہلا ریڈیو فیچر ''یہ لکھنؤ ہے'' عنوان سے تصنیف کیا۔ یہ آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ سے دس بارہ قسطوں میں براڈ کاسٹ ہوا۔ یہ بہت ہی مقبول و مشہور ہوا۔ اسمیں انہوں نے حضرت گنج، چوک، امین آباد اور چار باغ جیسے علاقوں کو ان کے جیتے جاگتے افراد و ماحول کے ساتھ تخلیقی انداز میں پیش کیا۔ اس کے علاوہ انہوں نے کئی دوسرے ریڈیو فیچر لکھے جسمیں ''نقش فریادی'' اور ''اکبر اعظم'' کے نام اہم ہیں۔ ریڈیو فیچر کی کامیابی کے بعد محمد حسن کو ریڈیو ڈرامے لکھنے کی ترغیب ملی۔ اور ۱۹۵۵ء میں ان کے ریڈیو ڈرامے کا پہلا مجموعہ ''پیسہ اور پرچھائیں'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ اسمیں کل نو ڈرامے شامل ہیں۔ جن کے نام درج ذیل ہیں۔

''پیسہ اور پرچھائیں''، ''سرخ پردے''، ''سونے کی زنجیریں''، ''نظیر اکبر آبادی''، ''نقش فریادی''، ''اکبر اعظم''، ''انسپکٹر جنرل''، ''حکم کی بیگم'' اور معمار اعظم''۔

اس کے بعد ۱۹۶۱ء میں محمد حسن کے اسٹیج ڈراموں کا پہلا مجموعہ ''میرے اسٹیج ڈرامے'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ اسمیں کل چھ اسٹیج ڈرامے ہیں جن کے نام درج ذیل ہیں۔

''ریہرسل''، ''محل سرا''، ''میر تقی میر''، ''موم کے بت''، ''فٹ پاتھ کے شہزادے'' اور ''گوشۂ عافیت''۔

۱۹۶۹ء میں ان کا مشہور ڈراما ''کہرے کا چاند'' شائع ہوا۔ یہ ان کا پہلا طویل اسٹیج ڈرامہ ہے یہ ڈراما محمد حسن نے ۱۹۶۸ء میں لکھا۔ اس ڈرامے کو دہلی یونیورسٹی کے شعبۂ اردو نے غالب کی صد سالہ برسی کے موقع پر شائع کیا۔ ۱۹۷۵ء میں ان کا دوسرا طویل اسٹیج ڈراما ''تماشا اور تماشائی'' شائع ہوا۔ اس کو انہوں نے ۱۹۷۴ء میں مکمل کیا اور ۱۹۷۵ء میں اسٹیج پر پیش کیا۔ ''مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے'' کے عنوان سے ان کے ڈراموں کا مجموعہ ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا۔ حالانکہ اسمیں شامل ڈارموں کو محمد حسن نے ۱۹۵۴ء سے ۱۹۷۲ء کے درمیان تصنیف کیا تھا۔ اسمیں کل سات ڈرامے شامل ہیں جن میں ''شکست''، ''مور پنکھی''، ''داراشکوہ'' اور ''کچلا ہا پھول'' اسٹیج ڈرامے اور ''مولسری کے پھول''، ''سچ کا زہر'' اور ''خوابوں کا سوداگر'' ریڈیو ڈرامے ہیں۔

محمد حسن کا شاہکار ڈرامہ ''ضحاک'' ۱۹۸۰ء میں شائع ہوا۔ اس کے کچھ حصے انہوں نے ایمرجنسی سے پہلے لکھے اور بقیہ حصے کو ایمرجنسی کے دوران پورا کیا۔ ایمرجنسی کے خاتمے پر اس ڈرامے کو وجے شنکر چودھری نے سری رام سینٹر کے اسٹیج پر پیش کیا۔

اس کے علاوہ محمد حسن نے ایک منظوم ڈرامہ ''عمر خیام'' کے عنوان سے لکھا۔ جو ان کے شعری کلام کا مجموعہ ''زنجیر نغمہ'' میں شامل ہے۔ یہ مجموعہ ۱۹۸۹ء میں شائع ہوا۔ یہ ایک اسٹیج ڈرامہ ہے۔

ریڈیو اور اسٹیج ڈرامے کے احیاء میں محمد حسن کا بہت بڑا حصہ رہا ہے۔ انہوں نے کلاسیکی اور جدید دونوں طرح کے رجحانات و میلانات سے استفادہ کر کے اردو ڈرامے کی روایت کو پروان چڑھایا ہے۔ محمد حسن نظریاتی اعتبار سے مارکسی فلسفۂ حیات سے وابستہ ہیں۔ اس لئے ان کے زیادہ تر ڈراموں میں یہ نظریہ غالب نظر آتا ہے۔ انہوں نے اپنے ڈراموں میں مختلف موضوعات و مسائل کو پیش کیا ہے۔ اور سماجی، معاشرتی، سیاسی، تاریخی اور تہذیبی حقائق کو بھی اپنے ڈراموں میں اپنے ملک کے مخصوص پس منظر

میں پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ وہ نہ صرف اردو ادب بلکہ مشرق و مغرب کے ڈرامائی ادب سے بخوبی واقف ہیں۔ ڈراموں کا شوق انہیں اوائل عمری ہی سے رہا ہے۔ انہوں نے علیگڈھ میں قیام کے دوران ''اردو تھیٹر گروپ'' قائم کیا۔ انہوں نے ڈراموں کی ترویج و اشاعت کے لئے نینی تال اور حیدرآباد کا سفر بھی کیا۔

محمد حسن کے ریڈیو ڈرامے اور اسٹیج ڈرامے کا فنی اور پیش کش کے نقطۂ نظر سے تنقیدی جائزہ پیش ہے۔

(الف) ریڈیو ڈرامے

(الف) ریڈیو ڈرامے

محمد حسن کے ریڈیو ڈراموں کا تنقیدی جائزہ پیش کرنے سے پہلے اردو ادب میں ریڈیو ڈرامے کی تاریخ اور اس کے فن سے متعلق اہم نکات کا جائزہ پیش ہے۔

ہندوستان میں باضابطہ طور پر نشریات کی شروعات ۱۹۲۷ء میں ہوئی۔ ریڈیو اسٹیشن کا قیام صنعتی شہر کلکتہ میں سب سے پہلے عمل میں آیا۔ ریڈیو اسٹیشن کے قیام نے ریڈیو ڈراموں کے فروغ اور ترویج واشاعت کے لئے ایک پلیٹ فارم مہیا کیا۔ سب سے پہلے ۱۹۲۷ء میں کلکتہ کے مشہور و مقبول تھیٹر ''ناٹیہ مندر'' نے ''جمع خرچ'' نامی ریڈیو ڈرامہ نشر کیا۔

چنانچہ اس کے بعد سے ہی ریڈیو کے لئے ڈرامے لکھے جانے لگے۔ ریڈیو ڈرامے میں ہر طرح کے موضوعات پیش ہونے لگے جن میں ڈراما نگار فکری پہلو کے ساتھ ساتھ فنی پہلو پر بھی گہری نظر رکھتے تھے۔ عام طور پر راوی کے ذریعے واردات و واقعات کے بیان کا اہتمام کیا جاتا تھا۔ اس کے علاوہ موسیقی اور صوتی اثرات کے ذریعے خصوصی تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی تھی۔ کچھ عرصہ بعد ایک جدت یہ ہوئی کہ ناول، افسانے اور مثنوی وغیرہ کو ریڈیو فیچر اور ڈاکومینٹری شکل میں پیش کئے جانے کی طرح ڈالی گئی۔ جس کے تحت اردو اور دیگر ہندوستانی زبانوں کے علاوہ انگریزی کے ڈراموں اور ناولوں سے پلاٹ اور خیالات مستعار لے کر یا ترجمہ کر کے ریڈیو ڈرامے کی ہیئت میں نشر کئے جانے لگے۔

ریڈیو ڈرامے کی ترقی اور روز افزوں مقبولیت کی وجہ یہ بھی ہے کہ جب کوئی ڈرامہ ایک بار براڈ کاسٹ کیا جاتا تھا تو ملک کے مختلف حصوں میں بیٹھے ہوئے انگنت شائقین انہیں سنتے اور محظوظ ہوتے تھے۔ جبکہ اسٹیج ڈرامے میں ناظرین کی تعداد محدود ہوا کرتی تھی۔ دوسرے یہ کہ اسٹیج ڈرامہ پیش کرنے کے لئے نہ صرف مخصوص اسٹیج کی ضرورت ہوتی تھی بلکہ دیگر لوازمات بھی ضروری ہوا کرتے تھے۔ جیسے کاسٹوم یعنی مختلف کرداروں کے مختلف لباس وغیرہ۔ ان کے علاوہ مختلف مناظر کی پیش کش کے لئے کافی چیزوں کی ضرورت ہوتی تھی۔ اور جن کے لئے ڈائرکٹر کو بڑی محنت کرنا پڑتی تھی۔ مثال کے طور پر ایک بازار کا

منظر پیش کرنے کے لئے اسٹیج پر پورا بازار سجانا پڑتا تھا۔اسی طرح ندیاں، پہاڑ، جنگل، جھرنے، بستی اور ویرانے ہر منظر کو پیش کرنے کے لئے نہ صرف یہ کہ بڑی تگ ودو کرنی پڑتی تھی بلکہ زر کثیر بھی خرچ کرنا پڑتا تھا۔جبکہ ریڈیو ڈرامے میں صرف صوتی اثرات پیدا کرنے سے ہی یہ ضرورتیں پوری ہو جاتی ہیں۔ریڈیو ڈراموں میں ایک ہی فنکار مختلف کرداروں کی آوازیں نکال کر زیادہ افراد کی کمی کو پورا کر دیتا ہے۔نتیجتاً اسٹیج ڈرامے کے مقابلے میں ریڈیو ڈرامے کا فن خوب چمکا اور جلد ہی اس نے عوامی مقبولیت حاصل کر لی۔ ہندوستان میں ریڈیو اسٹیشنوں کی تعداد سال در سال بڑھتی گئی اور جس کے ساتھ ہی ساتھ ریڈیو ڈراموں کی مقبولیت بھی بڑھتی گئی۔

اردو ڈرامے لکھنے کے لئے تخلیقی فنکاروں کی جو پہلی نسل سامنے آئی ان میں سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، اوپندر ناتھ اشک، راجندر سنگھ بیدی اور عصمت چغتائی وغیرہ چند نمائندہ مصنفین ہیں۔ ۱۹۴۷ء کے بعد اردو میں ریڈیو ڈراموں کو زبردست مقبولیت حاصل ہوئی۔ ریڈیو ڈرامے ریڈیو پر کامیابی سے پیش کئے جانے کے ساتھ ساتھ ادبی حیثیت سے بھی کامیاب سمجھے گئے۔ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی، گوہر شادانی، سید ذوالفقار علی بخاری، امتیاز علی تاج، عابد علی عابد، سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، اوپندر ناتھ اشک، ریوتی شرن شرما، کرتار سنگھ دگل، عصمت چغتائی، مہندر ناتھ، انصار ناصری، عشرت رحمانی، راجندر سنگھ بیدی، رفیع پیرزادہ، شوکت تھانوی، مختار احمد صدیقی، خواجہ احمد عباس اور ڈاکٹر محمد حسن وغیرہ جیسے ممتاز و معروف ادیبوں نے ریڈیو کے لئے ڈرامے لکھے۔ان میں بعض ادیبوں نے صرف ریڈیو کے لئے ڈرامے لکھے جن میں سعادت حسن منٹو، انصار ناصری، رفیع پیرزادہ اور اظہر افسر کے نام قابل ذکر ہیں۔

ریڈیو سے نشر ہونے والے ڈراموں کو مختلف نام دیے گئے ہیں۔وال گلگڈ اور روجر مین ویل نے اسے ''ریڈیو ڈرامہ'' اور ''صوتی ڈرامہ'' کہا۔ربرٹ ڈنیٹ، جانیٹ ڈنبر اور ادی مرزبان نے ''ریڈیو پوپلے'' کہا ہے۔وال گلگڈ نے اسے ''براڈ کاسٹ پلے'' بھی کہا۔ ہریش چندر کھنہ، سدھ ناتھ کمار اور امر ناتھ چنچل اسے ''ریڈیو ناٹک'' کہتے ہیں۔رشید احمد صدیقی، آل احمد سرور، کلیم الدین احمد اور احتشام حسین وغیرہ نے اسے ''ریڈیائی ڈراما'' ڈاکٹر قمر رئیس نے ''ریڈیو ڈراما'' اور ''نشری ڈراما کہا ہے تو محمد حسن،

عبدالعلیم نامی اور نریندر ناتھ سیٹھ کی تحریروں میں اسے ''یک بابی ریڈیو ڈراما''، ''ایکانکی ڈراما'' اور ''ایک ایکٹ ڈراما'' کہا گیا ہے۔

ریڈیو ڈرامے کا فن

دراصل فن کے فرق نے ریڈیو ڈراما کی الگ دنیا آباد کی۔ اسٹیج ڈراما اداکاروں کو میڈیم کے طور پر استعمال کرتا ہے جبکہ ریڈیو ڈراما صوتی اور لفظی تصویروں کے ذریعے اظہار پاتا ہے۔ میڈیم کے فرق نے فنی تفریق پیدا کی۔ تکنیک اور اسلوب کا اس فن سے متاثر ہونا ناگریز تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ریڈیو ڈراما کے عناصر ترکیبی تکنیک اور تعمیر میں ''سماعتی فن'' کی فضا پائی جاتی ہے۔ ہریش چندر کھنہ ریڈیو ڈراما کی اس فنی تقسیم اور تفہیم میں اسی ''سماعتی فن'' کی انفرادیت پر زور دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں۔

> ''ریڈیو ڈرامے کی بنیاد سننے پر ہے۔ اس لئے اس کی صورت اور شکل عام اسٹیج ڈرامے سے مختلف ہوتی ہے۔ اس کے اسلوب اور فن کو سماعتی فن کے مطابق ہونا چاہئے۔''(۱)

پلاٹ

ریڈیو ڈرامے کا پلاٹ کرداروں کو عمل کی حدود مہیا کرتا ہے۔ ان کے عمل سے ہی ان کی نیکی و بدی کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس طرح پلاٹ کردار نگاری کا اہم فرض انجام دیتا ہے۔

مختلف ریڈیو ڈراموں کے کردار یکساں نہیں ہوتے۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ ان کے پلاٹ میں اختلاف ہوتا ہے اور ان کو عمل کے مختلف میدان اور میزان بخشے جاتے ہیں ارسطو نے پلاٹ کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے لکھا تھا کہ

> ''اس کے اجزاء اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے

---

(۱) بحوالہ ڈاکٹر اخلاق اثر۔ ''ریڈیو ڈرامے کا فن'' مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دلی، دسمبر ۱۹۷۷ء، ص ۴۸

ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو یہ
پورا (عمل) تباہ ہو جائے یا بالکل بدل جائے۔ کیوں کہ وہ چیز جو
رکھی بھی جا سکتی ہو اور نکالی بھی جا سکتی ہو اور اس سے کوئی فرق
محسوس نہ ہو تو وہ حقیقی معنوں میں جز و نہیں کہلا سکتی۔''(۱)

ریڈیو ڈرامے میں ایک پلاٹ اور ایک عمل کے علاوہ مخلوط پلاٹ اور مختلف تاثرات ہوتے ہیں۔ اس لئے پلاٹ وہ ایک ہو یا مخلوط ہو اس میں واقعات کے انتخاب اور ربط و تسلسل میں ارسطو کے نظریات کی پابندی کی جاتی ہے اس میں ایکانکی کا تناسب اور اختصار ہوتا ہے۔ واقعات کے بیان میں ایکانکی کی تیزی ہوتی ہے اور کلاسیکی ڈرامے کی طرح اس میں آغاز درمیان اور انجام ہوتا ہے۔ اس کا آغاز کلاسیکی اور جدید ڈرامے کے آغاز سے مماثلت رکھتا ہے۔ مگر یہ مماثلت کلاسیکی ڈرامے کی وحدت ثلاثہ کی پابندی یا جدید اسٹیج کے مناظر کی گرانی یا تبدیلی میں وقت کی وجہ سے نہیں بلکہ سماعتی تخلیق اور موضوعات کے انتخاب اور تکنیک کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ ریڈیو ڈرامے کا پلاٹ عام ڈراموں کے مقابلے میں مختصر ہوتا ہے۔ اس میں عام ڈراموں سے زیادہ سے زیادہ ایجاز و اختصار کا خیال رکھا جاتا ہے۔ ہریش چندر کھنہ نے ریڈیو ڈراما نگار کے طریقہ کار کے بارے میں لکھا ہے کہ

''وقت کے اعتبار سے ریڈیو ڈرامے کا دائرہ عمل بہت مختصر ہے۔
اس لئے ضروری ہو جاتا ہے۔ کہ ریڈیو ڈراما نگار ایک ایسے تخلیقی
فن کا استعمال کرے جو کم سے کم وقت میں زندگی کا زیادہ سے
زیادہ تصور پیش کر سکے۔ وہ چاہتا ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں بھی
سبھی اہم اور ضروری واقعات جگہ پا سکیں۔ مختصر دائرہ عمل میں بھی
کرداروں کی زیادہ سے زیادہ خصوصیات پر روشنی پڑ سکے۔ ان کی
سیرت کی تشکیل ہو سکے۔ کبھی وہ کہانی کے بہت سے واقعات کو
ایک واقعہ میں سموتا ہے۔ تو کبھی ایک واقعہ کو مختلف پہلوؤں کو

---

(۱) بحوالہ ڈاکٹر اخلاق اثر۔ ''ریڈیو ڈرامے کا فن'' مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دلی، دسمبر ۱۹۷۷ء، ص ۱۸۳

صرف اشاروں کے ذریعے واضح کرتا ہے جو اسٹیج ڈرامے کے
طویل مناظر یا مناظر کے تواتر میں ممکن نہیں۔''(۱)

اسٹیج ڈرامے حال سے مستقبل کی طرف بڑھتے ہیں اور ماضی کا بیان توضیحی مکالموں میں کر دیا جاتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں ماضی کو اس طریقہ کے علاوہ فلیش بیک کے ذریعے بھی پیش کیا جاتا ہے۔ فلیش بیک کی تکنیک سے ریڈیو ڈرامے میں واقعات کے بیان میں عظیم تبدیلیاں ہوئیں۔ فلیش بیک کی تکنیک سے ریڈیو ڈرامے میں واقعات کے بیان میں عظیم تبدیلیاں ہوئیں۔ ریڈیو ڈرامے کو آغاز، درمیان یا انجام کے پاس سے شروع کر سکتے ہیں اور گزرے واقعات فلیش بیک کے ذریعے بیان کیے جاسکتے ہیں اور وہ حال سے ماضی، ماضی سے حال، حال اور ماضی یا ماضی و حال سے بیان ہوسکتا ہے۔

کردار نگاری

ریڈیو ڈراما نگار کردار نگاری میں جسمانی خوبیوں سے زیادہ آواز اور لب ولہجہ کے فرق سے کردار تخلیق کرتا ہے۔ اس کے علاوہ کرداروں کی ان جسمانی خوبیوں یا خامیوں کو اجاگر کرتا ہے جو حرکت و صوت کے ذریعے آسانی سے محسوس کی جاسکتی ہیں۔ ریڈیو ڈراما نگار کردار نگاری میں سماعتی فن کی پابندیوں کا خیال رکھتا ہے اور پلاٹ، مکالموں اور راوی کے بیان سے کردار نگاری کرتا ہے۔ ریڈیو ڈراما نگاروں نے ریڈیو ڈرامے میں بصارت کی کمی سے اور بھی بہت سے فائدے اٹھائے ہیں۔ لطیف جذبات واحساسات، دل و دماغ، فطرت کے مظاہرے، تعمیرات کو کردار کی حیثیت دیکر اچھے اچھے ڈرامے تخلیق کیے گئے ہیں۔ دل و دماغ کو زبان عطا کی گئی ہے تو لہروں اور چٹانوں کو گیت بخشے گئے ہیں خاموشی کو معنی پہنائے گئے ہیں اور لطیف احساسات کو زندگی دی گئی ہے۔

ترلوک چند کوثر کے ''آتش خاموش'' میں دوستی، محبت، طاقت، دولت، شہرت، حقیقت اور خواب سدھناتھ کے ''لوہ دیتا'' میں انسانی سماج کو ایک کردار کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ حبیب

---

(۱) بحوالہ ڈاکٹر اخلاق اثر۔ ''ریڈیو ڈرامے کا فن'' مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دلی، دسمبر ۱۹۷۷ء، ص ۸۵-۱۸۴

تنویر نے ''دودھ کا گلاس'' میں دودھ کے اجزا جیسے پروٹین، چربی وغیرہ کو کردار کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اسی طرح مختلف ڈراموں میں مختلف احساسات و جذبات کے علاوہ مینار، مساجد، کتبے، استوپ، چاند، ستارے وغیرہ کو کردار کی حیثیت دی گئی ہے۔ ان کرداروں کے لئے مناسب آوازوں کو منتخب کیا جاتا ہے اور جب یہ کردار انسانوں کی طرح بات چیت کرتے ہیں تو کسی اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔ خاص طور سے جب تاریخی ڈراموں میں طویل واقعات اور دور دراز کے علاقوں میں وحدت اور اختصار پیدا کرنے کے لئے ارتقائی مونتاژ (Progressive Montage) کی تکنیک استعمال کی جاتی ہے۔ اسوقت تاریخی عمارات کا استعمال ناگزیر ہوجاتا ہے۔

مکالمہ

ریڈیو ڈراموں میں مکالموں کو اولیت حاصل ہے۔ کوئی بھی ریڈیو ڈراما نگار مکالمہ نویسی کی بہترین صلاحیت کے بغیر کامیاب نہیں ہوسکتا۔ وہ الفاظ کا فیاض ہوتا ہے اور الفاظ کے مزاج سے پوری طرح واقف ہوتا ہے۔ وہ ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے جو صوتی حسن کے ساتھ ساتھ گہری معنویت رکھتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے میں کرداروں کا عمل، شکل وصورت، لباس، پوشاک، ماحول، آمد و رفت، عمل وغیرہ مکالموں سے ہی بیان ہوتے ہیں۔ اعلیٰ مکالمہ نگاری کے بغیر کامیاب ریڈیو ڈرامے تخلیق نہیں کئے جاسکتے۔

قوت ایمائی (Suggestive Power) کے حامل مکالمے، تخیل کو بیدار کر کے عمل پر اکساتے ہیں۔ روجر مین ویل نے ٹیلی ویژن اور ریڈیو کا موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''الفاظ علامتی آوازیں ہیں۔ ایک زبان کے بولنے والے بھی ایک ہی لفظ کے مختلف معنی سمجھتے ہیں اور وہ جو کچھ مشترکہ طور پر سمجھتے ہیں وہ انکے مشترکہ تجربہ کی بنیاد پر موقوف ہوتا ہے۔ یہ الجھن خاص کر مجرد (Abstract) الفاظ کے استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔''(۱)

---

(۱) بحوالہ ڈاکٹر اخلاق اثر۔ ''ریڈیو ڈرامے کا فن'' مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دلی، دسمبر ۱۹۷۷ء، ص ۹۳

''پائل میں سوئے نغمے'' میں شاہدہ کہتی ہے ''ریڈیو ڈرامے کا
اصول ہے کہ جب آنا ہو تو یا تو آدمی آہٹ کر کے آئے یا
کھنکھارتا ہوا آئے۔''(۱)

آہٹ اور آواز سے کرداروں کی آمد و رفت کا اندازہ تو ہو سکتا ہے مگر مکالموں سے ان کی اصلیت اور رشتے پر روشنی پڑتی ہے۔ مثلاً

''دل سے قریب'' میں کرداروں کی وضاحت اس طرح کی گئی ہے۔

خانم : (دستک دینے کے بعد پکارتی ہے) بیٹا اب اٹھیئے۔ دن چڑھ گیا بیٹا۔
نوشابہ : کون؟ خانم؟ اچھا (دروازہ کھلتا ہے)۔(۲)

''پلیٹ فارم پر'' میں اندھے جوگی کی سیرت نگاری اس طرح ہوتی ہے۔
جوگی کہتا ہے:

''بھگوان بھلا کرے، اندھا ہوں، لاچار، بھگوان بھلا کرے،
کچھ اندھے محتاج کو بھی مل جائے۔ پرماتما بھلا کرے۔ رام بھلا
کرے۔''(۳)

اسٹیج ڈرامے میں اندھے فقیر کی موجودگی سے ہی اس کا تعارف ہو جاتا ہے مگر ریڈیو ڈرامے میں اس کا اظہار ضروری ہے۔ اس طرح اسٹیج ڈراموں میں مصور پردوں سے ماحول کی تخلیق ہو جاتی ہے۔ مگر ریڈیو ڈرامے میں مکالمے ہی اس فرض کو ادا کرتے ہیں۔

''فاصلہ'' میں ممتاز کے مکالموں سے منظر اور موقع کی وضاحت ہوتی ہے:

---

(۱) بحوالہ ڈاکٹر اخلاق اثر۔ ''ریڈیو ڈرامے کا فن'' مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دلی، دسمبر ۱۹۷۷ء، ص ۱۵۸
(۲) ڈاکٹر اخلاق اثر۔ ''ریڈیو ڈرامے کا فن'' مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دلی، دسمبر ۱۹۷۷ء، ص ۱۵۸
(۳) ایضاً ص ۱۵۸

''یہ اجلی اجلی رات، یہ مسکراتی ہوئی لہریں اور ان لہروں کی گود
میں جھومتا ہوا پونم کا چاند۔ اس کی باتیں کرو۔ اپنی باتیں کرو یا
چپ چاپ یوں ہی دیکھتے رہو میری جانب تا کہ اس رات کو میں
اپنے دل میں بسالوں۔ ان حسین لمحوں کو یوں ضائع نہ کرو۔ میں
سب کچھ بتادوں گی۔ ضرور بتادوں گی۔''(۱)

واقعہ نگاری میں بھی مکالمے صورت حال کا بہتر تعارف دیتے ہیں۔ ''پہلے آپ'' میں صوتی اثرات ریل کے روانہ ہونے کی وضاحت ضرور کرتے ہیں مگر مکالموں سے ہی اصل واقعہ ظاہر ہوتا ہے۔

سجاد : نواب صاحب گاڑی چھوٹ رہی ہے تشریف لے چلئے۔
نواب : جی نہیں پہلے آپ۔
سجاد : میں کہتا ہوں سامان ڈبے میں پڑا ہے اور گاڑی رینگ رہی ہے۔
نواب : تو تشریف لے چلئے قبلہ۔
سجاد : مگر اب کے پہلے آپ۔(۲)

ریل چھوٹ جاتی ہے اور نواب اور سجاد اگلے اسٹیشن کو تار دینے چلے جاتے ہیں۔ داخلی کشمکش تو مکالموں کے ذریعے ظاہر ہوتی ہے۔ خارجی کشمکش بھی مکالموں کے سہارے بیان ہوتی ہے۔

''ستارہ'' اور ''محل سرا'' میں مکالموں سے خارجی کشمکش نمایاں ہوتی ہے۔ اس طرح مکالمے کرداروں پر مختلف طریقے سے روشنی ڈالتے ہیں اور ان کی سیرت تعمیر کرتے ہیں۔

ان مثالوں سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں کوئی دوسری چیز مکالمہ کی جگہ نہیں لے سکتی۔ جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے کرداروں کی گفتگو سے ان کی سیرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ دوسرے کرداروں کی گفتگو بھی سیرت نگاری میں کام آتی ہے۔ مگر کرداروں کی گفتگو، ان کے عمل ردعمل کو آپسی تعلقات، چاہتوں اور رقابتوں کی میزان پر پرکھے جانے کے بعد ہی اصلیت کا اندازہ ہوتا ہے اور

---

(۱) ڈاکٹر اخلاق اثر۔ ''ریڈیو ڈرامے کا فن'' مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دلی، دسمبر ۱۹۷۷ء، ص ۱۵۹

(۲) ایضاً ص ۱۶۰

اس کے بارے میں آخری رائے قائم کی جاتی ہے۔ کبھی کبھی ڈرامے کا عمل ٹھہر سا جاتا ہے اور صرف باتیں ہوتی ہیں اور ان سے کرداروں پر تیز روشنی پڑتی ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ کبھی کوئی کردار ڈرامے کے عمل میں شریک نہیں ہوتا مگر دوسرے کرداروں کی گفتگو سے ہی اس کی سیرت تعمیر ہوتی ہے۔

زبان

ریڈیو ڈرامے میں زبان کو جو اہمیت حاصل ہے وہ کسی اور ذریعے کو حاصل نہیں۔ یوں تو الفاظ، صوتی تصویروں اور موسیقی کی بنیاد بھی صوت پر ہے مگر صوت کو ہی ریڈیو ڈرامے کی بنیاد نہیں بنایا جاسکتا۔ آل انڈیا ریڈیو میں صرف صوت پر ریڈیو ڈرامے تخلیق کرنے کے تجربات کئے گئے اور ان میں خاطر خواہ کامیابی بھی ہوئی مگر بحیثیت فن اور صنف کے ریڈیو ڈرامے صوت پر تخلیق نہیں کیے جاسکتے۔ وہ ایک رجحان تو ہو سکتے ہیں ایک فارم نہیں۔ اس کے بارے میں ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں:

> ''اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ کبھی کبھی ایک ہلکی سی
> صوت وہ کام کرتی ہے جو پیریگراف کے پیراگراف نہیں کر سکتے
> پھر بھی صوت کو الفاظ کے پیکر میں دھڑکنے کی اجازت تو ہے مگر
> اس کے وجود پر چھا جانے کی نہیں۔''(۱)

''ہوا محل'' اور دوسرے پروگرام میں ایسے بھی ڈرامے نشر ہوتے ہیں جن میں صوت کو بالکل استعمال نہیں کیا گیا ہے اور مکالموں سے ہی ڈراما تعمیر کیا گیا ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں کوئی دوسری چیز مکالموں کی جگہ نہیں لے سکتی۔ اسی وجہ سے سدھناتھ نے زبان کو ریڈیو ڈرامے کی روح کہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

> ''زبان ہی ریڈیو کی جان ہے اس کے بغیر ڈراما کھڑا ہی نہیں
> ہوسکتا۔ ریڈیو ڈرامے کا قصر الفاظ پر ہی کھڑا ہوتا ہے۔ ڈراما نگار
> الفاظ سے نظر کی کمی کو پورا کرتا ہے۔''(۲)

---

(۱) ڈاکٹر اخلاق اثر۔ ''ریڈیو ڈرامے کا فن'' مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دلی، دسمبر ۱۹۷۷ء، ص ۲۳۹

(۲) بحوالہ ڈاکٹر اخلاق اثر۔ ''ریڈیو ڈرامے کا فن'' مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دلی، دسمبر ۱۹۷۷ء، ص ۲۳۹

یہ بات قابل غور ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں استعمال ہونے والی زبان عام زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ اسلوب میں ایسے الفاظ کو زیادہ جگہ دی جاتی ہے جن کی اصوات مفہوم کی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ روجر مین ویل نے زبان کو اشاراتی شعور (Symbolic noises) کہا تھا۔ ہریش چندر کھنہ ریڈیو ڈرامے کی بنیادی طاقت صوت قرار دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ صوتی اسلوب کی بنیاد بھی اس خاص اصول پر رکھنا ہوگی۔ صوت الفاظ کا ایک اہم حصہ ہے اور الفاظ کے مفہوم کا احساس صوت کی شکل میں ہوتا ہے۔ ماہرین نے زبان کے ارتقا پر مختلف نظریات پیش کئے ہیں۔ ان میں سے ایک صوتی نظریہ بھی ہے اور الفاظ کی توضیح ان کے صوتی اور معنی ارتباط پر کی جاتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ تمام الفاظ کی توضیح اصوات کی بنیاد پر نہیں کی جاسکتی مگر ہم بہت سے ایسے الفاظ سے واقف ہیں جن کی اصوات مفہوم سے تعلق رکھتی ہیں۔ اور ہمارا ذہن ایک دم معنی کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ الفاظ کے صوتی اور معنوی ارتباط کی بات آج اس لئے نئی معلوم ہوتی ہے کہ زبان کی ترقی کے ساتھ اس کے صوتی پہلو پر کم توجہ دی گئی ہے جس سے زبان میں گہری معنویت پیدا ہوتی ہے اور الفاظ مفہوم کو واضح کرتے ہیں۔ صوت کی اہمیت کے بارے میں ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں۔

> ''اگر خطیب خوش گلو ہے تو سامعین گھنٹوں بغیر کسی تھکن اور اکتاہٹ کے سنتے ہیں۔ اس کے برخلاف اگر مقرر کی آواز صوتی خوبیوں سے عاری ہے تو ہاتھ اور ابرو کے اشارے، جسم کی حرکت اور دلکش انداز بیان سامعین کو دیر تک روکے نہیں رکھتا۔''(۱)

ہر خیال اپنے اظہار کے لئے مخصوص الفاظ تراشتا ہے۔ ایسے الفاظ کی تلاش وجستجو میں ریڈیو میڈیم کا شعور ضروری ہے۔ الفاظ کی مناسب ادائیگی سے مخصوص معانی اور مطالب ادا ہوتے ہیں۔ اس لئے ریڈیو ڈرامے کی زبان (مکالمے اور ادائیگی) اسٹیج ڈرامے سے مختلف ہے مگر اظہار کی بے پناہ قوت رکھتی ہے۔ ایڈورڈ لیوسی (Edward Livesey) نے ایک جگہ لکھا تھا کہ ریڈیو میں ایک خرابی ہے کہ ہم اپنی سہولت کے اعتبار سے کوئی چیز نہیں سیکھ سکتے۔ ریڈیو ہمیں ہماری مرضی کے مطابق سوچنے سمجھنے

---

(۱) ڈاکٹر اخلاق اثر۔ ''ریڈیو ڈرامے کا فن'' مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دلی، دسمبر ۱۹۷۷ء، ص ۲۴۱

کی مہلت نہیں دیتا اور جب ہمارا ذہن سوچنے پر مائل ہوتا ہے تو سامعین کو کتاب کے قارئین کی طرح پچھلے صفحات دیکھنے کا موقع نہیں ملتا۔ بلاشبہ ریڈیو ایک زبردست محرک ہے وہاں اس کی اپنی مجبوریاں ہیں۔ اس لئے ریڈیو اسلوب میں الفاظ کے استعمال سے قبل ان کی صوتی اور معنوی خوبیوں پر توجہ دی جاتی ہے اور ایسے الفاظ استعمال کئے جاتے ہیں جو تصویر اور تاثر کے حامل ہوں اور مکمل مفہوم ادا کرنے کی قوت رکھتے ہوں۔ اس کے علاوہ ایسے الفاظ کا انتخاب کیا جاتا ہے جن میں تکرار نہ ہو، آسانی سے ادا ہوں اور مختلف سطحوں پر سنے جاسکیں۔ جس طرح آنکھیں ایک ہی نقطہ پر دیر تک مرکوز نہیں رہ سکتیں اسی طرح کان بھی ایک ہی قسم کی اصوات کو زیادہ دیر تک برداشت نہیں کر سکتے۔ اس لئے خاص طور سے ریڈیو میں خیال کے اظہار اور اسلوب میں صوتی، تصویری، تاثری اور ایمائی الفاظ کے استعمال پر زور دیا جاتا ہے۔ آرنہیم (Arnheim) نے ٹھیک ہی لکھا ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں خیال سے زیادہ اسلوب پر توجہ دی جاتی ہے۔ کچھ بھی کہنے کے بجائے بات کس موثر انداز سے کی گئی ہے زیادہ اہمیت رکھتی ہے اور سامعین اس وقت گرفت میں آتے ہیں جب دلچسپ اور دل نشیں انداز بیاں اختیار کیا جاتا ہے۔ اگر سامعین کو ابتدا ہی میں متوجہ نہ کیا گیا تو وہ ریڈیو بند کر دیں گے یا اسٹیشن تبدیل کر دیں گے اور اگر ایسا نہ بھی کیا تو ان کی توجہ کو پوری طرح اسیر کرنا بعد میں اور بھی مشکل ہوگا۔ وقت کے اختصار کی وجہ سے غیر ضروری الفاظ اور جملے سے گریز کیا جاتا ہے اور الفاظ کو ماحول، منظر اور عمل کی تصویر کاری کے مطابق بنایا جاتا ہے۔

محمد حسن انٹرمیڈیٹ کا امتحان پاس کرنے سے پہلے ہی اپنے تخلیقی سفر کی شروعات افسانے، ڈرامے اور فیچر وغیرہ لکھنے سے کر چکے تھے۔ لیکن انہوں نے باقاعدہ طور پر لکھنے کا آغاز ۱۹۵۰ء سے کیا جب ان کو اخبار ''پانیر'' کے لئے لکھنؤ میں سب ایڈیٹر کی نوکری ملی۔ پریس کا کام انجام دیتے ہوئے وہ وہاں کے حالات کا جائزہ برابر لیتے رہے۔ اسی دوران انہوں نے ''یہ لکھنؤ ہے'' عنوان سے ایک دلچسپ ریڈیو فیچر لکھا۔ جو آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ سے دس بارہ قسطوں میں براڈ کاسٹ ہوا۔ اس فیچر کا اہتمام بڑی خوش اسلوبی سے کیا گیا تھا۔ اس میں حضرت گنج، چوک، امین آباد اور چار باغ جیسے علاقوں کو ان کے جیتے جاگتے افراد و ماحول کے ساتھ تخلیقی انداز میں پیش کیا۔ اس کے لئے متعلقہ علاقوں میں جا جا کر ساؤنڈ ریکارڈنگ کی گئی تا کہ مخصوص علاقے کی امتیازی خصوصیت، صوتی تاثرات کے ساتھ پیش کیا جا سکے۔

جس طرح ایک کامیاب ڈرامہ نگار اپنے ڈراموں کی ترتیب وتدوین کرتا ہے اسی طرح محمد حسن نے اس فیچر کی پیش کش میں فنکارانہ صلاحیتوں کا استعمال کیا۔ ان کے تیار کردہ فیچر ''یہ لکھنؤ ہے'' سے ایک مثال پیش ہے جو لکھنؤ کی جیتی جاگتی تصویر پیش کرتی ہے۔

''کورنس بجالاتا ہوں قبلہ میر صاحب''
تسلیمات عرض ہے لالہ صاحب''
''مزاج بخیر، کہئے کیسے تکلیف کی، یونہی چہل قدمی کے لئے۔
''جی نہیں لالہ صاحب کیا عرض کروں بندہ نواز، ایک ذری پنّا لال جوہری کی دوکان تک آیا تھا۔ کچھ زیورات بننے کے لئے دے گیا تھا مستوارت کے لئے۔ ہنوز تیار نہیں ہوئے۔''
''اجی حضّت کچھ نہ پوچھئے میر صاحب آج کل جوہری بچوں کی حالت۔''

''یہ لکھنؤ ہے'' کی مقبولیت کے بعد محمد حسن نے ریڈیو کے لئے یکے بعد دیگرے کئی ڈرامائی فیچر لکھے۔ جن میں ''نقش فریادی'' اور ''اکبر اعظم'' کو نمایاں اہمیت حاصل ہے اور یہیں سے انہیں ریڈیو ڈرامہ لکھنے کی ترغیب ملی۔ اور وہ باقاعدہ طور سے ریڈیو ڈرامہ تخلیق کرنے لگے جو آل انڈیا ریڈیو سے وقتاً فوقتاً نشر بھی کئے جاتے تھے۔ ۱۹۵۵ء تک وہ تین درجن سے زیادہ ریڈیو ڈرامے تخلیق کر چکے تھے۔ جن میں سے چند منتخب ڈرامے ''پیسہ اور پرچھائیں'' میں شائع ہوئے اس کے بارے میں محمد حسن خود لکھتے ہیں:

''یہ ڈرامے میں نے ریڈیو کے لئے لکھے ہوئے اپنے تین درجن ڈراموں سے انتخاب کئے ہیں ان میں اکثر آل انڈیا ریڈیو کے مختلف اسٹیشنوں سے بار بار براڈ کاسٹ ہو چکے ہیں۔''(۱)

ریڈیو ڈرامے کا پہلا مجموعہ ''پیسہ اور پرچھائیں'' میں کل نو ڈرامے شامل ہیں۔ ان ڈراموں کے نام ہیں: پیسہ اور پرچھائیں، سرخ پردے، سونے کی زنجیریں، نظیر اکبر آبادی، نقش فریادی، اکبر اعظم،

---

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ-۱۹۵۵، ص ۸

انسپکٹر جنرل، حکم کی بیگم اور معمار اعظم۔

یہ سبھی ڈرامے محمد حسن کے طبع زاد نہیں ہیں بلکہ کچھ ڈرامے بیرونی ادبیات سے ماخوذ ہیں۔ اس کے بارے میں محمد حسن لکھتے ہیں:

> ''اس مجموعے میں مختلف ڈرامے ہیں ''معمار اعظم''، ''انسپکٹر جنرل'' اور ''حکم کی بیگم'' بیرونی ادبیات سے لئے گئے ہیں۔ دو ادبی شخصیتوں کی سرگزشت ہیں۔ دو کردار تاریخ سے لئے گئے ہیں اور دو طبعزاد سماجی ڈرامے ہیں۔ لیکن اس اختلاف اور تنوع کے باوجود ان میں ایک فکری وحدت تلاش کی جاسکتی ہے۔''(۱)

ہندوستان میں آل انڈیا ریڈیو کے مختلف اسٹیشنوں کے قیام سے اردو ریڈیو ڈراموں کو فروغ حاصل ہوا۔ اس میں ہر طرح کے موضوعات کو آسانی سے سامعین کے سامنے پیش کیا جانے لگا۔ سماجی، سیاسی، تاریخی اور عصری مطالبات کو پیش نظر رکھ کر ڈرامے لکھے جانے لگے۔ محمد حسن نے بھی ریڈیو ڈرامے کے فن اور تکنیک کو سامنے رکھ کر ہی ریڈیو ڈرامے لکھے۔ جس میں انہوں نے اپنی زندگی کے مسائل کو پیش کیا ہے۔ وہ اس بارے میں لکھتے ہیں:

