''اردو ڈرامے کی تنقید کا تجزیاتی مطالعہ''

(مقالہ برائے ایم فل)

۲۰۰۱ء

مقالہ نگار

محمد قمر تبریز

نگراں

ڈاکٹر محمد شاہد حسین

ہندوستانی زبانوں کا مرکز

اسکول آف لینگویجز، لٹریچر اینڈ کلچر اسٹڈیز

جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی

۱۱۰۰۶۷

AN ANALYTICAL STUDY OF THE CRITICISM WRITTEN ON URDU DRAMA

(Urdu Drame Ki Tanqueed Ka Tajziyati Motala)

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
MOHD. QAMAR TABREZ

SUPERVISOR
DR. MOHD. SHAHID HUSAIN

CENTRE FOR INDIAN LANGUAGES
SCHOOL OF LANGUAGES, LITERATURE & CULTURE STUDIES
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI – 110067
INDIA

2001

जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI-110067

Centre for Indian Languages

19th July, 2001.

DECLRATION

I declare that the material in this dissertation / ~~thesis~~ entitled **"URDU DRAME KI TANQUEED KA TAJZIYATI MOTALA" (AN ANALYTICAL STUDY OF THE CRITICISM WRITTEN ON URDU DRAMA)**, submitted by me is original research work and has not been previously submitted for any other degree of this or any other University / Institution.

MOHD. QAMAR TABREZ
(Name of the Scholar)

M. S. Husain
DR. MOHD. SHAHID HUSAIN
(SUPERVISOR)
CIL / SLL & CS
J.N.U.

M.
PROF. MANAGER PANDEY
(CHAIRPERSON)
CIL / SLL & CS
J.N.U.

GRAM : JAYENU TEL. : 667676, 667557 TELEX : 031-73167 JNU IN FAX : 91-011-6865886

انتساب

اس عظیم ماں کے نام

جس نے فاقہ کر کے پڑھنا سکھایا

ترتیب

۱۔ ابتدائیہ ۱۔۳

۲۔ باب اول

اردو ڈرامے کی ابتدا سے متعلق مختلف نظریات ۴۔۲۴

۳۔ باب دوم

پارسی اسٹیج سے پہلے تک لکھے گئے اردو ڈراموں کی تنقید ۲۵۔۴۳

۴۔ باب سوم

پارسی تھیٹر کے تحت لکھے گئے ڈراموں کی تنقید ۴۴۔۷۲

۵۔ باب چہارم

اردو کے ادبی ڈراموں پر تنقید ۷۳۔۹۹

۶۔ باب پنجم

ترقی پسند تحریک کے تحت لکھے گئے اردو ڈراموں کی تنقید ۱۰۰۔۱۲۰

۷۔ باب ششم

جدید اردو ڈرامے پر لکھی گئی تنقید ۱۲۱۔۱۲۹

۸۔ حاصل مطالعہ ۱۳۰۔۱۳۳

ابتدائیہ

اردو کی نثری اصناف میں داستان، ناول اور افسانے نے جو شہرت حاصل کی، وہ شہرت ڈرامے کو کبھی حاصل نہ ہو سکی۔ جب ہم اس کے وجوہ تلاش کرتے ہیں تو بڑی حیرت ہوتی ہے کہ وہ خامیاں یا عیوب جن کی بنا پر اس صنف کو موردِ عتاب ٹھہرایا گیا وہ تو دوسری اصناف میں بھی تھے۔ مثال کے طور پر شروع میں ڈرامے کے فوق فطری کرداروں پر تنقید کی گئی، جب کہ مثنوی اور داستانوں کے کردار اس طرح کے عناصر سے بھرے پڑے ہیں۔ اسی طرح ڈرامے کی زبان کو بھی غیر ادبی قرار دیا گیا جبکہ دوسری طرف جعفر زٹلی یا دبستان لکھنو کے شعرا کے کلام کو دیکھا جائے تو ان کی زبان اس سے بھی گئی گذری ہے، لیکن ان شعرا کے کلام کی پذیرائی کی گئی جبکہ ڈرامے کی زبان کو ادب سے خارج قرار دیا گیا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ صنفِ ڈراما کے ساتھ کبھی بھی انصاف نہیں کیا گیا، یہی وجہ ہے کہ اس صنف پر کم لوگوں نے توجہ کی۔ بہت بعد میں چل کر اردو داں طبقے کو جب یہ احساس ہوا کہ دوسری اصناف کی طرح ڈراما بھی ایک ادبی صنف کی حیثیت رکھتا ہے اور اسے بھی ادب میں وہ مقام ملنا چاہئے جو ناول یا افسانے کو حاصل ہے تو چند کتابیں ایسی ضرور منظرِ عام پر آ گئیں جن سے اس صنف کی پرکھ اور پہچان میں آسانی ہو گئی، لیکن پھر بھی ڈرامے کے ایک طالب علم کے لیے یہ سرمایہ کافی نہیں تھا اور ضرورت تھی ایک ایسی کتاب کی جو ڈرامے پر کی گئی تمام تنقید کا احاطہ کر سکے۔ یہی سوچ کر میں نے اپنے تحقیقی مقالے کے لیے زیرِ نظر موضوع کا انتخاب کیا۔