> ''یہ ڈرامے میرے ہی کمزور لمحوں کی داستانیں ہیں جب میں اپنی زندگی کے کشکول کی تلاش لینے کے لئے مجبور ہوا ہوں اور کسی ایسے بہانے کو ڈھونڈھنے نکلا ہوں جس کے سہارے زندگی گذاری جاسکے۔''(۲)

''پیسہ اور پرچھائیں'' کے الگ الگ ڈراموں کا فنی اور پیش کش کے نقطۂ نظر سے جائزہ پیش ہے۔

---

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۵۵، ص ۶

(۲) ایضاً ص ۵

''پیسہ اور پرچھائیں''

ریڈیو ڈرامہ ''پیسہ اور پرچھائیں'' اس مجموعے کا سب سے اچھا اور انعام یافتہ ڈرامہ ہے۔ محمد حسن نے اس ڈرامے کو اس وقت تخلیق کیا تھا جب انہوں نے نوکری کی تلاش میں بمبئی کا سفر کیا تھا۔ انہوں نے وہاں کی مخصوص کھچڑی زبان کا بھرپور فائدہ اٹھایا اور یہاں کی کھچڑی زبان میں یہ ڈرامہ لکھا۔ موصوف کو اس ڈرامے پر لکھنؤ ریڈیو اسٹیشن کے مقابلے میں پہلا انعام ملا جن کی رقم پانچ سو روپیہ تھی۔ اس ڈرامے کو بہت زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ یہ ڈراما کئی بار ہندوستان کے مختلف ریڈیو اسٹیشنوں سے براڈ کاسٹ بھی ہوا جس سے اس ڈرامے کی شہرت و کامیابی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اس ڈرامے کے پلاٹ کے بارے میں ملک حسن اختر لکھتے ہیں:

> ''یہ ڈرامہ واقعی عمدہ ہے۔ اس کا پلاٹ مربوط اور گٹھا ہوا ہے۔ اگر چہ یہ انجام سے آغاز کی طرف سفر کرتا ہے''۔(۱)

''پیسہ اور پرچھائیں'' میں کئی کردار ہیں جن میں مرکزی کردار 'رامو' کا ہے۔ جو ایک مزدور کی حیثیت سے مل میں کام کرتا ہے۔ رامو کی ماں بیمار ہے۔ ماں کا علاج بھی کراتا ہے۔ کرائے کے مکان میں رہتا ہے۔ ایک پٹھان کا قرض اس کے اوپر ہے۔ پٹھان کرایہ ادا نہ کرنے کی صورت میں دھمکی دیتا ہے کہ وہ اس کو گھر سے باہر کر دے گا۔ اور اسے برا بھلا کہتا ہے۔ اس موقع پر پٹھان اور رامو کے بیچ کا مکالمہ اور زبان کی ایک مثال پیش ہے جس میں بمبئی کی کھچڑی زبان کی ایک جھلک دکھائی دیتی ہے۔

پٹھان : تم سمجھتا نہیں ہے رامو۔ ہم اپنا دیس چھوڑ کر بمبئی میں پڑا ہوا ہے۔ حرام کا پیسہ تو نہیں ہے نہ۔ ہم تو قبر سے وصول کرتا۔ زمین سے لاٹھی مار کر اپنا پیسہ نکالتا۔ لاؤ سود تو نکالو۔ اس دفعہ کا اصل پھر دے دینا چلو۔

رامو : نہیں خان آج ہم بالکل پھوکس ہے۔ پیسہ خلاص ہے پہلی کو ضرور دے گا۔

---

(۱) ڈاکٹر ملک حسن اختر۔ ''اردو ڈراما کی مختصر تاریخ''، مقبول اکیڈمی، لاہور۔ ۱۹۹۰ء ص ۲۳۹

پٹھان : خنزیر کا بچہ، بہانے بناتا ہے خیر ہم بھی دیکھ لے گا اچھا پہلی کو اصل اور سود
دونوں نکال کر دے گا۔ نہیں تو ہم سامان گھر سے اٹھا کر لے جائے گا۔
ہمارے پیسے کا بندوبست فوراً کرے گا سمجھا۔

رامو : برابر کرے گا۔(۱)

راموایک ایسے دوراہے پر کھڑا ہے جہاں ایک طرف بیمار ماں کا علاج کرانا ہے تو دوسری طرف پٹھان کے قرض کی ادائیگی بھی ضروری ہے۔ مل کے مالک نے اس کی چھٹی کر دی ہے۔ ایسے برے وقت میں رگھو نام کا ایک کارآزمودہ جیب کترا اسے مل جاتا ہے جو اسے جیب کاٹنے کا فن سکھاتا ہے۔ جب رامو اور رگھو ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور رگھو اس کو اپنے پیشے کے بارے میں بتاتا ہے اس موقع کی ایک مثال جس میں ڈراما نگار نے بمبئی کی کھچڑی زبان کا بہت ہی چابکدستی سے استعمال کیا ہے۔

رامو : بول نہ دادا، اچھی سی نوکری ہے نا؟
رگھو : بہت اچھی فسٹ کلاس نوکری۔ اور پتہ ہے کس کی نوکری ہے؟
رامو : کس کی بھلا؟ کپڑا بننا ہوگا، کاٹن مل کے لئے کیا؟
رگھو : نہیں بے، کپڑا کاٹنے کی ہے۔
رامو : کونسا مل مالک ہے دادا۔ مجھے تم لے چلو گے نا۔
رگھو : ہاں کپڑا کاٹنے کی نوکری ہے اور میں تجھے نوکر رکھوں گا میں۔
رامو : تم؟ دادا تم کتنے اچھے ہے۔
رگھو : سن رامو، میں پاکٹ مار ہوں۔
(پس منظر میں موسیقی ایک دم بہت تیز ہو جاتی ہے)
رامو : رگھو دادا؟..... پاکٹ مار؟ دادا!(۲)

حالانکہ رامو فطری طور پر اس پیشہ کو برا سمجھتا ہے۔ ساتھ ہی اس کی بیمار ماں اس کو راہ راست کا

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۵۵ء ص ۱۷-۱۶
(۲) ایضاً ص ۱۲-۱۱

سبق متواتر سکھاتی رہتی ہے۔لیکن پیسہ انسان کی سب سے بڑی ضرورت ہے۔راموں کی ماں اس کی مفلسی کی وجہ سے وقت سے پہلے اس سرائے فانی سے کوچ کر جاتی ہے۔ڈراما نگار نے اس تلخ حقیقت کو بیدار بخت کے واقعات کے ذریعہ تقویت پہنچانے کی زبردست کوشش کی ہے۔بیدار بخت کو اس کے گھر والے عزت کی نگاہ سے نہیں دیکھتے۔یہاں تک کہ اس کی محبوبہ ریحانہ بھی اسے قابل اعتبار نہیں سمجھتی۔اس موقع پر ڈراما نگار نے عصری حقائق کو موقع ومحل کے مطابق چست مکالموں کے ذریعہ پر اثر بنانے کی بھر پور کوشش کی ہے۔اس کی ایک مثال پیش ہے۔

نوجوان : تو کیا سچ مچ محبت روپیہ سے بھی حقیر شے ہے۔

ریحانہ : میں یہ نہیں کہتی مگر تم جانتے ہو۔مجھے کالج سے لیکر اس وقت تک زندگی کی حسین چیزوں سے محبت رہی ہے۔میں نے فطرت کے نظاروں کی پوجا کرنے کے لئے ہمیشہ پچھمڑی، اوٹا کمنڈ اور کشمیر کی زیارتیں کی ہیں۔ مصوری اور سنگیت سے پیار کیا ہے۔اور حسین ترین کپڑوں اور زیوروں سے خود کو سجایا ہے۔

نوجوان : تو پھر تم نے وعدہ کیوں کیا تھا ریحانی۔

ریحانہ : جب تم سرکاری مقابلے کے امتحانوں میں بیٹھ رہے تھے۔بیدار مجھے یقین تھا تم ضرور کامیاب ہوگے۔اور پھر ایک کلکٹر کی بیوی بن کر میں اپنی خوش مزاقی کو قائم رکھ سکوں گی مگر اب.....

نوجوان : (بات کاٹ کر) اب کیا ہو گیا ہے؟

ریحانہ : اب تم بے کار ہو۔نوکری میں بھی جاؤ تو دو تین سو روپئے کے۔میں اپنے سارے شوق، آرٹ، حسن مطالعہ اور سیر وتفریح سب کو دفن کر کے صرف تمہاری محبت کا وظیفہ پڑھوں کیا۔تم اسے پسند کرو گے؟

نوجوان : (بیزاری سے) میری بات چھوڑو ریحانی۔میں سوچتا ہوں کالج کے خواب کتنے موہوم تھے جس کی تعبیر ڈھونڈنے میں مَیں نے آدھی عمر گنوائی ہے۔(۱)

---

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۵۵ء ص ۲۲-۲۱

بیدار بخت کی کمتر حیثیت دیکھ کر ہوٹل کا منیجر بھی اسے برا بھلا کہتا ہے لیکن جب اچانک اس کی جیب میں پچاس ہزار روپئے آجاتے ہیں تو پوری بساط ہی پلٹ جاتی ہے۔ اس کے گھر کے سبھی لوگ چاہنے لگتے ہیں۔ اس کے والد کا مبارکباد کا تار آتا ہے۔ اب ریحانہ بھی بیدار بخت کے ہر طنز کا جواب دلفریب مسکراہٹوں سے دیتی ہے۔ محمد حسن نے اس موقع کو بڑے ہی دلچسپ اسلوب میں بیان کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

ریحانی : بڑی عمر ہے میری بھی۔ تم نے یاد کیا اور میں آئی۔

نوجوان : ریحانی، اچھا ہوا تم آگئیں، یہ دیکھتی ہو، روپئے روپئے اور روپئے میں یہاں میز پر تمہارے آگے اس ساری دولت کو انبار کئے دیتا ہوں۔ پچاس ہزار روپیہ۔ بولو اب تو میں تمہیں پا سکتا ہوں۔ اب تو میں ان ستاروں کو چھو سکتا ہوں جو تمہاری..... زلفوں میں کہکشاں کی طرح چمک رہے ہیں۔

ریحانی : (ہنستی ہے) یہ بھی کوئی سوال ہے بھلا۔ میں تم سے کالج ہی کے زمانے میں زندگی بھر ساتھ دینے کا وعدہ کر چکی ہوں ڈارلنگ۔

نوجوان : آج تمہارے ساتھ میں ہنسوں گا ریحانی (طنز کی ہلکی سی ہنسی) عجیب بات ہے۔ آج مجھے معلوم ہوا کہ دنیا کے سارے سائنس داں بیوقوف ہیں۔ طاقت بجلی میں نہیں، ایٹم اور برقی لہروں میں بھی نہیں، کاغذ کے ان پرزوں میں اور چاندی کے ان سکوں میں جنہیں روپیہ کہتے ہیں۔

ریحانی : تم پھر شاعری کرنے لگے ڈارلنگ! چلو ہال روم چلیں۔ (۱)

حاصل کلام یہ ہے کہ محمد حسن نے ''پیسہ اور پرچھائیں'' میں چست، برجستہ اور موقع و محل کے اعتبار سے مکالموں کا استعمال کیا ہے جو ہماری قوت متخیلہ کو متحرک کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے اس ڈرامے میں فلیش بیک تکنیک کا بہت ہی چابکدستی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ الفاظ کا استعمال کرداروں کی شخصیت اور حیثیت کے مطابق کیا ہے۔ یہ ڈرامہ فکری و فنی اور پیش کش کے اعتبار سے ایک کامیاب ریڈیو ڈرامہ ہے۔

---

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۵۵ء ص ۳۵

''سرخ پردے''

''سرخ پردے'' میں محمد حسن نے آپ بیتی کو بیان کیا ہے۔ اس کی کہانی محمد حسن کی ذاتی زندگی سے وابستہ ہے۔ اس ڈرامے میں انہوں نے مراد آباد کے ایک زمیندار گھرانے کی لڑکی ریحانہ کی زندگی کے المیہ پہلو کی عکاسی کی ہے۔ ریحانہ نواب صاحب کی اکلوتی بیٹی ہے جس کی ابھی شادی نہیں ہوئی ہے۔ جس کی عمر لگ بھگ تیس پینتیس سال ہے۔ نواب صاحب اور ان کا بیٹا وقار دونوں شراب و کباب، رنگ رلیوں کی محفلیں جمانے اور دوشیزاؤں سے لطف اندوز ہونے میں سرمست ہیں۔ مگر کنواری بیٹی ریحانہ کی شادی کرنا نہیں چاہتے کیونکہ ایسا کرنا انہیں اپنی شان کے خلاف محسوس ہوتا ہے۔ ریحانہ اس گرتی ہوئی زوال آمادہ تہذیب وتمدن کی غمازی کرتی ہے۔ اس کے بارے میں محمد حسن لکھتے ہیں:

> ''ڈرامے لکھنے شروع کئے تو مراد آباد کے اس ٹوٹتے بکھرتے، لڑکھڑاتے اور گرتے ہوئے تہذیبی ڈھانچے نے مدد کی۔ ان گرتی ہوئی چھتوں کے نیچے حسین اور ذہین دوشیزائیں تھیں۔ مسکراتے ہوئے ہوش مند نوجوان تھے مگر گرتے ہوئے تمدن کی چکی انہیں پیسے ڈال رہی تھی۔ کبھی کبھی وہ ایک باغی کی طرف اپنا سر اٹھاتے تھے مگر کوئی پاٹ پھر سے انہیں اپنی طرف گھسیٹ لیتا تھا۔ اپنے ڈراموں میں میں نے انہیں گھرانوں کی تصویریں کھینچیں، خود اپنی تصویر کھینچی۔''(۱)

''سرخ پردے'' میں ریحانہ کی بڑی بہن رضوانہ عین شادی کے دن خودکشی کر لیتی ہے جو اس فرسودہ جاگیردارانہ نظام کی نمائندگی کرتا ہے۔ اب ریحانہ کی باری ہے۔ اس کے لئے شادی کے رشتے آتے رہتے ہیں مگر نواب صاحب ان سب رشتوں کو منظور نہیں کرتے۔ نواب صاحب کے انکار کی وجہ

---

(۱) محمد حسن: نقوش آپ بیتی نمبر، ادارہ فروغ اردو، لاہور جون ۱۹۴۶ء ص ۴۷-۱۲۴۶

محمد حسن یوں بیان کرتے ہیں:

نواب : بیگم بیگم (غصہ میں) بھلا ہمت تو دیکھو ان چپڑ قناتیوں کی کل کے ٹھیکیدار آج کم بخت اپنی حیثیت کو بھول گئے ہیں۔

بیگم : پہلے میری بات تو سن لو۔

نواب : میرا خون کھول رہا ہے بیگم۔ وہ رحمت اللہ ٹھیکیدار اور ان کے رشتے ناتے والے دو چار دن سے آ کر ٹھہرے تھے، تو ہم نے بھی کہا کہ چلو شکار میں ساتھ ہو جائے گا۔ آج معلوم ہے کہ کیا گل کھلائے انہوں نے؟

بیگم : شکار کو نہیں گئے وہ لوگ؟

نواب : (غصہ میں) نہیں، انہوں نے ہماری مہربانیوں کا خوب انعام دیا۔ ابھی ابھی زمانے بھر کا لچا لفنگا، دو دمڑی کا ٹھیکیدار رحمت اللہ ہمارے پاس آیا، کہنے لگا کہ ہمارے گھرانے میں رشتہ کرنا چاہتا ہے۔ بھلا دیکھو تو یہ ہمت؟

بیگم : (تعجب سے، آرزو کے ساتھ، غصے سے نہیں) رشتہ؟

نواب : ریحانہ کو ہم نے اسی لئے تو پالا پوسا ہے کہ ایسے کمینوں کے حوالے کر دیں؟ نہ ذات نہ پات۔ نہ اٹھنے بیٹھنے کی تمیز، چلے ہیں نوابوں کے یہاں رشتہ کرنے؟ دنیا بھول جائے، کوئی ہم بھولیں گے کہ ان کے پردادا اور ان کے باپ برتن صاف کیا کرتے تھے.....

بیگم : پھر کیا کہا تم نے؟

نواب : یہ بھی پوچھنے کی ضرورت ہے، ہم نے یہی کہا پہلے بات کرنے کا سلیقہ سیکھو اپنی حیثیت مت بھولو۔ روپیہ پیسہ ہی تو سب کچھ نہیں ہے دنیا میں۔(۱)

نواب گھرانے کا چشم و چراغ جاوید ریحانہ سے محبت کرتا ہے اور اس سے شادی کرنا چاہتا ہے۔ لیکن نواب صاحب کو اس شادی سے بھی انکار ہے۔ مگر ریحانہ کی ماں کو اپنی بیٹی کے جذبات کے پیش نظر یہ رشتہ پسند ہے لیکن نواب صاحب اس رشتے سے کسی طور پر راضی نہیں ہیں۔ یہاں تک کہ بیگم صاحبہ بیٹی

---

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ - ۱۹۵۵ء ص ۴۷-۴۶

کے غم کی تاب نہ لاکر دم توڑ دیتی ہیں۔ بیگم صاحبہ کی موت کے بعد نواب صاحب ان کی اس خواہش کو پایۂ تکمیل تک پہونچانے کے لئے ریحانہ کا ہاتھ جاوید کے ہاتھ میں دے دیتے ہیں۔

محمد حسن نے اس ڈرامے میں موقع و محل کے مطابق مکالموں کا استعمال کیا ہے۔ محمد حسن ایک جگہ زمیندارانہ زوال آمادہ تہذیب و تمدن پر ایک زوردار چوٹ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''تمہارے قانون؟ تمہارے اخلاق؟ یہ سب فریب ہیں، تم انسان کو جکڑنے کے لئے زنجیریں بناتے ہو، اور انہیں خوبصورت نام دیتے ہو۔ اخلاق، مذہب، رسم و رواج، بس یہی تو ہے تمہارا سماج۔ مجھے ان بدبودار لاشوں سے ڈر نہیں لگتا، میں صرف ان سے نفرت کر سکتا ہوں۔'' (۱)

محمد حسن نے اس ڈرامے کے آخر میں مسئلے کا حل پیش کر دیا ہے جس سے قاری یا سامعین وقتی طور پر مطمئن تو ہو جاتا ہے لیکن یہ حل بالکل غیر فطری معلوم ہوتا ہے اور اس بنا پر یہی ڈرامہ کی کمزوری بن جاتا ہے۔ محمد حسن نے آگے چل کر بہت جلد اپنی اس کمزوری پر قابو پانے کی کوشش کی ہے اور اس میں بڑی حد تک کامیاب بھی ہوئے ہیں۔

حاصلِ کلام یہ ہے کہ یہ ڈرامہ ریڈیو ڈراما کے فن پر پوری طرح کھرا اترتا ہے۔ اس کا پلاٹ مربوط ہے۔ اس کے مکالمے برجستہ، فطری اور دلچسپ ہیں۔ اس کے کردار زندہ اور متحرک ہیں۔ پیش کش کے نقطۂ نظر سے بھی یہ ڈراما کسوٹی پر کھرا اترتا ہے۔

---

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ - ۱۹۵۵ء ص ۶۳

''سونے کی زنجیریں''

محمد حسن نے اس ڈرامے میں مشہور گویّا (مغنی) یوسفی خان کے المیہ کو موضوع بنایا ہے جس کا تعلق دربار اودھ سے ہے۔ اس ڈرامے میں انہوں نے خصوصاً اس بات کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے کہ زر و جواہر کی چمک دمک اور آسایش حیات کا طلسم ایک عظیم فن کار کی صلاحیت اور فن کو کس طرح نیست و نابود کر دیتا ہے۔

ڈرامہ ''سونے کی زنجیریں'' کے مطالعہ سے کئی باتوں کا پتہ چلتا ہے۔ جہاں ایک طرف یوسفی خاں کی زندگی کے المیہ پر روشنی پڑتی ہے تو دوسری طرف اودھ کے سیاسی، سماجی اور تہذیبی ابتری کا پتہ چلتا ہے۔ یوسفی خاں ایک ایسی شخصیت سے محبت کرتا ہے جس کی خواہشات کی تکمیل نواب اودھ کے دسترس سے باہر تھی۔ اس سے نواب اودھ کی لاچاری اور بے بسی کا پتہ چلتا ہے۔ یوسفی خاں اس کی یاد میں پاگلوں کی طرح بھاگتا تھا مگر بے سود۔ یہاں تک کہ اس نے حسن و محبت کو پانے کے لئے اپنی زندگی اور فن کو بھی قربان کر دیا۔ اس کا پلاٹ نہایت گٹھا ہوا ہے اور کہیں پر جھول نظر نہیں آتا۔

محمد حسن نے ریڈیو ڈرامے کے فن کو ملحوظ رکھتے ہوئے برجستہ اور موقع و محل کے اعتبار سے مکالموں کا انتخاب کیا ہے جو ہمارے تخیل کو تسکین بخشتے ہیں۔ مثال پیش ہے:

یوسفی : آج گھر جانے کو جی نہیں چاہتا۔ رات بھیگ چلی ہے بس یہ جی چاہتا ہے کہ میں گاتا رہوں اور کوئی سنتا رہے۔

میر : یوسفی، تمہیں کال کے دنوں میں بھی گانا بجانا سوجھ رہا ہے۔ گھر پر ماں اور بیوی انتظار کر رہے ہوں گے۔

یوسفی : نہیں، میں ابھی نہیں جاؤں گا۔ میرے دل میں چوٹ دبی ہے دوست۔

میر : سن رہا ہوں۔

یوسفی : مجھے تو محبت کرنے والے ملے۔ میری بیوی میری ماں سب ہیں مگر میرے فن سے محبت کرنے والا کوئی نہیں، تعریف سے میرا جی نہیں بھرتا۔ وہ تو یہ

مانگتا ہے کہ کوئی اسے نہ چاہے اس سے جو گیت نکلتے ہیں انہیں چاہے میں
گا تا رہوں وہ سنتی رہے میں گا تا رہوں۔(۱)

اس ڈرامے کے سبھی کردار جیتے جاگتے اور متحرک ہیں۔محمد حسن نے کردار نگاری میں اپنے فن کا زبردست مظاہرہ کیا ہے ایسا لگتا ہے یہ سبھی کردار ہماری آنکھوں کے اردگرد گھوم رہے ہیں۔اس کی ایک مثال پیش ہے:

ارجمند : گاؤ یوسفی خاں، گاؤ۔مگر آج کے گانے کے لئے ایک شرط ہے۔
یوسفی : مجھے منظور ہے
ارجمند : تم نے شرط سنے بغیر ہی منظور کر لی۔
یوسفی : شرطیں سن کر تو سب منظور کرتے ہیں۔یوسفی خاں کا جی چاہتا ہے کہ سرکار کی شرط بغیر سنے ہی منظور کر لے۔
ارجمند : شرط یہ ہے کہ آج تمہارے راگ سے بادل گھر آئیں اور پانی برسنے لگے۔اودھ کال سے تڑپ رہا ہے کیا تمہارا راگ سوکھی کھیتی بھی ہری نہیں کر سکتا۔
یوسفی : ابھی نہیں بیگم صاحبہ، آپ کے غلام کو ابھی صرف اپنے ایسے انسانوں ہی کو رلانے اور ہنسا دینے، ان کے دلوں میں آگ بھڑکانے اور آنکھوں میں آنسو لانے پر قدرت ہے۔ابھی آسمان اور زمین میری زد سے باہر ہیں۔ابھی میرا فن ادھورا ہے سرکار۔(۲)

ڈراما نگار نے اودھ کے قحط سے پیدا ہونے والی بربادی، بے کسی اور انتشار کو بہت ہی موثر انداز میں پیش کیا ہے۔کس طرح اودھ کے شریف زادے لوگ بھوک اور غریبی سے رات کے اندھیرے میں مزدوری کرنے پر مجبور تھے اس کا خاکہ پیش کیا ہے۔ایک مثال پیش ہے:

---

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ-۱۹۵۵ء ص ۷۱-۷۰
(۲) ایضاً ص ۷۹

میر : میں اسے بہت عرصے سے جانتا ہوں۔اب سے بہت سال پہلے جب اودھ میں بارش نہ ہونے کی وجہ سے قحط پڑا تھا اور نواب آصف الدولہ بہادر نے لوگوں کی روزی کا بہانہ نکالنے کے لئے امام باڑے اور رومی دروازہ بنوانا شروع کیا تھا۔میں اس زمانے میں اچھا خاصا جوان تھا۔میں اور یوسفی خاں رات کو دو گھنٹے مزدوری کیا کرتے تھے ۔ رات کے اندھیرے میں بہت سے بے حال شریف گھروں سے نکلتے اور مزدوری کرتے تھے کیونکہ اندھیرے میں انہیں کوئی پہچان نہیں سکتا تھا اسی رات کا واقعہ ہے۔(۱)

محمد حسن نے اس ڈرامے میں فلیش بیک کی تکنیک کا استعمال کیا ہے جو ریڈیو ڈرامے کے اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔اوپر پیش کی گئی مثال فلیش بیک کی ایک اچھی مثال ہے۔ڈرامے کا اختتام یوسفی خان کے اس جملے کے ساتھ ہوتا ہے:

یوسفی : ہاں میری ایک خواہش ہے۔ مجھے پھر کبھی دربار میں نہ بلایا جائے بولو وعدہ کرتے ہو۔(زور سے) مجھے لوہے کی زنجیروں میں باندھ دو میں سونے کی زنجیریں نہیں پہنوں گا۔(پاگلوں کی طرح ہنستا ہے) (۲)

مختصر طور پر کہہ سکتے ہیں کہ یہ ڈراما ریڈیو ڈراما کے فن پر پوری طرح کھرا اترتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ پیش کش کے لحاظ سے بھی کامیاب ڈرامہ ہے۔

---

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۵۵ء ص ۷۰

(۲) ایضاً ص ۹۰

''نظیر اکبرآبادی''

''نظیر اکبرآبادی'' محمد حسن کا ایک تاریخی ڈرامہ ہے جس میں انہوں نے نظیر اکبرآبادی کی زندگی کو اس دور کے تہذیبی اور معاشرتی سیاق وسباق میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور ان کی زندگی کے تاریک گوشوں کو منور کیا ہے جس سے نظیر کی شخصیت، شاعری اور ان کی مقبولیت کے اسباب وعوامل اور توکل شعاری اور انسان دوستی پر روشنی پڑتی ہے۔ ڈرامے کا آغاز نظیر کے اس شعر سے ہوتا ہے:

فقیر چمٹا بجا کر گاتا ہے۔

تن سوکھا کُبڑی پیٹھ ہوئی گھوڑے پر زین دھرو بابا
اب کوچ نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا

اس ڈرامے کی شروعات ایک فقیر بیان کرتا ہے جو راوی کا کام کرتا ہے۔ فلیش بیک تکنیک کے ذریعہ ڈراما نگار نے نظیر کی زندگی کے واقعات کو پیش کیا ہے۔ مثال پیش ہے:

فقیر : نظیر کی دنیا میں چلو گے؟ نظیر اکبرآبادی کے دنیا میں چلتے ہو تو پھر میرے پیچھے پیچھے آؤ۔ میں تخیل کا درویش ہوں تمہارے لئے نظیر کی روح کو پھر بلاؤں گا، اس کی البیلی دنیا کو ایک بار پھر سے زندہ کروں گا۔ روحوں سے ملاقات میرے لئے کوئی بڑی بات نہیں۔ میرے پیچھے پیچھے چلے آؤ۔ وہ دیکھو اس دنیا کا دروازہ کھلا۔'' (۱)

نظیر نے اپنی پوری زندگی اور شاعری عوام کے لئے وقف کردی تھی۔ انہوں نے عیش وعشرت کی زندگی کو چھوڑ کر بچوں کو ٹیوشن پڑھا کر غربت کی زندگی گذارنے کو بہتر سمجھا۔ اس لئے انہوں نے شاہ اودھ کی نوکری قبول نہیں کی اور عوام سے اپنا رشتہ جوڑ رکھا۔ ایک ایسا ملنسار شاعر جس کا موضوع انسان دوستی اور

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۵۵ء ص ۹۱

عالمگیر اخوت ہو وہ کس طرح درباری زندگی کو قبول کر سکتا ہے۔ یہ نظیر کی زندگی کا ایسا روشن پہلو ہے جس کو ڈراما نگار نے تاج محل کی محبت کے پس منظر میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں:

نظیر : دیکھو میاں قطب الدین، تاج محل آج کتنا خوبصورت لگ رہا ہے۔ آج ہم تو اس سے رخصت ہو رہے ہیں تم اُدھر جاؤ تا کہ یہ میری نظروں کے سامنے رہے۔

قطب الدین : بہت اچھا۔

نظیر : خاصی دور نکل آئے۔ تاج محل دیکھو یہاں سے کتنا چھوٹا سا دکھائی دیتا ہے۔

قطب الدین : جی ہاں، اب آگرہ کے سرحد تک آپہونچے ہیں۔ یہیں تھوڑی دور پر شاہ اودھ کے ہاں کی سواری آپ کا انتظار کر رہی ہوگی۔

نظیر : (گھبرا کر تاج محل تو نظروں سے اوجھل ہو گیا۔ تمہیں نظر آ رہا ہے میاں قطب الدین؟

قطب الدین : جی نہیں، اب تو کافی فاصلہ ہو گیا۔

نظیر : تاج نظروں سے اوجھل ہو گیا۔ میں نہیں جاؤں گا۔ میں کہیں نہیں جاؤں گا۔ جہاں تک تاج میری نظروں سے اوجھل رہے۔

قطب الدین : استاد، وہ لوگ منتظر ہوں گے۔

نظیر : کچھ بھی ہو۔ گھوڑی واپس پھیرو، ہم تاج محل کی طرف چلتے ہیں۔ تم کہتے تھے، یہاں میرا ہے ہی کون۔ میں تاج سے کیسے رخصت ہوں گا۔ میں آگرہ کے ان بازاروں سے ان محبت والے لوگوں سے کیسے رخصت ہوں گا جو ہر گلی کوچے میں میرے گیت گاتے ہیں۔(۱)

محمد حسن نے مکالمہ نگاری میں اپنی فن کارانہ صلاحیت کا استعمال کیا ہے۔ دو کرداروں کے درمیان

---

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۵۵ء ص ۱۰۶-۱۰۵

مکالمے موقع ومحل کے مطابق ہیں۔انہوں نے چست ،فطری اور برجستہ مکالموں کا استعمال کیا ہے۔ ریڈیو ڈرامے کی لازمی شرط ہے کہ مکالمے ایسے ہوں جو ہماری قوتِ متخیلہ کو متحرک کردیں۔اس کی ایک مثال پیش ہے:

نظیر : (ہنس کر) دیکھو میاں قطب الدین،ان بدمعاشوں کی باتیں میرے شاگرد نہیں ہیں۔استاد ہیں استاد۔ان سے کہہ دینا ہولی کل آگرہ بازار میں سنیں۔

لڑکا : ان دونوں نے کہا تھا لکھوا کر لانا۔

نظیر : اچھا،اچھا،لکھ لینا۔اب تم سبق پڑھو۔

لڑکا : بہت اچھا۔

پڑھتے ہیں.....

نظیر : پڑھ تو لیا ٹھیک ٹھیک،اس کا مطلب بھی سمجھ گیا۔

لڑکا : جی ہاں۔

نظیر : کیا مطلب ہوا بھلا۔(۱)

محمد حسن نے کردار نگاری میں اپنے فن کا مظاہرہ کیا ہے۔انہوں نے کرداروں کے ماحول اور موقع ومحل کے مطابق زبان کا استعمال کیا ہے۔انہوں نے صوت کا بھی اہتمام کیا ہے۔اس سے سبھی کرداروں کے خدوخال ہماری آنکھوں کے سامنے گھومنے لگتے ہیں۔

محمد حسن کے کردار نگاری کی ایک مثال پیش ہے جس میں انہوں نے نظیر اور قطب الدین کے کرداروں کی عکاسی کی ہے:

نظیر : (گنگناتے ہوئے)

عشق پھر وہ رنگ لایا ہے کہ جی جانے ہے
دل کا یہ رنگ بنایا ہے کہ جی جانے ہے

---

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں،ادارہ فروغ اردو،لکھنؤ-۱۹۵۵ء ص ۹۹

سمجھے میاں قطب الدین، غزل کے پانچ شعر تو ہو گئے مگر
مشاعرہ کے لئے غزل کہنے میں مزا نہیں آتا۔

میاں قطب الدین : استاد، مشاعرے میں تو سب لوگ آپ کے کلام کے مشتاق رہتے ہیں۔

نظیر : نہیں میاں قطب الدین، وہاں لوگ قافیے ردیف اور رعایت لفظی میں ایسے کھو جاتے ہیں کہ شعر کی مستی پر نظر نہیں کرتے۔ میرے شعر کی مستی تو انہیں لوگوں میں نکھرتی ہے جو اسے تقاضے کر کے لکھواتے ہیں۔

میاں قطب الدین : لوگ تو مشاعروں کی داد کو ترستے ہیں اور آپ کی سیری اس داد سے نہیں ہوتی۔

نظیر : میاں قطب الدین، ایمان کی تو یہ ہے کہ میں ہنسوڑ کھیل تماشوں کا رسیا عالموں فاضلوں کی صحبت میں مجھے مزا نہیں آتا۔ ادھر شعر پڑھا، اُدھر وہ تقطیع لے دوڑے، مزا جب آتا ہے کہ ادھر شعر زبان سے نکلا اور اُدھر سارا شہر جھوم گیا۔(۱)

اس ڈرامے کا اختتام اسی شعر پر ہوتا ہے جس سے اس کی شروعات ہوئی تھی یعنی:

تن سوکھا کُبڑی پیٹھ ہوئی گھوڑے پر زین دھرو بابا
اب کوچ نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا

حاصل کلام یہ ہے کہ محمد حسن نے ''نظیر اکبر آبادی'' میں نظیر کی زندگی، فن شاعری اور اس دور کی تہذیب کی عکاسی کی ہے اور اس میں وہ کامیاب بھی ہوئے ہیں۔ یہ ڈراما فن اور پیش کش کے نقطۂ نظر سے بھی کامیاب ثابت ہوا ہے۔

---

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ-۱۹۵۵ء ص ۹۷-۹۶

''نقش فریادی''

اس ڈرامے کا موضوع غالب کی حیات وشاعری اور اس دور کی تہذیب کی عکاسی کرتا ہے۔ یہ ڈرامہ بھی تاریخی نوعیت کا ہے۔ یہ ڈراما دراصل فیچر کی حیثیت رکھتا ہے جس میں ڈرامائی عناصر بھی موجود ہیں۔

اس ڈرامے کی شروعات فلیش بیک سے ہوتی ہے۔ ڈراما نگار نے بہت ہی چابکدستی سے اس کا استعمال کیا ہے۔ اس کی مثال پیش ہے:

> راوی : تراسی برس پہلے ۱۵ر فروری کو غالب نے آخری سانس لی۔ وہی دہلی تھی، وہی قدیم مکان تھا اور وہی مانوس در و دیوار تھے، جنھوں نے مرزا کی عظیم زندگی کے تقریباً سبھی اہم موڑ دیکھے تھے۔(۱)

اس کا پلاٹ سادہ یا اکہرا ہے اس میں سارے واقعات غالب کی زندگی کے اردگرد گھومتے ہیں۔ غالب کا بچپن، جوانی اور بڑھاپے کا تسلسل اور منطقی ربط کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ غالب کا جوانی کے دنوں میں ایک ڈومنی سے عشق، بہادر شاہ ظفر کے دربار میں غالب کی رسائی اور بادشاہ بہادر شاہ ظفر کے ساتھ شعروشاعری کی محفلیں اور ۱۸۵۷ء کے بغاوت کی ہنگامی صورت اور اس وقت کی دہلی کی تہذیبی اور معاشی حالات کا ایک عکس ہماری آنکھوں کے سامنے گھومتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

اس کا مکالمہ بہت ہی موزوں اور مناسب ہے۔ ڈراما نگار نے بہت ہی چابکدستی سے مکالموں کا انتخاب کیا ہے جو ریڈیو ڈرامے کے فن پر پورا اترتا ہے۔ ڈراما نگار نے مکالموں کے انتخاب میں زبان کا بہت زیادہ خیال رکھا ہے۔ محمد حسن نے زبان کے استعمال میں کرداروں کی شخصیت کا پورا خیال کیا ہے۔ اس کے مکالمے کی ایک مثال پیش ہے:

---

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۵۵ء ص ۱۰۷

ایک عورت : اے ہُوا، ڈومنیوں پہ کیا افتاد ہے کہ ابھی تک منھ باندھے بیٹھی ہیں۔

ڈومنی : بیگم صاحب!

بیگم : ہاں، اجازت ہے، شروع کرو۔

ڈومنی : خطا معاف، ہم مردوں کے سامنے نہیں گا سکتے۔

غالب : جی، چچی جان۔

بیگم : لے بیٹے، ذرا باہر جا بیٹھ تو ڈومنیاں گا بجا لیں۔

غالب : گایئے گایئے، یہ لیجئے بندہ چلا۔ (آہستہ سے گنگناتے ہوئے)

اب تو جاتے ہیں بتکدے سے میرؔ
پھر ملیں گے اگر خدا لایا!(۱)

محمد حسن نے اس ڈرامے میں اپنے فن سے کرداروں کو زندہ جاوید بنا دیا ہے وہ مرزا غالب کا کردار ہو یا بنسی دھر کا یا ڈومنی کا یا بہادر شاہ ظفر کا۔ محمد حسن نے کرداروں کی شخصیت کے مناسبت سے مکالموں اور زبان کا استعمال کیا ہے۔ اس کے کردار جیتے جاگتے اور متحرک ہیں۔ کردار نگاری کی ایک مثال پیش ہے:

بہادر شاہ ظفر : (مسکرا کر) بہت خوب۔ اس حسنِ طلب کا جواب نہیں بھئی۔ مرزا کے ہاں ایک بہنگی عمدہ عمدہ آموں کی ضرور آئے گی۔

غالب : حضور کی ذرہ پروری ہے۔ اسی کرم گستری کی بنا پر تو کہتا ہے۔

ملے دو مرشدوں کو قدرتِ حق سے ہیں دو طالب
نظام الدین کو خسرو - سراج الدین کو غالب

بہادر شاہ ظفر : مرزا تمہاری بذلہ سنجی قابل داد ہے۔ خیر یہ باتیں ہوتی رہیں گی۔ اب کوئی تازہ غزل سنا دو۔

غالب : پیر و مرشد، آج تازہ غزل کی فرمائش نہ کیجئے۔ کچھ عجیب سماں ہے

---

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ-۱۹۵۵ء ص ۱۳-۱۱۲

اپنی ایک پرانی غزل کے کچھ شعر بے طرح یاد آ رہے ہیں۔ ارشاد ہو تو وہی پیش کروں۔

بہادر شاہ ظفر : کچھ بھی سناؤ۔

غالب : عرض کرتا ہوں۔

حضورِ شاہ میں اہلِ سخن کی آزمائش ہے
چمن میں خوش نوایانِ چمن کی آزمائش ہے
قد و گیسو میں قیس و کوہ کن کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے(۱)

محمد حسن ایک جگہ غالب کی شخصیت اور فن کے بارے میں فرماتے ہیں:

''مرزا غدر کے بعد بھی کافی عرصے تک زندہ رہے انہوں نے پرانی تہذیبی ماحول کو بند ہوتے اور نئے نظام کی داغ بیل پڑتے دیکھی اور نئی نسل کی تربیت میں حصہ بھی لیا۔ غالب سے زیادہ کسی دوسرے شاعر نے نئی نسل کو اس قدر متاثر نہیں کیا۔ ان کی شاعری صرف احساس کا آئینہ نہیں۔ متجسس ذہن کا پتہ دیتی ہے۔ ان کی آواز میں محض فریاد نہیں سنگین حقیقتوں کی تلاش ہے۔ مرزا کی نظریں ایک صحت مند تشکیک اور ایک شاداب فکر کے ساتھ زندگی کو ہر رنگ میں دیکھتی ہیں۔ ان کی عظیم وراثت آج بھی اردو شاعری کے لئے ایک زندہ جاوید روایت بنی ہوئی ہے۔ غالب کی شاعری اپنی فکری خوش آہنگی، تنوع اور اسلوب کی دلآویزی کے ساتھ انسانیت کی ایک عظیم متاع ہے۔ جب تک سننے والے کان اور محسوس کرنے والے دل شاعری کا جادو اور سنگیت کے کیف کی قدر کر سکیں گے اس وقت تک غالب کی

---

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ-۱۹۵۵ء ص ۱۸-۱۱۷

شاعری زندہ رہے گی۔''(۱)

محمد حسن کا یہ ڈراما بھی ریڈیو ڈرامے کے فن کے سارے لوازمات کو پورا کرتا ہے اور پیش کش کے اعتبار سے بھی یہ ایک کامیاب ڈرامہ ہے۔ یہ ڈرامہ موضوع اور مواد کے اعتبار سے بھی اپنی کسوٹی پر کھرا اترتا ہے۔ انہوں نے بڑی فنکاری سے تاریخی واقعات کو چست اور برمحل مکالموں کے ذریعہ پیش کیا ہے۔

محمد حسن کے دوسرے مجموعے ''مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے'' میں کل سات ڈرامے شامل ہیں۔ جن میں ''مولسری کے پھول''، ''سچ کا زہر'' اور ''خوابوں کا سوداگر'' ریڈیو ڈرامے اور ''شکست''، ''مور پنکھی''، ''دارشکوہ'' اور ''کچلا ہوا پھول'' اسٹیج ڈرامے ہیں۔ محمد حسن اس مجموعے کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ان کا زمانۂ تصنیف ۱۹۵۴ء سے ۱۹۷۲ء تک پھیلا ہوا ہے۔ یوں تو ان کی حیثیت محض خاکوں کی سی ہے جن میں رنگ آمیزی کی گنجایش بھی ہے اور ضرورت بھی۔ مگر اہلِ نظر شاید اپنے تخیل اور بصیرت سے ان ڈراموں کی فضا تک پہونچ سکیں گے۔''(۲)

---

(۱) محمد حسن: پیسہ اور پرچھائیں، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۵۵ء ص ۲۳-۱۲۲

(۲) محمد حسن: مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے، مکتبہ دین و ادب، لکھنؤ-۱۹۷۵ء ص ۳۲

''خوابوں کا سوداگر''

''خوابوں کا سوداگر'' محمد حسن کا ایک علامتی ڈراما ہے۔ جس میں انہوں دہلی کے ایک بس اسٹاپ کی کہانی پیش کی ہے۔ اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''خوابوں کا سوداگر کی کش مکش یوں تو دلی کے ایک بس اسٹاپ کی کہانی ہے مگر اس کے پیچھے وہی باطنی اور باہری تبدیلیوں کا ٹکراؤ ہے جو نرمل کی ذات میں ایک سوالیہ نشان بن کر ابھرتا ہے اور عین اس وقت جب وہ زندگی کے لئے وجہ جواز پانے میں کچھ کامیابی حاصل کرنے لگتا ہے حادثے کا شکار ہو جاتا ہے۔''(۱)

(۱) محمد حسن: مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے، مکتبہ دین و ادب، لکھنؤ-۱۹۷۵ء ص ۳۷

محمد حسن نے اس ڈرامے میں حیات انسانی کو بس کے سفر سے تشبیہ دی ہے۔ بس اسٹاپ پر مسافر آتے ہیں ایک دو پل کے لئے ٹھہرتے ہیں پھر اپنی راہ پر چلتے ہیں۔ یہ بس اسٹاپ اس دار فانی کی علامت ہے جہاں بے شمار لوگ آتے ہیں، تھوڑی دیر بیٹھ کر انتظار کرتے ہیں اور پھر چلے جاتے ہیں۔ اور یہاں آنے اور جانے میں کسی کی اپنی مرضی نہیں ہوتی نہ انسان اپنی مرضی سے آتا ہے اور نہ ہی واپس جا سکتا ہے۔ بس اسی کے اشارے پر چلتے ہیں۔ اس میں کسی کا دخل نہیں ہوتا۔ ڈراما نگار نے نہایت خوش اسلوبی سے ایک مخصوص فلسفۂ حیات کو نرمل اور مولانا کے کرداروں کے ذریعہ پیش کیا ہے۔

محمد حسن نے اس ڈرامے میں علامت، تمثیل اور ایہام کا استعمال دوسرے ڈراموں کے مقابلے میں واضح طور پر کیا ہے۔ محمد حسن خود اس کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''خوابوں کا سوداگر میں علامتوں کا استعمال ذرا زیادہ واضح طور پر ہوا ہے اس لئے اس کے مکالموں کے دُہرے معنی، اس کا تمثیلی پیرایہ، اس کے الفاظ کا ایہام شاید اس مجموعے کے دوسرے ڈراموں کے مقابلے میں زیادہ آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے۔

بس کا سفر گویا انسانی زندگی کا سفر بن جاتا ہے اور زندگی کی طرف
مختلف رویے مختلف کرداروں اور حادثوں کی شکل اختیار کر لیتے
ہیں لیکن سمبالزم کا استعمال دوسرے ڈراموں میں بھی ہوا ہے گو
اتنا واضح نہیں ہے۔ ڈرامے کی ظاہری کہانی کے پیچھے ایک تمثیلی
رو بھی ساتھ ساتھ چلتی ہے۔(۱)

اس ڈرامے کا مرکزی کردار نرمل ہے۔ اس کے علاوہ مولانا، گردھاری لال، نرملا، نرملا کا باپ وغیرہ دوسرے کردار ہیں۔ یہ سبھی کردار مرکزی کردار کے ارد گرد گھومتے ہیں۔ اس میں نرمل کا کردار بہت ہی جاندار اور متحرک ہے۔ نرمل زندگی کے تلخ حقائق کو اچھی طرح سمجھتا ہے اور تنگ آ کر خودکشی کرنا چاہتا ہے۔ لیکن اس کی ملاقات نرملا سے ہوتی ہے اس کے بعد اس کو جینے کی امنگ جاگتی ہے۔ اس میں ڈراما نگار نے نرمل کے ذریعہ زندگی کے فلسفہ کو علامت کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ جس کی کچھ مثالیں پیش ہیں۔ نرمل وقت کے بارے میں اپنا خیال اس طرح پیش کرتا ہے:

نرمل : سچ کہتا ہوں (مسکرا کر) مجھ سے زندگی بدل لیجئے، میرے پاس وقت
ہے۔ وقت بے کراں سمندر ہے، بے اُور چھور کا ریگستان ہے، خرید لیجئے۔
میں وقت بیچتا ہوں اور اب تک کسی نے یہ بے بہا خزانہ خریدا نہیں ہے
میں ابھی تک بیکار ہوں۔''(۲)

محمد حسن ایک جگہ زندگی کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں:

نرمل : دنیا کا ہر مذہب، ہر فلسفہ یہی کہتا آیا ہے مولانا کہ اسے زندگی کے معمے کے
سارے اشارے معلوم ہیں اور ان تک دوسرا کوئی نہیں پہنچ سکتا مگر ایک
آخری اشارہ پھر بھی باقی رہ جاتا ہے۔ اسے کوئی نہیں جانتا۔ وہ لفظ کسے

---

(۱) محمد حسن: مورپنکھی اور دوسرے ڈرامے، مکتبہ دین وادب، لکھنؤ-۱۹۷۵ء ص ۳۸-۳۷

(۲) ایضاً ص ۲۳۲

معلوم ہے جو زندگی کے معمے کو حل کر سکے۔ شاید اس لفظ کو کوئی نہیں جانتا۔
یہی ایک لفظ ہم سب کی تقدیر ہے۔(۱)

نرمل زندگی سے بری طرح عاجز و پریشان ہے اس لئے وہ موت کو زندگی پر ترجیح دیتا ہے اور خود کشی کرنا چاہتا ہے۔ محمد حسن لکھتے ہیں:

نرمل : (ایک دم چیخ کر) آپ کیا جاننا چاہتے ہیں۔ میں خودکشی کر رہا ہوں، میں پاگل ہوں۔ میری زندگی اکارت ہے اور میرے اس ارادے سے مجھے کوئی بھی نہیں روک سکے گا۔ جایئے آپ پولس کو اطلاع کر دیجئے، قانون سے کہیے۔ وہ جس بیکار نوجوان کو جینے کا حق نہ دے سکا اس سے مرنے کا حق بھی چھین لے۔ آپ کیا کہنا چاہتے ہیں۔

مولانا : کچھ نہیں!

گردھاری : کچھ بھی تو نہیں!

نرمل : آپ یہ چاہتے ہیں کہ میں اپنا دل چیر کر اپنے زخم آپ کو گنواؤں۔ آپ کو دلیل اور ثبوت سمجھاؤں کہ میرے لئے موت کیوں ضروری ہے۔ میں کوئی دلیل نہیں دوں گا۔ میرے دل کے ناسور، میرے ساتھ چتا میں جل جائیں گے آپ ان کو نہ دیکھ سکیں گے۔ آپ مجھ سے دلیل مانگتے ہیں۔ میں آپ سے اس سوال کا جواب چاہتا ہوں۔ ''آپ کیوں زندہ ہیں؟'' آپ کو اس طرح زندہ رہنے کا کیا حق ہے؟'' بولیئے، جواب دیجئے۔''(۲)

محمد حسن نے موقع و محل کے اعتبار سے مکالموں کا استعمال کیا ہے۔ انہوں نے اس ڈرامے میں علامت، ایہام اور تمثیل کا استعمال کیا ہے جس کی وجہ سے اس کو سمجھنے کے لئے بہت زیادہ دماغی کسرت

---

(۱) محمد حسن: مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے، مکتبہ دین و ادب، لکھنؤ-۱۹۷۵ء ص ۲۳۵

(۲) ایضاً ص ۲۳۹-۲۳۸

کرنی ہوگی۔ یہی اس ڈرامے میں عیب ہے۔ کیونکہ یہ چیز ریڈیو ڈرامے کے فن اور پیش کش میں مشکلات پیدا کرتی ہے۔ اس کے علاوہ یہ ڈرامہ پلاٹ، کردار اور زبان کے اعتبار سے کامیاب ڈرامہ ہے اور اس ڈرامے کو تھوڑا بہت تبدیل کر کے ریڈیو پر آسانی سے پیش کیا جا سکتا ہے۔

خلاصہ یہ ہے کہ محمد حسن ریڈیو فیچر لکھنے کے بعد ریڈیو ڈراما کی طرف اپنا دھیان مرکوز کرتے ہیں تو یہاں پر بھی وہ اپنی ذہانت اور صلاحیت کے بناء پر جگہ بنا لیتے ہیں۔ ''پیسہ اور پرچھائیں'' اور ''مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے'' میں شامل ان کے ریڈیو ڈرامے کے جائزے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اگر وہ اپنی دوسری مصروفیات زندگی سے کچھ اور وقت نکال کر ریڈیو ڈرامے کے فن کو اپنے تخلیق اظہار کا وسیلہ بناتے تو یقیناً دورِ حاضر کے ایک نمائندہ ریڈیو ڈراما نگار کی حیثیت سے نہایت اہم مقام کے حامل ہوتے۔ جو کچھ انہوں نے لکھا ہے وہ آگے چل کر ان کے اسٹیج ڈراموں میں ایک بڑی طاقت بن کر ظاہر ہوا ہے۔ اس کے علاوہ اردو کے ریڈیو ڈرامہ نگاروں میں ان کی حیثیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ جب کبھی آزادی کے بعد ریڈیو ڈراما نگاروں کا تذکرہ کیا جائے گا محمد حسن کا نام ضرور لیا جائے گا۔

(ب) اسٹیج ڈرامے

(ب) اسٹیج ڈرامے

محمد حسن کی ڈرامہ نگاری کا آغاز ریڈیو ڈراموں سے ہوا اور پھر وہ رفتہ رفتہ اسٹیج ڈراموں کی طرف مائل ہوئے۔ محمد حسن کے اسٹیج ڈراموں کا تجزیہ پیش کرنے سے پہلے اسٹیج ڈراموں کے فن اور پیش کش کی تکنیک پر بحث کرنا ضروری ہے جس سے ان کے اسٹیج ڈراموں پر تجزیہ کرنے میں سہولت ہوگی۔

انسائیکلو پیڈیا برٹینکا کی رو سے لفظ ڈراما اس یونانی لفظ سے لیا گیا ہے جس کے معنی ہیں ''کر کے دکھائی ہوئی چیز''۔

بوطیقا میں ارسطو نے مجموعی طور پر ڈرامے کی کوئی تعریف پیش نہیں کی لیکن اس میں ڈرامے کے حوالے سے جو کچھ لکھا گیا ہے اس کا سیاق وسباق اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔

> ''ڈراما انسانی افعال کی ایسی نقل ہے جسمیں الفاظ موزونیت اور نغمے کے ذریعے کرداروں کو محو گفتگو اور مصروف عمل ہو بہو ویسا ہی دکھایا جائے جیسے کہ وہ ہوتے ہیں۔ یا ان سے بہتر یا بدتر انداز میں پیش کیا جائے۔''(۱)

مختصر طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ڈراما کسی قصے یا واقعے کو اداکاروں کے ذریعے تماشائیوں کے روبرو پھر سے عملاً پیش کرنے کا نام ہے۔

ڈراما ناول یا افسانے کی طرح صرف تحریری ادب نہیں ہے جو لکھے یا پڑھے جانے کی حد تک محدود ہو بلکہ اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے۔ یہ اسی وقت پورا ہوتا ہے جب اسے اداکاروں کے ذریعے اسٹیج پر عملاً پیش کیا جائے۔ ڈرامے کی تعریف میں ڈاکٹر محمد شاہد حسین رقمطراز ہیں۔

> ''یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ڈرامے کی تحریری شکل (Script) کی

---

(۱) ڈاکٹر محمد شاہد حسین۔ ''ڈراما فن اور روایت''، حسین پبلی کیشنز، نئی دہلی، جنوری ۲۰۰۲ ص ۱۰

اہمیت اس نقشے کی سی ہے جو کسی عمارت کی تعمیر سے پہلے تیار کیا جاتا ہے لیکن جس طرح نقشہ تیار ہو جانے سے عمارت کی تکمیل نہیں ہو جاتی اسی طرح اسکرپٹ مکمل ہو جانے سے ڈراما مکمل نہیں ہو جاتا۔

جس طرح عمارت کی تکمیل کے لئے نقشے کے بعد اینٹ، پتھر، ریت، مٹی، سمنٹ، لوہا، لکڑی، کاری گری اور مزدور کی ضرورت ہوتی ہے۔ اسی طرح ڈرامے کی تکمیل کے لئے اسکرپٹ کے علاوہ اداکار، تماشائی، اسٹیج، آواز، روشنی، موسیقی اور دوسری بہت سی چیزوں کی ضرورت ہوتی ہے۔''(۱)

چونکہ ڈراما معروضی فن ہے اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے اور ڈراما جب تک اسٹیج پر پیش نہیں کیا جائے گا مکمل نہیں ہو سکتا۔ اسی ضمن میں محمد حسن لکھتے ہیں۔

'' اسے (ڈرامے) ایک مکمل اکائی کی شکل میں سامنے رکھنا چاہئے۔ ادب کی دوسری اصناف کی طرح ڈراما صرف پڑھے جانے کے لئے نہیں ہے اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے (یا پھر عوامی ذرائع ترسیل کے دوسرے طریقوں یعنی فلم، ریڈیو یا ٹیلی ویژن سے ہے) یعنی ڈرامے پیش کئے جانے کے لئے لکھے جاتے ہیں۔ صرف پڑھنے کے لئے نہیں لکھے جاتے۔ اس لئے ڈراموں کو صرف مکالموں کا مجموعہ سمجھنا درست نہیں۔ نہ اسے محض افسانوں کی طرح پڑھنا پڑھانا کافی ہے۔ بلکہ اس کے مکالموں کو اسٹیج پر (یا فلم، ریڈیو، ٹیلی ویژن پر) پیش ہونے والے فن پارے کا ڈھانچہ یا اس کا ایک حصہ سمجھ کر پڑھنا چاہیئے۔''(۲)

---

(۱) ڈاکٹر محمد شاہد حسین۔ ''ڈراما فن اور روایت'' حسین پبلی کیشنز، نئی دہلی، جنوری ۲۰۰۲ ص ۱۱

(۲) محمد حسن: ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی-۱۹۸۹ء ص ۱۳۴

مختصر طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ڈراما صرف تحریری ادب نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق اسٹیج سے ہے جب تک ڈرامے کو اسٹیج پر پیش نہیں کیا جائے گا یہ مکمل نہیں ہوسکتا۔

ڈراما نگاری کا فن

ڈراما ایک فن ہے یوں تو اس کا تعلق ادب سے بھی ہے مگر اس کا زیادہ قریبی رشتہ تھیٹر کے فن سے ہے۔ ڈراما نگار کا ذریعہ الفاظ ہیں اور تھیٹر کا ذریعہ اداکار۔ اس طرح ان دونوں کے امتزاج اور دوسرے عناصر کی مدد سے پروڈیوسر یا ہدایت کار ڈرامے کو تماشائیوں کے سامنے پیش کرتا ہے۔ ارسطو نے اپنی کتاب ''بوطیقا'' میں ڈرامے کے چھ اجزائے ترکیبی کا ذکر کیا ہے:

۱-پلاٹ ۲-کردار ۳-مکالمہ ۴-زبان ۵-موسیقی ۶-آرائش

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

> ''اس کے اجزاء آپس میں اس طرح مربوط ہیں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو یہ پورا عمل تباہ ہو جائے کیونکہ جو چیز رکھی بھی جاسکتی اور نکالی بھی جاسکتی ہے اور اس سے کوئی فرق محسوس نہ ہو تو وہ حقیقی معنوں میں جز نہیں کہلا سکتی۔'' (۱)

ڈرامے کا پلاٹ وقت کی پابندی کی وجہ سے ایجاز و اختصار کا متقاضی ہوتا ہے۔ اس لئے ڈرامے کے پلاٹ کی تراش و خراش اور تشکیل میں ایک خاص فنی مہارت کی ضرورت ہوتی ہے۔ پلاٹ میں

(۱) ڈاکٹر محمد شاہد حسین۔ ''ڈراما فن اور روایت''، حسین پبلی کیشنز، نئی دہلی، جنوری ۲۰۰۲ ص ۱۷

واقعات کواس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ ان میں ایک مسلسل ارتقا ہو اور آخر تک پہنچتے پہنچتے وہ نقطۂ عروج تک پہونچ جائے۔ اچھے پلاٹ میں کوئی بھی واقعہ یوں ہی رونما نہیں ہوتا بلکہ ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعہ کا منطقی نتیجہ ہوتا ہے۔

پلاٹ عموماً تین طرح کے ہوتے ہیں۔ اکہرے، تہہ دار اور مخلوط۔ اکہرے پلاٹ سے مراد ہے کہ اگر کسی شخص کے متعلق مختلف واقعات بیان کیے جائیں تو وہ سب آپس میں مربوط ہوں اور ان میں قریب قریب ایک قسم کے جذبات کی رنگارنگی ہو۔ تہہ دار پلاٹ سے مراد یہ ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کیے جائیں تو ضروری نہیں کہ ان کا آپس میں ربط ہو۔ دوسرے کرداروں کی مدد سے جزوی واقعات بھی اس کی شخصیت سے وابستہ ہو جائیں اور اس میں قصہ در قصہ پیدا ہوتا چلا جائے۔ مخلوط پلاٹ میں ڈراما ہمواری سے آگے بڑھتے بڑھتے اپنے راستے سے اچانک ایک یا ایک سے زیادہ موڑ پر اس طرح مڑتا ہے کہ نتیجہ توقع کے خلاف نکل آتا ہے۔ لیکن یکا یک تبدیلی کا لطف اس صورت میں آتا ہے کہ پلاٹ میں مختلف تبدیلیاں خلاف توقع ہونے کے ساتھ وہ تو ایک منطق کے مطابق ضرور ہوں اور دوسرے ڈرامے کے آخری حصے میں آئیں۔

ارسطو نے پیش کش کے لحاظ سے اکہرے و سادے پلاٹ کو ترجیح دیا ہے۔ اس کے خیال میں پلاٹ اکہرا اور مکمل ہونا چاہیے۔ اس میں جزوی پلاٹ اور جذبات کا اظہار نہ ہو۔ پلاٹ میں قصہ ابتدا سے انتہا تک فطری انداز میں چلتا رہے۔ اور اس میں ایک ہی جذبے کو پیش کیا جائے۔ صفدر آہ پلاٹ کے ارتقائی منازل کے بارے میں رقم طراز ہیں:

> ''ڈرامے میں ابتداء، وسط اور آخر واضح طور پر ہونا چاہیے۔ پلاٹ کے ابتداء ارسطو کے خیال میں وہ ہے کہ جس سے قبل واقعات کی ضرورت پیش ہوتے اور جس کے بعد واقعات کی ضرورت محسوس ہو۔ آخر وہ درجہ ہے جس کے بعد واقعات کی ضرورت محسوس نہ ہو۔''(۱)

---

(۱) صفدر آہ: ہندوستانی ڈراما، پبلیکیشنز ڈویژن دہلی-۱۹۶۲ء ص ۶۰

اکثر نقاد پلاٹ کو چھ مرحلوں میں تقسیم کرتے ہیں:

۱-آغاز یا تمہید ۲-ابتدائی واقعہ ۳-عروج کی شروعات ۴-عروج یا منتہی ۵-تنزل ۶-انجام

آغاز یا تمہید: پلاٹ میں اس مرحلے کا مقصد آئندہ ہونے والے افعال واعمال کے متعلق مناسب اشارات کرتا ہے۔ مواد کے متعلق ضروری واقفیت مہیا کرنا اور بعض چیزوں کی تشریح پیش کرنا ہے۔ جس سے آنے والے واقعات کو بخوبی سمجھا جا سکے۔ اس میں کرداروں کا تعارف اس طرح کرایا جاتا ہے کہ تماشائیوں کو معلوم ہو جائے کہ یہ کون ہیں، بنیادی طور پر کن اوصاف کے حامل ہیں۔ ان کے باہمی تعلقات کس طرح کے ہیں۔

ابتدائی واقعہ: ڈرامے کا اصل عمل اس مرحلے کے ابتدائی حصہ سے شروع ہو جاتا ہے۔ اس ابتدائی واقعہ سے ابتدائی تصادم جنم لیتا ہے۔ اور ڈرامہ معرض وجود میں آتا ہے۔ اس مرحلے میں اہم چیز انتخاب واقعات ہے۔ ڈرامے میں دلچسپی اور کامیابی کے لئے آغاز بڑا اہم ہے۔ ڈراما نگار ایسے واقعے کے عمل وقوع سے ڈرامے کا آغاز کرتا ہے کہ ڈراما شروع سے ہی سامعین اور ناظرین کو متوجہ کرے۔ اس لئے ڈرامے کے آغاز کے واقعات کا انتخاب کرتے ہوئے ڈرامہ نگار کو بڑے غور وخوض سے کام لینا پڑتا ہے۔

عروج :اس مرحلے پر عمل کا عروج شروع ہو جاتا ہے۔ اس سے پلاٹ میں الجھاؤ نمایاں ہوتا ہے۔ دوسرے مرحلے میں جس تصادم نے جنم لیا تھا یہاں وہ بتدریج ترقی پذیر ہوتا ہے۔ اس کی شدت بڑھتی رہتی ہے۔ اور عمل اپنے منتہیٰ کی طرف بڑھتا ہے لیکن اس کا نتیجہ غیر یقینی ہوتا ہے۔

منتہیٰ یا نقطۂ عروج :قدیم ڈراما نگار اس مرحلہ کو عموماً ڈرامے کے بیچ میں یا اس کے کچھ بعد لاتے تھے۔ کچھ اسے نصف کے کافی بعد۔ اور ایسی بھی مثالیں مل جائیں گی جہاں اسے نصف سے پہلے لایا گیا ہے۔ صفدر آہ کے مطابق نقطۂ عروج کے معنی ہیں پلاٹ کے تصادم کا خلاف توقع انتہا تک پہنچ جانا۔ جس سے ذہنی اور جذباتی توازن درہم برہم ہو جائے۔(۱)

---

(۱) صفدر آہ: ہندوستانی ڈراما، پبلیکیشنز ڈویژن دہلی-۱۹۶۲ء ص ۲۱۸

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

تنزل :اس مرحلے میں ڈرامائی تصادم انجام کی طرف بڑھتا ہوا نظر آتا ہے اور پچھلے الجھاؤ میں سلجھاؤ اور حل رونما ہونے لگتے ہیں۔ یہاں یہ واضح ہونے لگتا ہے کہ انجام المیہ ہوگا یا طربیہ۔ یعنی نقطۂ عروج کے بعد ہی یہ انکشاف شروع ہو جاتا ہے۔ اور آہستہ آہستہ انجام کی طرف بڑھتا ہے لیکن وہاں یہ اندازہ نہیں ہو پاتا کہ انجام کیا ہوگا، یہاں یہ بھی اندازہ ہوتا ہے۔ لہٰذا اس سے یہ اٹھ کھڑا ہوتا ہے کہ اب دلچسپی کیونکر قائم رکھی جائے۔ اس کے لئے پلاٹ میں چند واقعات ڈال کر کے انجام میں تاخیر کی جاتی ہے۔ یہ واقعات عمل کے زوال میں تھوڑی رکاوٹ پیدا کرتے ہیں جس سے حالات میں غیر یقینی اور تشویش پیدا ہوتی ہے اور دلچسپی کسی حد تک برقرار رہتی ہے۔

انجام :اس مرحلے پر ڈرامائی تصادم کے ایسے پہلو ظاہر ہوتے ہیں جن سے تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔ انجام المیہ ہو یا طربیہ اس میں اسباب و علل کے منطقی اصول، عموماً نظر انداز نہیں کیے جاتے۔ تاکہ انجام گزرے ہوئے حالات و واقعات کا فطری نتیجہ ہو۔

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

تصادم کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ہنری آرتھر جونز کا ڈرامے کا آفاقی نظریہ (Universal Law of Drama) تصادم پر ہی مبنی ہے۔ بقول اس کے:

> ''جب کسی کھیل میں کوئی شخص یا اشخاص شعوری یا غیر شعوری طور پر کسی متصادم شخص یا ماحول یا قدرت کے خلاف کھڑے ہو جاتے تو ڈراما ظہور پذیر ہوتا ہے۔''(۱)

---

(۱) بحوالہ خلاق اثر: ''ریڈیو ڈرامے کا فن''، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی-۱۹۷۷ء ص ۱۷۳-۱۷۲

ڈرامے میں تصادم کو خاص اہمیت دی جاتی ہے اور ایسے ہی مسائل پیش کئے جاتے ہیں جن میں تصادم کے قوی عناصر پائے جاتے ہیں۔ تصادم کے ذریعے سیرت کے اصل جوہر کھلتے ہیں اور ڈرامے میں دلچسپی اور کشش پیدا ہوتی ہے۔ ان خوبیوں کی وجہ سے ڈرامے میں ارسطو سے لے کر آج تک اس کو اہمیت دی جاتی ہے۔

چونکہ پلاٹ واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے۔ واقعہ ہمیشہ دو یا دو سے زیادہ چیزیں ہوتی ہیں۔ جن میں کسی صورت میں تضاد پایا جاتا ہے۔ تضاد نہ ہو تو پلاٹ کا بننا بھی مشکل ہو جائے اور عمل بھی باقی نہ رہ جائے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تصادم ڈرامے کی بنیاد ہے اسی سے پلاٹ میں حرکت و عمل کے سوتے پھوٹتے ہیں اور یہی عمل کے لئے تازیانہ بھی ہے۔

تصادم کی دو شکلیں ہوتی ہیں ایک ظاہری اور دوسری داخلی۔ ظاہری شکل میں دو کرداروں یا دو ذہنوں کے درمیان تصادم ہوتا ہے۔ تصادم کی یہ صورت ابتداء سے آج تک ہر دور میں مقبول رہی ہے۔ داخلی صورت میں کرداروں کے ذہنوں میں ایک طرح کی کش مکش ہوتی ہے۔ کسی فرد کے ذہن میں ایک جذبے کا دوسرے جذبے سے ایک خیال کا دوسرے خیال سے تصادم رونما ہوتا ہے۔ داخلی تصادم نفسیاتی صورت حال کے اظہار کی قوت کی وجہ سے المیہ کے لئے بہت اچھا مانا جاتا ہے۔

کردار

اسٹیج ڈرامے کا عمل نظر کے سامنے پیش ہوتا ہے۔ اس لئے ڈراما نگار کردار کی تخلیق میں جسمانی خوبیوں کو ذہن میں رکھتا ہے اور ان کی شکل و صورت اور قد و قامت کے بارے میں تفصیلات درج کرتا ہے۔ ڈاکٹر شاہد حسین کرداروں کی تخلیق کے بارے میں لکھتے ہیں:

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

اور پوشاک تو نفسیات کو اجاگر کرنے کے لئے ہوتی ہے۔ لہٰذا ہر
کردار میں اس کی فطرت کے لحاظ سے نفسیات ظاہر ہونا چاہیئے۔
مثلاً: کسی مصنف کو فرقہ پرستی سے نفرت ہے لیکن کسی سین میں
اسے فرقہ پرست کا کردار لکھنا پڑ رہا ہے تو اس کردار میں فرقہ پرستی
سے مخالفت کا شائبہ بھی نہیں آنا چاہیئے ورنہ وہ کردار جھوٹا اور نقلی
ہو جائے گا۔(۱)

کہانی کے پلاٹ کا تانا بانا لفظی پیکر بنتے ہیں۔ جن سے ہماری گہری وابستگی اس وقت ممکن ہے جب انہیں تراشنے میں خلوص وصداقت اور نفسیاتی تحلیل سے کام لیا گیا ہو اور وہ کردار جیتے جاگتے زندہ سانس لیتے ہوئے ہوں۔ ایسے کردار نہ صرف یہ کہ خود زندہ رہتے ہیں بلکہ اپنے خالق کو بھی دائمی زندگی عطا کرتے ہیں۔ چونکہ اسٹیج پر کرداروں کو اپنے پیروں پر کھڑا ہونا پڑتا ہے۔ وہ اپنی ذات کی نمائندگی خود کرتے ہیں۔ اپنے حرکات وسکنات اور مکالموں سے اپنی شخصیت خود اجاگر کرتے ہیں۔ ڈرامہ نگار اسٹیج پر اپنے کرداروں کے افعال واعمال میں کسی قسم کی مداخلت نہیں کرسکتا۔ وقار عظیم کردار نگاری کے بارے میں فرماتے ہیں:

''کردار کی گفتگو اور اس کی حرکات وسکنات سے جہاں ایک
طرف کردار کی شخصیت اور اس شخصیت کے انفرادی پہلو ابھرتے
ہیں اور اجاگر ہوتے ہیں۔ دوسری طرف ان ہی دو چیزوں سے
ڈراما نگار اور بہت سے کام لیتا ہے۔ کردار اپنی باتوں میں اور اپنی
حرکتوں سے پلاٹ کے چھپے ہوئے حصوں کی تکمیل کرتے جاتے
ہیں۔ وہ انہیں دونوں چیزوں سے کہانی کو برابر آگے بڑھاتے
ہیں۔ یہی دونوں چیزیں ناظر کے اس انہماک کو (جو ڈراما دیکھنے
کی بڑی ضروری شرط ہے) اور اس کے اس اشتیاق کو جس پر

---

(۱) ڈاکٹر محمد شاہد حسین۔ ''ڈرامافن اور روایت''، حسین پبلی کیشنز، نئی دہلی، جنوری ۲۰۰۲ ص ۲۷-۲۶

کہانی کا انحصار اور دار و مدار ہے۔ قائم رکھنے کے سب سے مؤثر
وسیلہ ہیں۔ یہی دونوں چیزیں ارتقاء کی ساری منزلیں طے کرنے
میں پلاٹ کی راہ نما بنتی ہیں۔ اور ان ہی کے سہارے سے اس کی
ابتداء اس کے نقطۂ عروج اور اس کے خاتمے میں صحیح قسم کا ربط و
تسلسل اور ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے اور یہی دونوں چیزیں اس
مجموعی تاثر کو برقرار رکھنے کی خدمت انجام دیتی ہیں جو اچھے
ڈرامے کا طرۂ امتیاز ہے۔''(۱)

کبھی کبھی کرداروں کے خدوخال کو اجاگر کرنے کے لئے یہ طریقہ کار بھی استعمال میں لایا جاتا ہے کہ ایک کردار کے مقابل متضاد صفات کے کردار کو لایا جاتا ہے۔ جس طرح کسی خوبصورت چیز کی خوبصورتی کو دکھانے کے لئے اس کے سامنے کسی بدصورت چیز کو لایا جاتا ہے اس طرح متضاد صفات کے استعمال سے کرداروں کی شخصیت اور صفت اور زیادہ نمایاں ہو جاتی ہے۔

ارتقائی کردار وہ کردار ہوتا ہے جو زمانے کے تغیر ماحول کی تبدیلی کسی واقع سے متاثر ہوتے ہیں جو کردار شروع سے آخر تک ایک ہی ڈھرے پر رہیں جن کے اندر کسی اثر کو قبول کرنے اور تغیر پذیر ہونے کی صلاحیت نہ ہو وہ جامد ہوتے ہیں۔ کسی بھی فن پارے کے لئے ارتقائی کردار اچھا مانا جاتا ہے۔

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

اول: کسی کردار کی دوسرے سے گفتگو

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

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

مکالموں سے جہاں پلاٹ کی وضاحت ہوتی ہے وہیں یہ کرداروں کے عام اور انفرادی اوصاف کو اجاگر کر کے ان کی شخصیت کی تعمیر کرتے ہیں۔ کردار اور پلاٹ کا آپسی رشتہ بھی بہت اہم ہے۔ بعض

---

(۱) سید وقار عظیم: آج کل (ڈرامہ نمبر)، دہلی-۱۹۵۹ء ص ۳۸

جگہ کردار پلاٹ کے تارو پود تیار کرتے ہیں اور کہانی وہی نوعیت اختیار کرتی ہے جس نوعیت وخصلت کے کردار ہوتے ہیں اور بعض جگہ کردار ان خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں جو خصائل واوصاف پلاٹ ان کو بخشتا ہے۔ کہیں پلاٹ کرداروں کے ارتقاء کا وسیلہ بنتا ہے تو کہیں کردار پلاٹ کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتے ہیں۔

کبھی کبھی کردار نگاری کے لئے خود کلامی (Solioquy) اور یک طرفہ گفتگو (Aside) کا استعمال کیا جاتا ہے۔ خود کلامی اس اسلوب کو کہتے ہیں جس میں کوئی کردار تنہائی میں اپنے خیالات، ارادوں، منصوبوں اور جذبات واحساسات کا اظہار کسی سے مخاطب ہوئے بغیر یا اپنے آپ سے مخاطب ہوکر کرتا ہے۔ یک طرف گفتگو کے استعمال سے کرداروں کے متعلق بہت سے راز افشاں ہوجاتے ہیں۔ جب کردار نگاری کے دوسرے طریقوں سے کسی کردار کے باطن تک رسائی مشکل ہوجاتی ہے تو اس اسلوب کا استعمال کیا جاتا ہے۔ کسی کردار کے باطن کے تاریک گوشوں اور خلوت گاہوں سے سامعین کو متعارف کرانے کا ڈرامہ نگار کے پاس یہ آخری ذریعہ ہے۔

کچھ لوگ اس طریقہ کار کو ڈرامے کے لئے بھونڈا اور غیر فطری بتاتے ہوئے اس سے گریز کرتے ہیں۔ ہوسکتا ہے اس بات میں تھوڑی بہت صداقت ہو۔ لیکن بعض حالات میں ڈراما نگار کو مجبوراً خود کلامی کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ خصوصاً ایسے کردار کی پیش کش میں جو کسی باطنی تصادم میں مبتلا ہو۔ یا جس کے قول و فعل ایک دوسرے کی موجودگی میں سمجھنا مشکل ہو رہا ہو بعض دفعہ پلاٹ کے ظاہری واقعات سے کرداروں کے افعال کی جو وضاحت ہوتی ہے وہ باطنی ارادوں سے مختلف ہوتی ہے۔

مثلاً ایک کردار کے تعلقات بظاہر سب کے ساتھ اچھے ہیں ہر ایک اسے دوست سمجھتا ہے۔ مگر یہ باطن کسی پرانی مخاصمت یا غلط فہمی کی بنا پر ان سب کا دشمن ہے۔ اور اندر ہی اندر ان کے خلاف سازش کرتا ہے۔ اپنے تخریبی منصوبوں کا اظہار بھی کسی اور کے سامنے نہیں کرسکتا۔ ایسے پیچیدہ قسم کے کرداروں کی پیش کش میں یہ طریقہ کار کارآمد ہوتا ہے۔

ڈراموں میں کرداروں کا تعارف اس ڈھنگ سے ہونا چاہیے کہ ایک ہلکی سی جھلک سے ہی کرداروں کی نفسیات ومزاج کا اندازہ ہوجائے۔ ڈاکٹر محمد شاہد حسین نے اس کی مثال اس طرح پیش کی ہے۔

''ولن کے کردار کا تعارف کرانا ہے تو یوں دکھا سکتے ہیں کہ محفل جمی ہے۔ ایک شخص گاؤ تکیے سے ٹیڑھا ہو کر ٹکا ہے۔ ہاتھ میں جام ہے۔ سامنے طوائف ناز و انداز دکھا رہی ہے۔ اتنے میں ایک مکروہ شخص آ کر پیچھے سے اس کے کان میں کچھ کہتا ہے جسے سن کر اس کی پیشانی پر بل آ جاتا ہے۔''(۱)

اس طرح کی مثال سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ولن کے بارے میں کچھ نہیں کہا گیا ہے مگر ایک ہلکی سی جھلک سے اس کی نفسیات واضح ہو جاتی ہے۔

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

اوپر ذکر کئے گئے اصولوں کو ذہن میں رکھ کر ڈرامائی کردار کی تخلیق کی جائے تو اچھے کرداروں کی تخلیق ہو سکتی ہے۔

مکالمہ

چونکہ ڈراما اسٹیج پر دکھائی دیتا ہے اس لئے مکالمہ کی تمام تر ضرورت و اہمیت کے باوجود اسٹیج میں حرکت و عمل کے بمقابلہ اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ اسٹیج پر اکثر اشیاء یا کرداروں کو پیش کر دینا کافی ہوتا ہے۔ اس لئے ڈرامے میں مکالموں کی زیادتی مناسب نہیں کیونکہ ڈرامے میں ''کہا گیا'' سے زیادہ ''کیا گیا'' اہم ہوتا ہے۔ مکالمے حرکت و عمل کو قوت بخشنے اور قصے کو آگے بڑھانے میں مدد کرتے ہیں۔ چونکہ ڈرامے میں وقت کی پابندی ہوتی ہے اس لئے الفاظ کا انتخاب بہت ضروری ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر محمد

---

(۱) ڈاکٹر محمد شاہد حسین۔ ''ڈرامافن اور روایت'' حسین پبلی کیشنز، نئی دہلی، جنوری ۲۰۰۲ ص ۳۲

شاہد حسین فرماتے ہیں:

> ''چونکہ ڈرامے میں وقت کی پابندی ہوتی ہے اس لئے Economy of words ضروری ہے۔اس کے لئے الفاظ کا انتخاب بالکل اسی طرح کرنا چاہئے جس طرح ٹیلیگرام کے لئے کیا جاتا ہے۔تھوڑا کہہ کر بہت سمجھنے کا قول صادق آتا ہے۔ اگر کام ایک جملے سے چل جاتا ہے تو دوسرا جملہ ہرگز نہیں لکھنا چاہیے،خواہ وہ کتنا ہی خوبصورت جملہ کیوں نہ ہو۔کیونکہ ڈرامے میں خوبصورت جملہ وہ ہے جس کی ضرورت ہو،وہ نہیں جس میں خوبصورت الفاظ ہوں۔''(۱)

ڈرامے کے مکالمے چست، برجستہ فطری اور برمحل ہونے چاہئے۔انہیں کردار کی ذہنی سطح اور معاشرت کے بھی مطابق ہونا چاہئے۔ڈراما نگار کی یہ کوشش ہونی چاہئے کہ وہ ہر کردار کو اس کی گفتگو اور لہجے کی مدد سے بھی ابھارے لیکن اس کوشش میں ایسا نہ ہو کہ مکالمے باہر سے لائی ہوئی چیز معلوم ہونے لگیں۔اور یہ احساس ہونے لگے کہ یہ صرف بولے جانے کے لئے بولے جارہے ہیں۔انہیں اس طرح پیش کرنا چاہئے کہ خود ڈرامے کا ماحول بولتا ہوا معلوم ہو۔اور ہر دو انسان میں جو فرق ہوتا ہے وہی ان کے مکالموں میں بھی ہونا چاہئے۔

طویل مکالمے ڈرامے کے لئے اچھے نہیں مانے جاتے مگر بعض حالات میں طویل مکالموں کے بغیر کام نہیں چلتا۔مثال کے طور پر کوئی کردار کسی موضوع پر اظہار خیال کررہا ہے تو اسے اس موضوع کی ضروری چیزوں کو تو سمیٹنا ہی پڑے گا خواہ اس کا مکالمہ طویل ہوجائے۔لیکن ڈرامے میں چونکہ ایک ہی کردار کا زیادہ دیر تک بولنا اچھا نہیں ہوتا اس لئے سامنے کھڑے کرداروں کی چھوٹے چھوٹے مکالمے اس طویل مکالمے کے دوران لاکر چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں پیش کرے جس سے اس کی طوالت گوارہ ہوجائے گی۔

---

(۱) ڈاکٹر محمد شاہد حسین۔''ڈرامافن اور روایت''حسین پبلی کیشنز،نئی دہلی،جنوری ۲۰۰۲ء ص ۳۶

مختصر طور پر کہا جا سکتا ہے کہ مکالمے برمحل، چست، اور برجستہ ہونے چاہئے۔ سادہ، سلیس اور کتابی زبان کے بجائے بات چیت کی زبان میں ہوں۔ ان سے عمل و حرکت میں مدد ملے۔ ان میں کردار نگاری کو ملحوظ رکھا گیا ہو اور کرداروں کی نفسیات و معاشرت کی عکاسی کرتا ہو۔

زبان

ڈرامے کے سلسلے میں زبان کا مسئلہ بہت اہم ہے۔ ارسطو الفاظ کے ذریعہ تاثرات کو ظاہر کرنے کو زبان کہتا ہے۔ ڈرامہ کرداروں کے عمل و گفتگو کے ذریعے وجود میں آتا ہے اور گفتگو کسی نہ کسی زبان میں ہوتی ہے۔ زبان کے نقطۂ نظر سے سب سے پہلے یہ دیکھنا ہوگا کہ ڈرامہ منظوم ہے یا منثور۔ کیونکہ ان دونوں ڈراموں کی زبان مختلف ہوتی ہے۔ شروع میں ڈرامے نظم میں لکھے جاتے تھے۔ اردو کے بھی تمام ابتدائی ڈرامے منظوم ہیں۔ بیسویں صدی کے نثر کے فروغ سے منظوم ڈراموں کو زبردست دھچکا پہنچا۔

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

ڈرامے کی زبان اس بات پر بھی منحصر کرتی ہے کہ ڈرامے کا موضوع کیا ہے۔ مثلاً تاریخی نوعیت کے ڈرامے میں زبان اسی کے مناسبت سے استعمال کی جاتی ہے۔ اس میں تھوڑی مشکل زبان کے استعمال کی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے۔ چاہے دربار کے حقیقی ماحول کو پیش کرنے کے لئے درباری القاب و آداب ہی کیوں نہ ہوں۔ لہٰذا ایک تاریخی ڈرامے کی زبان اور سماجی یا سیاسی ڈرامے کی زبان میں فرق ہو جاتا ہے۔

چونکہ ڈراما ہر طبقہ کے لوگ دیکھتے ہیں۔ اس لئے ڈرامے کی زبان میں اس بات کا بہت زیادہ خیال رکھا جاتا ہے کہ ڈرامے کی زبان ہر کوئی سمجھ سکے۔ اس کے لئے روزمرہ کی بول چال کی زبان کو کافی اہمیت حاصل ہے۔ اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی فرماتے ہیں:

''دوسرے یہ کہ تماشائی کہانی کی مکمل تفہیم چاہتے ہیں۔ڈراما نگار ہمیشہ ایسی زبان استعمال کرتا ہے جو مصنف اوراس کے تماشائیوں میں مشترک ہو۔ جو زبان عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہو۔اس لئے ضروری ہے کہ ایران میں یونانی المیہ پیش کرتے ہوئے فارسی زبان کو اختیار کیا جائے۔یا سنسکرت کی کہانی ہمارے سامنے کھیلتے وقت اس کا اردو کا جامہ پہنا جائے......بہرنوع ڈرامے کی یہ ایک ضروری مفاہمت ہے کہ افسانہ اور کردار خواہ کسی خطۂ ارض سے تعلق رکھتے ہوں لیکن اس کی نمائش میں وہ بولی استعمال کی جائے جو کہ وہاں کے تماشائیوں کی زبان ہو۔''(۱)

البتہ زبان کی سادگی برقرار رکھتے ہوئے اسے خوبصورت بنایا جاسکتا ہے۔کہیں ہم وزن ہم آواز مترنم اور ہم قافیہ الفاظ کا استعمال کر کے اور کہیں ضرب الامثال، مصرعے اور شعر کا استعمال کر کے اسے مؤثر ڈھنگ سے پیش کیا جاسکتا ہے۔

---

(۱) محمد اسلم قریشی: ''ڈراما نگاری کا فن''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور-۱۹۶۳ء صفحہ ۱۷۱

اردو ریڈیو ڈرامے کی کامیابی کے بعد محمد حسن نے اپنی توجہ اسٹیج ڈرامے کی تعمیر و ترقی کی طرف مبذول کی۔ کیونکہ اس وقت تک اسٹیج ڈرامے کا زوال ہو چکا تھا یا وہ خالص ادبی ہو کر رہ گیا تھا۔ ادبیت کے غلبہ نے اسٹیج ڈرامے کو کلاس روم اور الماری کی زینت بنا دیا تھا۔ ڈرامہ ایک ایسا فن ہے جس کا تعلق ہر سطح کے انسان سے تھا مگر اس دور میں اسٹیج کی دنیا سے قطع کر کے خواص کی چیزیں بن چکی تھی۔ یہ فن دیگر اصناف کی طرح دل بہلانے اور تفنن طبع کا وسیلہ سمجھ لیا گیا۔ غرض کہ محمد حسن نے ایسی گھڑی میں اسٹیج ڈرامے کی اہمیت و افادیت کو بہ حسن و خوبی سمجھا اور اسٹیج ڈرامے لکھ کر اس خلیج کو بھرنے کی کوشش کی اور وہ اس کام میں بہت حد تک کامیاب بھی ہوئے۔ محمد حسن کو اسٹیج ڈرامے کے ذریعے اپنے مقصد کو عوام تک پہنچانے کا ایک وسیلہ ہاتھ آیا تو انہوں نے اس کا بھرپور فائدہ اٹھایا اور بڑی تعداد میں اسٹیج ڈرامے لکھے۔

محمد حسن نے مختلف موضوعات پر اسٹیج ڈرامے پیش کیے۔ انہوں نے کچھ ریڈیو ڈراموں کو بعد میں چند عناصر کی تبدیلی کر کے نئے اسٹیج ڈرامے کی شکل میں پیش کیا۔ انہوں نے اپنے ڈراموں میں خاص طور پر عوامی دلچسپی اور عصری حسیت کو سمونے کی ہر ممکن کوشش کی اور ادبی حسن کو بھی پیش نظر رکھ کر ڈرامے لکھے۔ ان کے ان ڈراموں سے انارکلی کے بعد اسٹیج ڈراموں کی ترقی میں قابل قدر مدد ملی۔ محمد حسن نے اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کیا ہے:

> ''اب جو ایک بار پھر ڈراموں کی مانگ ہوئی اور عرصۂ محشر میں پیش ہونے کا وقت آیا تو اسٹیج ڈراموں کی ڈھونڈھیا پڑی۔ انارکلی کے بعد ہمارے یہاں ڈرامے بہت سے لکھے گئے مگر غالب کی خواہشوں کا سا حال رہا۔
>
> بہت نکلے میرے ارماں لیکن پھر بھی کم نکلے
>
> یہ ڈرامے بھی اسی کاوش کا نتیجہ ہیں۔ ان میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ ادبیت بھی برقرار رہے اور عام دلچسپی کا سامان بھی موجود ہو۔ ان میں کئی طرح کے ڈرامے ہیں بعض ایسے ہیں جن کے لیے

لباس اور سیٹنگ کی فراہمی شوقیہ ڈراما کرنے والوں کے لئے
دشوار ہوگی ۔بعض ایسے ہیں جن میں زیادہ ساز و سامان کی
ضرورت نہیں ہے۔''(۱)

محمد حسن کے اسٹیج ڈراموں کا پہلا مجموعہ ''میرے اسٹیج ڈرامے''عنوان سے ۱۹۶۱ء میں شائع ہوا۔ اس میں اسٹیج کے لئے لکھے گئے کل چھ مختصر ڈرامے ہیں جن میں درج ذیل ڈرامے شامل ہیں۔

''ریہرسل''،''محل سرا''،''میر تقی میر''،''موم کے بت''،''فٹ پاتھ کے شہزادے''اور''گوشۂ عافیت''

یہ سبھی ڈرامے محمد حسن کے طبع زاد ہیں اور ان ڈراموں کو اسٹیج پر پیش کیا جا سکتا ہے اور کچھ ڈراموں کو کئی بار اسٹیج پر پیش کیا گیا ہے۔محمد حسن اس سلسلے میں یوں رقم طراز ہیں:

''جو ڈرامے آپ کے سامنے پیش کیے جا رہے ہیں ان کی دو
خصوصیات ہیں ۔ ایک یہ سب میرے لکھے ہوئے ہیں اور
دوسرے یہ سب اسٹیج کیے جا سکتے ہیں ۔بعض ایک سے زائد بار
اسٹیج ہو چکے ہیں۔''(۲)

''مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے''میں شامل''شکست''،''مور پنکھی''،''داراشکوہ''اور''کچلا ہوا پھول''اسٹیج ڈرامے ہیں۔یہ مجموعہ ۱۹۵۴ء سے ۱۹۷۲ء کے درمیان لکھا گیا ہے۔

محمد حسن کے ان ڈراموں میں جو مختصر وقت میں اسٹیج کیے جانے کی غرض سے تحریر کیے گئے ان میں محل سرا، موم کے بت، فٹ پاتھ کے شہزادے، شکست، مور پنکھی، داراشکوہ اور کچلا ہوا پھول وغیرہ خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔

محمد حسن کے ڈراموں میں'' کہرے کا چاند''، ''تماشا اور تماشائی''اور''ضحاک''ایسے اسٹیج

---

(۱) محمد حسن:''میرے اسٹیج ڈرامے''،ادارہ فروغ اردو،لکھنؤ-۱۹۶۱ء ص۹

(۲) ایضاً ص۷

ڈرامے ہیں جنہیں مکمل ڈراموں کا درجہ دیا جاتا ہے اور جن کو پیش کرنے کے لئے ڈیڑھ ڈیڑھ دو دو گھنٹے کا وقت لگتا ہے۔ ان میں زیادہ تر ڈرامے اشاعت سے پہلے مختلف ڈرامہ گروپوں کے ذریعے کامیابی کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیے جا چکے تھے۔ دراصل اردو میں اسٹیج ڈراموں کی کمی کی وجہ سے جب فن ڈراما کے احیاء کے لئے کوششیں کی گئیں تو چند سنجیدہ ادیبوں نے اس طرف توجہ مرکوز کی۔ محمد حسن کا شمار انہیں لوگوں میں ہوتا ہے۔ وہ اردو میں اچھے اور معیاری ڈراموں کی کمی کو پورا کرنے کے جذبے سے فن ڈراما کی طرف مائل ہوئے۔ اس معاملے میں پروفیسر احتشام حسین نے ان کی بڑی حوصلہ افزائی کی اور مفید مشوروں سے بھی نوازا۔ محمد حسن کے اسٹیج ڈراموں کا فن اور پیش کش کے نقطۂ نظر سے جائزہ پیش ہے۔

محل سرا

''محل سرا'' محمد حسن کے اسٹیج ڈراموں کے مجموعے ''میرے اسٹیج ڈرامے'' میں شامل ایک نمائندہ ڈراما ہے۔ اس ڈرامے کے پلاٹ اور تکنیک کو پیش نظر رکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ محمد حسن نے ابسن اور دوسرے حقیقت نگاروں کی طرح اس ڈرامے میں گھر کی چہار دیواری کو سیٹ کے طور پر کامیابی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

محمد حسن نے اس ڈرامے میں ہندوستانی مسلمانوں کے ایک خاص طبقے کی لڑکی کے ان مسائل کو ابھارنے کی کوشش کی ہے جن کا تعلق ایک طرف عورت کی گھریلو زندگی سے ہے تو دوسری طرف سماجی منصب و اقرار سے۔ شاہانہ بیگم اور اس کی بیٹی ریحانہ زوال آمادہ زمین دار گھرانے سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس ڈرامے میں محمد حسن بھی کہیں نہ کہیں منسلک ہیں۔ اس لئے ڈرامے میں انہوں نے اپنی آپ بیتی بیان کی ہے۔

یہ ڈراما تین مناظر پر مشتمل ہے۔ اس میں چھ کردار ہیں۔ سلیم اس ڈرامے کا مرکزی کردار ہے۔ اس کے علاوہ ریحانہ، نواب صاحب، منظور، شاہانہ بیگم، اور خادم دوسرے کردار ہیں۔ محمد حسن نے کرداروں کی نفسیات کو بہت ہی باریکی سے پیش کیا ہے۔ ہر کردار جیتے جاگتے اور متحرک نظر آتے ہیں۔

یہ ڈراما کردار نگاری کے معیار پر کھرا اترتا ہے۔ سلیم ایک مصور ہے اور وہ زوال آمادہ تہذیب کی خامیوں کی مخالفت کرتا ہے۔ کردار نگاری کی ایک مثال پیش ہے۔

سلیم : مونالزا اسٹائل۔ یہ ایک بہت بڑے فنکار کی تصویر ہے۔ ایک عورت تھی مونالزا۔ وہ جب تصویر کھچانے بیٹھی تو اس کے نقوش میں کوئی بات بھی مصور کو انسپائر نہ کر سکی مگر جب ایک روز مصور نے اس کے لئے بہار کی شاداب اور تازہ پھول اکٹھے کئے۔ بہار کے سب سے پیارے گیت یکجا کئے تب اس کے ہونٹوں پر وہ مسکراہٹ آئی جو مصور کو ایک غیر فانی شاہکار بنانے کے لئے آمادہ کر سکی۔ اور اس نے اس مسکراہٹ کو اسیر کر لیا۔ بہار کے حسین ترین پھولوں سے پیدا کی ہوئی مسکراہٹ۔ موسمِ گل کے سحر آلود نغموں سے جگائی ہوئی مسکان۔''(۱)

ایک جگہ سلیم جاگیردارانہ نظام پر گہری چوٹ کرتا ہے۔

سلیم : نہیں جانتا! پتھروں کے سامنے انسان کا سر کاٹ کر چڑھا دینے کا رواج زمانہ ہوا، اٹھ گیا۔ آپ اسے فرض کہتی ہیں۔ یہ فریب ہے، بہت بڑا فریب جس کے آسرے پر پچھلی نسل نے آنے والی نسل کی جوان ہڈیوں پر اپنا محل چنا اور آج یہ نسل پھر اسی فریب کو دہرانا چاہتی ہے۔ لفظ ''انسان کا ایجاد کیا ہوا سب سے بڑا فریب ہے۔ محبت؟ فرض؟ اور قربانی! لفظوں کے رنگین جال۔'' مجھے ان بے ہودگیوں سے نفرت ہے ہمدردی نہیں۔ آپ نہیں جانتیں خالہ جان۔ میرے آرٹ کی یہی پرتگیا ہے کہ وہ انسان کو توہمات سے آزاد کرائے۔ انسان آزاد پیدا ہوا ہے اور اسے ساری زنجیریں شکست کرنی ہیں۔''(۲)

---

(۱) محمد حسن: ''میرے اسٹیج ڈرامے''، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۶۱ء ص ۵۲

(۲) ایضاً ص ۶۱

محمد حسن نے اس زوال آمادہ تہذیب کی عورت کی عکاسی بہت ہی باریکی سے کی ہے۔ ریحانہ کے کردار میں انہوں نے اس زوال آمادہ تہذیب کی عورت کی عکاسی یوں کی ہے۔

آواز : ان پڑھ! جاہل!

(ریحانہ تکلیف سے بے قرار اسی مبہوت حالت میں کھڑی رہتی ہے)

آواز : (ذرا بلند ہو جاتی ہے) ایک کمزور لمحے میں اس نے تمہیں بلایا۔ اس کا یہ مطلب تو نہیں کہ تم اپنے بیمار، بدصورت اور ان پڑھ وجود سے اس کی زندگی تباہ کر دو۔ تم اسے کیا دے سکو گی؟ اسے اتنی بڑی سزا نہ دو۔ خدارا اس پیار کی اتنی بڑی سزا نہ دو۔ (ریحانہ دونوں ہاتھوں سے اپنے کان بند کر لیتی ہے) تم تو ابھی دیواروں میں گھٹ گھٹ کر مر جانے کے لئے پیدا ہوئی ہو۔ تم اب ایک لاش ہو۔ لاشوں کو یہ حق نہیں پہنچتا کہ وہ زندہ انسانوں کے گلے کا طوق بن جائیں۔"(۱)

محمد حسن نے اس ڈرامے میں اپنے مکالمہ نگاری کے فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ انہوں نے طویل مکالموں سے پرہیز کیا ہے لیکن کہیں کہیں مکالمے طویل ہو گئے ہیں۔ عموماً انہوں نے برمحل، برجستہ اور چست مکالموں کا استعمال کیا ہے۔

سلیم اور ریحانہ کے درمیان ایک مکالمے کی مثال پیش ہے۔ یہ مکالمہ بہت ہی سادہ اور دلچسپ ہے۔

ریحانہ : کیا واقعی دنیا بہت بڑی ہے۔

سلیم : ہاں ریحانہ..... بہت بڑی ہے..... تم نے الف لیلیٰ پڑھی ہے ریحانہ؟

ریحانہ : نہیں، کچھ کہانیاں سنی ہیں!

سلیم : سندباد کا سفر سنا ہے؟

ریحانہ : نہیں!

---

(۱) محمد حسن: "میرے اسٹیج ڈرامے"، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۶۱ء ص ۸۲-۸۱

سلیم : سند باد بہت بڑا سیاح گزرا ہے۔

ریحانہ : کیا گزرا ہے؟

سلیم : سیاح! ملکوں ملکوں گھومتا پھرتا تھا وہ ایک ویران پہاڑی پر اترا تھا۔ جہاں روزانہ ایک بہت بڑا خوفناک جانور آیا کرتا تھا رخ۔ یہ رُخ جانور بہت ہی بڑا تھا جب وہاں سے نکلنے کی کوئی تدبیر بن نہ پڑی تو سند باد نے گوشت کے ایک ٹکڑے میں خود کو لپیٹ لیا اور رُخ اسے گوشت سمجھ کر اڑا لے گیا۔ اور اسے آبادی میں اتار دیا۔

ریحانہ : پوری کہانی سنایئے۔

سلیم : کہانی پوری ہوگئی ریحانہ۔ میرا جی چاہتا ہے کہ میں بھی ایک رُخ بن جاؤں۔"(۱)

اوپر دی گئی مثال سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ مکالمہ بہت ہی فطری اور دلچسپ ہے اور اس میں طوالت بھی نہیں ہے۔ اس طرح اس کو اسٹیج پر آسانی سے پیش کیا جاسکتا ہے۔

محمد حسن نے زبان کے استعمال میں فنی چابکدستی کا استعمال کیا ہے۔ انہوں نے کرداروں کی شخصیت کے مناسبت سے زبان استعمال کی ہے۔ اور انہوں نے آسان اور دلکش زبان کا استعمال کیا ہے۔ جس کو سمجھنے میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی۔

سلیم ایک مصور ہے اور ساتھ ہی ساتھ وہ ایک مفکر بھی ہے جو ایک اچھے سماج کی تعمیر کرنا چاہتا ہے جس میں کسی طرح کا بھید بھاؤ نہ ہو۔ وہ انسانیت اور انسان دوستی پر مشتمل سماج کی تعمیر کا تصور کرتا ہے۔ جس سے اس کی زبان تھوڑی فلسفیانہ ہو جاتی ہے جس کی وجہ سے مشکل الفاظ کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس کی ایک مثال پیش ہے۔

سلیم : میں ان ڈھکوسلوں میں یقین نہیں رکھتا۔ اگر شادی سے مراد نکاح بیاہ ہے جس میں چغد کی طرح بیٹھ کر میں فلاں بنت فلاں کو اتنے معجّل اور اتنے غیر

---

(۱) محمد حسن: "میرے اسٹیج ڈرامے"، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۶۱ء ص ۷۲

معجّل کے عوض منظور کروں تو میں شادی کبھی نہیں کروں گا۔"(۱)

اس کی مثال ایک جگہ اور پیش ہے۔

سلیم : (بات کاٹ کر) نہیں میں تمہاری اخلاقی قدروں کو تسلیم نہیں کروں گا۔
آگ لگاؤ ان قدروں کو جو ایک بچے کی نازک پیٹھ پر باپ کے بے جا
حق کا بوجھ رکھتی ہیں اور اسے قربان کر دیتی ہیں۔ چھوٹے کو بڑے کی
قربان گاہ پر چڑھا دیتی ہیں۔ میں سیدھی بات جانتا ہوں، انسان
آزادی کا حق رکھتا ہے اور ریحانہ عورت ہے اسے تم ہاتھ پیر باندھ کر رکھ
رہے ہو۔"(۲)

اس ڈرامے کا اختتام المیہ ہے۔ سلیم جو کہ ریحانہ سے محبت کرتا ہے اور اس کو شادی کی دعوت دیتا ہے۔ سلیم نے ریحانہ کو گھر سے بھاگ جانے کی صلاح دی اور اس سے شادی کرنے کا یقین دلایا۔ لیکن جب ریحانہ گھر کی چہار دیواری پار کرنا چاہتی تھی تو وہ بہت پش و پیش میں پڑ گئی اور اس کو کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کیا کرے لیکن آخر میں وہ بھاگنے کا ارادہ ترک کر دیتی ہے اور سلیم کی پیش کش کو ٹھکرا دیتی ہے۔ اس کا اختتام اس جملے سے ہوتا ہے۔

ریحانہ : (رندھی ہوئی آواز میں) کچھ نہیں..... دروازہ بند کرنے گئی تھی۔ میں
نے بند کر دیا دروازہ!!

پیش کش کے نقطۂ نظر سے یہ ایک کامیاب ڈراما ہے۔ اس کا پلاٹ سادہ اور چست ہے۔ اس میں قصہ در قصہ پیدا نہیں ہوتا جس سے سامعین یا ناظرین کو اکتاہٹ نہیں ہوتی۔ ساتھ ہی ساتھ اس کے مکالمے چھوٹے اور برجستہ ہیں۔ ہاں کہیں کہیں اس کے مکالمے طویل ہو گئے ہیں لیکن یہ ڈرامے پر بھاری نہیں لگتے اور اس کے پیش کش میں کسی طرح کی پریشانی نہیں ہوتی۔

---

(۱) محمد حسن: "میرے اسٹیج ڈرامے"، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ-۱۹۶۱ء ص ۷۰

(۲) محمد ایضاً ص ۶۶

محمد حسن نے اس ڈرامے میں ایسے مناظر کا ذکر کیا ہے جس کو اسٹیج پر بآسانی سجایا جا سکتا ہے۔ تیسرے سین کی ایک مثال پیش ہے جس میں انہوں نے اسٹیج کے لوازمات کا ذکر کیا ہے۔

''رات کی تاریکی چھا گئی ہے۔ دالان کے اندر کا کمرہ جس میں ایک پلنگ پر شاہانہ بیگم سو رہی ہیں، دوسرے پلنگ پر ریحانہ لیٹی ہوئی ہے۔ سرہانے بڑا مدھم اور دھندلا بلب روشن ہے۔ کمرہ سیلا ہوا سا ہے۔ ایک طرف مچان پر کچھ صندوق اور کپڑے اور گٹھریں ہیں۔ ایک طرف نماز پڑھنے کی چوکی بچھی ہوئی ہے اور اس پر ایک لوٹہ رکھا ہوا ہے۔ ایک طرف سنگھار میز اور اس پر ایک بڑا آئینہ رکھا ہوا ہے۔ دوسری طرف کپڑے ٹانگنے کی کھونٹیاں ہیں۔ اوپر ایک چھوٹے سے مچان پر قرآن مجید رکھا ہوا ہے۔ ریحانہ کے پلنگ پر ایک طرف وہ تصویر پھٹی ہوئی پڑی ہے جو سلیم نے بنائی تھی۔ ریحانہ صاف شفاف کپڑے پہنے ہوئے ہے، بال سلیقے کے ساتھ بنے ہوئے ہیں۔ شاہانہ بیگم کو کبھی کبھی کھانسی اٹھتی ہے اور دیر تک اٹھتی رہتی ہے تو ریحانہ کروٹ بدلتی ہے۔''(۱)

اوپر کی مثال میں انہوں نے جن لوازمات کا ذکر کیا ہے اس کو اسٹیج پر پیش کرنے میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔ اس کے علاوہ بھی انہوں نے اس ڈرامے میں جن مناظر کا ذکر کیا ہے اس کو آسانی سے پیش کیا جا سکتا ہے۔

مختصر طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ محمد حسن کا یہ ڈراما ''محل سرا'' فنی اور پیش کش کے نقطۂ نظر سے پوری طرح کامیاب ہے۔ اس کا پلاٹ سادہ، مکالمے برجستہ، چست اور موقع محل سے مناسبت رکھتے ہیں اور یہ چھوٹے چھوٹے ہیں۔ اس کے کردار اپنی شخصیت کی ترجمانی کرتے ہیں اس کی زبان کرداروں کی شخصیت اور ڈرامے کے موضوع کے مطابق ہے۔ پیش کش کے نقطۂ نظر سے ڈرامے میں جن مناظر اور لوازمات کا ذکر کیا گیا ہے اس کو اسٹیج پر پیش کرنے میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی۔

---

(۱) محمد حسن: ''میرے اسٹیج ڈرامے''، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۶۱ء ص ۷۶

''موم کے بت''

یہ ڈراما ''میرے اسٹیج ڈرامے'' میں شامل محمد حسن کا نمائندہ ڈراما ہے۔ یہ ۱۹۵۶ء میں پہلی بار اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ یہ ڈرامہ محمد حسن نے لوئی پیرانڈلو سے متاثر ہو کر لکھا ہے۔ یہ ایک تمثیلی المیہ ہے۔ پہلی بار یہ نینی تال میں اسٹیج کیا گیا اس کے بعد دہلی میں اسٹیج کیا گیا۔

''موم کے بت'' میں جہانگیر ایک حساس نوجوان ہے جسے ڈراما نگار نے پاگل کی شکل میں پیش کیا ہے۔ وہ مفلسی اور تنگدستی کے ہاتھوں مجبور ہے یہاں تک کہ وہ اپنی محبوبہ انارکلی کو دم توڑتے ہوئے دیکھتا ہے پر اس کے لئے وہ کچھ کر نہیں پاتا۔ ڈاکٹر بھی اسے اپنے دواخانے سے دھکا مار کر باہر نکال دیتا ہے۔ لیکن جب اس کی قسمت کا پانسہ پلٹتا ہے اور وہ دولت وثروت کی گود میں پہنچ جاتا ہے تو اپنی محبت اور محرومیوں کو فراموش نہیں کرتا اور پاگل بن کر اپنی محبت کا انتقام لیتا ہے۔

اس ڈرامے میں کل چھ کردار ہیں جن میں جہانگیر مرکزی کردار ہے۔ اس کے علاوہ نور جہاں، نواب صاحب، ڈاکٹر، میر بخشی اور بیگم دوسرے اہم کردار ہیں۔ اس کے علاوہ کچھ ضمنی کردار ہیں۔ چند درباری ایک فریادی اور ایک ادھیڑ عمر کا ملازم۔ کردار نگاری کے نقطۂ نظر سے یہ ڈراما بہت ہی اہم ہے۔ جہانگیر کا کردار پورے ڈرامے پر حاوی رہتا ہے اور سامعین اور ناظرین کو بھی بے حد متاثر کرتا ہے۔ ڈراما نگار نے ہر کردار کی نفسیات، شخصیت اور ان کے داخلی اور خارجی اوصاف کو اپنے فنی جوہر سے زندہ وجاوید بنا دیا ہے۔ محمد حسن کو کرداروں کے نفسیات پر زبردست پکڑ ہے۔ محمد حسن نے جہانگیر کے کردار کو دو شکل میں پیش کیا ہے۔ ایک جب وہ اپنے کو شہنشاہ جہانگیر کہتا ہے۔ تو اس کی مناسبت سے اس کی زبان اور شخصیت کی عکاسی کرتا ہے۔ اس کی ایک مثال پیش ہے۔

جہانگیر : ہمارے انصاف کو کس نے آواز دی، فریادی کو ہمارے حضور میں پیش کیا جائے۔

فریادی : (فریادی ایک معمر آدمی ہے جو درباری پوشاک پہنے ہوئے ہے) عالم

پناہ!

جہانگیر : مت گھبراؤ فریادی، عالم پناہ کا انصاف تمہارا محافظ ہے۔ بولو تمہیں کس نے دکھ پہنچایا۔ بولو تمہیں کس سے شکایت ہے؟

فریادی : جاں بخشی جائے تو عرض کروں!

جہانگیر : جہانگیر کے انصاف کو مت آزماؤ فریادی۔ اگر تمہارے اوپر ظلم کرنے والے شہنشاہ کا داہنا بازو بھی ہوگا تو یقین مانو ہمارا دوسرا بازو اسے جسم سے کاٹ پھینکے گا۔(۱)

جب جہانگیر اپنے اصلی شکل میں ڈاکٹر کے سامنے آتا ہے تو ڈراما نگار نے اس موقع پر ایک عام انسان کی طرح اس کی شخصیت نمایاں کی ہے۔ جو کہ کردار نگاری کا ایک دلچسپ پہلو ہے۔ اس کی ایک مثال پیش ہے۔

جہانگیر : ہاں بہروپ، ہم تم سب بہروپے ہیں۔ یہ ساری زندگی ایک لاجواب اور شاید بے رحم بہروپ ہے جس میں کوئی اپنی شکل نہیں دیکھ پاتا۔ کوئی اپنی آواز نہیں سن پاتا۔ سب اپنے لفظوں اور اپنے ناموں سے محروم ہیں۔ ہم سب اداکار ہیں، ہم سب تماشائی ہیں۔(۲)

اس طرح کردار نگاری کے معاملے میں یہ ڈراما اپنے فن پر پوری طرح کھرا اترتا ہے۔ اس کے مکالمے موقع و محل کے مناسب ہیں۔ جب دربار کا ماحول ہوتا ہے تو اس کے مکالمے بالکل اسی کی مناسبت سے ہیں وہی شاہی آداب و القاب اور شاہانہ گفتگو اور جب ماحول اس کے علاوہ ہوتا ہے تو اس کے مکالمے اسی مناسبت سے استعمال کئے گئے ہیں۔

دربار شاہی لگا ہوا ہے۔ شہنشاہ جہانگیر اور دوسرے کرداروں کے درمیان مکالمے کی ایک مثال پیش ہے۔

---

(۱) محمد حسن: ''میرے اسٹیج ڈرامے''، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ-۱۹۶۱ء ص ۱۴۹

(۲) ایضاً ص ۱۵۴

جہانگیر : اعتمادالدولہ

نواب : عالم پناہ

جہانگیر : مہابت خاں کو حاضر کیا جائے۔تم جا سکتے ہو فریادی ہم خود تمہاری طرف سے مہابت خاں سے باز پرس کریں گے۔

فریادی : خدا اقبال دن دونا رات چوگنی کرے۔ پروردگار شہنشاہ کا عدل ابدالآباد تک قائم رکھے۔

جہانگیر : ہم اپنے جاہ وجلال کی قسم کھاتے ہیں۔فریادی اگر ہماری سلطنت کا یہ محسن بھی مجرم ثابت ہوگا تو انصاف سزا سے ہاتھ نہ روکے گا۔تم جا سکتے ہو۔(فریادی رخصت ہوتا ہے۔ جہانگیر کی نظر یکا یک حکیم ہمام پر پڑتی ہے وہ گرج کر اعتمادالدولہ کو پکارتا ہے) اعتمادالدولہ!

نواب : عالم پناہ

جہانگیر : یہ کون گستاخ ہے جو خلعت اور کلاہ کے بغیر ہمارے دربار میں زرہ بکتر پہن کر چلا آیا ہے۔

نواب : ظل سبحانی آپ انہیں نہیں پہچانتے ؟ آپ کے ولایت کے صوبہ دار صدر جہاں حکیم ہمام سیدھے میدان جنگ سے قدمبوسی کے لئے حاضر ہوئے ہیں۔

جہانگیر : ہم خوش ہوئے۔پیش کیا جائے۔(۱)

اس مکالمہ سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ محمد حسن نے مکالموں کے انتخاب میں فنی چابکدستی کا مظاہرہ کیا ہے۔اِس کے مکالمے چھوٹے چھوٹے ہیں۔لیکن کہیں کہیں پر مکالمے بہت طویل ہو جاتے ہیں۔لیکن اس کی طوالت موقع ومحل کے اعتبار سے ڈرامے کو بوجھل نہیں بناتے۔ یہ اس کا فن ہے۔ مکالموں کو اسٹیج پر آسانی سے پیش کیا جا سکتا ہے۔

محمد حسن نے زبان کے استعمال میں موقع ومحل کا خاص دھیان رکھا ہے کیونکہ اس ڈرامے میں

---

(۱) محمد حسن: ''میرے اسٹیج ڈرامے''، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۶۱ء ص ۵۱-۱۵۰

زیادہ تر دربار شاہی کا ذکر ہے اور اسی لئے درباری ماحول کو پس منظر میں رکھ کر انہوں نے زبان کے انتخاب میں شوکت الفاظ اور تھوڑے مشکل الفاظ کا استعمال کیا ہے جو کہ ڈرامے کے پلاٹ کے مطابق ہے۔لیکن عام ناظرین کو اس کو سمجھنے میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی ہے۔اس کی ایک مثال پیش ہے۔جس میں انہوں نے شاہی دربار کی فضا کو ذہن میں رکھ کر زبان استعمال کی ہے۔

جہانگیر : میر بخشی، سارے اراکین سلطنت آ گئے؟

میر بخشی : عالم پناہ، سب حاضر ہیں۔

جہانگیر : ہماری سلطنت کے سارے امیر حاضر ہیں۔دیوانِ خاص کے سارے ستون یک جا ہیں۔مگر اعتماد الدولہ نہیں آئے۔

میر بخشی : وزیر اعظم مہابت خاں کے ساتھ ابھی حاضر ہوتے ہیں۔

جہانگیر : بہت خوب.....! (تھوڑی دیر وقفہ) ہماری سلطنت کے جانباز وفادارو! ہم کبھی سوچتے ہیں کہ ہماری زندگی خواب ہے اور ہم سب خواب میں ایک دوسرے سے مل بیٹھے ہیں۔تاریخ نے نہ جانے کتنے بادشاہوں کو افسانہ بنا دیا۔کتنی سلطنتیں وقت کی ایک لہر نے پانی کے بلبلے کی طرح مٹا ڈالیں۔اگر کبھی ہمارا یہ وہم سچا نکلا اور یہ سب کچھ خواب ہی ثابت ہوا تو.....!(۱)

پیش کش کے نقطۂ نظر سے بھی یہ ایک کامیاب ڈرامہ ہے کیونکہ اس کو ایک سے زیادہ بار اسٹیج کیا جا چکا ہے۔یہ ڈراما دو مناظر پر مشتمل ہے۔اس میں جس طرح کی پوشاکوں کا ذکر کیا گیا ہے وہ سب شاہی انداز کی ہیں۔اسلئے اس کا انتخاب تھوڑا مشکل ہے۔اس میں جس طرح کی سین کا بیان کیا گیا ہے اس کا اسٹیج کرنا مشکل ضرور ہے لیکن پیش کیا جا سکتا ہے۔ڈراما نگار اس کے پہلے منظر میں جس طرح کے اسٹیج کا ذکر کرتا ہے وہ اس طرح ہے:

''جب پردہ اٹھتا ہے تو مغلیہ طرز تعمیر پر بنا ہوا دیوان خانہ آنکھوں

---

(۱) محمد حسن: ''میرے اسٹیج ڈرامے''، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۶۱ء ص ۱۶۱

کے سامنے آجاتا ہے۔ محرابوں اور ستونوں کے علاوہ پشت کی محراب پر بنی ہوئی مرصع جالی بتا رہی ہے کہ یہ کسی مغلیہ شاہی قلعہ کا حصہ ہے۔ فانوس اسٹیج کے وسط میں لٹک رہا ہے۔ خوبصورت شمعدان قریب چوکی پر رکھا ہوا گذری ہوئی رات کی داستان کہہ رہا ہے۔ تین چوکیاں لگی ہوئی ہیں جن پر مخملی سندیں بچھی ہوئی ہیں۔ وسط میں قیمتی ایرانی قالین پڑا ہوا ہے۔ دیوان خانے کے دونوں طرف دروازے ہیں۔ جن میں سے دایاں دروازہ نواب صاحب کے کمرے کو جاتا ہے اور بائیں طرف کا دروازہ زنان خانے کو۔ ان دروازوں اور دیوان خانے کی پشت کے وسطی حصہ میں بنی ہوئی جالی پر بھی قیمتی مخملی پردے پڑے ہوئے ہیں۔ جالی کے پردے کھینچ دیے گئے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ دھوپ ابھی پوری طرح چڑھی نہیں ہے۔ اور نو دس بجے سے زائد کا وقت نہیں ہے۔ دیوان خانے میں کئی جگہ تلواریں اور ڈھال ملا کر لٹکائے گئے ہیں۔''(۱)

محمد حسن نے پہلے منظر کے لئے جس طرح کے اسٹیج کا ذکر کیا ہے وہ مغلیہ شاہی دور کے ایک قلعہ کا حصہ ہے۔ اس کو اسٹیج پر ہو بہو پیش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس کو اسٹیج پر پیش کرنے کے لئے سمبالک پراپرٹی کا استعمال کرنا ہوگا۔ جس سے اس منظر کو پیش کرنے میں سہولت ہوگی۔ اس کے باوجود بھی یہ پوری طرح مغلیہ محل کی عکاسی تو نہیں کر سکتا لیکن ناظرین کو مغلیہ دور کے محل کی ایک ہلکی سی جھلک ضرور مل جائے گی جس سے ڈرامے کا تاثر قائم رہے گا۔ اس کے علاوہ دوسرے مناظر اور لوازمات کا ذکر جو اس ڈرامے میں کیا گیا ہے پیش کش کے نقطۂ نظر سے پوری طرح کامیاب ہے۔

مختصر طور پر کہا جا سکتا ہے کہ محمد حسن کا ڈراما ''موم کے بت'' اسٹیج ڈرامے کے فن اور پیش کش کے معیار پر کھرا اترتا ہے اور دونوں لحاظ سے یہ ایک کامیاب ڈرامہ ہے۔ اس کی کامیابی کا ثبوت اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ اس کو کئی بار اسٹیج پر کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

---

(۱) محمد حسن: ''میرے اسٹیج ڈرامے''، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۶۱ء ص ۱۳۷

محمد حسن کو ہندوستانی تاریخ وتہذیب اور مشترکہ تہذیب کو پیش کرنے پر قدرت حاصل ہے۔ انہوں نے اپنے ڈراموں میں اردو کے چند نمائندہ شعرا کی حیات وشاعری کو ان کے مخصوص عہد کے تہذیبی وثقافتی پس منظر کے ساتھ عوامی سطح پر پیش کرنے کی فنکارانہ کوشش کی ہے۔ انہوں نے شعرا کی زندگی سے متاثر ہوکر کئی ریڈیائی فیچر، ریڈیو ڈرامے اور اسٹیج ڈرامے لکھے ہیں۔ مثلاً نظیر اکبرآبادی، کے عنوان سے ایک ریڈیو ڈراما شامل ہے۔ اس میں انہوں نے اردو کے مقبول ومشہور عوامی شاعر نظیر کی شخصیت وشاعری اور اس وقت کی شمالی ہند کی تہذیبی وثقافتی پس منظر کی تصویر کشی کی ہے۔ میر پر انہوں اسٹیج ڈراما لکھا جو ان کے ڈراموں کے مجموعہ ''میرے اسٹیج ڈرامے'' میں شامل ہے۔ میر کے بعد مرزا غالب کا زمانہ آتا ہے۔ میر ہی کی طرح غالب بھی گردشِ ایام کے شکار ہیں۔ غالب جیسے حساس فنکار کی زندگی میں اتنے پہلو ہیں کہ کوئی بھی حساس تخلیق کار اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

غالب کی حیات وشاعری کو موضوع بنا کر متعدد ڈرامے، ناول، فلم اور سیریل وغیرہ بنائے گئے۔ خود محمد حسن نے غالب کی زندگی پر کئی ڈرامے لکھے۔ سب سے پہلے انہوں نے ریڈیو کے لئے ''نقشِ فریادی'' عنوان سے ریڈیو ڈراما لکھا جو ان کے مجموعہ ''پیسہ اور پرچھائیں'' میں شامل ہے۔ اس کے بعد غالب پر طویل اسٹیج ڈرامہ ''کہرے کا چاند'' اس کے بعد ایک اور ڈراما ''تماشا اور تماشائی'' کے عنوان سے لکھا۔

''کہرے کا چاند''

''کہرے کا چاند'' محمد حسن کا پہلا طویل اسٹیج ڈرامہ ہے۔ انہوں نے ۱۹۶۸ء میں یہ ڈراما لکھا۔ غالب کی صد سالہ برسی پر دہلی یونیورسٹی کے شعبۂ اردو نے ۱۹۶۹ء میں اس کو شائع کیا۔ یہ ایک تہذیبی و علامتی ڈراما ہے۔ یہ ڈراما تین ایکٹ پر مشتمل ہے۔ پہلے ایکٹ کو تین سین میں اور دوسرے ایکٹ کو دو سین میں بانٹا گیا ہے۔ پہلے ایکٹ کو ''آرزو'' اور دوسرے ایکٹ کو ''شکستِ آرزو'' اور آخری ایکٹ کو ''عرفان''

عنوان دیا گیا ہے۔ یہ تین گھنٹے کا ڈراما ہے۔

ڈرامے کا آغاز نظیر اکبرآبادی کے معروف و مشہور شہر آشوب سے ہوتا ہے۔ کچھ لوگ فقیروں کا سا لباس پہنے ہوئے چمٹوں پر گاتے ہیں۔

بے وارثی سے آگرہ ایسا ہوا تباہ　　پھوٹی حویلیاں ہیں تو ٹوٹی شہر پناہ
ہوتا ہے باغباں سے ہراک باغ کا نباہ　　وہ باغ کس طرح نہ لٹے اور نہ اجڑے آہ
جس کا نہ باغباں ہو نہ مالک نہ خاربند
کیا چھوٹے کام والے وکیا پیشہ ور نجیب　　روزی کے آج ہات سے عاجز ہیں سب غریب
ہوتی ہے بیٹھے بیٹھے جب آشام عنقریب　　اٹھتے ہیں سب دکان سے کہہ کر کہ یا نصیب
قسمت ہماری ہوگئی بے اختیار بند(۱)

اس کے ذریعے آگرہ اور شمالی ہندوستان کی معاشی بدحالی اور مخصوص تہذیبی صورت حال کو پیش کیا گیا ہے۔ اس وقت مرزا غالب کی عمر تقریباً گیارہ بارہ سال ہے۔ چوبدار فقیروں کو خالی ہاتھ واپس کرتے ہیں۔ غالب کو یہ سب دیکھ کر برداشت نہیں ہوتا وہ سائل کو اپنا چھوٹا سا فرغل اور کلاہ بخش دیتے ہیں۔ محمد حسن نے غالب کی کشادہ دلی اور جودتِ طبع کو ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔ غالب کو اپنی فارسی دانی پر فخر ہے۔ وہ کم عمر ہونے کے باوجود اچھے شعر کہتے ہیں۔ غالب کو ایک طرف اپنے خاندان کی بدحالی کا احساس ہے تو دوسری طرف وہ شاعری کے ذریعے جینے کی تمنا بھی کرتے ہیں۔ منظر کے آخر میں مرزا غالب کی شادی امراؤ بیگم سے ہوتی ہوئی دکھائی گئی ہے۔

پہلے ایکٹ کے دوسرے منظر (سین) میں ہماری ملاقات داستان گو، مولانا بنسی دھر، مرزا یوسف اور غالب سے ہوتی ہے۔ داستان گوئی کی محفل آراستہ ہے۔ لوگ تفریح طبع کے لئے جمع ہوئے ہیں۔ داستان گوئی کا سلسلہ جاری ہے۔ مغربی تہذیب کے اثرات مشرقی تہذیب پر پڑ رہے ہیں۔ مغلیہ خاندان کا آخری چراغ ٹمٹما رہا ہے۔ مشرقی تہذیب دم توڑ رہی ہے اور مغربی تہذیب اس کی جگہ غالب ہوتی جارہی ہے۔ اس کی ایک مثال پیش ہے۔

---

(۱) محمد حسن: ''کہرے کا چاند''، شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی-۱۹۶۹ء ص ۵

داستان گو : تو صاحبو! بہزاد خان نے ملکہ کو اور فقیر کو.....