موضوع کے انتخاب کے بعد جب میں مواد کی تلاش میں نکلا تو شروع میں مجھے ہر موڑ پر مایوسی کا سامنا کرنا

پڑا کیونکہ اپنے موضوع سے متعلق جتنے مضامین پڑھے سب میں بجائے اس کے کہ اردو ڈرامے کے ایک طالب علم کی حوصلہ افزائی کے سامان ملتے، ہر جگہ یہی لکھا پایا کہ اردو ڈرامے کی تنقید تقریباً نہیں کے برابر ہے اور اس پر کچھ نہیں لکھا گیا ہے۔ لیکن استاد محترم ڈاکٹر محمد شاہد حسین جو کہ خود ڈرامے کے میدان سے پوری واقفیت رکھتے ہیں، انہوں نے اس راستے کی تمام پیچیدگیوں سے گاہے بہ گاہے آگاہ کیا اور ہمیشہ آگے بڑھنے کا عزم و حوصلہ دلاتے رہے۔ لہٰذا ان کی رہنمائی میں جیسے جیسے میرا مطالعہ وسیع ہوتا گیا ویسے ویسے تمام مشکلیں دور ہوتی چلی گئیں اور آخر کار آج میں اپنا مقالہ جمع کرنے کی سعادت حاصل کر رہا ہوں۔

زیر نظر مقالہ چھ ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلے باب میں اردو ڈرامے کی ابتدا سے متعلق مختلف نظریات کو پیش کیا گیا ہے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کن لوگوں نے اور کس تخلیق کو اردو کا پہلا ڈراما قرار دیا ہے اور اس کے لیے انہوں نے کیا دلائل پیش کیے ہیں۔ ان تمام نظریات کو پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ ہم آخر میں اس نتیجہ پر پہونچ سکیں کہ اردو کا پہلا ڈراما کون سا ہے، تاکہ بعد میں ہمیں اردو کے پہلے ڈرامے پر کی گئی تنقید کو تلاش کرنے میں آسانی ہو سکے۔

دوسرا باب جس کا عنوان ''پارسی اسٹیج سے پہلے تک لکھے گئے اردو ڈراموں کی تنقید'' ہے، اس میں واجد علی شاہ اور پوری اندر سبھائی روایت پر جو تنقیدیں کی گئی ہیں اس کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اردو ڈرامے میں جب اندر سبھائی روایت کا نام آتا ہے تو عام طور پر اس سے ہم وہ ڈرامے مراد لیتے ہیں جو لکھنو اور اس کے آس پاس کے علاقوں میں لکھے گئے۔ لیکن ایسا ہرگز نہیں ہے کہ ہندوستان کے دوسرے خطے کے لوگ ڈرامے کی اس روایت سے ناآشنا تھے۔ اس روایت سے متاثر ہو کر بمبئی اور بنگال میں بھی کئی اردو ڈرامے لکھے گئے۔ لہٰذا اس باب کے آخر میں مغربی بنگال میں لکھے گئے اردو ڈراموں پر جو تنقید کی گئی ہے اس کو بھی شامل کیا گیا ہے۔