مولانا : بس میر صاحب، داستان ہو چکی۔ اب اجازت ہو تو میں کچھ دین ایمان کی باتیں کروں۔ اے ایمان والو! کفر نے جو شعلہ اٹھایا ہے اور فرنگی نے جس طرح اقلیم میں غضب ڈھایا ہے آپ حضرات نے اپنی آنکھوں سے دیکھا، بزم تیموری کا آخری چراغ جل رہا ہے۔ پتہ نہیں کب بھڑک کر خاموش ہو جائے۔ دن رات نہ جانے کتنے ہندو مسلمان بے دین ہو رہے ہیں۔ مدرسے تباہ، خانقاہ تک ویران، دفتر آباد اور فسق و فجور کا بازار گرم ہے۔ اب سنتا ہوں غازی الدین حیدر کے مدرسے کو انگریزی کے مدرسے میں بدل دیا جائے گا اور علم دین کی جگہ گٹ پٹ سکھائی اور لادینی بتائی جائے گی، ملک ویران ہو رہا ہے۔ دین تباہ، اپنے بیگانے اور امیر تاراج ہو رہے ہیں۔ یہ سب کیوں؟ اس لئے کہ ہم سچی راہ سے بھٹکے ہیں، ہم نے حق کے لئے جینا اور حق کے لئے مرنا چھوڑ دیا ہے۔ جی چاہے تو مجھے وہابی کہہ کر ہنس لو، صاحبو! یاد رکھو حساب کا وقت قریب ہے بہت قریب اور اس وقت اس سے بڑی سعادت کوئی نہ ہوگی کہ ہر مومن ہنستے ہنستے حق کے لئے اپنی جان جان آفریں کو سپرد کر دے۔

داستان گو : تو صاحبو! بہزاد خاں ملکہ.....

مجمع میں سے: مولانا، کیا دلی کالج میں عربی فارسی اور علوم دین تعلیم نہیں

ایک آواز ہوتی جو آپ اس قدر خواہی نخواہی خفا ہو رہے ہیں۔(۱)

غرضیکہ انگریزی عملداری نے ہندوستانیوں کو المناک حالات میں مبتلا کر رکھا ہے۔ ہندوستانی اشراف، علماء و فضلاء تقریباً سبھی انگریزی سرکار کے شکنجے میں گرفتار نظر آتے ہیں۔ یہاں تک کہ شاعر مرزا غالب نامساعد حالات کے کہرے میں لپٹے ہوئے ہیں نہ انہیں اولاد کا سکھ ملا اور نہ بھائی کی خوشی۔ غم دوراں سربدحال شاعر نے شراب نوشی شروع کی۔ اس مخصوص عہد کے امرائے سلطنت نے غالب

(۱) محمد حسن: ''کہرے کا چاند''، شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی-۱۹۶۹ء ص ۱۷-۱۶

کے خون جگر سے کشید کی ہوئی شاعری کو قدر اول کی چیز نہ سمجھا تو اس درد نے انہیں اپنی شاعری کی قدر داں ایک ڈومنی کے دروازے تک پہنچا دیا۔

پہلے ایکٹ کے تیسرے منظر میں نووارد (ماموں) اور ماں محو گفتگو ہیں۔ غالب اور ڈومنی کے معاشقہ کا راز کھل چکا ہے۔ ماموں کی خواہش ہے جہاں تک جلدی ہو سکے اس کی شادی شہر کے زردار کوتوال سے کر دی جائے مگر لڑکی (ڈومنی) شادی کی بات سے برہمی کا اظہار کرتی ہے۔ لڑکی ذہنی کش مکش میں گرفتار ہے پھر اچانک شادی کا جوڑا پہن لیتی ہے اور ہیرے کی انگوٹھی سے زہر کھا کر دم توڑ دیتی ہے۔

دوسرے ایکٹ کو شکت آرزو نام دیا گیا ہے۔ اس میں دو مناظر ہیں۔ پہلے منظر میں یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ شاعر مرزا غالب غمِ جاناں اور غمِ دوراں سے نڈھال ہے۔ زندگی میں لگاتار غم سہنے اور ناکامیوں میں بھی جینے کی تمنا رہی۔ مغلیہ حکومت جو اپنی تمام تر ضوفشانیوں کے بعد زوال پذیر تھی۔ مرزا غالب نے بغور اس کا مشاہدہ کیا کیونکہ وہ بھی اسی تہذیب کے پروردہ تھے۔ اقتصادی مشکلات میں مرزھ غالب کے قرض خواہوں نے ڈگری حاصل کر لی۔ اسی اثناء میں مرزا غالب کاظم علی کے کہنے پر اپنی حویلی میں قمار بازی کی محفل آراستہ کر کے چند سکوں کی خاطر اپنی رسوائی کا سامان مہیا کر لیتے ہیں اور اسی جرم میں گرفتار کر لیے جاتے ہیں۔

دوسرے ایکٹ کے دوسرے منظر میں ''پھول والوں کی سیر'' اپنے تہذیبی پس منظر میں پیش کی گئی ہے۔ طوائفوں بہادر شاہ ظفر کی غزلیں گاتی ہیں۔ مکالموں کے ذریعہ غالب کے حالات وواقعات کا اظہار ہو رہا ہے۔ غالب قید و بند سے آزاد ہو کر واپس آ چکے ہیں اور قلعہ معلیٰ میں مغلیہ خاندان کی تاریخ لکھنے کے کام پر مامور ہیں۔

اس ڈرامے کے آخری ایکٹ کو محمد حسن نے ''عرفان'' کا عنوان دیا ہے۔ پردہ اٹھتے ہی مرزا غالب اپنے دیوان خانے میں غزل لکھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہ ۱۸۵۷ء کا پُر آشوب دور ہے۔ ہندوستان سے فرنگیوں کو مار بھگانے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ اس کے بعد پانسہ پلٹ جاتا ہے۔ فرنگیوں کے سپاہی مرزا غالب کی حویلی میں گھس آتے ہیں اور لوٹ کھسوٹ، قتل وخوں کا نظارہ غالب کا مقدر بن جاتا ہے۔ فرنگی سپاہی غالب کے بھائی مرزا یوسف کو قتل کر دیتے ہیں۔ لیکن پھر بھی غالب کچھ کر گزرنے کی

سکت نہیں رکھتے بلکہ وہ صبر وضبط کا مجموعہ نظر آتے ہیں۔اس موقع کا ایک مکالمہ پیش ہے۔

چوبدار : چھوٹے مرزا، چھوٹے مرزا۔سرکار!

غالب : کیا ہوا چھوٹے مرزا یو؟

چوبدار : فرنگی سپاہیوں نے گولی ماردی۔

غالب : (سکتے کے عالم میں) گولی ماردی۔اسے کیوں ماردی گولی۔وہ کونسے ملک کا بادشاہ تھا۔کیا جرم کیا تھا اس نے۔میرے دیوانے بھائی نے ان ظالموں کا کیا بگاڑا تھا۔

چوبدار : فرنگی سپاہی حویلی میں گھس آئے ہیں، لوٹ مار کررہے ہیں۔

غالب : جو چاہیں لے جائیں جسے قتل کرنا چاہیں قتل کریں جو لوٹنا چاہیں لوٹیں۔ سب دروازے کھول دو۔میں نے اپنا خون معاف کیا۔(۱)

یہاں غالب کی دور اندیشی کا پتہ چلتا ہے۔کیونکہ غالب ان سے سینہ سپر ہونے کے باوجود سپر ڈال دیتے ہیں اور رضائے الٰہی کے آگے سر تسلیم خم کردیتے ہیں۔گوکہ اب ان کی زندگی میں ناکامی اور نامرادی کے سوا کچھ نہیں ہے۔پھر بھی اپنی بیگم سے انگریزوں کی فتح کی خوشی میں چراغاں کرنے کو کہتے ہیں۔

غالب : آفتاب ڈوب گیا بیگم۔چراغاں کا انتظام کرو۔

بیگم : چراغاں!

غالب : ہاں، سنا نہیں تم نے۔تمام رعیت وفاداران انگریز کے لئے ضروری ہے کہ فتح کی خوشی میں اپنے گھر اور حویلیوں پر روشنی کریں۔(۲)

ڈرامے کا اختتام غالب کے اس شعر سے ہوتا ہے۔

---

(۱) محمد حسن: ''کہرے کا چاند''، شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی-۱۹۶۹ء ص ۶۵-۶۴

(۲) ایضاً ص ۶۸

لکھتے رہے جنوں کی حکایات خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

محمد حسن نے اس ڈرامے کے پلاٹ کی تشکیل تعمیر میں کلاسیکی اصولوں کی پیروی کی ہے۔لیکن قصہ در قصہ بنانے کی کوشش اور مناظر کی انفرادیت ایپک تھیٹر کے اثرات کی غمازی کرتے ہیں۔محمد حسن نے واقعات کی ترتیب وتسلسل میں ندرت دکھائی ہے۔داخلی وخارجی تصادم پیدا کرنے میں وہ زیادہ کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ڈرامے کے تمام واقعات فطری انداز میں پیش کئے گئے ہیں اور ڈرامے کا آغاز منطقی انداز میں ہوتا ہے۔

اس ڈرامے میں وحدت مکان سے انحراف کیا گیا ہے کیونکہ اس میں جو واقعات پیش کئے گئے ہیں، وہ ایک جگہ پر واقع نہیں ہوتے ہیں۔پہلے ہم کرداروں کو آگرہ میں دیکھتے ہیں اور اس کے بعد دلی میں۔لیکن وحدت زماں ووحدت عمل کا احترام کیا گیا ہے سارے واقعات پلاٹ کے اردگرد گھومتے ہیں۔یہاں پر محمد حسن نے ارسطاطالیسی اصولوں سے انحراف کرنے کے بجائے ان پر عمل کیا ہے۔اس میں شامل تمام واقعات ووواردات غالب کی حیات وشاعری اور اس کے عہد سے متعلق ہیں۔اسمیں کوئی ضمنی پلاٹ نہیں ہے۔اس لئے ڈرامے میں ابتدا سے انتہا تک ایک ہی طرح کی فضا قائم رہی ہے اور یہی کیفیت ڈرامے میں وحدت عمل کو جنم دیتی ہے۔

''کہرے کا چاند'' میں کل سترہ کردار ہیں۔جس میں غالب مرکزی کردار ہے جس کے اردگرد سارے واقعات گھومتے ہیں۔اس کے علاوہ تماشائی، سپاہی، جواری، فقیر اور چوبدار دوسرے کردار ہیں۔کردار نگاری کے نقطۂ نظر سے یہ ڈراما بہت اہم ہے۔محمد حسن نے کرداروں کی سیرت فطرت انسانی کے مطابق پیش کی ہے۔کردار جس ماحول سے وابستہ ہیں یا وہ جن صورت حال سے دوچار ہوتے ہیں۔ان کا برتاؤ اقتضائے حال کے مطابق ہوا ہے۔اس ڈرامے میں جو کردار پیش کئے گئے ہیں وہ مٹی کے پتلے نہیں بلکہ ہماری دنیا کے جیتے جاگتے انسان ہیں۔محمد حسن نے کلاسیکی ڈراموں کی طرح مافوق فطری کرداروں سے گریز کیا ہے۔کردار نگاری کا ایک کمال یہ بھی ہے کہ کرداروں میں یکسانیت اور جمود وتعطل

نہ ہو یعنی کردار متحرک ہوں۔ان کی نشو ونما فطری انداز میں ہو اور یہ خصوصیت ''کہرے کا چاند'' میں نمایاں نظر آتی ہے۔اس خصوصیت کو ڈراما نگار نے مرزا غالب اور بنسی دھر کے ذریعے کتنی خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا ہے جو ان دونوں کے بچپن کے واقعات سے جڑے ہوئے ہیں۔

غالب : چال چلو۔میاں بنسی دھر۔

بنسی دھر : چلتا ہوں مرزا۔شطرنج ہے کوئی بچوں کا کھیل نہیں۔

غالب : ہمارے لئے تو کھیل ہے۔

بنسی : دیکھو مرزا۔شطرنج میں تو کوئی خاں ہو مجھ سے بازی نہیں لے جا سکتے۔ ایک شہ۔برس ہا برس میں تو گویا آپ کو شطرنج کھیلنے آ گئی، چہ خوب! یاد رہے کہ ناظر بنسی دھر کے ساتھ کھیل رہے ہو۔

غالب : تو ابھی سے ناظر بھی ہو گئے۔

بنسی : باپ دادا عزت والے تھے تو بیٹا بھی ناظر ہوگا۔دیکھ لینا۔

غالب : اچھا تو قبلہ ناظر صاحب یہ شہ تو بچیے۔یہ لیجئے فرزیں تو گیا۔

بنسی : میاں صاحبزادے ہوا بھی، ذرا ٹھہرو، چال ابھی کاٹتا ہوں، وہ بھی ایسی کہ یاد کرو گے عمر بھر۔

غالب : ناظر صاحب دوسری بازی لگا لیجئے۔یہ خاک سار ترک بچہ ہے۔چال ہی ایسی چلتا ہے۔باپ میرا زندگی بھر فوج میں رہا، چچا میرا رسالدار، نانا میرا کمیدان، باپ دادا کا سلسلہ تو ابن فریدوں تک پہنچتا ہے، ہم سے بازی لے جانا آسان نہیں۔''(۱)

اس مثال سے ثابت ہوتا ہے کہ ڈراما نگار نے غالب اور بنسی دھر کے بچپن کی نفسیات کو کتنی خوبصورتی کے ساتھ اجاگر کیا ہے جس سے ان دونوں کا بچپن ہماری آنکھوں کے سامنے گھومنے لگتا ہے۔ یہی کردار نگاری کا کمال ہے۔

مکالمہ نگاری ڈرامے کے فن کا اہم ترین مرحلہ ہے جو ڈرامے میں اہم رول ادا کرتا ہے۔

(۱) محمد حسن: ''کہرے کا چاند''، شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی-۱۹۶۹ء ص ۸-۷

مکالموں کے وسیلے سے پلاٹ آگے بڑھتا ہے۔ اور کرداروں کے جذبات واحساسات، خیالات ونظریات اوران کی نفسیات کوظاہر کرنے کا کام بھی مکالموں کے ذریعہ ہی کیا جاتا ہے۔ڈرامے میں عمل، ردعمل، کشمکش، تذبذب اور تصادم کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔مکالموں کے ذریعے کرداروں کے مزاج، طبقہ اور افکار واعمال ظاہر ہوتے ہیں۔پیش کش کے نقطۂ نظر سے ڈرامے کے مکالمے مختصر اور برجستہ ہونے چاہئیے۔محمد حسن نے اس ڈرامے میں مکالمے کی ان خصوصیات کوملحوظ رکھا ہے اور فن کا مظاہرہ کیا ہے۔اس کی ایک مثال پیش ہے۔

غالب : آیئے آیئے صاحبو، آج تو بقول شاعر، ایں خانہ تمام آفتاب است، میاں حالی کب سے آپ کے منتظر بیٹھے ہیں۔

شیفتہ : جی ہاں، اپنے تذکرہ شعرا میں الجھا رہا۔ایک صاحب نے بعض شعرا کے حالات قلم بند کئے تھے اسی کی تحقیق وتدوین میں تاخیر ہوئی۔انہیں کے یہاں وہ تشویش ناک خبر معلوم ہوئی۔

غالب : کیا؟

فضل حق : آپ نے نہیں سنی۔

غالب : نہیں بھائی، میں گدائے گوشہ نشیں، مجھے احوال م اخبار کی اطلاع کیسے ملے۔

آزردہ : یہی کہ آپ کے قرض خواہوں نے اپنے قرضوں کی ڈگری حاصل کرلی ہے۔

غالب : جی ہاں، جی ہاں مجھے بھی اطلاع ہوگئی۔

شیفتہ : یہ آپ کے احباب کے لئے بلکہ پورے جہان آباد کے لئے باعث ننگ ہے کہ ہمارے دور کا انوری وخاقانی اس ذلت واہانت کا سزاوار ہو۔(۱)

اوپر پیش کئے گئے مثال سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ یہ مکالمے مختصر، برجستہ اور موقع ومحل کے مطابق ہیں۔

---

(۱) محمد حسن: ''کہرے کا چاند''، شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی-۱۹۶۹ء ص ۴۶-۴۵

محمد حسن نے زبان کے استعمال میں اپنی فنکارانہ صلاحیت کا مظاہرہ کیا ہے۔ اس ڈرامے میں انھوں نے الفاظ ومحاوروں کا استعمال ماحول اور مقام کی مناسبت سے کیا ہے۔ اس کی زبان زیادہ مشکل نہیں ہے۔ کہیں کہیں پر موقع ومحل کے مطاطق زبان کچھ مشکل ضرور ہے لیکن یہ ڈرامے کا عیب نہیں بلکہ اس کا حسن ہے۔

اس ڈرامے میں محمد حسن نے غالب کو چاند کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ یہ چاند علامت ہے مرزا غالب کے لئے۔ پورا عہد اور حالات و ماحول مکدر ہیں جن سے بچاؤ کے لئے وہ شعر گوئی میں پناہ لینے پر مجبور ہیں۔

یہ ڈراما پیش کش کے نقطۂ نظر سے مکمل ہے۔ کیونکہ یہ اسٹیج کے ضروری لوازمات پر کھرا اترتا ہے۔ اس ڈرامے کو اسٹیج پر پیش بھی کیا گیا ہے۔ جس سے اس بات کو تقویت ملتی ہے۔

اس ڈرامے کے پیش کش میں محمد حسن نے جو مناظر اور اسٹیج کی اشیاء کا ذکر کیا ہے اس کو آسانی سے اسٹیج پر دکھایا جاسکتا ہے۔ اس ڈرامے میں کاسٹیوم کا استعمال بہت زیادہ نہیں ہوا ہے۔ اس ڈرامے میں محمد حسن ایک جگہ ایک منظر کا بیان اس طرح کرتے ہیں۔

> ''پھول والوں کی سیر کا مجمع مہرولی میں۔ رات کا ابتدائی حصہ۔ جگہ جگہ مشعلیں، لالٹینیں، گلاس، ہانڈیاں، فانوس اور دیوار گیریاں روشن ہیں۔ آگے آگے ڈھول تاشے والے روپہلی پٹھے، ٹکے ہوئے سبز کرتے، لیس لگی ہوئی گول ٹوپیاں، کسی کے گلے میں ڈھول، کسی کے گلے میں تاشہ، ہاتھوں میں چوبیں اس کے پیچھے دو جھنڈے، زربفت کے پھریرے، مقیش کے پھندے، کلابتوں کی ڈوریاں، جھنڈوں کے سروں پر رنگ برنگ کے شیشوں کی ہشت پہل لالٹینیں، ان کے بعد شرف الحق کوتوال کا گھوڑا، اردلی میں پولس والوں کا پرا، ان کے پیچھے نوبت خانے کا تخت، اس کے اوپر بالنوں کی بارہ دری کھڑی کر کے اوپر پھپھیوں

کا گنبد بنا کپڑا، منڈھ پنی لگا کاغذوں کے پھولوں سے سجا دروں پر گیندئی پردے ڈال ڈوریوں سے کس دیے، نوبت والے اندر بیٹھے ہیں، تخت کو کہاروں نے اٹھایا ہے۔ نوبت خانے کے پیچھے دئی کے اکھاڑے، ہر اکھاڑے کے ساتھ ایک استاد بیس بیس پچیس پچیس شاگرد بنے ہوئے تیار جسم چوڑے چوڑے سینے بھرے بھرے ڈنڈ۔ بھری ہوئی مچھلیاں۔ پتلی پتلی کمریں جسم پر چست جانگئے، گلے میں سونے کے چھوٹے چھوٹے تعویذ۔ ان کے پیچھے نفیری والے اور انکے ساتھ دلی کے سقے سفید براق کپڑے پہنے لال لنگیاں کمر سے لپیٹے سبز سلمے سروں پر باندھے ہاتھوں میں منجھے منجھائے پیتل کے دو کٹورے نفیری اور جوڑوے کے ساتھ کٹوروں کی آواز ملاتے چلے آرہے ہیں، ان کے بعد ڈنڈے والوں کی سنگتیں ہاتھوں میں لال سبز ڈنڈے پندرہ بیس کا حلقہ، بیچ میں طبلہ سارنگی والے تال سر پر ڈنڈوں کی کھٹا کھٹ مزادی رہی ہے۔ اس کے بعد تخت رواں تختوں پر بھاری بھاری پشوازیں پہنے کا چوبی دوپٹے اوڑھے طوائفیں چھم چھم ناچ رہی ہیں۔ تخت نیچے رکھ دیا جاتا ہے اور ایک طوائف بہادر شاہ کی غزل گاتی ہے۔''(۱)

اوپر پیش کئے گئے منظر کو آسانی سے اسٹیج پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بہت کچھ ہدایت کار پر بھی منحصر کرے گا کہ وہ اس میں کس چیز کو زیادہ فوکس کرنا چاہتا ہے۔ اور وہ اس کی ضرورت کے مطابق اس میں کچھ ردوبدل کر سکتا ہے لیکن ایسا کرتے وقت اس کو اس بات کا دھیان رکھنا پڑے گا کہ ڈرامے کا تاثر مجروح نہ ہو۔

مختصر طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ محمد حسن کا ڈراما ''کہرے کا چاند'' اسٹیج ڈرامے کے فن پر پورا اترتا ہے۔ اس کو اسٹیج پر پیش کرنے میں کوئی دشواری پیش نہیں آئے گی۔

---

(۱) محمد حسن: ''کہرے کا چاند''، شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی-۱۹۶۹ء ص ۵۵-۵۴

''تماشا اور تماشائی''

''کہرے کا چاند'' میں غالب کے عہد کا سیاسی و معاشی بحران پیش کیا گیا ہے۔ جب کہ ''تماشا اور تماشائی'' میں غالب کی داخلی کش مکش کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ڈراما محمد حسن نے ۱۹۷۴ء میں مکمل کیا اور ۱۹۷۵ء میں اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ اس میں محمد حسن نے فلیش بیک کی تکنیک کا فنکارانہ استعمال کیا ہے۔

محمد حسن نے ڈرامہ ''تماشا اور تماشائی'' میں غالب کی ذات کو دو شخصیتوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک طرف انہوں نے غالب کو نواب زادہ کی حیثیت سے پیش کیا ہے جو اپنی عزت و وقار کو قائم رکھنا چاہتے ہیں تو دوسری طرف ایک عظیم الشان شاعر کی حیثیت سے جو فارسی کے استادوں کو بھی خاطر میں نہیں لاتا۔ اس میں دونوں شخصیتیں آپس میں متصادم ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ چنانچہ اسی نوعیت کے تصادم سے پورے ڈرامے کا تانا بانا بنا گیا ہے۔ اس میں حالات و واقعات اور کرداروں کے مابین خارجی و داخلی نوعیت کے تصادم و کش مکش پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ڈرامے کے آغاز سے آخر تک یہ تصادم برقرار رکھا گیا ہے۔ برسی منائی جارہی ہے۔ اس برسی کا سہرا شاعر غالب اور مرزا نوشہ اپنے اپنے سر باندھنا چاہتے ہیں۔ بطور نمونہ چند مکالمے ملاحظہ ہوں:

مرزا : (اسٹیج کے بازو سے آواز دیتے ہیں نظر نہیں آتے) دروازہ مت کھولو۔

غالب : آخر کیوں؟ دیکھتا ہوں کون لوگ ہیں؟

مرزا : (آواز) مجھے معلوم ہے۔ (دستک پھر ہوتی ہے)

غالب : تو بتاتے کیوں نہیں؟ یہ سلسلہ کیا ہے؟

مرزا : (آواز) یہ لوگ برسی منا رہے ہیں۔

غالب : (پھر دروازے کی طرف بڑھتا ہے) تو پھر کیا حرج ہے؟

مرزا : (entry) (پھر ٹوک لیتے ہیں) پہلے یہ معلوم ہونا چاہئے کہ یہ لوگ کس کی برسی منا رہے ہیں۔ میری یا تمہاری؟

غالب : ظاہر برسی غالب کی منائی جارہی ہے، شاعر غالب کی۔

مرزا : نہیں برسی مرزا اسداللہ خاں عرف مرزا نوشہ کی ہے، ۱۰۵ سال پہلے میری موت ہوئی تھی۔

غالب : تم سے کسی کو کیا دلچسپی ہے۔ تم تو محض ایک امیر زادے تھے۔

مرزا : اور تم؟

غالب : میں شاعر غالب۔ میرا ایک ایک شعر آج بھی زندہ ہے۔ مرزا کس کی بدولت؟ میری اور صرف میری۔

غالب : یہ جھوٹ ہے۔ شاعر امیر زادے کے محتاج نہیں۔ تم فقط میرا جسم تھے۔ میری روح میری شاعری تھی۔

مرزا : مت بھولو، میں تمہیں نام دیا، ہستی دی، ہنستے ہوئے ہونٹ، روتی ہوئی آنکھیں دیں۔ ترستا ہوا دل اور آسمانوں سے بھی زیادہ بلند پرواز کرنے والا دماغ۔(۱)

ڈومنی جو کہ مرزا غالب کی غزلیں گنگناتی تھی اور وہ غالب سے محبت بھی کرتی تھی اور آخر میں ان کے محبت میں اپنی جان قربان کر دیتی ہے۔ غالب اور مرزا نوشہ دونوں ہی اس کے قتل کے الزام سے انکار کرتے ہیں۔ ڈومنی کے دل میں ایک طرف پیار کے جذبات ہیں تو دوسری طرف رسوائی ہے۔ عورت کے عزت و وقار دونوں میں ٹکراؤ یہ داخلی نوعیت کا ہے۔ ڈومنی غالب اور نوشہ کے درمیان اس کش مکش کی ایک مثال پیش ہے۔

لڑکی : تم دونوں میں سے مرزا نوشہ کون ہے؟

غالب: پوچھتے ہیں وہ کہ غالب کون ہے
کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا

مرزا : اچھا ہوا تم خود آ گئیں، ہم تمہارے پاس آ رہے تھے۔

لڑکی : کیوں؟

مرزا : کچھ پوچھنا تھا۔

لڑکی : .....آپ دونوں میں مرزا نوشہ کون ہیں؟

---

(۱) محمد حسن: ''تماشا اور تماشائی''، ادارہ تصنیف، دہلی-۱۹۷۵ء ص ۲-۱

مرزا : جی فرمایئے مجھے مرزا نوشہ کہتے ہیں۔

غالب : تم غلط آدمی کو پوچھ رہی ہو، شاید تم غالب سے ملنا چاہتی ہو۔ شاعر غالب جس کی غزلیں تم نے گنگنائیں۔ جس کی زندگی میں تم نے تھوڑی دیر کے لئے سکون کی چاندنی فراہم کردی۔

لڑکی : بولو..... میرے قتل کا ذمہ دار کون ہے؟ میرا خون کس کی گردن پر ہے؟

غالب : شاید وہ شاعر جس کا قتل زمانے کی گردن پر ہے۔

لڑکی : میں کہتی ہوں تم دونوں میرے قاتل ہو..... میرے قاتل! ایک نے میری آواز کا سودا کیا، دوسرے نے میری خوبصورتی کا۔ اور تم میں سے کسی نے بھی اس عورت کو نہیں دیکھا جو قربانی دے کر صرف محبت کی طلب گار تھی۔ میں کہتی ہوں تم نے مجھے کیا دیا؟(۱)

شاعر غالب اور امراؤ بیگم کے درمیان بھی ایک کش مکش جنم لیتی ہے جسے ڈراما نگار نے بڑی کامیابی سے پیش کیا ہے۔ اس کش مکش کو اجاگر کرنے کے لئے انہوں نے اپنی فنی چابکدستی کا استعمال کیا ہے۔ مثال پیش ہے۔

غالب : .....بیگم، تم! دیوان خانے میں!!

بیگم : آپ کو محل سرا میں آنے کی فرصت کہاں! مجھی کو آنا پڑا۔

غالب : کہو۔

بیگم : کیا کہوں؟

غالب : کہو گھر میں خرچ کی تکلیف ہے

بیگم : ہاں۔

غالب : کہو کہ قرض خواہوں کے تقاضوں سے تنگ آ گئی ہوں کہ پنشن کے باسٹھ روپیوں میں مہینے کا خرچ پورا نہیں ہوتا۔ اس طرح کب تک کام چلے گا گھر کا۔

بیگم : پھر اس کا کچھ انتظام؟

---

(۱) محمد حسن: ''تماشا اور تماشائی''، ادارہ تصنیف، دہلی-۱۹۷۵ء ص ۱۸-۱۷

غالب : مجبور۔

بیگم : تو اس امیر الامرائی کو سلام کیجئے، آن بان ختم کیجئے، محنت مزدوری ہی سہی گزر بسر تو ہو۔(۱)

''تماشا اور تماشائی'' میں محمد حسن نے مکالمہ نگاری میں اپنی فنی مہارت کا ثبوت پیش کیا ہے۔ انہوں نے برجستہ، برمحل اور فطری مکالمے لکھے۔ یہ ڈرامہ ان کی مکالمہ نگاری کا بہترین نمونہ ہے۔ مکالمے چھوٹے چھوٹے ہیں۔ انہوں نے کہیں کہیں خود کلامی سے بھی کام لیا ہے۔

محمد حسن نے اس ڈرامے میں زبان کے استعمال میں کرداروں کی شخصیت ان کے ماحول اور موضوع کو مدنظر رکھتے ہوئے اپنے فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ اس کی ایک مثال پیش ہے۔

مرزا : تم نے یہی کہا تھا نا کہ ''نوکری اس لئے کرنا چاہی تھی کہ عزت بڑھے، اس لئے نہیں کہ عزت اور کم ہو جائے۔''

غالب : جانتے ہو یہ لفظ کس ہیں؟

مرزا : کہو۔

غالب : یہ لفظ تمہارے تھے۔ شاعر قصیدے لکھ کر پیٹ پال سکتا ہے۔ بہت آگے بڑھے تو مدرسی کر کے پڑھا لکھا کر جی سکتا ہے۔ میں نے نوکری چاہی اور امیرزادے نے میرے پاؤں میں بیڑیاں ڈال دیں۔ تم نے مجھے عزت کا واسطہ دیا جھوٹی عزت کا واسطہ، تم نے خاندانی شان کی قسمیں دلائیں۔ جھوٹی شان کی جھوٹی قسمیں۔ امیرزادے تم نے مجھے دلی کالج کے دروازے سے واپس لوٹا دیا۔(۲)

یہ ڈراما اسٹیج کے تقاضوں کو بڑی حد تک پورا کرتا ہے۔ مکالمہ اساس ہونے کی وجہ سے ''تماشا اور تماشائی'' کو اسٹیج کے علاوہ ریڈیو پر بھی آسانی سے پیش کیا جا سکتا ہے۔

---

(۱) محمد حسن: ''تماشا اور تماشائی''، ادارہ تصنیف، دہلی-۱۹۷۵ء ص ۱۸-۱۷

(۲) ایضاً ص ۲۷-۲۶

''ضحاک''

''ضحاک'' محمد حسن کا شاہکار ڈرامہ ہے۔ یہ ایک سیاسی اور نیم تاریخی ڈرامہ ہے جو ۱۹۸۰ء میں شائع ہوا۔ یہ ان کے ڈراموں میں سب سے زیادہ متنازعہ فیہ اور مشہور ہے۔ یہ ڈرامہ اپنے موضوع، پلاٹ، کردار، مکالمہ اور اسلوب زبان و بیان کے اعتبار سے ایک نئے معیار کا حامل ہے۔ یہ ڈرامہ محمد حسن کے مسائلی، معاشرتی اور سماجی، تہذیبی و علامتی اور سیاسی و تاریخی ڈراموں کا سرتاج اور ان کی تخلیقی، تکنیکی اور فنی صلاحیتوں کا بہترین نمونہ ہے۔

سب سے زیادہ متنازعہ اس ڈرامے کے ماخذ کے سلسلے میں رہا ہے۔ یہ محمد حسن کا طبع زاد نہیں بلکہ انہوں نے اس کو فردوسی کے ''شاہنامہ'' سے لیا ہے۔ انہوں نے ڈرامائی لوازمات کو پیش نظر رکھ کر جزئیات میں اختراعی عمل سے کام لیا ہے۔ یہ ڈرامہ ۱۹۷۷ء کے ایمرجنسی کے جبر و استبداد اور سربراہ حکومت کی خوشامدانہ حمایت کے خلاف احتجاج کے طور پر لکھا گیا ہے۔

محمد حسن سے پہلے ترکی زبان کے مشہور ادیب سامی بے اور اردو کے رومانی شاعر اختر شیرانی دونوں نے شاہنامہ فردوسی سے ضحاک کے کردار اور کہانی کو اخذ کر کے اپنے اپنے طور پر اپنے عہد کے تخلیقی اظہار کے لئے استعمال کیا۔ سامی بے نے ترکی زبان میں ''گاوے'' کے عنوان سے ۱۸۷۷ء میں سلطان عبدالحمید کے دورِ استبداد میں ایک ڈرامہ لکھا اور اس کے مختلف واقعات و کردار کو اپنے مخصوص عہد کے پس منظر میں پیش کیا۔

اختر شیرانی نے ''گاوے'' کا ترجمہ ڈراما ''ضحاک'' کے نام سے اردو میں پیش کیا۔ یہ ڈرامہ ۱۹۲۷ء میں بالاقساط ''بہارستان'' میں شائع ہوتا رہا اور ۱۹۳۰ء کے لگ بھگ کتابی شکل میں بھی شائع ہوا۔ ''ضحاک'' کی پوری فضا رومانی ہے۔ زبان پر یوپی کے اَن پڑھ دیہی علاقوں کی عورتوں کے آثار نمایاں ہیں۔ شیرانی نے کرداروں کا انتخاب اپنی ڈرامائی ضروریات کے تحت کیا ہے۔

محمد حسن نے شاہنامہ فردوسی سے ''ضحاک'' کے کردار کو مستعار لیا ہے اور ڈرامہ کے دوسرے واقعات و کردار کو علامتی طور پر اپنے تخیل سے رنگ آمیزش کر کے پیش کیا ہے۔ وہ اس کا اعتراف کرتے

ہوئے لکھتے ہیں:

''ضحاک کا پورا قصہ فردوسی کے شاہنامے میں موجود ہے اور نظم و نثر میں بار بار بیان ہوا ہے۔ اس میں نیا پن ہے تو اس سیاسی رمزیت میں جو ضحاک کے کردار کو میرے ڈرامے میں حاصل ہوگئی ہے۔ ضحاک کا قصہ فسانۂ عجائب والے رجب علی بیگ سرور نے اپنی تصنیف میں بیان کیا۔ ڈراما ضحاک میں اس کہانی کا صرف بنیادی ڈھانچہ لیا گیا ہے۔ یعنی ضحاک کا جمشید کے خلاف بغاوت کرنا اور اسے آرے سے زندہ چروا ڈالنا اور اس جنگ میں فتح یاب ہونے کے سلسلے میں شیطان کی مدد لینا اور شیطان کے اس کے کاندھوں کو بوسہ دینے کی وجہ سے ان شانوں پر دو سانپ اُگ آنا یقیناً طبع زاد نہیں ہے لیکن اس بنیادی ڈھانچے کے علاوہ جو واقعات اور کردار ڈراما ضحاک میں آگئے ہیں ان کا نہ شاہنامے سے کوئی تعلق ہے نہ رجب علی بیگ سرور یا کسی دوسرے مصنف کی بیان کردہ شاہنامے کی اس داستان سے۔''(۱)

اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ محمد حسن نے ''ضحاک'' کا بنیادی ڈھانچہ شاہنامہ فردوسی سے لیا ہے اور اس کی بنیاد تاریخی اساطیری واقعات پر کھڑی کی ہے۔ قصے کی جزئیات اور دوسرے کردار محمد حسن کے اپنے تخلیق کردہ ہیں۔

اس سلسلے میں پروفیسر گیان چند کی رائے قابل غور ہے۔ وہ ''ضحاک'' کے پیش لفظ میں یوں رقمطراز ہیں:

''ڈاکٹر محمد حسن پر سرقے کا اعتراض معترض کی کم نظری کا غماز

---

(۱) محمد حسن: ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی۔ ۱۹۸۰ء ص ۲۱-۲۰

ہے۔ضحاک کا قصہ نہ اختر شیرانی کی جاگیر ہے نہ سامی بے کی۔
یہ فردوسی کے شاہنامے کے ابتدائی حصے کا ایک قصہ ہے جس سے
ہر پڑھا لکھا واقف ہوتا ہے۔''(۱)

خود محمد حسن نے اس کا اعتراف کیا ہے۔اس کی نظر سے اختر شیرانی کا ضحاک نہیں گزرا۔اگر یہ سچ ہے تو اسے اخذ و استفادہ کا سوال نہیں پیدا ہوتا۔ہاں اگر مان بھی لیا جائے کہ موصوف نے اختر شیرانی کے ڈرامے سے استفادہ کیا ہے تو بھی ان کی عظمت و رفعت پر حرف نہیں آتا، بلکہ یہ ان کی فکر و کاوش قابل داد اور دید ہے۔جو اردو ڈرامے کے فروغ میں ایک اہم کارنامہ ثابت ہوا ہے۔اردو ادب میں اخذ و استفادہ کی روایت پرانی ہے جس سے انکار ممکن نہیں۔عطا حسین تحسین نے ''نوطرز مرصع'' تحریر کیا اور میر امّن دہلوی نے ''باغ و بہار'' لکھا۔دونوں لوگوں نے قصہ چہار درویش سے واقعات و کردار مستعار لیا ہے لیکن ''باغ و بہار'' اردو ادب میں سنگ میل ثابت ہوا۔

محمد حسن نے ڈراما ''ضحاک'' کے سن کے متعلق اس کے دیباچہ میں تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ان کے مطابق یہ ڈراما ایمرجنسی کے دوران لکھا گیا سوائے چند صفحات کے جو اس کے پہلے کا ہے۔اس کے سن تصنیف کے متعلق محمد حسن یوں رقم طراز ہیں:

''اگست ۱۹۷۶ء میں جواہر لال یونیورسٹی کے طلبا نے مجھ سے
اصرار کیا کہ میں اپنا ڈراما انہیں پڑھ کر سناؤں، میں نے ڈراما
ضحاک لکھنا شروع کر دیا تھا مگر ابھی پورا نہیں کیا تھا۔طلبا کے اس
مختصر جلسے میں پڑھنے سے پہلے میں نے اپنے کمرے میں اپنے
رفیق کار ڈاکٹر صدیق الرحمان قدوائی کو اس ڈرامے کا ایک باب
سنا کر ان سے مشورہ کیا۔انہوں نے رائے دی کہ ایمرجنسی کے
حالات میں اس ڈرامے کو عام جلسہ میں پڑھنا خطرہ مول لینے
کے مترادف ہے۔جلسہ شروع ہوا تو میں نے اپنی نثری نظمیں

(۱) محمد حسن: ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۸

سنانے پر اکتفا کیا۔ اصرار بڑھنے لگا تو ضحاک کا پہلا سین سنایا جس کے بعد اصرار اور زیادہ بڑھا مگر بہر حال معاملہ وہاں ختم ہوگیا۔''(۱)

آگے اور لکھتے ہیں:

''ستمبر ۱۹۷۶ء میں میں نے ضحاک مکمل کرلیا۔ ایمرجنسی اپنے شباب پر تھی، طلبا کا اصرار بھی بہت تھا۔ اب اس اصرار میں دوسرے احباب بھی شریک ہوگئے تھے۔ چنانچہ میں نے اپنے کمرے میں بہت ہی منتخب احباب کے مختصر مجمع میں (جس میں چند طلبا بھی شریک تھے) پورا ڈراما پڑھ کر سنایا۔ احباب نے بہت تعریف وتوصیف کی اور ساتھ ہی ساتھ اس کے نہ چھپ سکنے پر دلی رنج وغم کا اظہار بھی کیا بلکہ ایک کرم فرمانے تو مجھے تنہائی میں یہ مشورہ بھی دیا کہ میں کسی آنے جانے والے ذریعے اسے یا تو براہ راست انگلستان یا براہ راست پاکستان بھجوادوں تاکہ وہاں مصنف کے کسی فرضی نام سے اسے شائع کرادیا جائے۔ بارے یہ ڈراما اسی طرح مکمل پڑا رہا۔''(۲)

جنوری ۱۹۷۷ء میں نیشنل اسکول آف ڈراما کے چند فارغ التحصیل طلباء نے ''ہم'' گروپ بنایا۔ اس گروپ نے اس ڈرامے کو اسٹیج کرنے کا ارادہ کیا۔ اس کے علاوہ جواہر لال نہرو یونیورسٹی (جے این یو) کے طلباء کے ایک گروپ نے بھی جس کی سرکردگی وجے شنکر چودھری نے کی، اسے اسٹیج کرنے کا ارادہ کیا۔ لیکن ان سبھی کے ساتھ یہی مسئلہ درپیش آیا کہ اس کو اسٹیج کے لئے منظوری ملے گی یا نہیں۔ اسی اثناء میں یہ ڈرامہ اس وقت تک اسٹیج نہیں کیا جاسکا۔ لیکن جب ایمرجنسی کی گرفت کم ہوئی تو مارچ ۱۹۷۷ء کے

---

(۱) محمد حسن: ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۱۹

(۲) ایضاً

آخر میں اس کی کتابت شروع ہوئی اور رسالہ ''عصری ادب'' میں شائع ہونے سے پہلے وجے شنکر چودھری نے اسے سری رام سینٹر کے اسٹیج پر کھیلا۔

پروفیسر گیان چند جین نے ''ضحاک'' کے پلاٹ میں محمد حسن کی ترمیم و اضافوں کا ذکر بڑی تفصیل سے کیا ہے۔ اس کی کچھ مثال پیش ہے:

> (۱) شیطان ضحاک کے روگ کا مداوا تجویز کرنے کے معاوضے میں اس کی روح کا سودا کر لیتا ہے۔ یہ خیال گیٹے کے ڈرامے فاؤسٹ سے لیا گیا ہے۔ پلاٹ کے آخری حصے میں اس سے فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ جب شیطان دوبارہ ظاہر ہو کر ضحاک کی روح کو اپنی ملک بتاتا ہے۔
>
> (۲) یہ بات راز رکھی جاتی ہے کہ ضحاک کے کندھے پر دو سانپ میں جنہیں ہر روز دو بار دو انسانوں کے بھیجے درکار ہیں جو اسے پر لائے وہ سر گنوائے گا۔
>
> (۳) فریدوں ایک بار ضحاک کا اسیر ہو کر اس کے سامنے لایا گیا۔ ضحاک کی بیگم نوشابہ نے فریدوں کی تربیت اپنے ذمہ لے لی۔ رات کو فریدوں کو زنداں سے بلا کر اس سے بوس و کنار کی خواہش کی۔ فریدوں کے انکار پر اسے پھر جیل بھیج دیا گیا۔ لیکن رات کو زنداں کے دروازے کھلے رکھے گئے جس سے فریدوں فرار ہو گیا۔ اس جرم کی پاداش پر آخر میں نوشابہ بھی ماخوذ کر کے قتل کے لئے پیش کی جاتی ہے۔''(۱)

وزیر اعظم اندرا گاندھی نے ۱۹۷۵ء میں ایمرجنسی نافذ کی تھی۔ ایمرجنسی کے دور میں لفظوں کے معنی بدل گئے تھے۔ جو واقعات رونما ہوتے وہ اخباروں تک میں جگہ نہیں پاتے تھے۔ شاعروں اور ادیبوں کی تخلیقات سنسر ہونے کے بعد ہی شائع ہوتی تھیں۔ اسی وجہ سے فن کار زبردست کرب و اذیت

(۱) گیان چند جین: دیباچہ ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۱۲-۱۱

میں مبتلا تھے۔ ۱۹۷۷ء میں ایمرجنسی کا خاتمہ ہوا اور جنتا پارٹی برسرِ اقتدار آئی۔ ڈاکٹر گیان چند جین ''ضحاک'' میں ایمرجنسی کی یاد تازہ کرنے والے جملوں کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''(۱) پوچھنے والوں کی زبانیں گدی سے کھینچ لو، شک کرنے والے دل ان کے سینے سے چیر کر نکال لو۔ ہماری مملکت میں سوال جرم ہے۔
(۲) اوریجنل بات کو نقل کرنا جرم ہے۔
(۳) تم میں کسی کا بھی قد تلوار سے لمبا نہیں۔
(۴) تم اپنی چمک دار قباؤں اور اعزازات کی لمبی لمبی فہرستوں کے باوجود ہمارے غلام ہو غلام.....اس کے آگے کچھ نہیں، کچھ بھی نہیں۔''(۱)

گیان چند جین اس سلسلے میں آگے فرماتے ہیں:

''ان جستہ جستہ جملوں سے استبداد کے خلاف مصنف کا چیختا احتجاج آئینہ نہیں ہوتا۔ ان کے عقیدت کی شدت اور ان کے بیان کا زور ڈرامے کے مطالعے ہی سے معلوم ہوسکتا ہے۔ دم بھر میں یہ فراموش کر دیتا ہوں کہ یہ ڈراما کس نے اور کب لکھا اور میں کہہ سکتا ہوں کہ اردو کے تخلیقی ادب میں ایمرجنسی کے خلاف اتنا پرزور، اتنا شدید، اتنا رچا ہوا اور ساری فضا پر چھایا ہوا احتجاج اور کہیں نہیں ملتا۔''(۲)

اس کے علاوہ محمد حسن نے اس ڈرامے میں اپنے مارکسی نظریے کا بخوبی استعمال کیا ہے۔ یہ صرف ایمرجنسی کے خلاف نہیں بلکہ سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف بھی آواز بلند کرتا ہے۔ اس کی کچھ مثالیں

(۱) گیان چند جین: دیباچہ ''ضحاک''، ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۱۳-۱۲
(۲) ایضاً ص ۱۳

ڈاکٹر گیان چند جین نے پیش کی ہیں:

''کم کام کرنے اور زیادہ اُجرت مانگنے والے مزدور اور کاہل کسانوں کو گورخر کی کھال میں زندہ سلوادیا۔''

''ایک دن محنت کا خونی جھنڈا اٹھائے اس کا گروہ ہمارے تخت کو پلٹ دے گا۔''

زندگی بھر ان ہاتھوں نے ہل اور ہنسیا کے سہارے بنجر زمینوں میں بھی پھول کھلائے۔(۱)

''ضحاک کے موضوع و مواد کے متعلق خود محمد حسن ایک جگہ رقم طراز ہیں۔

''ڈراما ضحاک کم سے کم تین سطحوں والا ڈراما ہے۔ پہلی سطح جو ضحاک، فریدوں اور نوشابہ کی سطح ہے جس کا قصہ ہے یعنی ظلم و جبر کے خلاف دو بے بس انسانوں کا آواز اٹھانا اور آخر کار فتح یاب ہونا۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ فریدوں محنت کش ہے اور نوشابہ کسان کی بیٹی ہے جسے اغوا کر لیا گیا تھا۔ یہ اس کی دوسری سطح ہے یعنی طبقہ واری کش مکش کی سطح جو واضح طور پر یہ اشارہ کرتی ہے کہ ظلم و جبر، خواہ وہ سیاسی ہو یا سماجی اور نظریاتی ____ صرف محنت کش اور کسان طبقے کی رہبری ہی میں ختم کیا جا سکتا ہے جو انقلاب اور سماج انصاف کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ تیسری سطح یہ بھی ہے کہ انسان نے صنعتی انقلاب کو نفع خوری اور استحصال سے جوڑنے کے بعد اپنے شانوں پر سانپ اگائے ہیں اور یہ وہ کابوس ہے جو خود اس کا پیدا کردہ اور خود اسی پر سوار ہے۔ بوڑھا (جسے میں نے

---

(۱) گیان چند جین: دیباچہ ''ضحاک''، ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۱۳

گوئٹے کے فاؤسٹ سے مستعار لیا ہے) اس نظام کا نمائندہ
ہے اور صنعتی نظام کے اس تشنج سے بچنے کے لئے جس نے فن کا
احترام مذہب کا تقدس عورت کی عزت اور قانون کی حرمت کو
تشدد طاقت اور روپے کے اوپر قربان کر ڈالا ہے صرف محنت کش
اور کسان کی رہبری ہی ذریعہ نجات فراہم کر سکتی ہے۔'' (۱)

ڈرامہ ضحاک کے موضوع و مواد میں تصنیف اور تنازعہ پر بحث کرنے کے بعد اس کا فن اور پیش کش کے نقطۂ نظر سے جائزہ پیش ہے۔

محمد حسن نے ''ضحاک'' کو دنیا کے دبے کچلے عوام کے نام انتساب کیا ہے۔ اس کے بعد انہوں نے اختر الایمان کی نظم کا یہ بند نقل کیا ہے:

یہ لوگ جن کو خدا بننے کی نہیں خواہش
یہ لوگ جن کی شب ماہ ہے نہ صبح چمن
یہ لوگ جن کی کوئی شکل ہے نہ تاریخیں
ہنسی میں ڈھال کے جیتے ہیں یوں ہی رنج و محن
خدائے حاضر و غائب کی ہیں یہ وہ بھیڑیں
جنہیں چراتے ہیں صدیوں سے رہبرانِ وطن
یہ لوگ جو ہیں ہر اک فن کا خام سرمایہ
انہیں سے باندھا ہے میں نے حیات کا دامن (۲)

ڈرامے کے سرورق پر ضحاک کے نیچے قوسین میں مندرجہ ذیل جملہ درج ہے۔

(انسانوں کے بھیجوں پر زندہ رہنے والے شہنشاہ کی کہانی)

کرداروں کی تفصیل مندرجہ ذیل ہے:

---

(۱) محمد حسن: ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۲۲

(۲) ایضاً ص ۳

(۱)ضحاک (۲)نوشابہ (۳)فریدوں (۴)بوڑھا (۵)وزیراعظم (۶)فوجی افسر (۷)رقاصہ (۸)شاعر (۹)جج (۱۰)راہب (۱۱)قیدی، درباری، رقاصائیں اور سپاہی

یہ ڈراما چھ مناظر پر مشتمل ہے جن کا پلاٹ کچھ اس طرح ہے۔

پہلے منظر کا آغاز کورس سے ہوتا ہے۔ اس کے بعد یہ دکھایا گیا ہے کہ ضحاک اپنے شانوں کے سانپوں سے عاجز ہے۔ رقاصائیں رقص کر رہی ہیں تاکہ رقص سے ضحاک کو عارضی طور پر کرب و اذیت سے راحت ملے پر بے سود۔ ضحاک اپنے کندھوں پر اُگے ہوئے سانپوں کے بار بار ڈسنے سے چیخ اٹھتا ہے۔ ضحاک اپنے درباریوں کو برا بھلا کہتا ہے۔ لیکن اس کے درباری مجبور محض ہیں۔ کوئی تدبیر کارگر ثابت نہیں ہوتی۔ اتنے میں ایک بوڑھا نمودار ہوتا ہے۔ وہ دوا بتانے کے عوض میں ضحاک کی روح کا سودا پکا کر لیتا ہے۔ ضحاک کو اس دردناک مرض کا علاج شام و سحر دو انسانوں کے تازہ بھیجے کھلانے کا نسخہ بتاتا ہے اور پھر غائب ہو جاتا ہے۔ پھر اس کے بعد وزیراعظم کے ان معنی خیز الفاظ کے ساتھ پہلا منظر ختم ہوتا ہے۔

''زمانے کو سبھی لفظوں کے معنی بدلنے پڑیں گے تاکہ میرے محسن
شہنشاہ کو قاتل نہ کہا جائے۔''(۱)

دوسرے منظر میں ضحاک موجود نہیں ہے۔ وزیر کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ ملک کے دانشور اور فنکار طبقہ میں راہب، شاعر، استاد، جج، فوجی افسر، رقاصہ اور وزیراعظم شامل ہیں۔ راز کو راز رکھنے اور موت کو جاذب نظر اور دلکش بنانے کے لئے حلف لئے جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سب کچھ ضحاک کی تسکین کے لئے کیا جاتا ہے۔ چند دانشور اور فنکار جان و منصب کی خاطر اپنا ضمیر بیچ دیتے ہیں۔

تیسرے منظر میں آدھی رات کا وقت ہے۔ ضحاک اور اس کی ملکہ نوشابہ اپنی خواب گاہ میں محو گفتگو ہیں۔ ضحاک داخلی کش مکش میں مبتلا ہے۔ ضحاک کی گفتگو سے اس کے درد و کرب کا پتہ چلتا ہے تو دوسری طرف اپنے مظالم کی داستان اس طرح بیان کرتا ہے گویا ملک و قوم کی بھلائی کا کام انجا دیا ہو۔ لگاتار

---

(۱) محمد حسن: ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۳۶

کرب واذیت نے اسے بے قرار کر رکھا ہے۔ اس کو کسی کروٹ سکون نہیں ملتا۔ بوڑھے شیطان کی پیشن گوئی سے بھی وہ خائف ہے۔ اسے اس حقیقت کا بھی پورا احساس ہے کہ جور وظلم پر رکھی گئی ملک کی بنیاد ناپائیدار ہوتی ہے۔ یہی حس اسے خبردار کرتی رہتی ہے۔ درج ذیل اقتباس پیش ہے:

ضحاک : تو پھر ایسا کیوں ہے کہ ہر رات ہماری نیندیں کرب ناک ہیں، ہر رات
وہی خوفناک بوڑھا اپنے بھیانک قہقہہ کے بعد ہمیں خبردار کرتا ہے کہ
سیستان کی پہاڑیوں کے اس پار ہمارا قاتل کسانوں کے قبیلے میں مفلسی
اور عذاب کے سائے میں پل کر جوان ہو رہا ہے اور ایک دن محنت کا
خونیں جھنڈا اٹھائے اس کا گروہ ہمارے تخت کو پلٹ دے گا۔ وہ کہتا
ہے کہ اس دن ہماری توپوں کے دہانے ٹھنڈے ہو جائیں گے۔(۱)

یہی خوف اسے بے چین و پریشان کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سیستان کے پہاڑ کے اس پار کے سبھی بچوں کو تہہ تیغ کروا دیتا ہے تا کہ اس کا قاتل زندہ نہ بچ سکے۔ ضحاک کے سانپوں کی خوراک کے لئے جو قیدی اس کے سامنے لائے جاتے ہیں اس میں فریدوں بھی شامل ہے۔ ملک وقوم کی بھلائی کی خاطر چار قیدی مرنا قبول کر لیتے ہیں ۔ جب کہ فریدوں ایسی موت کے خلاف احتجاج کرتا ہے ۔ فوجی افسر فریدوں کو قتل کرنے ہی والا ہوتا ہے کہ نوشابہ آ کر فوجی افسر کو یہ کہکر روک دیتی ہے کہ اس کی موت سے ہمارا 'پاکیزہ' نظام گندہ ہو جائے گا۔ اور ہم سب مجرم ہو جائیں گے۔ چنانچہ نوشابہ فریدوں کی تعلیم وتربیت کی ذمہ داری اپنے سر لیتی ہے تا کہ جدید تعلیم وتربیت سے اپنی قربانی قبول کر سکے۔

چوتھے منظر میں نوشابہ اور فریدوں دیوان خانہ میں محو گفتگو ہیں ۔ فریدوں کے سرخ ہونٹوں سے خون جاری ہے۔ ملکہ نوشابہ خون آلود ہونٹوں کو چومنے کی خواہش ظاہر کرتی ہے مگر بے کار۔ نوشابہ کے تعلیم وتربیت کا فریدوں پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ فریدوں کے باغیانہ ردِّعمل کے باوجود قید خانے کا دروازہ کھلا چھوڑ دیا جاتا ہے تا کہ ملک وقوم کی خاطر قربانی کے لئے تیار ہو سکے۔ فریدوں اندرونی کش مکش میں مبتلا ہے۔ وہ

---

(۱) محمد حسن: ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۴۹

کوئی فیصلہ نہیں کر پاتا۔ نوشابہ تنبیہ کرتے ہوئے کہتی ہے:

نوشابہ : (اٹھ کھڑی ہوتی ہے) تو فیصلہ کرلو۔ ہم نے داروغۂ زنداں کو حکم دے دیا ہے۔ آج قید خانے کی تمہاری کوٹھری اور ہمارے محل دونوں کے دروازے رات بھر کھلے رہیں گے اور ہمیں تمہارے فیصلے کا انتظار رہے گا۔ (دو قدم باہر جانے کے لئے آگے بڑھتی ہے پھر ایک دم پلٹ کر فریدوں سے مخاطب ہوتی ہے) اور ہاں..... یاد رہے کہ جمشید نے صرف ایک جام ایجاد کیا تھا جو ساری دنیا کا حال بتا دیا کرتا تھا۔ ہمارے پاس ایسے ہزاروں جام ہیں جن کی نظروں سے دنیا کے کسی کونے میں کوئی نہیں بچ سکتا۔ فرار کا کوئی راستہ نہیں ہے۔ (۱)

پانچویں منظر میں آدھے بنے ہوئے مکان کے تہہ خانے میں رقاصہ، جج، استاد، شاعر اور ادیب کو گفتگو کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ ان کا ضمیر انہیں ملامت کرتا ہے۔ بیداریٔ ضمیر سے حالات ہموار ہوتے معلوم ہوتے ہیں۔ سبھی اپنے گناہوں کا ذکر کرتے ہیں اب انہیں انسانیت سے غداری کرنا شاق گزرتا ہے۔ ساتھ ہی جیل خانے سے فریدوں کے فرار ہونے کی خبر پھیل چکی ہے اور سب کے سب احتسابی کے عمل میں مصروف انہیں اپنے شہنشاہ اور ریاست کے خلاف سازش کے الزام میں گرفتار کرلیا جاتا ہے۔ یہ منظر فوجی افسر کے اس مکالمے پر ختم ہوتا ہے۔

فوجی افسر: کل کے اخبارات میں سیاہ حاشیے پر یہ خبر شائع ہوگی کہ ایوان حکومت کی طرف آتے ہوئے سڑک کے ایک حادثے میں یہ سب لوگ مارے گئے۔ پورے ملک میں تین دن سوگ منایا جائے گا۔ (۲)

چھٹے اور آخری منظر میں ضحاک کا محل دکھایا گیا ہے۔ فریدوں کے گرفتار نہ ہونے کی وجہ سے

---

(۱) محمد حسن: ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۶۲-۶۱

(۲) محمد حسن: ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۶۸

ضحاک پریشانی میں مبتلا ہے۔ ملک کے تمام دانشوروں، فن کاروں اور ملکہ نوشابہ کو گرفتار کر کے ضحاک کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔ جب سارے قیدی مقتل کی طرف لے جائے جاتے ہیں تو اچانک فریدوں کا وار ہوتا ہے۔ اس کے پیچھے عوام کی بھیڑ ہے۔ فریدوں ضحاک پر حملہ آور ہوتا ہے لیکن اس بیچ بوڑھا شیطان آ کر حائل ہو جاتا ہے۔ اسی درمیان ضحاک اچانک غائب ہو جاتا ہے۔ ڈرامے کا خاتمہ فریدوں کے اس مکالمے پر ہوتا ہے:

> فریدوں : (تلوار کا ہاتھ مارتا ہے مگر بوڑھے پر کوئی اثر نہیں ہوتا وہ ایک خونخوار قہقہے کے ساتھ غائب ہو جاتا ہے) بچ گیا مگر یاد رکھ بوڑھے جب بھی، جہاں بھی ضحاک سر اٹھائے گا فریدوں کا یا اس کے کسی مظلوم بھائی یا بہن کا ہاتھ بھی ضرور اٹھے گا۔ ان لوگوں کو ٹانکے کاٹ دو۔ آؤ ہم نئے ضحاک کی تلاش میں چلیں۔(۱)

محمد حسن نے ضحاک کے پلاٹ کی تعمیر و تشکیل میں بریخت کے اصول کی پیروی کی ہے۔ پلاٹ نہایت مربوط، منظم اور گٹھا ہوا ہے۔ کہانی پر تجسس انداز میں مسلسل ارتقاء کی طرف بڑھتی ہے۔ واقعات فطری انداز میں پیش آتے ہیں۔ کہانی میں معنویت کی متنوع جہات کی تلاش کی گئی ہے اور ساتھ ہی دلچسپی کا بھی پورا پورا خیال رکھا گیا ہے۔ جدید ایجادات، ادارے، فوٹو گرام، ٹیلی ویژن اور انجینئرنگ کالج وغیرہ کا استعمال بھی فنی توازن کے ساتھ کیا گیا ہے۔ پلاٹ میں موجودہ دور کے عصری ایجادات کو دیکھ کر گیان چند جین نے اس کے بابت محمد حسن سے پوچھا۔ محمد حسن نے اس کا جواب ان کو ۱۵/جنوری ۱۹۸۰ء کو ایک مکتوب میں یوں بیان کیا۔

> ''جہاں تک جدید دور کی ایجادات کے تذکرے کا تعلق ہے۔ صورت یہ ہے کہ ڈرامے کی ایک پرانی روایت تھی اور ایک نئی ہے۔ پرانی روایت جو یونان سے لیکر شیکسپیئر اور ابسن تک جاری

---

(۱) محمد حسن: ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی۔ ۱۹۸۰ء ص ۷۴

تھی ۔ یہ تھی کہ ناظرین کو ڈرامے پر اصل زندگی کا دھوکا ہو اور انہیں یاد ہی نہ رہے کہ وہ ڈراما دیکھ رہے ہیں ۔ نئی روایت جسے جرمن ڈراما نگار بریخت نے شروع کیا یہ ہے کہ ناظرین کو قدم قدم پر یاد دلایا جائے کہ وہ ڈراما ہی دیکھ رہے ہیں ۔ زندگی نہیں ۔ یعنی زندگی کا الیوژن توڑ دیا جائے ۔ یہی روایت آج کل ڈرامے میں رائج ہے ۔ اور اس کو میں نے برتا ہے ۔ خاص طور پر یہ اس لئے میرے مقصد کے لئے سود مند تھی ۔ یاد دلانا چاہتا تھا کہ ضحاک کا دور ختم نہیں ہوا ہے اور یہ کسی پرانے دور کی نہیں ہر دور کی کہانی ہے ۔ قدیم اساطیر میں جدید ایجادات کو ملا کر الیوژن توڑا بھی جا سکتا تھا اور اسے زمانے کی قید سے آزاد بھی کیا جا سکتا تھا ۔ اسی لئے ٹیلی ویژن ، رپورٹر وغیرہ کا ذکر ہے ۔ یہ نادانستہ نہیں دانستہ اور شعوری ہے ۔''(۱)

محمد حسن نے پلاٹ کو ایک منظم شکل دینے میں چھوٹے چھوٹے واقعات سے کام لیا ہے ۔ مثلاً ضحاک کے کندھوں پر سانپ اُگ آنا ، سانپوں کے لئے انسانی مغز فراہم کرنا ، دانشوروں اور فن کاروں کے ضمیر کی بیداری ، فریدوں کے فرار ہونے کی خبر ، عوام کا حملہ آور ہونا ، نوشابہ کو اغوا کر کے لایا جانا ، فریدوں کو زنداں سے بلانا اور ضحاک کا غائب ہو جانا وغیرہ شامل ہے ۔

تصادم اور کش مکش ڈرامے کے اہم عنصر تسلیم کئے جاتے ہیں ۔ ضحاک میں پہلے منظر سے ہی داخلی و خارجی کش مکش دکھائی دیتی ہے اور آخری منظر میں یہ تصادم شدت اختیار کر لیتا ہے جب عوام اور فریدوں ضحاک کے محل میں گھس جاتے ہیں تو ڈرامہ اپنے عروج کی طرف قدم بڑھاتا ہے ۔ بوڑھا شیطان ضحاک کو بچا لیتا ہے ۔ پھر ضحاک اچانک غائب ہو جاتا ہے اور ڈرامہ تیزی سے اپنے انجام تک پہنچتا ہے ۔ یہاں محمد حسن نے دراصل طبقاتی کش مکش اور تصادم کو قدیم اساطیری واقعات کے تناظر میں محنت کش ، مزدور اور کسان کے استحصال کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے ۔ اس کے پیش کش میں ان کو خاطر خواہ کامیابی ملی ہے ۔

---

(۱) محمد حسن : ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف ، دہلی - ۱۹۸۰ء ص ۱۵

کردار نگاری کے نقطۂ نظر سے ڈراما ''ضحاک'' اپنے فن پر کھرا اترتا ہے۔ محمد حسن نے کرداروں کو نوک پلک سے آراستہ کرنے میں اپنی فنی مہارت کا مظاہرہ کیا ہے۔ انہوں نے فطرت انسانی کے تقاضوں کے مطابق کرداروں کی سیرت متعین کی ہے۔ ضحاک میں کئی کردار ہیں لیکن ضحاک، نوشابہ، فریدوں، بوڑھا (شیطان) اور فوجی افسر اس کے اہم کردار ہیں۔ جن کے حرکات وسکنات کے ذریعہ عصری صداقتوں کو پیش کیا گیا ہے۔ کوئی بھی کردار ڈراما نگار کے اشاروں پر نہیں چلتا بلکہ واقعات و حالات کے مطابق عمل کرتا ہے۔ ڈراما نگار نے کرداروں کے مزاج، ماحول اور حفظ مراتب کا پورا خیال رکھا ہے۔ ضحاک ڈرامے کا مرکزی کردار ہے۔ اس کے حرکت وعمل سے اس کے ظالم و جابر ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ ضحاک ظلم واستبداد کا نمائندہ ہے اور ہر عہد کی علامت بھی۔ ضحاک کو پروان چڑھانے میں بوڑھے شیطان کا بہت بڑا ہاتھ ہے جو ڈرامے کے پہلے منظر میں اس کے درد کا علاج بتاتا ہے اور آخری منظر میں جب فریدوں اس پر حملہ آور ہونے والا ہوتا ہے تو وہاں بھی بوڑھا شیطان ضحاک کی مدد کرتا ہے اور ضحاک کو بچا کر اسے ہر زمانے اور ہر دور میں مختلف شکلیں دے کر استعمال کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

> بوڑھا : بہت دیر ہو چکی ہے۔ انتقام لینا آسان نہیں۔ ضحاک ہر جگہ اور ہر زمانے میں پیدا ہوں گے تو کس کس کو قتل کرے گا۔ (ضحاک اچانک غائب ہو جاتا ہے) اس کے شانوں کے ناگ ہمیشہ تمہارے بھیجوں پر پلتے رہیں گے تو انہیں مار نہیں سکتا!'' (۱)

مکالمے کو ڈرامہ کی روح تسلیم کیا جاتا ہے کیونکہ مقصد کی تکمیل مکالمے ہی کے تابع ہیں۔ مکالموں کے ذریعہ کرداروں کے خدوخال کو ابھارا جاتا ہے۔ مکالمے ہی عمل کی بنیاد ہیں۔ محمد حسن کو مکالمہ نگاری کے فن پر دسترس حاصل ہے۔ اس کے ڈرامے کے مکالمے چست اور برمحل ہیں اور ساتھ ہی ساتھ مختصر اور برجستہ بھی ہیں۔ کرداروں کے طبقاتی فرق، حفظ مراتب اور شاہی محل کے آداب کا ان میں بھرپور لحاظ رکھا گیا ہے۔ اس کے مکالمے برجستہ اور مختصر ہونے کے باوجود کہیں کہیں طوالت اور جھول بھی پیدا ہو گیا ہے۔

---

(۱) محمد حسن: ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۴۷

ڈاکٹر اخلاق اثر ضحاک کے مکالموں کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں۔

''جہاں بیشتر مکالمے ڈرامے کے تقاضے پورے کرتے ہیں وہاں کہیں کہیں وزیر اعظم، فریدوں اور ضحاک کے مکالمے نہ صرف طویل ہو گئے ہیں بلکہ ڈراما نگار کا خطابیہ لہجہ غالب آ گیا ہے۔ ڈرامے کے شروع میں مکالموں میں جو اشاریت اور ایمائیت ہے وہ چھٹے منظر میں مفقود ہو جاتی ہے۔ وزیر اعظیم بعد میں صرف وزیر ہو جاتا ہے۔''(۱)

محمد حسن نے ڈرامائی تقاضوں کی تکمیل کے لئے کورس کا بھی فنکارانہ استعمال کیا ہے۔ انہوں نے اس میں چار جگہ کورس کا استعمال کیا ہے۔ انہوں نے اس کے ذریعہ آئندہ پیش آنے والے واقعات اور گزری ہوئی کہانیوں کی طرف خوبصورتی سے اشارے کئے ہیں۔ جس کو قاری یا ناظرین بخوبی سمجھ لیتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس سے ڈرامے کے مجموعی تاثر میں اضافہ بھی ہوتا ہے۔

پیش کش کے نقطۂ نظر سے بھی یہ ڈراما کامیاب ہے۔ کیونکہ اس کو اسٹیج پر پیش کیا جا چکا ہے۔ اس ڈرامے کے پیش کش میں محمد حسن نے نئے طریق کار اور نئی تکنیک کو برتنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

''اسی نئی تکنیک کے تحت آزاد نظم کو کورس کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ اردو ڈراما اکثر و بیشتر ابھی تک پیش کش کے پرانے طریقوں سے نہیں نکلا ہے۔ ضحاک میں اسٹیج کے نئے طریق کار اور نئی تکنیک کو برتنے کی کوشش کی گئی ہے جو اردو میں عام نہیں لیکن ہندوستان کی سبھی اہم زبانوں میں قبول کی جا چکی ہیں۔''(۲)

---

(۱) اخلاق اثر: ''اردو کا پہلا ڈراما''، ریجنل کالج آف ایجوکیشن، بھوپال-۱۹۷۷ء ص ۸۱

(۲) محمد حسن: ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۲۳

محمد حسن نے اس ڈرامے کی پیش کش میں بریخت کے تھیٹر کو ملحوظ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اس بارے میں وہ لکھتے ہیں:

''یوں بھی آج کا اسٹیج Representational اسٹیج نہیں جو اصل کا دھوکا یا نقل مطابق اصل پیش کرنے کے چکر میں پڑے۔ میں اس باب میں مشہور جرمن ڈراما نگار برتولت بریخت کا پیرو ہوں جس نے اس پر زور دیا کہ اسٹیج ڈراما دیکھنے والوں کو بار بار یہ یاد دلانا ضروری ہے کہ وہ محض ڈراما ہی دیکھ رہے ہیں۔ زندگی کا کوئی حصہ ان کے پیش نظر نہیں نئے اسٹیج کا مقصد ناظرین کو اصل کا فریب فراہم کرنا نہیں ہے بلکہ اس فریب کو جھٹکے کے ساتھ توڑ کر انہیں جگانا اور انہیں غور و فکر پر مجبور کرنا ہے۔ اس لئے بار بار ہزاروں سال پرانے واقعات پر مبنی اس ڈرامے میں ٹیلی ویژن پریس انٹرویو اور دوسرے جدید مصنوعات اور ایجادات کا ذکر کرنا بار بار آیا ہے۔''(۱)

محمد حسن ''ضحاک'' کے پیش کش کے لئے کچھ اشارے کرتے ہیں:

''یہ ڈراما، بظاہر دھوم دھام کے کلاسیکی ڈھنگ کا ڈرامہ لگتا ہے جس میں شاندار لباس، بھڑکیلے درباری ماحول، باوقار کردار اور آراستہ زبان کے مکالموں کا استعمال کیا گیا ہے لیکن دراصل یہ ظاہری روپ رنگ ڈرامے کے باطنی کردار سے دست و گریباں ہے اور ایک طنز کے طور پر برتا گیا ہے۔ مقصد صرف یہ دکھاتا ہے کہ کس قدر بھیانک اور خونی اقدامات کو ہمارا تہذیبی نظام کو کس قدر خوبصورت پردوں میں چھپا کر پیش کرتا ہے اور کس قدر ننگا

---

(۱) محمد حسن: ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۲۳-۲۲

اور برہنہ قتل وخون ان رنگین آرائشی وزیبائشی نقابوں میں چھپا ہوتا ہے۔ گویا یہ سارا کلاسیکی اور نیم کلاسیکی طرز ایک طرح کا طنز ہے اور اسی طرح اسے پیش کیا جانا چاہیے۔''(۱)

محمد حسن ایک جگہ اور پیش کش کے متعلق لکھتے ہیں:

''پیش کش کے سلسلے میں شاید یہ بھی پیش نظر رکھنا مفید ہوگا کہ آج کل اسٹیج ڈرامے نے جو نئی گرامر وضع کی ہے اس کے مطابق اس ڈرامے میں (Theatre of Cruelty) بے رحمی کے تھیٹر کی تکنیک کا بھی بالواسطہ استعمال کیا گیا ہے۔ گو اس ڈرامے میں اسٹیج پر نہ تو تشدد کو پیش کیا گیا ہے اور نہ ظلم و جبر کا کوئی مظاہرہ ہے۔ گو پہلے منظر کے آخری حصے میں ظلم وتشدد کا اظہار ہی برملا ہوا ہے۔ مگر ظلم وتشدد کا سایہ پورے ڈرامے پر حاوی رہتا ہے اور اس کی موجودگی کا احساس برابر قائم رکھا جانا چاہیے۔''(۲)

لیکن ظہور الدین محمد حسن کے Theatre of Cruelty کا جو مفہوم سمجھ رہے ہیں وہ دراصل اس کا مفہوم سے مطمئن نہیں ہیں وہ اس کی تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ڈاکٹر محمد حسن Theatre of Cruelty کا جو مفہوم سمجھ رہے ہیں وہ دراصل اس کا مفہوم نہیں ہے۔ بے رحمی کا تھیٹر اسٹیج پر کشت وخون کے مناظر نہیں دکھاتا بلکہ ایسے جذباتی مناظر پیش کرتا ہے جنہیں دیکھ کر ناظر بھی اسی طرح سے دکھ درد محسوس کرنے لگتا ہے کہ جس طرح سے اسٹیج پر موجود کردار محسوس کرتے ہیں۔ ناظر بھی کرداروں کی طرح روتا دھوتا ہے۔ اسے ہم ارسطو کی زبان میں ناظر اور کرداروں کے درمیان واقع ہونے والی جذباتی ہم آہنگی

---

(۱) محمد حسن: ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۷۵

(۲) محمد حسن: ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۷۷

بھی کہہ سکتے ہیں اور یہ ارسطا طالیسی تھیٹر کی ہی اہم خصوصیت ہے۔''(۱)

چونکہ اس ڈرامے کو مختصر اور مختلف تاثر پاروں کے ذریعے ترتیب دیا گیا ہے۔ ان تاثر پاروں میں مکالموں کے درمیان ایک عمودی ارتقا کے ذریعہ نقطۂ عروج موجود ہے اور موسیقی اور روشنی، مکالموں کی ادائیگی اور حرکات وسکنات میں ہر اکائی کے نقطۂ عروج کو پیش نظر رکھنا مؤثر ہوگا کہ ضابطہ شکنی کی کوشش کے باوجود نقطۂ عروج کا ربط ٹوٹنے نہیں دیا گیا ہے۔

''ضحاک'' کو اسٹیج پر آسانی سے پیش کیا جاسکتا ہے اس میں البتہ بعض مشکلات اور مسائل ہیں۔ اس کے بارے میں محمد حسن یوں رقم طراز ہیں:

> ''یہ خیال درست نہیں ہے کہ یہ ڈراما اسٹیج پر پیش کرنا دشوار ہے البتہ بعض مشکلات اور مسائل ضرور ہیں۔ ضحاک کے کردار کے لئے ایک ایسے زرہ بکتر نما Mask کی ضرورت ہوگی جس کا ایک حصہ سر پر خود کی شکل کا ہو اس میں شانوں پر دو سانپوں کی گنجائش پیدا کی جائے۔ یا ان سانپوں کے وجود کا علامتی اظہار ہو۔ اسی طرح سے سروں کو تن سے جدا کرنے کا عمل اور سروں کو نذرانے میں پیش کرنے کا عمل بھی پروڈیوسر سے فنکارانہ ہنر مندی کا طلب گار ہوگا۔'' (۱)

مختصر طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ''ضحاک'' محمد حسن کا ایک شاہکار ڈرامہ ہے۔ یہ جدید اسٹیج کے تقاضوں کو ملحوظ رکھ کر تخلیق کیا گیا ہے۔ نظریاتی اعتبار سے بھی یہ ڈراما ایپک تھیٹر کی روایت کے عین مطابق ہے کیونکہ ضحاک کے علاوہ سبھی کردار حالات و واقعات سے متاثر ہو کر بدلتے رہتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ ڈراما اپنے فن، موضوع تکنیک اور پیش کش کی سطح پر ایک کامیاب ڈرامہ ہے۔

☆☆☆

---

(۱) ظہور الدین: ''جدید اردو ڈراما''، ادارہ فکر جدید، نئی دہلی ۱۹۸۷ء ص ۲۰۷

(۱) محمد حسن: ''ضحاک'' ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۰ء ص ۷۷

تیسرا باب

محمد حسن اور ڈرامے کی تنقید - ایک تجزیہ

محمد حسن کا شمار جدید اردو ڈراما نگاروں میں کیا جاتا ہے۔ جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے کہ ان کو بچپن ہی سے ڈراما سے دلچسپی تھی۔ انہوں نے اپنے تخلیقی سفر کی شروعات ڈرامے سے کی۔ سب سے پہلے انہوں نے ریڈیو فیچر ''یہ لکھنؤ ہے'' کے عنوان سے لکھا۔ اس کے بعد ریڈیو ڈرامے کی طرف ان کا رجحان بڑھا اور انہوں نے کئی مشہور و مقبول ریڈیو ڈرامہ لکھا جس میں ''پیسہ اور پرچھائیں'' بہت ہی مشہور و مقبول ہوا اور اس ڈرامے کے لئے ان کو آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ سے انعام بھی ملا۔ ریڈیو ڈرامے کی کامیابی کے بعد محمد حسن نے اسٹیج ڈراما لکھا جس میں ان کو کامیابی حاصل ہوئی اور انہوں نے کئی مشہور اسٹیج ڈرامے لکھے جس میں ''ضحاک'' ان کا شاہکار اسٹیج ڈرامہ ہے۔ چونکہ محمد حسن اسٹیج سے عملی طور پر وابستہ رہے ہیں اس لئے ان کو ڈرامے کے فن اور تکنیک پر عبور حاصل ہے۔ محمد حسن ایک تنقیدی ذہن کے حامل ہیں۔ اس لئے انہوں نے ڈراما نگاری کے ساتھ ساتھ ڈرامے کی تنقید بھی کی۔ اردو میں ڈرامے کو ایک صنف کی حیثیت سے مقبول بنانے اور اس کی اہمیت اور افادیت کو تسلیم کرانے میں ایک اہم رول ادا کیا۔ محمد حسن نے اپنے ڈراموں کے دیباچوں میں ڈرامے کے متعلق جو کچھ لکھا وہ ڈرامے کی تنقید میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

محمد حسن نے ''ادبیات شناسی'' میں ڈراما نگاری کے فن کے متعلق جو کچھ لکھا وہ ڈرامے کی تنقید میں اہم مقام رکھتا ہے اس کے علاوہ انہوں نے ''مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے'' اور ''اردو ڈراموں کا انتخاب'' کے دیباچوں میں بھی ڈراما نگاری کے فن کے متعلق جامع اور منطقی نظریہ پیش کیا ہے۔ اسٹیج اور پیش کش کی تکنیک کے متعلق انہوں نے ''نئے ڈرامے'' اور ''انارکلی'' کے دیباچوں میں اپنے تنقیدی نظریوں کو پیش کیا ہے۔ میں نے اسی ذرائع کی بنیاد پر محمد حسن کے ڈرامائی تنقیدی کا احاطہ کیا ہے اور ان کی ڈرامائی تنقید کا جائزہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

ڈرامے کی تنقید کے متعلق سب سے پہلے یہ سوال کھڑا ہوتا ہے کہ ڈرامے کی تنقید کا معیار کیا ہے؟ ڈرامے کو کس معیار پر پرکھا جائے اور اس کے لئے کون سا منظم اصول مرتب کیا جائے؟ ان کے مطابق اردو ڈراموں کو مغرب کے معیار پر جوں کا توں جانچا اور پرکھا نہیں جا سکتا بلکہ اس کے لئے وہ ڈرامے کی عوامی روایت کو خاطر خواہ ملحوظ رکھنا ضروری قرار دیتے ہیں۔ اس طرح محمد حسن نے ڈرامے کی تنقید کے معیار کا تعین ایک مدلل اور منطقی اصول کے تحت کیا ہے۔ اس سلسلے میں محمد حسن یوں رقم طراز ہیں:

> ''عوامی ادب عوامی فن سے جڑا ہوتا ہے اور وہ تحریری ادب یا کلاسیکی طرز کے ادب کی طرح پوری طرح مرتب، مربوط اور ضابطہ بند نہیں ہوتا۔ اس میں تبدیلیاں بھی ہوتی رہتی ہیں اور عوام اس میں برابر تراش خراش کرتے رہتے ہیں۔ ڈرامے کی اکائی محض مکالموں ہی سے مرتب نہیں ہوتی بلکہ اس کے پیچھے موسیقی، شاعری، لوک گیت، کتھاؤں اور سوانگ کی پوری رنگا رنگ عوامی روایت بھی موجود ہوتی ہے۔ اور اسے ''اشرافیہ'' کے پیدا کردہ ادبی معیار پر پرکھنے کے بجائے اس کی اپنی روش کے مطابق پرکھنا چاہیے۔''(۱)

یہ بات درست ہے کہ ''ڈراما'' لفظ مغرب سے لیا گیا ہے۔ لیکن اردو میں ڈرامے کی تاریخ اس سے بہت پرانی ہے۔ اردو میں ''رادھا کنہیا'' اور ''رہس'' اور ''اندر سبھا'' وغیرہ عوامی روایات کا ایک بہترین نمونہ ہیں۔ اس کے متعلق محمد حسن یوں رقم طراز ہیں:

> ''ہر چند اردو ادب نے ڈرامے کا لفظ مغرب سے مستعار لیا ہے لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ مغرب کے اثرات عام ہونے سے پہلے اردو میں ڈرامے کا رواج نہ تھا۔ جس طرح ناول کا لفظ بعد میں آیا مگر قصے اور داستانوں کی روایت اردو میں دورِ قدیم

---

(۱) محمد حسن: ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی۔ ۲۰۰۰ء ص ۳۴-۱۳۳

سے چلی آتی تھی اسی طرح ڈرامے کا لفظ بہت بعد میں آیا۔
ڈرامے کی روایت اردو میں پرانی تھی اس کے لئے عام طور پر دو
لفظ استعمال ہوتے تھے ایک رہس (جب واجد علی شاہ کے لکھنؤ
میں خود بادشاہ نے اس میں دلچسپی لی تو اسے ''رہس مبارک'' کے
نام سے یاد کیا جانے لگا) اور دوسری اندر سبھا جو گو بعد میں کتاب
کا نام سمجھا جانے لگا مگر درحقیقت داستان کے طرز کا ڈراما تھا جو
فوق فطری عناصر سے آباد تھا۔''(۱)

اس سلسلے میں آگے اور لکھتے ہیں:

''ایک اور بات یہ بھی یاد رکھنے کی ہے کہ جس طرح ہر ادب کی
ایک غیر تحریری، ملفوظی اور عوامی روایت ہوتی ہے اسی طرح
ڈرامے کی بھی غیر تحریری روایت ہوتی ہے اور یہی روایت زیادہ
نمایاں ہوتی ہے۔ اس لئے ادب کی دوسری اصناف کے مقابلے
میں ڈرامے کا عوامی رشتہ کہیں زیادہ گہرا ہے۔''(۲)

مذکورہ مثال سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ محمد حسن ڈرامے کی عوامی روایت کو اہمیت دیتے ہیں۔ کیونکہ آج اردو میں جو بھی ڈراما لکھا جاتا ہے اس کی بنیاد کہیں نہ کہیں عوامی روایت سے ملتی ہے۔ اس لئے ان کے مطابق ڈرامے کی تنقید میں عوامی روایات کا خاطر خواہ لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ڈراما عوامی روایات اور فنون لطیفہ کے مختلف پیرایوں اور اسالیب کا سنگم ہے۔ اور اس کی وحدت پر غور کرتے ہوئے اس کے اس پہلو پر بھی توجہ کرنی چاہیئے کہ وہ عصری حسیت کے ساتھ ساتھ کلاسیکی اور عوامی روایتوں کو بھی سموتا چلتا ہے۔