اندر سبھائی روایت کے بعد اردو ڈرامے کی دوسری سب سے بڑی روایت پارسی اسٹیج کی ہے، بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ پارسی تھیٹر کا عہد اردو ڈراما اور اسٹیج کے لیے سب سے زریں عہد تھا تو بیجا نہ ہوگا۔ لہٰذا تیسرے باب میں پارسی تھیٹر کے تحت لکھے گئے اردو ڈراموں کی تنقید کا جائزہ لیا گیا ہے، اور مختلف حضرات نے ان ڈراموں میں جو خوبیاں یا خامیاں تلاش کی ہیں ان کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

چوتھے باب میں ہم نے اردو ڈرامے کی اس تنقید کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے جس کے تحت اس صنف کو ادبی بنانے کی پرزور وکالت اور کوشش کی گئی کہ اب تک ڈرامے کی جن خامیوں کا ذکر بار بار ہوتا چلا آیا ہے ان کو دور کر کے ایسے ڈرامے تخلیق کیے جائیں جو ادب کی کسوٹی پر کھرے اترتے ہوں حالانکہ اس سے ایک نقصان یہ ضرور ہوا کہ ڈراما اسٹیج کی چیز نہ رہ کر ناول اور افسانے کی طرح ہی ڈرائنگ روم میں بیٹھ کر پڑھنے کی چیز بن گیا۔

اردو ادب میں کئی تحریک اور رجحان ایسے چلے جنہوں نے ادب پر اپنے دیرپا اثرات چھوڑے۔ انہیں میں سے ایک ترقی پسند ادبی تحریک ہے۔ جہاں اس نے ایک طرف شاعری اور نثری اصناف کو متاثر کیا وہیں اس نے اردو ڈرامے پر بھی اثر ڈالا۔ اس تحریک کے تحت بہت سے نئے ڈراما نگار الگ الگ موضوعات کے ساتھ منظرِ عام پر آئے۔ ان کے ڈراموں پر تنقیدیں بھی لکھی گئیں، لہٰذا اپنے اس مقالہ کے پانچویں باب میں ہم نے اسی تنقید کو اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے بعد اب تک جتنے ڈرامے لکھے گئے اور ان پر جو تنقیدیں کی گئی ہیں ان کو ہم نے اپنے مقالہ کے چھٹے باب یعنی آخری باب میں جگہ دی ہے۔ دوسرے باب کی بنسبت یہ باب کچھ مختصر ہے کیونکہ موجودہ دور کے ڈراموں پر اب تک بہت کم تنقید کی گئی ہے اور صرف ایک یا دو کتابیں ہی لکھی گئی ہیں، لیکن یہ باب بہت زیادہ اہمیت کا حامل اس لیے ہے کیونکہ موجودہ دور کے نقادوں کے پیشِ نظر صرف ہندوستانی ڈرامے ہی نہیں ہیں بلکہ دنیا کے دوسرے ممالک اور دوسری زبانوں کے ڈرامے بھی ہیں۔ ہمارے موجودہ ڈراما نگار ان سے اثرات قبول کر رہے ہیں اور اب اردو ڈرامے کا موضوع بھی وسیع سے وسیع تر ہوتا جا رہا ہے۔ اس میں نت نئے ہیئتی تجربے بھی کئے جا رہے ہیں

اخیر میں میں اپنے ان تمام دوستوں اور بہی خواہوں کا تہہِ دل سے شکریہ ادا کرنا چاہوں گا جنہوں نے کسی نہ کسی طور پر اس مقالے کی تیاری میں میری مدد کی، خاص کر میتری مہاتما، جو گو کہ فرنچ ادب کی طالب علم ہے لیکن اردو ادب سے اس کی دلچسپی حد سے زیادہ ہے، محمد محی الدین، احتشام عرف مدنی، سیف الدین اور شریف خان۔ اس کے علاوہ غالب اکیڈمی کے لائبریرین شمیم صاحب کا شکریہ نہ ادا کروں تو یہ میری بداخلاقی ہوگی، جب بھی اس لائبریری سے مجھے کوئی کام پڑا موصوف نے میری پوری مدد کی۔ اور سب سے اخیر میں، گو کہ ان کا نمبر سب سے پہلے آتا ہے، دلشاد حمید ہیں، ان کا شکریہ ادا کرنے کے لیے الفاظ شاید کم پڑ جائیں۔

محمد قمر تبریز

باب اول

اُردو ڈرامے کی ابتدا سے مُتعلق مختلف نظریات

اُردو ڈرامے کی ابتدا سے متعلق مختلف نظریات

میرا موضوع اردو ڈرامے کے متعلق لکھی گئی تمام تنقیدی کتابوں کا جائزہ لینا ہے۔ لیکن میں نے اپنے مقالہ کی شروعات اردو ڈرامے کی ابتدا سے متعلق نظریاتی بحث سے کی ہے۔ شاید اس پر بعض لوگوں کو اعتراض ہو، لہٰذا میں یہاں یہ واضح کر دوں کہ میرا مقصد اردو ڈرامے کی تاریخ معین کرنا نہیں ہے۔ پھر بھی اگر میں اردو ڈرامے کی ابتدا کے بارے میں ایک تفصیلی بحث کر لوں تو یہ میرے لیے زیادہ مفید ہوگا کیونکہ جب میں اردو ڈرامے کی تنقید کا جائزہ لوں گا تو میرے سامنے یہ بات واضح ہوگی کہ کون سی کتاب اولیت کا درجہ رکھتی ہے یعنی اس صنف پر پہلی کتاب کون سی لکھی گئی اور پھر اس پر کیا تنقیدیں کی گئیں۔ اس طرح یہ بحث بھی اردو ڈرامے کی تنقید میں ہی آ جاتی ہے۔

اردو ادب میں کافی دنوں تک یہ موضوع زیر بحث رہا کہ آخر اردو کا پہلا ڈراما ہم کسے قرار دیں۔ مختلف محققین اور نقاد نے مختلف نظریات قائم کیے۔ یہاں ہماری یہ کوشش رہے گی کہ اردو ڈرامے کی ابتدا سے متعلق ان تمام نظریات کا گہرائی سے مطالعہ کیا جائے۔ اب تک جتنی کتابیں میری نظر سے گذری ہیں ان کی روشنی میں، ڈاکٹر محمد اسلم قرشی پہلے

شخص ہیں جنہوں نے اس موضوع پر تفصیلی بحث کی ہے۔ موصوف نے اپنی کتاب ''ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر میں'' اسّی صفحات صرف اسی بحث کے لیے صرف کئے ہیں کہ اردو کا پہلا ڈراما ہم کسے تسلیم کریں۔ اس کے علاوہ جن لوگوں نے اس موضوع پر بحث کی ہے ان میں سید مسعود حسن رضوی ادیب، اخلاق اثر، ابراہیم یوسف کے نام سرفہرست ہیں۔

پہلا نظریہ

اردو ڈرامے کے آغاز سے متعلق سب سے پہلا نظریہ یہ ابھر کر سامنے آیا کہ نواز کبیشر کا تصنیف کردہ ڈراما ''سکنتلا ناٹک'' اردو کا پہلا ڈراما ہے۔ اس ڈرامے کا سن تصنیف بقول مولوی عبدالحق ۱۷۱۶ء ہے۔ لیکن بعد میں محققین نے یہ ثابت کیا کہ یہ ڈراما پہلے برج بھاشا میں تصنیف کیا گیا جس کا اردو ترجمہ فورٹ ولیم کالج کے مرزا کاظم علی جوان نے ۱۸۰۲ء میں کیا۔ بقول ڈاکٹر محمد اسلم قریشی:

"ایک زمانے میں نواز نامی ایک شاعر نے، جسے ملک الشعرا (کبیشر یا کبیشور) کا خطاب ملا تھا، ایک کتاب "سکنتلا ناٹک (به سین مهمله)" تحریر کی اور پھر فورٹ ولیم کالج کے زمانے میں شعبۂ اردو کے پروفیسر جان گل کرسٹ کے ایما سے مرزا کاظم علی جوان نے "سکنتلا ناٹک" تالیف کی۔ بعض محققین نے شکنتلا ناٹک کو اردو کا پہلا ڈراما قرار دیا ہے اور نواز یا جوان کو اردو کا پہلا ڈراما نگار تسلیم کیا ہے۔"

(ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر۔ ص ۲۷۴)