چونکہ ڈراما ادب کی دوسری اصناف کی طرح صرف پڑھے جانے کے لئے نہیں ہے بلکہ اس کا

---

(۱) محمد حسن: ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی-۲۰۰۰ء ص ۱۳۳

(۲) ایضاً ص ۳۴-۱۳۳

لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے یا دوسرے عوامی ذرائع ترسیل سے۔ ڈرامے کو جب تک اسٹیج پر پیش نہیں کیا جائے گا وہ مکمل نہیں کہلائے گا۔ محمد حسن ڈرامے کو ایک مکمل اکائی تسلیم کرتے ہیں:

> ''حقیقت یہ ہے کہ ڈرامہ محض مکالموں کا نام نہیں البتہ مکالمے اس نئی تخلیق کا ایک اہم حصہ ضرور ہیں جو پلاٹ اور کرداروں ہی کے سہارے ظہور میں نہیں آتی بلکہ رنگ، صوت، آہنگ، روشنی اور سایوں سے سکوت اور ساز سے مل کر بنتی ہے اس مکمل تخلیق کا نام ہے ڈراما۔ اور تحریری شکل محض اس کا ایک حصہ ہے۔''(۱)

محمد حسن ادب کے دوسرے اصناف سے ڈرامے کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے افسانوی ادب اور ڈراما میں کوئی نمایاں فرق محسوس نہیں کرتے۔ ان کے مطابق افسانوی ادب کی طرح ڈراما بھی ڈراما نگار کے ذاتی اور باطنی تاثر کو ظاہری اور معروضی شکل میں پیش کرتا ہے۔ وہ شاعری اور ڈراما میں فرق ظاہر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ شاعری نجی اور داخلی ہے جبکہ ڈراما غیر ذاتی اور خارجی۔ ڈراما نگار واقعات اور کردار کے ذریعہ اپنی بات کہتا ہے۔ لیکن ڈراما نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی اس معروضی دنیا میں ربط و آہنگ، وحدت تاثر اور ارتکاز کی ایسی فضا پیدا کر دیتا ہے کہ دیکھنے والا اس سے وہی نتیجہ اخذ کرتا ہے جو ڈراما نگار کا مقصد ہوتا ہے۔

محمد حسن ڈرامے کا مقصد یا مرکزی تاثر کو ڈرامے کی کامیابی یا ناکامی کا پیمانہ مانتے ہیں۔ یہ مرکزی خیال یا تاثر پلاٹ اور کرداروں کے ذریعے، مکالموں کے ذریعے اور اسٹیج کے مختلف آئین و اسالیب کے ذریعہ ادا ہوتا ہے۔ ان کے مطابق اگر ڈرامہ نگار اور پروڈیوسر کے نقطہ نظر میں وحدت پیدا ہوتی ہے تو ڈرامہ کامیاب ہوگا اگر ایسا نہیں ہوتا تو ڈرامے کی ناکامی طے ہے۔ اس سلسلے میں محمد حسن یوں رقم طراز ہیں:

> ''آج کی دنیا میں اسٹیج ڈرامے کا سکہ بند تصور قایم نہیں رہا ہے

---

(۱) محمد حسن: ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی-۲۰۰۰ء ص ۱۳۴

اور ڈراما نگار کے لئے تجربے کے نت نئے مواقع ہیں۔ ایسی صورت میں ڈراما نگار کے بعد ڈراما پروڈیوسر کی ذمہ داریاں سب سے زیادہ ہو جاتی ہیں کیونکہ ڈرامے کی کامیابی یا عدم کامیابی کا دارومدار اس بات پر ہے کہ ڈرامے کے مرکزی تاثر یا ترسیلی قدر کے بارے میں صحیح فیصلہ کیا گیا ہے یا نہیں ڈرامے کی صحیح توجیہہ ہو تو ڈراما نگار اور ڈراما پروڈیوسر دونوں کے نقاطِ نظر میں اتحاد پیدا ہونا لازمی ہے اور اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ہر کردار اور ہر مکالمہ اس توجیہہ کی آب و تاب سے چمک اٹھے گا۔ ورنہ ممکن ہے بعض مکالمے، کردار اور بعض واقعات تک بے موقع اور بے تکے معلوم ہوں یا ڈرامہ کچھ کا کچھ ہو کر رہ جائے۔''(۱)

محمد حسن نے ڈرامے کے اقدار یا مرکزی تاثر کی الگ الگ نوعیت بیان کی ہے۔ وہ قدر سے مراد وہ مرکزی تاثر لیتے ہیں جو ڈراما دیکھنے والا یعنی ناظرین قبول کرتا ہے اور جس مرکزی تاثر کو پیدا کرنے کے لئے ڈراما نگار اور پروڈیوسر اور اس کے تمام رفیقوں کا بنیادی مقصد ہوتا ہے عام طور پر مرکزی تاثر کو مقصد یا نظریہ کا مترادف قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن محمد حسن مرکزی تاثر کو ان تصورات سے الگ ہٹ کر سوچتے ہیں۔ ان کے مطابق نظریہ یا فلسفۂ زندگی ایک بسیط اور جامع اصطلاح ہے اور وہ کسی شخص کے (عام اس کے کہ وہ فن کار ہو یا نہ ہو) تمام افعال و افکار پر حاوی ہوتی ہے۔ اس کا ایک ہلکا سا عکس اس کے تخلیقات میں ملتا ہے۔ ایسے کسی باشعور اور ذمہ دار افراد کا تصور ہی ممکن نہیں جس کا کوئی نظریہ ہی نہ ہو یا شعوری یا غیر شعوری طور پر وہ کسی فلسفۂ زندگی کو اپنا تا نہ ہو، یہ ضرور ہے کہ ہم میں سے زیادہ تر لوگ سہولت کی بنیاد پر مروجہ فلسفوں میں سے کسی ایک فلسفۂ حیات کو شعوری یا غیر شعوری طور پر وہ کسی فلسفۂ زندگی کو اپنا لیتے ہیں یا بغیر سوچے سمجھے ایسے نظریات کی ترویج و اشاعت کرنے لگتے ہیں جو کہ ان کی ذات کا حصہ نہیں بلکہ وہ دوسروں کی دیکھا دیکھی اس پر عمل کرتے ہیں۔ گویا نظریہ فلسفۂ حیات کا ایک جزو ہے اور اس کا ایک ہلکا سا

---

(۱) محمد حسن: اردو ڈراموں کا انتخاب، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی-۱۹۸۹ء ص ۸

عکس مرکزی تاثر میں نکھر کر اور سنور کر تخلیق پر اثر انداز ہوتا ہے۔ محمد حسن مرکزی تاثر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''گویا نظریہ فلسفۂ حیات کا ایک حصہ ہے مگر مرکزی تاثر یا قدر کو محض پیغام یا خیال سمجھنا درست نہیں ہے۔ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ مرکزی تاثر وہ تصور ہے جو ڈرامے کے مختلف واقعات و کرداروں میں ایک فکری اور جمالیاتی مرکزیت اور ہم آہنگی پیدا کر کے ان کی شیرازہ بندی کرتا ہے۔''(۱)

محمد حسن مرکزی تاثر یا اقدار کی چار واضح جہات کی نشان دہی کرتے ہیں جو ذیل میں پیش ہیں:

۱-فکری اقدار

۲-جذباتی اقدار

۳-ڈرامائی اقدار

۴-مجرد اقدار

محمد حسن فکری اقدار سے وہ خیال یا تصور مراد لیتے ہیں جس کی بناء پر ڈراما نگار نے ڈراما لکھا۔ ڈراما نگار اپنے اس مرکزی خیال یا تصور کو تماشائیوں تک پہنچانا چاہتا ہے اور اسی لئے وہ مختلف ذرائع سے کام لیتا ہے۔ واقعات کے خاکے بناتا ہے، کردار کی تشکیل کرتا ہے۔ کش مکش پیدا کرتا ہے، مکالمے لکھتا ہے اور پروڈیوسر اور اس کے رفیق صوت، آہنگ، نور اور سائے کی آویزش سے اسٹیج سجاتے ہیں۔ مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ دیکھنے والا اس بصیرت یا فلسفیانہ معنویت تک پہنچ جائے جو فن کار تماشائیوں تک پہنچانا چاہتا ہے۔

محمد حسن جذباتی اقدار کے بارے میں لکھتے ہیں کہ کوئی بھی ڈراما محض نئے خیال اور نئے تصور کو فلسفیانہ سطح پر پیش نہیں کرتا بلکہ اس فکری قدر کو جذباتی اقدار میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔ اکثر ڈراموں

---

(۱) محمد حسن: ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی-۲۰۰۰ء ص ۱۳۵

میں کرداروں کے اپنے تجربات میں ناظرین خود بھی شریک ہوجاتے ہیں اوران کی اس تخیلی شرکت (Sympathy) سے ڈرامے کوفنی بصیرت ملتی ہے۔ڈرامے کے اسی مرکزی جذباتی قدر کے بنیاد پراس کو المیہ اورطربیہ ڈراموں میں بانٹا گیا ہے۔لیکن محمد حسن اس تقسیم سے مطمئن نہیں ہیں۔ان کے مطابق یہ تقسیم محض ظاہری اور سطحی ہے۔دراصل جذباتی قدر کا فیصلہ اس بناء پر کیا جانا چاہیے کہ انسان کے بنیادی جذبوں میں سے کس جذبے سے ڈرامے کا واسطہ ہے۔سنسکرت شعریات میں جس انسانی جذبے کی تقسیم کونورسوں یا نو بنیادی منطقوں میں کی گئی ہے۔جن میں بھگتی (روحانی) ہاسیہ (مزاحیہ) شرنگار (رومانی) کرونا (ہمدردی جگانے والا) جذبات وتصورات اہم ہیں۔

محمد حسن ہرڈرامے کی مرکزی جذباتی قدر کو پہچاننا لازمی قرار دیتے ہیں۔اس کے علاوہ اس بات کا اضافہ بھی کرتے ہیں کہ ڈرامے میں تخیل کی سطح پر جذباتی شرکت ہمیشہ ناظرین کسی نہ کسی کردار کی حمایت میں یا اس کی جذباتی حالت ہمدردی ہی کے ذریعے نہیں کرتے بلکہ اکثر مختلف کرداروں سے جذباتی بے تعلقی کے ذریعے بھی ممکن ہے۔وہ اس بات کو مثال کے ذریعے سمجھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ اگر اسٹیج پر ایک کردار دوسرے کردار کا مذاق اڑا رہا ہو تو ضروری نہیں کہ دیکھنے یا پڑھنے والا مذاق اڑانے والے کردار کا ہم نوا ہوجائے بلکہ وہ دونوں سے جذباتی طور پر لاتعلق ہوکر ان دونوں پر ہنس سکتا ہے اور اس طرح ڈرامے کی جذباتی قدر میں شریک ہوسکتا ہے۔

محمد حسن ڈرامائی اقدار سے مراد وہ اقدار لیتے ہیں جو ڈرامے کے فنی حسن میں اضافہ کرتے ہیں اور اس کو فنی نقطۂ نظر سے ضروری قرار دیتے ہیں۔وہ حیرت واستعجاب کے عناصر (suspense) واقعات کا قدرتی مگر کسی قدر غیر متوقع ارتقا اور کرداروں کے ڈرامائی داخلے اور خروج کو اس میں شامل کرتے ہیں۔اس کے علاوہ مکالموں اور کرداروں کے درمیان مخالفت اور مطابقت کے رشتے اور ڈرامے کے مختلف اجزاء میں باہمی ربط وترتیب کو بھی اس میں داخل کرتے ہیں۔اس کی ایک مثال پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''اکثر زبردست تصادم، آویزش اور کش مکش کے مناظر کی ابتدا

نہایت ہی لطیف اور پرسکون قسم کے مکالموں سے ہوتی ہے جو
آویزش کی شدت کو نمایاں کر دیتے ہیں اس کی کلاسیکی مثالیں
شیکسپیئر کے ڈرامے، میکھ بتھ کے پورٹرسین یا ہملیٹ میں قبر
کھودنے والے کے درمیان مزاحیہ مکالموں والے سین سے
فراہمی کی جاسکتی ہے۔"(۱)

محمد حسن جمالیاتی قدر کو مرکزی تاثر میں سب سے اہم تسلیم کرتے ہیں اور وہ جمالیاتی قدر کو فکری، جذباتی اور ڈرامائی قدر کا وسیلہ اور مقصد سمجھتے ہیں۔ محمد حسن جمالیاتی قدر کی دو سطحوں کا ذکر کرتے ہیں۔ ایک ظاہری اور دوسری باطنی۔ ظاہری اقدار کو ڈرامے کے پیش کش کا حصہ مانتے ہیں اور اس کو اسٹیج کی تزئین، لباس، موسیقی، نور اور پرچھائیوں کے استعمال اور اسی قسم کے دوسرے لوازمات سے عبارت کرتے ہیں۔ چونکہ ان سب کی گنجائش ڈرامے کے مسودے میں کم وبیش موجود ہوتی ہے لیکن ان سب طریقوں کا پورے طور پر استعمال کرنا پروڈیوسر کے اوپر منحصر ہوتا ہے۔ محمد حسن اس پر مزید زور دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ عشق ومحبت ڈرامے کا عام موضوع ہے لیکن اس کا منظر شمسان بھی ہوسکتا ہے اور ایوان شاہی بھی، اور ان دونوں سے جمالیاتی اقدار میں کام لیا جاسکتا ہے۔

محمد حسن باطنی سطح کو ڈرامے کے مجموعی تاثر کی بنیاد قرار دیتے ہیں اور اس میں آواز، سنگیت، رنگ ونور، آوازوں اور مکالموں کا اتار چڑھاؤ، واقعات کا نشیب وفراز اور کرداروں کی داخلی اور باہمی آویزش وغیرہ کو شامل کرتے ہیں اور ان سب کے مجموعی تاثر سے جمالیاتی اقدار پیدا ہوتی ہیں۔ جو دیکھنے والوں کو کچھ لمحے کے لئے مادی دنیا کی بے رنگی اور بکھراؤ سے بلند کر دیتی ہیں اور زندگی کی نئی بصیرت اور معنویت عطا کرتی ہیں۔ ان اقدار کو زیادہ لطیف اور مؤثر بنانا ڈراما نگار اور پروڈیوسر دونوں کی کامیابی کی دلیل پیش کرتا ہے۔

محمد حسن ڈرامے کی کامیابی کا دارومدار ان اقدار کو صحیح صحیح پیش کرنے کو تسلیم کرتے ہیں۔ وہ مافی الضمیر کو اہم قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ جو ڈراما نگار اپنے مافی الضمیر کو صحیح طریقے سے اپنے مرکزی

---

(۱) محمد حسن: اردو ڈراموں کا انتخاب، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی-۱۹۸۹، ص ۱۲

تصور اور ارتکاز کے ساتھ پیش کر سکے گا وہ اتنا ہی کامیاب ہوگا۔ محمد حسن اس سلسلے میں یوں رقم طراز ہیں:

''ڈراما نگار کے سامنے صرف یہی سیدھا سادا سوال نہیں ہوتا کہ وہ اپنے مافی الضمیر کو کس طرح ادا کرے، اپنے مافی الضمیر کو ادا کرنے کا اس کے پاس شاعری یا سنگیت کی طرح کوئی براہ راست وسیلہ نہیں۔ اسے ہر لفظ لکھتے وقت یہ سوچنا پڑتا ہے کہ مافی الضمیر کا بنیادی تاثر یا نقطۂ ارتکاز کیا ہے۔ وہ کون سا تصور ہے جسے وہ اپنے ڈرامے کے ذریعے پیش کرنا چاہتا ہے اور اس تصور کو وہ واقعات کے نشیب و فراز، کرداروں کی کش مکش اور مکالموں کی روانی اور برجستگی کے ذریعے کسی حد تک مؤثر انداز میں پیش کر سکتا ہے۔ پھر اس پیش کش کے دوران وہ مختلف اقدار کو کس حد تک ملحوظ رکھنے میں کامیاب ہوا ہے۔ گویا اس کی بنیادی کش مکش اپنی باطنی کیفیات کو کامیابی کے ساتھ خارجی شکل دینے کی ہے اور وہ بھی اس طرح کہ وہ محض تماشائیوں کی تفریح اور سستی تبلیغ کا آلۂ کار نہ بن جائے بلکہ اپنے تجربات کی گرمی اور اپنے 'بے کل باطن' کے پورے سوز کو صداقت اور وفاداری کے ساتھ پیش کر سکے۔''(۱)

ان اقدار کی ترسیل ڈرامے میں کس طرح کی جائے اس کے بارے میں محمد حسن نے تفصیل سے بحث کی ہے۔ وہ ان اقدار کی ترسیل کے لئے اسٹائل یا پیرایۂ بیان کو اہمیت دیتے ہیں۔ انہوں نے ڈرامے کے اقدار کی ترسیل کے لئے اسٹائل یا پیرایہ کو موزوں ٹھہرایا ہے۔ چونکہ زندگی کے تجربات میں ہم سب برابر کے شریک ہیں لیکن طرز احساس کے اعتبار سے ہم سب مختلف نظریہ رکھتے ہیں۔ کچھ کے نزدیک زندگی سے پایا ہوا ہر زخم اور دکھ پھول کے مانند ہے تو کچھ کے نزدیک گلستان کا ہر پھول زخم ہے۔

---

(۱) محمد حسن: اردو ڈراموں کا انتخاب، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی-۱۹۸۹ء ص ۱۳

بعض لوگ شفق کے رنگوں سے مدہوش ہوتے ہیں تو بعض لوگوں کو آس پاس کی غربت، گندگی اور مفلسی میں عرفانِ حیات کے جلوے نظر آتے ہیں۔

نیلمس نے زندگی کی مادی حقیقتوں سے قربت اور دوری کی بناء پر ڈراموں کو مختلف پیرائے میں تقسیم کیا ہے۔ محمد حسن ان کے اس پیرائے سے اتفاق رکھتے ہوئے اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> زندگی کی وفادارانہ عکاسی اور تخیل کی رنگینی کے ان دونوں سروں کے درمیان ڈرامے کے مختلف پیرائے اور طرز ابھرتے ہیں ان ہی دونوں سروں کو فنی اصطلاحوں میں کلاسیکی اور رومانی اصطلاحوں سے بھی بیان کیا جاسکتا ہے۔ کلاسیکی طرز میں زیادہ وزن، وقار اور تہہ داری پائی جاتی ہے۔ فکری حجم بھی زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔ کرداروں میں بھاری بھرکم پن موجود ہوتا ہے اور ان کی باہمی اور اندرونی آویزش گویا زندگی کے بنیادی مسائل کی تہیں کھولتی معلوم ہوتی ہے۔ قدیم یونانی ڈراموں سے لے کر آج کے دور تک کے ایسے ڈرامے جو فکری حجم اور واقعات اور کردار کے وقار سے مزین ہیں کلاسیکی یا نیم کلاسیکی کہے جاسکتے ہیں ان میں فکر کا عنصر تخیل اور جذبے کو غلبہ حاصل کرنے نہیں دیتا بلکہ فکر ہی کو اور زیادہ نمایاں اور تیکھا بنا دیتا ہے۔ یہی عناصر مجرد شکلوں میں اظہاریت Expressionism اور ہیئت پرستی Formalism کو جنم دیتے ہیں۔'' (۱)

محمد حسن رومانوی ڈراموں کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں:

> ''رومانیت جذبے کی آزادانہ سرمستی اور تخیل کی بے محابا اڑان کی

---

(۱) محمد حسن: اردو ڈراموں کا انتخاب، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی-۱۹۸۹ء ص ۱۵

قابل ہے۔اسے رنگینی اور سرشاری عزیز ہے۔اسی لئے اس کے
کردار گویا جذبے کے ابلتے ہوئے آتش فشاں ہوتے ہیں جن
کی نظریں ستاروں میں کھوئی ہوئی ہیں اور جن کے قدم کسی خواب
ناک وادی کے رہ نورد ہیں۔مکالموں سے لے کر طرز عمل تک
اور لباس سے لے کر فضا تک ہر شئے پر رنگینی اور سرمستی کی لہر
چھائی ہوتی ہے۔''(۱)

محمد حسن نے اوپر پیش کی گئی مثال میں کلاسیکی اور رومانی ڈرامے کی جو تعریف پیش کی ہے حقیقت میں ایسا کوئی ڈرامہ نہیں ہے جو سو فیصد کلاسیکی اور سو فیصد رومانی ہو۔وہ خود اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ان دونوں پیرائے کے ڈراموں کی سرحدیں آپس میں ملتی ہیں اور ان دونوں میں بہت سی چیزیں مشترک ہیں۔کسی ڈرامے میں بحیثیت مجموعی کس رنگ کا غلبہ ہے یہ اہم ہے۔ان کے نزدیک ڈرامے کے واقعات، کرداروں اور مکالموں کی تفسیر اور توجیہہ نہیں بلکہ تفہیم تک میں اسی اسٹائل یا پیرائے کی اہمیت ہے۔پیرائے کی تبدیلی سے الفاظ کے معنی اور ڈرامے کا مفہوم بدل جاتا ہے۔حتیٰ کہ لفظوں کے معنی اور واقعات کی اہمیت تک بدل سکتی ہے۔اس بات کی طرف اشارہ رکرتے ہوئے وہ اپنی بات کو مثال سے سمجھاتے ہیں۔مثال:

''کیسے مزاج ہیں؟''

اس کے الفاظ کو کم سے کم چار یا پانچ طریقوں سے ادا کیا جا سکتا ہے اور ادائیگی کے طریقے کا دارو مدار ڈرامے کے سیاق وسباق اور پیرائے پر منحصر ہوگا۔مثلاً ''کیسے مزاج ہیں؟'' (رسمی طور پر مزاج پرسی کی جس میں خلوص اور دوستی کی گرمجوشی نہیں ہے)

''کیسے مزاج ہیں؟'' (پوچھنے والا بہت فکرمند تھا اور دردمندی اور دلسوزی سے بیمار کا حال دریافت کر رہا ہے)

''کیسے مزاج ہیں؟'' (''آپ سے مل کر خوشی'' کے معنی میں)

---

(۱) محمد حسن: اردو ڈراموں کا انتخاب، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی-۱۹۸۹ء ص ۱۶-۱۵

''کیسے مزاج ہیں؟'' (طنزیہ یعنی اب تو مزاج ٹھکانے آ گیا) وغیرہ وغیرہ۔

مکالمے کو ڈرامے کی روح تسلیم کیا جاتا ہے۔ لیکن ہر وہ تحریری شکل جو مکالموں پر مشتمل ہوتی ہے ڈرامے کے زمرے میں نہیں آتی۔ اس کے لئے محمد حسن تین شرائط کا ذکر کرتے ہیں۔ اگر ان تینوں شرائط میں سے کوئی ایک شرط بھی پوری نہیں ہوگی تو وہ ڈراما کہلانے کا مستحق نہیں ہوگا۔ یہ تین شرائط درج ذیل ہیں۔

(۱) یا تو مکالمہ کہانی کو آگے بڑھاتا ہو۔

(۲) یا کردار کے کسی پہلو کو واضح اور اس میں تبدیلی یا ارتقا ظاہر کرتا ہو۔

(۳) یا فضا پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہو۔

محمد حسن کے مطابق یہ معیار ہر مکالمے کے ہر ٹکڑے کے لئے برتا جاتا ہے۔ اس طرح اس میں لفاظی یا شاعرانہ تقریروں کی کوئی گنجائش باقی نہیں رہتی۔

چونکہ مکالموں کے ذریعے ہی واقعات آگے بڑھتے ہیں اور کردار انہیں کے ذریعے پہچانے جاتے ہیں اور تبدیلی اور ارتقائے عمل سے گزرتے ہیں۔ مکالموں ہی کے ذریعے اقدار کا ٹکراؤ سامنے آتا ہے اور اس ٹکراؤ سے ڈراما نگار کا نظریہ ظاہر ہوتا ہے اور جمالیاتی اظہار پاتا ہے اور بصیرت حسیت میں تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ اس لئے محمد حسن مکالمہ نگاری کے لئے احتیاط اور توجہ کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ چونکہ ہر دور میں اسٹیج کی نوعیت بدلتی رہتی ہے۔ اس لئے محمد حسن اس بات پر بھی زور دیتے ہیں کہ مکالمہ لکھتے وقت اسٹیج کے تقاضوں کو بھی ملحوظ خاطر رکھنا چاہئے۔

محمد حسن مکالمے کا رشتہ چہار جہتی بتاتے ہیں۔ یعنی اس کا رشتہ کردار، صورت حال، ڈرامے کے پیرائے اور ڈرامے کے مجموعی رنگ و آہنگ سے عبارت کرتے ہیں وہ لکھتے ہیں:

> ''ہر مکالمے کا رشتہ چار جہتی ہے ایک طرف اسے کردار کے مطابق ہونا چاہئے جو اسے بول رہا ہے دوسرے اس صورت حال کے مطابق ہونا چاہئے جس میں اسے ادا کیا جا رہا ہے تیسرے اس کا تعلق ڈرامے کے پیرائے یا اسلوب سے ہونا

چاہیئے جس کا تذکرہ آچکا ہے چوتھے اپنے ڈرامے کے مکالموں
کے مجموعی رنگ وآہنگ سے ہونا چاہیئے۔''(۱)

چونکہ ہر مکالمے میں ایک ایک لفظ کلیدی حیثیت رکھتا ہے شاذ و نادر ایسے مکالمے بھی ہوتے ہیں جن میں دو لفظ کلیدی یا مرکزی ہوتے ہیں۔ باقی الفاظ محض سیاق وسباق فراہم کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں محمد حسن کی رائے یہ ہے کہ ڈراما نگار کو چاہیے کہ وہ مکالمہ لکھتے وقت اس طرح کے کلیدی لفظ کی نشاندہی کسی نہ کسی شکل میں کردے تاکہ ڈرامے کی تفسیر، توجیہہ اور پیش کش میں سہولت ہو۔ محمد حسن مثال کے ذریعہ اس بات کو سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں کہ ایک ہی جملے کو جذبات یا کسی قسم کے تاثر کے بغیر ادا کرتے ہوئے بھی صرف مختلف کلیدی لفظ پر زور دینے سے مختلف طریقوں اور مختلف مفاہم کے ساتھ ادا کیا جاسکتا ہے۔ مثال پیش ہے:

کل رات ایک زلزلہ آیا	یعنی آج یا پرسوں نہیں آیا تھا کل آیا تھا
کل رات ایک زلزلہ آیا	یعنی کل دن میں نہیں آیا تھا کل رات آیا تھا
کل رات ایک زلزلہ آیا	یعنی زلزلے کا صرف ایک جھٹکا تھا دو نہیں تھے
کل رات ایک زلزلہ آیا	یعنی زلزلہ آیا تھا طوفان نہیں تھا

محمد حسن مکالموں کے لئے موقع ومحل اور کرداروں اور واقعات کے تعلق سے مناسبت کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ یوں رقم طراز ہیں:

''ہر مکالمہ ہر کردار کے منھ پر نہیں پھبتا بلکہ ذرا مبالغے سے کام لیا
جائے تو یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ہر شخص کی ایک نجی زبان ہوتی ہے
اس نجی زبان کے الفاظ مخصوص ہوتے ہیں۔ ڈراما نگار کا کمال یہ
ہے کہ وہ ہر کردار کی قدرتی زبان یا نجی الفاظ تک رسائی حاصل
کرسکے۔ جس طرح ہر شخص کا طرز عمل مختلف ہوتا ہے اسی طرح
اس کا لب ولہجہ، الفاظ اور محاورات، پیشہ وارانہ اصطلاحیں اور

(۱) محمد حسن: اردو ڈراموں کا انتخاب قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی-۱۹۸۹ء ص ۱۴۱

جملے بھی الگ الگ ہوتے ہیں۔ڈرامے میں ہر شخص اپنے الفاظ
اور اعمال سے پہچانا جاتا ہے۔یہی حال کچھ عملی زندگی کا بھی ہے
مگر ڈرامے کی چھوٹی سی دنیا میں یہ شناخت زیادہ بے محابا اور
زیادہ بے ساختہ ہو جاتی ہے۔''(۱)

محمد حسن مکالموں کو مختلف حصوں یا اکائیوں میں تقسیم کرتے ہیں جن کو Sequence کہتے ہیں۔ ان کے مطابق یہ ٹکڑے اپنا ایک مستقل بالذات مجموعی تاثر رکھتے ہیں اور یہ تاثر ڈرامے کے مجموعی تاثر میں مل جاتا ہے۔اس کے بارے میں محمد حسن ایک جگہ رقم طراز ہیں:

''اکثر صورتوں میں ایک Sequence کے مکالموں میں
اندرونی آہنگ موجود ہوتا ہے جو پورے سلسلے میں کارفرما ہوتا
ہے۔ہر مکالمہ اسی حساب سے آگے بڑھتا جاتا ہے۔بیچ میں کسی
کردار کے مکالمے اس سلسلے کے موڈ کو زیادہ تیکھا بنانے کے لئے
سہارے کا کام کرتے ہیں اور اس موڈ کو نقطۂ عروج تک پہنچانے
میں معاون ہوتے ہیں۔اس مجموعی تاثر کو سمجھ لینے کے بعد اس
سلسلے یا Sequence کے ہر مکالمے کے باہمی رشتے کو سمجھنا
چاہیئے۔''(۱)

محمد حسن مکالمے کو مربوط نظم کے مصرعے سے تعبیر کرتے ہیں اور ان مکالموں سے متنوع قسم کی صوتی تصاویر تیار کرتے ہیں۔اور مکالموں کا صوتی تنوع سنگیت کی سی جمالیاتی اقدار کی کم و بیش ترسیل کر سکتے ہیں۔وہ لکھتے ہیں۔

''مکالمے کے بارے میں اکثر یہ بات فراموش کر دی جاتی ہے

---

(۱) محمد حسن: اردو ڈراموں کا انتخاب ،قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی-۱۹۸۹ء ص ۱۸

(۱) محمد حسن: ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی-۲۰۰۰ء ص ۱۴۱

کہ افسانے کے ہر جملے کے برخلاف ڈرامے کا ہر مکالمہ دو یا دو سے زیادہ اشخاص کے درمیان ہوتا ہے اور اس لحاظ سے ہر مکالمے میں دونوں شخصیتوں یعنی متکلم اور مخاطب کرداروں کی شخصیتوں کا عکس ہونا لازم ہے۔ علاوہ بریں ہر مکالمہ رنگ و آہنگ، لہجے اور فضا کے اعتبار سے گویا ایک مسلسل اور مربوط نظم کے مصرعے کی طرح ہے اور جس طرح تغیر، تبدل اور نگارنگی سے موسیقی تربیت پاتی ہے اور سنگیت کا لطف لے۔ بلندی اور رفتار سے قائم ہوتا ہے۔ ..... اب ان مکالموں سے ایک متنوع قسم کی صوتی تصویر تیار ہو جاتی ہے۔ مکالموں کے کسی خاص سلسلے میں اس قسم کی کئی رنگارنگ تبدیلیوں کی گنجائش نکالی جاسکتی ہیں جن سے مکالموں کا صوتی تنوع سنگیت کی سی جمالیاتی اقدار کی کم و بیش ترسیل کرسکتا ہے۔'' (۱)

محمد حسن مکالموں میں خاموشی اور وقفے کو اہم قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مکالموں میں سب سے اہم عنصر بلیغ خاموشیوں کا ہوتا ہے یہ خاموشیاں مکالموں کے درمیان مختصر وقفے کی شکل میں بھی آسکتی ہیں اور خود مکالموں کی ادائیگی کی رفتار میں بھی ظاہر ہوسکتی ہیں۔ اس لحاظ سے رموز و اوقاف ڈرامے کے مکالموں میں نہایت ضروری ہیں۔ خاموشیوں کے لئے مناسب جگہ یا مکالموں میں مناسب جگہ توڑنے یا اس کے لہجے میں تبدیلی کرنے یا اسے وقتی طور پر ادھورا چھوڑنے یا کسی دوسرے کے مکالمے کو بیچ سے کاٹنے کے لئے بھی اشارات کا استعمال لازم ہے۔ مکالمے لکھنے والوں کے ذہن میں اس قسم کی بلیغ خاموشیوں کا محل وقوع اور ان کا

---

(۱) محمد حسن: ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی - ۲۰۰۰ء ص ۱۴۲-۱۴۱

مناسب استعمال واضح ہونا چاہیے تا کہ مکالموں کے اسلوب و
آہنگ کے تعین میں بھی انہیں پیش نظر رکھا جا سکے۔''(۱)

چونکہ مکالمے کی تحریری شکل کسی نہ کسی حد تک اس کی ادائیگی پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر عشقیہ اور خوابناک مکالمے بہت اونچی آواز میں نہیں بولے جا سکتے۔ یہی صورت رزمیہ یا رجزیہ مکالموں کی ہے جس کو نرمی اور آہستگی سے ادا نہیں کیا جا سکتا۔ محمد حسن مکالموں کی ادائیگی کے لئے تین بنیادی عناصر کا ذکر کرتے ہیں۔

(۱) لہجہ Tone

(۲) آہنگ Pitch

(۳) سُر Volume

اور اسی ضمن میں آخری عنصر رفتار کا ذکر کرتے ہیں جو لہجہ، آہنگ اور سُر کے مقابلے کم پیچیدہ ہے۔ لہجے کی تبدیلی واقعات اور کردار کے مطابق ہوتی ہے اور اس کا تعلق بڑی حد تک پروڈیوسر کی اپنی سوجھ بوجھ اور اداکار کی ذہانت اور تجربہ کاری سے ہے۔ اس سلسلے میں پچھلے اوراق میں ''کل رات ایک زلزلہ آیا'' کی مثال سے تفصیلی بحث کی جا چکی ہے۔

تھیٹر کے باہر کے لوگ سُر (Volume) اور آہنگ (Pitch) کو اکثر ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔ دراصل یہ بالکل الگ الگ تصورات ہیں۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے محمد حسن یوں رقم طراز ہیں:

''آواز کی بلندی اور آہستگی وہ ہے جس کے ذریعے سے آواز کا
سُر اونچا ہوتا ہے لیکن مکالمے کا دور تک سنائی دیا جانا یہ نہ دیا جانا
صرف اونچے سُر پر منحصر نہیں ہے جس طرح موسیقی میں پنچم سُر بھی
استعمال ہوتے ہیں اور مدھم بھی سنائی دیتے ہیں البتہ دونوں کی
آواز میں فرق ہے۔ اس کے برخلاف Pitch کا معاملہ اس سے

(۱) محمد حسن: مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے، مکتبہ دین و ادب لکھنؤ-۱۹۷۵ء ص ۲۹-۲۸

مختلف ہے۔ سرگوشی میں بولے ہوئے الفاظ تھیٹر ہال کے آخری کونے تک سنے جاتے ہیں اور سنے جانے چاہئیں۔ ظاہر ہے کہ سرگوشی میں آواز دھیمی اور سُر مدھم ہوگا مگر مکالمے کا Pitch ایسا ضرور ہوگا جو آواز کو آخری صف کے دیکھنے سننے والوں تک پہنچا دے۔ اسی لئے تھیٹر کی دنیا میں سبھی کام کرنے والوں کے لئے پہلا سبق بھی ہوتا ہے کہ وہ اس بہری عورت تک اپنی بات پہنچانے کی کوشش کریں جو ہال کی آخری صف میں بیٹھی ہے۔ آواز صرف اونچے سُر سے ہی نہیں پہنچائی جاتی ہے۔ ہر اداکار کی سرگوشی بھی اس آخری صف والی بہری عورت تک پہنچنی چاہیئے۔''(۱)

اس طرح ادائیگی کے ان طور طریقوں سے ڈرامے میں تنوع اور رنگینی آتی ہے اور یہ رنگینی اور رنگارنگی ناظرین کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ اور ساتھ ہی ساتھ فضا آفرینی کے ساتھ مختلف کرداروں کا تعارف اور واقعات کے درمیان آویزش کا پہلو بھی واضح ہوتا ہے۔

چونکہ کردار پلاٹ کا تانا بانا بنتے ہیں۔ کرداروں سے ہماری گہری وابستگی اسی وقت ممکن ہے جب انہیں تراشنے میں خلوص وصداقت اور غیر جانب داری سے کام لیا گیا ہو اور وہ کردار جیتے جاگتے نظر آئیں۔ کردار نگاری کے متعلق محمد حسن یوں رقم طراز ہیں:

''ڈراما آپ محض اپنے لئے نہیں لکھتے قلم اٹھاتے ہی آپ کو مختلف کرداروں کو ڈھالنا پڑتا ہے اور ان میں سے اکثر کردار آپ کی تخلیق ہونے کے باوجود آپ کی ذات سے الگ اپنا ایک وجود رکھتے ہیں۔''(۲)

ہڈسن نے اپنی کتاب "Introduction to the Study of Literature" میں

---

(۱) محمد حسن: ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی-۲۰۰۰ء ص ۴۴-۱۴۳

(۲) محمد حسن: اردو ڈراموں کا انتخاب، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی-۱۹۸۹ء ص ۲۳

ڈرامے میں کردار نگاری کے سلسلے میں ارتکاز، اختصار اور معروضیت پر زور دیا ہے۔ محمد حسن ہڈسن کے اس نظریے سے اتفاق رکھتے ہوئے ان تینوں چیزوں کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ وہ اس سلسلے میں یوں رقم طراز ہیں:

> ''دراصل یہ تینوں شرطیں محض کرداری نگاری کے سلسلے میں اہم نہیں ہیں۔ بلکہ ڈرامے کی تنقید میں مرکزی حیثیت رکھتی ہیں۔ پلاٹ ہو یا کردار نگاری، مکالمہ ہو یا واقعہ نگاری ہر صورت میں ڈرامے کو ارتکاز سے کام لینا ہوتا ہے ورنہ اس کے بکھر جانے کا خطرہ ناول یا داستان کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہیں۔ اسی طرح ڈراما ناول نہیں ہے کہ طوالت کو روا رکھے، اختصار اس کا لازمی جوہر ہے۔ مکالمے غیر ضروری لفاظی یا طوالت کو روا نہیں رکھتا۔ اسی طرح واقعہ اور کرداروں پر مصنف کی ذات کی مہر یا اس کے اپنے داخلی جذبات و احساسات کی رنگ آمیزی جتنی کم ہوگی (یا جتنی معروضی ہوگی) ڈراما اتنا ہی مؤثر ہوگا اور کردار اتنے ہی جیتے جاگتے نظر آئیں گے۔''(۱)

اس طرح محمد حسن کردار نگاری کے سلسلے میں اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ڈراما نگار کو چاہئے کہ کرداروں کی تخلیق کرتے وقت اپنے داخلی جذبات و احساسات کی رنگ آمیزش سے گریز کرے اور کردار، ڈرامے کے پلاٹ، واقعات اور موقع و محل کے مطابق ہونی چاہیئے۔

کردار اور واقعے کا تعلق جتنا گہرا ہوگا معروضیت اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ ارسطو نے بوطیقا میں المیہ سے بحث کرتے ہوئے اس بات پر خاصا زور دیا ہے کہ کردار کے زوال کا بنیادی سبب اس کے ذات کے باہر کا کوئی خارجی یا اتفاقی واقعہ نہیں ہونا چاہئے بلکہ اس کی اپنی ذات کا ایسا پہلو ہونا چاہئے جو شخصیت کے توازن کو درہم برہم کر کے المیے کا سبب بنے۔ اس سلسلے میں محمد حسن یوں رقم طراز ہیں:

---

(۱) محمد حسن: ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی-۲۰۰۰ء ص ۱۴۸

''غرض ڈراما ایک عجیب وغریب وحدت معروضیت سے پیدا کرتا ہے اور یہ معروضیت واقعہ اور کردار کی وحدت ہے۔ یعنی پلاٹ کا آہنگ اور اس کا بہاؤ کردار کے اندر کی خصوصیت سے وابستہ ہوتا کہ المیہ کردار کے زوال اور مزاحیہ کردار کے مضحک پہلو دونوں اسی کی اپنی ذات سے ابھرتے ہوں اور انہیں المناک یا مضحک بنانے میں ڈراما نگار کی نجی پسند یا ناپسند دخیل نہ معلوم ہوتی ہو۔''(۱)

محمد حسن نے ڈرامے کی زبان کے متعلق کوئی واضح رائے قائم نہیں کی ہے۔ انہوں نے منظوم ڈراموں اور منثور ڈراموں کا اجمالی جائزہ پیش کیا ہے۔ لیکن کسی ایک کو اولیت نہیں دیتے۔ وہ اس کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں:

''ڈرامے مدتوں تک نظم میں لکھے جاتے رہے۔ انیسویں صدی میں جب نثر کا فروغ ہوا تو نثر میں ڈرامے تصنیف ہونے لگے۔ پھر یہ رواج اتنا بڑھا کہ منظوم ڈرامے بہت کم ہو گئے اور بیسویں صدی میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے منظوم ڈراموں نے ایک بار پھر نظم کو ڈرامے کی زبان بنایا۔ ہندوستان اور پاکستان میں بھی ریڈیو کے رائج ہونے کے بعد منظوم ڈراموں کا پھر سے چلن ہوا۔ گو اردو ڈرامے کی ابتدا منظوم ڈرامے سے ہی ہوئی تھی۔ نثری ڈرامے کے جواز میں کہا جاتا ہے کہ منظوم ڈراما ڈرامے کی بے ساختگی کو مجروح کرتا ہے اور نثر میں زیادہ بے تکلفی اور فطری انداز برقرار رہتا ہے۔ لیکن منظوم ڈرامے کے حامیوں کا خیال ہے کہ اگر شاعری، ''بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب'' کا نام ہے تو ڈرامے کو اس بہترین ترتیب سے کیوں محروم رکھا جائے۔ خصوصاً اس وقت جب اس کا دوسرے فنون لطیفہ سے گہرا تعلق ہے۔''(۲)

---

(۱) محمد حسن: ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی-۲۰۰۰ء ص ۱۵۳

(۲) ایضاً ص ۱۵۴

اوپر کی مثال سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ محمد حسن نے صرف منظوم ڈرامے اور منثور ڈرامے کی تاریخ اور روایت کا ذکر کیا ہے لیکن کسی ایک کو دوسرے پر فوقیت نہیں دیتے۔ لیکن محمد حسن نے خود ایک ڈرامے کو چھوڑ کر سبھی ڈرامے نثر میں لکھے ہیں۔ ان کا واحد منظوم ڈراما ''عمر خیام'' ہے۔ اس سے اس بات کو تقویت ملتی ہے کہ انہوں نے نثری ڈرامے کو منظوم ڈرامے پر فوقیت دی ہے۔

محمد حسن نے اسٹیج ڈراموں کے ساتھ ریڈیو ڈراموں کے فن پر تنقید کی ہے۔ چونکہ ریڈیو ڈراما سماعتی فن ہے اس میں آواز، صوت اور مکالموں کو اولیت حاصل ہے۔ محمد حسن ریڈیو ڈرامے میں ارتکاز- اختصار اور معروضیت کو اسٹیج ڈرامے کے مقابلے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ محمد حسن ریڈیو ڈرامے میں صوتی اثرات کو اہمیت دیتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے کی تنقید میں وہ یوں رقم طراز ہیں:

> ''ریڈیو ڈراما صرف آواز ہے۔ ریڈیو کے آنکھیں نہیں ہیں صرف کان ہے۔ اس لئے صوتی اثرات کی بڑی اہمیت ہے اور صوت اور آواز کی مختلف نوعیتیں ہیں بامعنی آوازیں۔ الفاظ اور جملے، موسیقی، گانے، صوتی اثرات، شور غرض سبھی کچھ صوت اور آواز میں ڈھل جاتا ہے۔ پھر ان کے مختلف منازل اور مرحلے ہیں۔ ریڈیو ڈراما صرف ان صوتی مرقعوں سے ہی کام چلاتا ہے اور مختلف آوازوں کو اس طرح برتتا ہے کہ ان کی یکسانیت دور ہوجائے اور ان کی رنگارنگی اور تنوع سے سننے والے کا تخیل اپنے طور پر تصویریں بنا سکے اور لطف لے سکے۔ اس کے علاوہ ریڈیو ڈراما عام طور پر ٹیلی ویژن، فلم اور اسٹیج سبھی ڈراموں سے مختصر ہوتا ہے۔ اس لئے اس میں ارتکاز- اختصار اور معروضیت تینوں پر دوسرے وسائل کے مقابلے میں زیادہ نظر رکھنی پڑتی ہے۔''(۱)

محمد حسن ریڈیو ڈرامے کی اہمیت اور افادیت کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ جہاں اسٹیج ڈرامے

---

(۱) محمد حسن: ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی-۲۰۰۰ء ص ۱۵۳

میں فنون لطیفہ اور سائنس کی مختلف ایجادات سے فیض یاب ہونے کی گنجائش بہت زیادہ ہیں۔لیکن ریڈیو ڈرامہ میں اس طرح کے موضوعات اور ایجادات کا استعمال کرنا بہت مشکل ہے۔لیکن ریڈیو ڈراما ان باریکیوں میں جاسکتا ہے جن کا اسٹیج میں تصور نہیں کیا جاسکتا ہے۔مثال کے طور پر انسان کی بٹی ہوئی شخصیتوں کی کہانی یا انسان کی داخلی کش مکشوں کی کیفیات یا پھر ایٹمی دھماکے کے بعد کی تخیلی دنیا جسے مرئی طور پر اسٹیج پر پیش نہیں کیا جاسکتا لیکن ریڈیو ڈرامے میں آسانی سے پیش کیا جاسکتا ہے۔

محمد حسن نے ڈرامے کے فن کے ساتھ ساتھ اسٹیج اور پیش کش کی تکنیک کے متعلق بھی بہت کچھ لکھا ہے چونکہ محمد حسن اسٹیج سے عملی طور پر وابستہ رہے ہیں۔اس لئے انہوں نے پیش کش کی تکنیک کے سلسلے میں جو تنقید کی ہے وہ اہمیت کی حامل ہے۔محمد حسن نے ''نئے ڈرامے'' اور ''انارکلی'' کے پیش لفظ میں اسٹیج کی تکنیک کے متعلق جو کچھ لکھا ہے وہ ڈرامے کی تنقید میں بہت اہم ہے۔محمد حسن نے اس میں اسٹیج کے متعلق ہر گوشے سے بحث کی جس کا اجمالی جائزہ پیش کیا جارہا ہے۔

چونکہ ڈراما صرف پڑھنے کے لئے نہیں لکھا جاتا بلکہ اس کو اسٹیج پر پیش کیا جاتا ہے۔اسٹیج ڈراما، اداکاری، مکالمہ، میک اَپ، اسٹیج سیٹنگ، لباس، روشنی اور سایے وغیرہ سے مل کر بنتا ہے۔پچھلے اوراق میں محمد حسن کے ڈراما کے فن کے متعلق تنقیدی نظریات کا ذکر ہو چکا ہے۔یہاں پر پیش کش کے متعلق ان کی تنقیدی بصیرت کا جائزہ پیش ہے۔

محمد حسن ڈرامے کے پیش کش کے متعلق سب سے پہلے ڈرامے کی تشریح اور تعبیر کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ان کے مطابق مرکزی تاثر کی مدد سے ڈرامے کی تشریح اور تعبیر کرنی چاہئے۔اس سلسلے میں وہ رقم طراز ہیں:

> ''سب سے پہلا مسئلہ ڈرامے کی تشریح اور تعبیر کا ہے۔ ہر ڈرامے میں وحدت تاثر کا ہونا لازمی ہے۔ یوں تو متعدد خیالات، تصورات اور اقدار ہر ڈرامے میں ملتے ہیں۔لیکن ڈرامے کے ہر کردار، ہر واقعے اور آویزش میں ایک خیال یا ایک تصور ضرور جاری و ساری ہوتا ہے اور وہی تصور ڈرامے میں

وحدت پیدا کرتا ہے۔اس تصور کے ماتحت ڈرامے کے ہر پہلو کی
تشریح وتعبیر کی جانی چاہئے۔''(۱)

محمد حسن اس بات سے اتفاق رکھتے ہیں کہ یہ ضروری نہیں کہ ڈرامے کو پیش کرنے والا پروڈیوسر مصنف کے مرکزی خیال کے تابع ہو۔لیکن اتنا ضرور ہے کہ اگر پروڈیوسر ڈرامے میں اپنے طور پر کوئی بنیادی تصوراتی معنویت اور آہنگ پیدا کرتا ہے اور ڈرامے کے مختلف عناصر اس تصور سے مماثلت رکھتے ہیں تو پروڈیوسر کو یہ حق ہے کہ ڈرامے کی اس کی اندرونی تقاضوں کے مطابق نئی توجیہہ پیش کرسکتا ہے۔اس سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ پروڈیوسر مصنف کے مرکزی خیال کے تابع نہیں ہوتا۔

محمد حسن ڈرامے کی توجیہہ وتشریح کے بعد اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ڈرامے کے پیش کش میں ڈرامے کے اقدار کا جس میں فکری، جذباتی اور جمالیاتی اقدار شامل ہے، کا خاطر خواہ لحاظ رکھے۔اس سلسلے میں وہ یوں رقم طراز ہیں:

''ڈراما پیش کرنے والے کا کام یہ ہے کہ وہ ڈرامے کے مرکزی
تصور اور توجیہہ کا تعین کرنے کے بعد اس طرح اس ڈرامے کو
پیش کرے کہ ہر نہج سے اسی مرکزی تصور اور توجیہہ کو تقویت
حاصل ہو، اور ترسیل میں مدد ملے۔''(۲)

نقطۂ نظر، فضا اور اسٹائل کو پیش کش کے طریقہ کار کے لئے وہ ضروری قرار دیتے ہیں۔نقطۂ نظر سے مراد یہ لیتے ہیں کہ پروڈیوسر ناظرین کے سامنے ڈرامے کا وہ تصور پیش کرے جو اس کی سبھی تفصیلات کو مربوط، مرتب اور ہم آہنگ بنا سکے۔وہ اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

''نقطۂ نظر، فضا اور اسٹائل کی روشنی میں ڈرامے کے تجزیے کا کام
ہر پروڈیوسر کے لئے لازمی ہے۔اس روشنی میں وہ پلاٹ کے پیچ

(۱) محمد حسن: نئے ڈرامے ،انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی-۱۹۷۵ء ص ۳
(۲) ایضاً ص ۴

وخم، اس کے ربط و آہنگ اور اس کے مختلف حصوں کی اہمیت اور معنویت کو سمجھتا اور پرکھتا ہے۔ اس لئے ایسے تمام ڈرامے جن کے موضوعات ایک سے زیادہ ہوتے ہیں عام طور پر کئی پلاٹ ایک ساتھ لے کر چلتے ہیں اور ان میں سے کس پلاٹ کو زیادہ اہمیت دی جاسکتی ہے یہ بات ڈرامے کی توجیہہ اور تعبیر کے زاویۂ نظر پر منحصر ہے۔ اسی لحاظ سے ڈرامے کا ہر ٹکڑا یا Sequence اور ان کا باہمی تسلسل Continuity بھی اسی پر منحصر ہے۔ یہ ٹکڑے یا تو آویزش کو پیش کرتے ہیں یا پس منظر کا کام دے سکتے ہیں یا تبدیلی کے آئینہ دار ہوتے ہیں، یا کسی طرح کی وقتی آسودگی Relief لاتے ہیں یا کسی ایک تصور یا فضا کو زیادہ مضبوط اور زوردار بناتے ہیں۔''(۱)

پروڈیوسر نقطۂ نظر اور فضا کے پیش کش میں مصنف سے انحراف کرسکتا ہے بشرطیکہ اس کا تصور ڈرامے کے واقعات سے ہم آہنگ ہو لیکن اسٹائل کے تعین میں وہ مصنف کے اسٹائل سے انحراف نہیں کرسکتا۔

مکالموں کو اسٹیج پر اداکاروں کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ محمد حسن اسٹیج پر مکالموں کی ادائیگی کو ایک فن تسلیم کرتے ہیں۔ اور وہ مکالموں کی ادائیگی کے متعلق تفصیل سے روشنی ڈالتے ہیں۔ وہ اس سلسلے میں یوں رقم طراز ہیں:

''سننے والے صرف ہماری آواز سے نہیں، بلکہ ہمارے ہونٹوں کی جنبش سے بھی بہت کچھ سمجھ سکتے ہیں، اور انہیں اس کا موقع دینا چاہئے کہ اس کے علاوہ آواز صرف معنی اور مافی الضمیر کے اظہار اور ترسیل کا ذریعہ نہیں بلکہ اس کی جمالیاتی قدر و قیمت بھی ہے۔ اس کا مد و جزر، اس کا حجم، اس کا ترنم خود ایک کیفیت رکھتا ہے، اور

---

(۱) محمد حسن: نئے ڈرامے، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی-۱۹۷۵ء ص ۵

اس کی پوری رنگارنگی اور بوقلمونی سے فائدہ اٹھانے کے لئے ضروری ہے کہ ہر لفظ صحیح مخرج سے ادا ہو۔ ہماری آواز میں تنوع ہو اور ہر آواز کو ہم حلق تک محدود نہ رکھیں بلکہ سینے اور پھیپھڑے کی بھی مدد حاصل کریں۔ ہر ایک اچھا مکالمہ آواز کے تنوع اور اتار چڑھاؤ کی ایک خاص ترتیب کا متقاضی ہوتا ہے۔ اس کے مختلف حصے مختلف انداز سے ادا ہونے چاہئیں اور آہستہ آہستہ نقطۂ عروج پر پہنچنے چاہئیں۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ لہجے کے تنوع اور آواز کی رنگارنگی کی مدد سے اور آواز اور تلفظ کے حسن اور بوقلمونی سے پوری طرح کام لیا جائے۔''(۱)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ محمد حسن کو اسٹیج کے ساتھ اداکاری کے فن سے بھی گہری واقفیت ہے۔ محمد حسن نے اسٹیج کی ترتیب کے لئے قابل قدر مشورے دیے ہیں۔ تھیٹر کی اصطلاح میں اس کو اسٹیج کمپوزیشن Stage Composition کہا جاتا ہے۔ اس کے متعلق محمد حسن لکھتے ہیں کہ عام طور پر اسٹیج کو چھ رقبوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ پہلا رقبہ کمزور، دور افتادہ یا نرم و لطیف کیفیات کو پیش کرنے کے لئے، دوسرا رقبہ دور افتادہ مگر زیادہ تواناں کیفیات کے لئے، تیسرا رقبہ لطیف و نازک احساسات کی ترسیل کے لئے، چوتھا ہلکی مگر زیادہ شخصی اور نجی اور قریبی کیفیات کے لئے، پانچواں بہت تواناں، طوفان یا براہ راست کیفیات کے لئے اور چھٹا رومانی اور قریبی مگر لطیف کیفیات کے لئے مخصوص کر لیے گئے ہیں۔ یہ تقسیم حتمی اور قطعی نہیں ہے۔ اس میں پروڈیوسر اپنی ضروریات کے مطابق ردوبدل کر سکتا ہے۔

محمد حسن ڈرامے کے ہر منظر کو تصویر سے تعبیر کرتے ہیں اور اس تصویر میں رنگ، اسٹیج کے سیٹ، اداکاروں کی انفرادی یا مختلف گروہوں کی شکل میں موجودگی، فرنیچر، روشنی اور سایے، میک اَپ، لباس، سینری وغیرہ سبھی کو اس کا حصہ تسلیم کرتے ہیں۔ اسٹیج کے متعلق وہ یوں رقم طراز ہیں:

''ایک اچھا ڈائریکٹر اس کا لحاظ رکھتا ہے کہ اسٹیج کے مختلف رقبوں میں ایک جمالیاتی توازن، تنوع اور ہم آہنگی قائم رہے۔ اس

---

(۱) محمد حسن: نئے ڈرامے، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی-۱۹۷۵ء ص ۸

تصویر کو مکمل کرنے کے لئے ہر ڈائریکٹر ایک طرف تو ان لکیروں، قوسوں یا افقی خطوط سے کام لیتا ہے جو اس نے سیٹ یا فرنیچر کی ترتیب سے حاصل کر لئے ہیں۔ دوسری طرف وہ مختلف، ٹھوس اور سہ جہتی اشیاء اور شکلوں سے بھی کام لیتا ہے۔ تیسری طرف وہ رنگوں سے بھی مناسب فضا پیدا کرتا ہے، اور یہ رنگ، لباس سے لے کر میز پر رکھے ہوئے گلدان کے پھولوں تک سب اشیاء سے حاصل ہو سکتے ہیں۔ ان اشیاء کی شکل، ان کی رنگت، اور رنگ کی نوعیت، شدت یا لطافت سب مل کر ایک مجموعی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ چوتھی طرف وہ کرداروں کی آمد و رفت اور ان کے بدلتے ہوئے فاصلوں اور قربتوں سے بھی اس تصویر میں رنگ بھرتا رہتا ہے جو اسٹیج کی اصطلاح میں Grouping کہلاتا ہے۔''(۱)

اور آگے اداکاروں کی ترتیب اور گروہ بندی کے متعلق لکھتے ہیں:

''اداکاروں کی ترتیب اور گروہ بندی سے کئی فائدے حاصل کئے جاتے ہیں۔ اس طرح ڈرامے کا عمل پورے اسٹیج کے کم و بیش ہر رقبے پر محیط ہو جاتا ہے۔ اور اداکار کی حرکات میں تنوع اور پھیلاؤ زیادہ ہو جاتا ہے۔ دوسرے مختلف کرداروں کے ایک دوسرے سے باہمی تعلق (معاندانہ یا ہمدردانہ) کو بھی اس ترتیب کے ذریعے ادا کیا جا سکتا ہے۔ دو دشمن قریب قریب کھڑے ہو سکتے ہیں۔ لیکن دونوں کے کھڑے ہونے کا انداز، ان کے رشتے کی اس نوعیت کو ظاہر کر سکتا ہے۔ تیسرا اہم مقصد اس سے یہ بھی حاصل کیا جاتا ہے کہ ان گروہوں کی ترتیب نو سے محاکات کی نئی صورتیں پیدا کی جا سکتی ہیں اور نئی تصویریں بنائی جا سکتی ہیں۔ یہ

---

(۱) محمد حسن: نئے ڈرامے، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی-۱۹۷۵ء ص ۱۰-۹

گروہ بندی ڈائریکٹر کے لئے ہی نہیں، ڈراما نگار کے لئے بھی
حسن کاری کے نئے ذریعے پیدا کرسکتی ہے اور اس کے مکالموں
کی نوعیت پر اثر انداز ہوسکتی ہے۔'' (۱)

محمد حسن اردو میں ڈرامے کی کمی کی وجہ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ زیادہ تر لوگ اسٹیج کے فن سے ناآشنا ہیں۔ اسی لئے اردو میں ایسے ڈراموں کی کمی ہے جس کو اسٹیج پر آسانی سے پیش کیا جاسکے۔ وہ اسٹیج کو صرف انبساط کا ذریعہ نہیں تسلیم کرتے بلکہ اسٹیج کو مکمل ضابطہ اور ڈسپلن قرار دیتے ہیں۔

آخر میں محمد حسن کے ہی جملوں میں اپنی بات ختم کرتا ہوں:

''ڈراموں کو صرف ہمارے دور اور اس سماج کی تصویریں ہی نہ
سمجھا جائے، بلکہ ایک ایسا نگار خانہ سمجھا جائے جس میں نت نئی
تصویر سجانے اور بنانے کی گنجائش ہے۔ ان کا ہر منظر ایک تصویر
ہے اور ہر تصویر پورا جمالیاتی شعور، پوری فن کارانہ بصیرت اور
ریاضت چاہتی ہے۔'' (۲)

☆☆☆

---

(۱) محمد حسن: نئے ڈرامے، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی-۱۹۷۵ء ص ۱۰

(۲) ایضاً

حاصل مطالعه

محمد حسن ہمہ جہت شخصیت کے مالک ہیں۔ انہوں نے اپنی پچاس سالہ ادبی زندگی میں تخلیقی نوعیت کی بہت سی چیزیں لکھی ہیں، جیسے ڈرامے، افسانے، ناول، تنقید اور شاعری۔ لیکن تنقید اور ڈراما نگاری میں ان کو سب سے زیادہ کامیابی حاصل ہوئی۔ محمد حسن نے اپنے تخلیقی سفر کا آغاز افسانے سے کیا۔ انہوں نے سب سے پہلا افسانہ ''وارفنڈ'' کے عنوان سے لکھا۔ لیکن ڈیفنس آف انڈیا رولز کی پابندیوں کی بنا پر شائع نہیں ہوسکا۔ منٹو نے اس افسانے کی تعریف وتوصیف کی۔ اس کے بعد انہوں نے دوسرا افسانہ ''علاج'' لکھا جو رسالہ ''مصور'' میں شائع ہوا۔ اس کے بعد انہوں نے ڈرامے لکھنے شروع کئے اور ان کا پہلا ڈراما آل انڈیا ریڈیو، لکھنؤ نے براڈ کاسٹ کیا۔ جس کے عوض میں ان کو چالیس روپیہ ملا جو ان کی زندگی کی پہلی آمدنی تھی۔ جولائی ۱۹۵۰ء میں ان کو اخبار ''پانیر'' کا سب ایڈیٹر مقرر کیا گیا۔ یہ ان کی پہلی نوکری تھی۔ انہیں دنوں انہوں نے آل انڈیا ریڈیو، لکھنؤ کے لئے فیچر اور ریڈیو ڈرامے لکھنے شروع کیے۔ ان کا ریڈیو فیچر ''یہ لکھنؤ ہے'' بہت مقبول ومشہور ہوا۔ اس کو آل انڈیا ریڈیو، لکھنؤ نے دس بارہ قسطوں میں نشر کیا اور یہیں سے محمد حسن نے مکمل طور پر ڈرامے لکھنے شروع کیے۔

محمد حسن نے علی گڑھ قیام کے دوران ''اردو تھیٹر گروپ'' قائم کیا اور ڈراموں کی ترویج واشاعت کے لئے اپنے خرچ پر نینی تال اور حیدرآباد کا سفر کیا جہاں انہوں نے ڈرامے پیش کئے۔

ریڈیو اور اسٹیج ڈرامے کے احیاء میں محمد حسن کا بہت بڑا حصہ رہا ہے۔ انہوں نے کلاسیکی اور جدید

دونوں طرح کے رجحانات ومیلانات سے استفادہ کر کے اردو ڈرامے کی روایت کو پروان چڑھایا ہے۔ محمد حسن نظریاتی اعتبار سے مارکسی فلسفہ حیات سے وابستہ ہیں۔ ان کے زیادہ تر ڈراموں میں یہ نظریہ غالب نظر آتا ہے۔ انہوں نے اپنے ڈراموں میں مختلف موضوعات و مسائل کو پیش کیا ہے اور سماجی و معاشرتی، سیاسی، تاریخی اور تہذیبی حقائق کو بھی اپنے ڈراموں میں اپنے ملک کے مخصوص پس منظر میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ محمد حسن اردو ادب کے ساتھ ساتھ مشرق و مغرب کے ڈرامائی ادب سے بخوبی واقف ہیں۔

ریڈیو فیچر کی کامیابی کے بعد انہوں نے ریڈیو ڈراما لکھنا شروع کیا۔ ۱۹۵۵ء میں ان کے ریڈیو ڈرامے کا پہلا مجموعہ ''پیسہ اور پرچھائیں'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ اس میں کل نو ڈرامے شامل ہیں جس میں 'پیسہ اور پرچھائیں' ان کا نمائندہ ڈرامہ ہے۔ محمد حسن نے یہ ڈراما اس وقت تخلیق کیا جب انہوں نے نوکری کی تلاش میں بمبئی کا سفر کیا تھا۔ انہوں نے وہاں کی مخصوص کھچڑی زبان کا بھرپور فائدہ اٹھایا اور یہ ڈرامہ لکھا۔ اس پر ان کو آل انڈیا ریڈیو، لکھنؤ کے مقابلے میں پہلا انعام ملا۔ یہ ریڈیو ڈرامے کے فن پر پورا اترتا ہے۔ اس کے مکالمے چست، برجستہ اور موقع و محل کے اعتبار سے ہیں۔ اس میں انہوں فلیش بیک تکنیک کا فنکارانہ استعمال کیا ہے۔ الفاظ کا استعمال، کرداروں کی شخصیت اور حیثیت کے مطابق کیا ہے۔ یہ فکری، فنی اور پیش کش کے نقطۂ نظر سے ایک کامیاب ریڈیو ڈراما ہے۔

''مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے'' میں شامل 'خوابوں کا سوداگر' محمد حسن کا ایک نمائندہ ڈرامہ ہے۔ یہ ایک علامتی ڈراما ہے جس میں دہلی کے ایک بس اسٹاپ کی کہانی پیش کی گئی ہے۔ اس میں حیاتِ انسانی کو سفر سے تشبیہ دی گئی ہے۔ یہ بس اسٹاپ اس دارفانی کی علامت ہے جہاں بے شمار لوگ آتے ہیں تھوڑی دیر بیٹھ کر انتظار کرتے ہیں اور پھر چلے جاتے ہیں۔ اس میں ڈراما نگار نے نہایت خوش اسلوبی سے ایک مخصوص فلسفۂ حیات کو نرمل اور مولانا کے کرداروں کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ اس میں علامت، تمثیل اور

ابہام کا استعمال دوسرے ڈراموں کے مقابلے زیادہ کیا گیا ہے۔ اس میں ڈراما نگار نے نرمل کے ذریعہ زندگی کے فلسفہ کو علامت کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ اس کو سمجھنے کے لئے قاری اور سامعین کو بہت زیادہ ذہنی بالیدگی کی ضرورت پڑتی ہے۔ اس لئے اس ڈرامے کو پیش کرنے میں مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ پلاٹ، کردار اور زبان کے اعتبار سے کامیاب ڈراما ہے۔ اس ڈرامے کو تھوڑا بہت تبدیل کر کے ریڈیو پر آسانی سے پیش کیا جا سکتا ہے۔

محمد حسن کے ریڈیو ڈراموں کا فن اور پیش کش کے نقطۂ نظر سے جائزہ لینے کے بعد ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ اگر وہ اپنی دوسری مصروفیات زندگی سے کچھ اور وقت نکال کر ریڈیو ڈرامے کے فن کو اپنی تخلیق اظہار کا وسیلہ بناتے تو یقیناً محمد حسن دور حاضر کے ایک نمائندہ ریڈیو ڈراما نگار کی حیثیت سے نہایت اہم مقام کے حامل ہوتے۔ جو کچھ انہوں نے لکھا ہے وہ آگے چل کر ان کے اسٹیج ڈراموں میں ایک بڑی طاقت بن کر ظاہر ہوا ہے۔ اس کے علاوہ اردو کے ریڈیو ڈراما نگاروں میں ان کی حیثیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ جب کبھی آزادی کے بعد ریڈیو ڈراما نگاروں کا تذکرہ کیا جائے گا محمد حسن کا نام ضرور لیا جائے گا۔

محمد حسن نے جس وقت اسٹیج ڈراما لکھنا شروع کیا اس وقت تک اسٹیج ڈرامے کا زوال ہو چکا تھا۔ کیونکہ اس وقت ڈراما خالص ادبی ہو کر رہ گیا تھا اور اسٹیج کو خاطر خواہ ملحوظ نہیں رکھا جاتا تھا۔ انہوں نے ایسی گھڑی میں اسٹیج ڈرامے کی اہمیت و افادیت کو بحسن و خوبی سمجھا اور اسٹیج ڈرامے لکھ کر اس خلیج کو پر کرنے کی بھرپور کوشش کی۔ اور وہ اس مقصد میں بہت حد تک کامیاب بھی ہوئے۔ محمد حسن نے مختلف موضوعات پر اسٹیج ڈرامے پیش کئے۔ انہوں نے کچھ اپنے ریڈیو ڈراموں کو بعد میں چند عناصر کی تبدیلی کر کے اسٹیج ڈرامے کی شکل میں پیش کیا۔ انہوں نے اپنے ڈراموں میں خاص طور پر عوامی دلچسپی اور عصری حسیت کو سمونے کی ہر ممکن کوشش کی۔

''محل سرا'' محمد حسن کے اسٹیج ڈراموں کے مجموعے ''میرے اسٹیج ڈرامے'' میں شامل ایک نمائندہ

اسٹیج ڈراما ہے۔محمد حسن نے اس ڈرامے کے پلاٹ اور تکنیک کے استعمال میں ابسن اور دوسرے حقیقت نگاروں کی طرح گھر کی چہار دیواری کو سیٹ کے طور پر کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ڈراما نگار نے ہندوستانی مسلمانوں کے ایک خاص طبقے کی لڑکی کے ان مسائل کو ابھارنے کی کوشش کی ہے جن کا تعلق ایک طرف عورت کی گھریلو زندگی سے ہے تو دوسری طرف سماجی منصب اور اقدار سے۔شاہانہ بیگم اور اس کی بیٹی ریحانہ زوال آمادہ زمین دار گھرانے سے تعلق رکھتی ہیں۔محمد حسن نے اس میں اپنی آپ بیتی بیان کی ہے۔یہ ڈراما فن اور پیش کش کے نقطۂ نظر سے پوری طرح کامیاب ہے۔اس کا پلاٹ سادہ، مکالمے برجستہ، چست اور موقع ومحل سے مناسبت رکھتے ہیں اور چھوٹے چھوٹے ہیں۔اس کے کردار اپنی شخصیت کی ترجمانی کرتے ہیں۔اس کی زبان کرداروں کی شخصیت اور ڈرامے کے موضوع کے مطابق ہے۔پیش کش کے نقطۂ نظر سے جن مناظر اور لوازمات کا ذکر کیا گیا ہے اس کو اسٹیج پر آسانی سے پیش کیا جاسکتا ہے۔

'کہرے کا چاند' ایک طویل اسٹیج ڈراما ہے۔یہ ایک تہذیبی وعلامتی ڈراما ہے۔یہ تین ایکٹ پر مشتمل ہے۔پہلے ایکٹ کو تین سین میں اور دوسرے ایکٹ کو دو سین میں بانٹا گیا ہے۔پہلے ایکٹ کو ''آرزو'' دوسرے کو ''شکستِ آرزو'' اور آخری ایکٹ کو ''عرفان'' عنوان دیا گیا ہے۔محمد حسن نے اس کے پلاٹ کی تشکیل وتعمیر میں کلاسیکی اصولوں کی پیروی کی ہے۔لیکن قصہ در قصہ بنانے کی کوشش اور مناظر کی انفرادیت ایپک تھیٹر کے اثرات کی غمازی کرتے ہیں۔انہوں نے واقعات کی ترتیب وتسلسل میں ندرت دکھائی ہے۔حالانکہ داخلی وخارجی تصادم پیدا کرنے میں وہ زیادہ کامیاب نہیں ہوسکے ہیں۔اس میں وحدت مکاں سے انحراف کیا گیا ہے لیکن وحدت زماں اور وحدت عمل کا احترام کیا گیا ہے۔کرداروں کی سیرت فطرت انسانی کے مطابق پیش کی گئی ہے۔ڈرامے میں جو کردار پیش کئے گئے ہیں وہ مٹی کے پتلے نہیں بلکہ ہماری دنیا کے جیتے جاگتے انسان ہیں۔اس کے مکالمے مختصر، برجستہ اور فطری ہیں۔زبان کے استعمال میں ڈراما نگار نے اپنی فنکارانہ صلاحیت کا مظاہرہ کیا ہے۔اس میں غالب کو چاند کی حیثیت

سے پیش کیا گیا ہے۔ یہ چاند علامت ہے مرزا غالب کے لئے۔ پورا عہد اور حالات و ماحول مکدر ہیں جن سے بچاؤ کے لئے غالب شعر گوئی میں پناہ لینے پر مجبور ہیں۔ یہ ڈراما فن اور پیش کش کے نقطۂ نظر سے کامیاب ہے اور اس کو اسٹیج پر کامیابی کے ساتھ پیش کیا جا چکا ہے۔

''تماشا اور تماشائی'' محمد حسن کا کامیاب اسٹیج ڈراما ہے۔ اس کو ۱۹۷۵ء میں اسٹیج پر پیش کیا جا چکا ہے۔ اس میں غالب کی داخلی کش مکش کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس میں غالب کی ذات کو دو شخصیتوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ایک طرف نواب زادہ کی حیثیت سے جو اپنی عزت و وقار کو قائم رکھنا چاہتا ہے تو دوسری طرف ایک عظیم الشان شاعر کی حیثیت سے۔ اس میں دونوں شخصیتیں آپس میں متصادم ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ اسی نوعیت کے تصادم سے پورے ڈرامے کا تانا بانا بنا گیا ہے۔ اس میں ڈراما نگار نے حالات و واقعات اور کرداروں کے مابین خارجی و داخلی نوعیت کے تصادم و کش مکش پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ آغاز سے آخر تک یہ تصادم برقرار رہتا ہے۔ اس میں فلیش بیک کی تکنیک کا فنکارانہ استعمال کیا گیا ہے۔ یہ ڈراما مکالمہ نگاری کا بہترین نمونہ ہے اس میں ڈراما نگار نے مکالمہ نگاری میں اپنی فنی مہارت کا ثبوت پیش کیا ہے۔ اس کے مکالمے برجستہ، برمحل اور فطری ہیں۔ یہ ڈراما اسٹیج کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ مکالمہ اساس ہونے کی وجہ سے اس کو ریڈیو پر بھی آسانی سے پیش کیا جا سکتا ہے۔

''ضحاک'' محمد حسن کا شاہکار ڈراما ہے۔ یہ ایک سیاسی اور نیم تاریخی ڈراما ہے۔ یہ موضوع، پلاٹ، کردار، مکالمہ اور اسلوب و بیان کے اعتبار سے ایک نئے معیار کا حامل ہے۔ یہ ڈراما محمد حسن کے مسائلی، معاشرتی، سماجی، تہذیبی و علامتی اور سیاسی و تاریخی ڈراموں کا سرتاج ہے۔ یہ ان کی تخلیقی، تکنیکی اور فنی صلاحیتوں کا بہترین نمونہ ہے۔ یہ ڈراما چھ مناظر پر مشتمل ہے۔ پلاٹ کی تعمیر و تشکیل میں بریخت کے اصول کی پیروی کی گئی ہے۔ اس کا پلاٹ مربوط، گٹھا ہوا اور منظّم ہے۔ جدید ایجادات، ادارے،

فوٹوگرام، ٹیلی ویژن اور انجینئرنگ کالج وغیرہ کا استعمال بھی فنی توازن کے ساتھ کیا گیا ہے۔ طبقاتی کشمکش اور تصادم کو قدیم اساطیری واقعات کے تناظر میں محنت کش مزدور اور کسان کے استحصال کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ضحاک، فریدوں، نوشابہ، بوڑھا (شیطان) اور فوجی افسر اس کے اہم کردار ہیں جن کی حرکات وسکنات کے ذریعے عصری صداقتوں کو پیش کیا گیا ہے۔ کرداروں کے مزاج، ماحول اور حفظ مراتب کا پورا خیال رکھا گیا ہے۔ مکالمے چست اور برمحل ہیں اور ساتھ ہی مختصر اور برجستہ بھی۔ کرداروں کے طبقاتی فرق حفظ مراتب اور شاہی محل کے آداب کا ان میں بھرپور لحاظ رکھا گیا ہے۔ اس میں کورس کا فنکارانہ استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے ذریعہ آئندہ پیش آنے والے واقعات اور گزری ہوئی کہانیوں کی طرف خوبصورتی سے اشارے کئے گئے ہیں۔ یہ جدید اسٹیج کے تقاضوں کو ملحوظ رکھ کر تخلیق کیا گیا ہے۔ نظریاتی اعتبار سے یہ ڈراما ایپک تھیٹر کی روایت کے عین مطابق ہے۔ کیونکہ ضحاک کے علاوہ سبھی کردار حالات وواقعات سے متاثر ہوکر بدلتے ہیں۔ فن، موضوع، تکنیک اور پیش کش کے سطح پر یہ ایک کامیاب ڈراما ہے۔

جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ محمد حسن ہمارے عہد کے ایک بلند پایہ نقاد ہیں۔ گوکہ انہوں نے اردو ادب کی سبھی اصناف پر گہری تنقیدی نظر ڈالی ہے مگر بحیثیت ایک کامیاب ڈراما نگار ان کے تنقیدی جوہر سب سے زیادہ صنف ڈراما کے سلسلے میں اجاگر ہوئے ہیں۔ ڈرامے کی تنقید کے سلسلے میں سب سے پہلے یہ کہتے ہیں کہ گرچہ ڈراما نگاری ہمارے یہاں مغربی اثرات کے زیر سایہ پروان چڑھی مگر ڈرامے کی تنقید میں ان عوامی روایات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا جن کا تعلق کسی نہ کسی شکل میں اسٹیج اور ڈراما سے صدیوں سے رہا ہے۔ کیونکہ ہمارے ڈراموں کی پرکھ کے سلسلے میں صرف مغربی معیار ناکافی ہیں۔

ڈرامے کی تنقید کے سلسلے میں دوسری بات جس پر وہ سب سے زیادہ زور دیتے ہیں وہ ہے ڈرامے کا مرکزی تاثر۔ اسی مرکزی تاثر سے یہ پتہ چلتا ہے کہ ڈرامہ المیہ ہے یا طربیہ۔ اس مرکزی تاثر کو

چار بنیادی اقدار یعنی فکری اقدار، جذباتی اقدار، ڈرامائی اقدار اور جمالیاتی اقدار کے درمیان توازن قائم کر کے برقرار رکھا جا سکتا ہے۔ لہٰذا کسی بھی ڈرامے کی پیش کش کے سلسلے میں ان بنیادی باتوں کا ملحوظ خاطر رکھنا ضروری ہے ورنہ ڈرامے کی کامیاب پیش کش میں شکوک وشبہات کی گنجائش باقی رہ جائے گی۔

ان سب کے علاوہ ڈراما نگاری کے سلسلے میں انہوں نے اچھی کردار نگاری، حسب حال مکالمے اور مناسب وموزوں زبان کے استعمال کے متعلق تفصیلی بحث کی ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ محمد حسن نہ صرف ایک کامیاب ڈراما نگار ہیں بلکہ فن ڈراما نگاری کی باریکیوں پر بھی ان کی گہری نظر ہے جس کی وجہ سے ان کی تخلیقی صلاحیت میں نکھار آتا گیا اور 'پیسہ اور پرچھائیں'، 'کہرے کا چاند'، 'تماشا اور تماشائی' اور 'ضحاک' جیسے اہم اور کامیاب ڈرامے تخلیق کئے۔

☆☆☆

کتابیات

کتابیات

(الف) بنیادی مآخذ

محمد حسن، **پیسہ اور پرچھائیں**، ادارۂ فروغ اردو، لکھنؤ ۱۹۵۵ء

، **میرے اسٹیج ڈرامے**، ادارۂ فروغ اردو، لکھنؤ - ۱۹۶۱ء

، **کھرے کا چاند**، شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی - ۱۹۶۹ء

، **تماشا اور تماشائی**، ادارۂ تصنیف، دہلی - ۱۹۷۵ء

، **مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے**، مکتبہ دین وادب، لکھنؤ - ۱۹۷۵ء

، **ضحاک**، ادارۂ تصنیف، دہلی - ۱۹۸۰ء

(ب) ثانوی مآخذ

آفاق احمد، **تاریخی ڈرامے**، نامی پریس، لکھنؤ - ۱۹۸۴ء

ابراہیم یوسف، **اندر سبھا اور اندر سبھائیں**، نظامی پریس، لکھنؤ - ۱۹۸۰ء

احتشام حسین، **عکس اور آئینے**، فروغ ادب اردو، لکھنؤ - ۱۹۶۲ء

اخلاق اثر، **اردو کا پہلا ڈرامہ**، ریجنل کالج آف ایجوکیشن، بھوپال - ۱۹۷۷ء

، **ریڈیو ڈرامے کا فن**، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی - ۱۹۷۷ء

، **ریڈیو ڈرامے کی اصناف**، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی - ۱۹۸۰ء

اسلم قریشی، **ڈراما نگاری کا فن**، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، پاکستان - ۱۹۸۹ء

انور سدید، **اردو ادب کی مختصر تاریخ**، مقتدرہ قومی زبان، لاہور - ۱۹۹۶ء

بادشاہ حسین، **اردو میں ڈراما نگاری**، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی - ۱۹۷۳ء

زاہدہ زیدی، **رموز فکر و فن**، آبشار پبلی کیشنز، علی گڑھ - ۱۹۹۳ء

صفدر آہ، **ہندوستانی ڈراما**، پبلیکیشنز ڈویژن، دہلی - ۱۹۶۲ء

ظہور الدین، **جدید اردو ڈراما**، ادارہ فکرِ جدید، نئی دہلی - ۱۹۸۷ء

عشرت رحمانی، **اردو ڈراما تاریخ و تنقید**، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۷۵ء

، **اردو ڈراما کا ارتقا**، علی گڑھ بک ڈپو، علی گڑھ-۱۹۷۸ء

عطیہ نشاط، **اردو ڈراما روایت اور تجربہ**، نصرت پبلشرز، لکھنؤ-۱۹۷۳ء

قمر اعظم ہاشمی، **اردو ڈراما نگاری - تنقید و تاریخ کی روشنی میں**، ادارہ توازن، دربھنگا، ۱۹۷۵ء

گیان چند جین، **مقدمے اور تبصرے**، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی-۱۹۹۰ء

محمد حسن، **نئے ڈرامے**، انجمن ترقی اردو (ہند)، دہلی-۱۹۷۵ء

، **زنجیر نغمہ**، ادارۂ تصنیف، دہلی-۱۹۸۹ء

، **اردو ڈراموں کا انتخاب**، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی-۱۹۹۸ء

(مترجم)، **چندر گپت**، نیشنل بک ٹرسٹ، نئی دہلی-۱۹۷۵ء

(مرتب)، **انار کلی**، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ-۱۹۹۶ء

، **ادبیات شناسی**، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی-۲۰۰۰ء

، **شمر نو**، ادارۂ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۶۱ء

، **ادبی تنقید**، ادارۂ فروغ اردو، لکھنؤ-۱۹۷۳ء

، **شناسا چہرے**، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ-۱۹۷۹ء

محمد شاہد حسین، **اندر سبھا کی روایت**، نشاط پریس، ٹانڈہ فیض آباد-۱۹۸۴ء

، **عوامی روایات اور اردو ڈراما**، حسین پبلی کیشنز، نئی دہلی-۱۹۹۲ء

، **ڈراما فن اور روایت**، حسین پبلی کیشنز، نئی دہلی-۲۰۰۲ء

مسعود حسن رضوی ادیب، **لکھنؤ کا شاہی اسٹیج**، نظامی پریس، لکھنؤ - ۱۹۶۸ء

، **لکھنؤ کا عوامی اسٹیج**، نظامی پریس، لکھنؤ - ۱۹۶۸ء

مسیح الزماں، **معیار و میزان**، رام نارائن بنی مادھو، الٰہ آباد-۱۹۸۰ء

ملک حسن اختر، **اردو ڈراما کی مختصر تاریخ**، مقبول اکیڈمی، لاہور-۱۹۹۰ء

میمونہ دلوی، **بمبئی میں اردو**، آج پریس، بمبئی-۱۹۷۰ء

وقار عظیم، **آغا حشر اور ان کے ڈرامے**، اردو مرکز، لاہور-۱۹۶۰ء

(ج) رسائل

آجکل (ڈراما نمبر)، نئی دہلی، جنوری ۱۹۵۹ء

آجکل، نئی دہلی، مئی، ۱۹۹۴ء

آجکل، نئی دہلی، اپریل ۲۰۰۴ء

اردو ادب، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی، اپریل، مئی جون ۲۰۰۳ء

ایوانِ اردو، نئی دہلی اپریل ۱۹۹۴ء

نقوش (آپ بیتی نمبر) ادارہ فروغ اردو، لاہور، جون ۱۹۶۴ء

MOHAMMAD HASAN KI DRAMA NIGARI KA JAIZA – PESHKASH KE NUQTA-E-NAZAR SE

Dissertation submitted to the Jawaharlal Nehru University in partial fulfilment of the requirements for the award of the degree of

MASTER OF PHILOSOPHY

Submitted by
MOHAMMAD TAIYAB

Supervisor
DR. MOHD. SHAHID HUSAIN

CENTRE OF INDIAN LANGUAGES
SCHOOL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE STUDIES
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI – 110067
INDIA – 2004