یہاں یہ واضح کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ نواز کبیشر اور اس کے تصنیف کردہ ناٹک کی حقیقت کیا ہے۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب نے اپنی کتاب ''لکھنو کا عوامی اسٹیج'' میں نواز اور اس کے متعلق دیگر اہم معلومات فراہم کی ہیں۔ اس کی روشنی میں یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ نواز ایک مسلمان شاعر تھا جو برج بھاشا میں شاعری کرتا تھا۔ وہ مختلف امراء وسلاطین کے دربار میں اپنے اشعار سناتا تھا۔ مثال کے طور پر پنّا کے راجا چھتر سال، اعظم شاہ، نواب محمد صالح خاں، فرخ سیر وغیرہ کے دربار میں نواز کا آنا جانا تھا۔ لہٰذا بادشاہ فرخ سیر کے عہد میں (۱۷۱۳ء سے ۱۷۱۹ء تک) نواب محمد صالح خاں کے حکم سے نواز نے ''شکنتلا ناٹک'' برج بھاشا میں لکھی تھی۔ لیکن یہ تصنیف نہ تو کالی داس کے مشہورِ زمانہ سنسکرت ڈراما ''شکنتلا'' کا ترجمہ ہے اور نہ ہی یہ تصنیف بحیثیتِ صنف کوئی ڈراما ہے، بلکہ یہ

ایک منظوم قصہ ہے جسے ہندی کی مختلف بحروں کی بنیاد پر برج بھاشا میں پیش کیا گیا ہے۔

سید مسعود حسن رضوی ادیب سے قبل فرانس کے مشہور مستشرق گارساں دتاسی نے بھی اس بات کا ذکر کر دیا تھا کہ نواز کا ''شکنتلا ناٹک'' کالی داس کے ڈرامے کی نقل نہیں ہے بلکہ مہابھارت کی طرز پر لکھی گئی ایک رومانوی کہانی ہے۔ گارساں دتاسی نے ''شکنتلا ناٹک'' کا ذکر ۱۸۷۰ء میں مطبوعہ اپنی کتاب ''ہندی اور ہندوستانی ادب کی تاریخ'' میں کیا تھا (بحوالہ ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر۔ ص ۲۷۶)

نواز کے شکنتلا ناٹک کی حقیقت جان لینے کے بعد آیئے اب ہم اس پر غور کریں کہ کاظم علی جوان کی تخلیق کے متعلق ادیبوں کی کیا رائے ہے۔ ڈاکٹر اسلم قریشی رقم طراز ہیں:

۵۲

"مرزا کاظم علی جوان کی "شکنتلا ناٹک" ۱۸۷۵ء میں مطبع نول کشور سے طبع ہوئی۔ اس میں جوان کا تحریر کردہ مکمل دیباچہ بھی شامل ہے اور آخر میں "خاتمة الطبع" کے عنوان سے یہ عبارت درج ہے۔"

(ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر۔ ص ۲۸۷)

جس عبارت کو اسلم قریشی صاحب نے پیش کیا ہے اس کی رو سے مرزا کاظم علی جوان خود یہ مانتے ہیں کہ کالی داس کے ناٹک ''شکنتلا'' کا برج بھاشا میں ترجمہ فرخ سیر کے عہد میں ہوا تھا اور پھر اس برج بھاشا کے ترجمے کو ریختے کا جامہ انہوں نے (جوان نے) پہنایا۔

مولوی عبدالحق کے جس مقدمے کا ذکر میں نے اوپر کیا اس کے مطابق بھی یہی بات سامنے آتی ہے کہ کاظم علی جوان کی تصنیف نواز کبیشر کی تصنیف کا ترجمہ ہے۔ اس کے علاوہ محمد یحییٰ تنہا (سیر المصنفین ص ۱۱۹)، رام بابو سکسینہ (تاریخ ادب اردو ص ۱۱)، مولوی سید محمد (ارباب نثر اردو ص ۱۹۸) اور ڈاکٹر سید اعجاز حسین (مختصر تاریخ ادب اردو ص ۲۹۱) بھی اس بات سے متفق ہیں کہ کالی داس کے ''شکنتلا'' ناٹک کا پہلے پہل نواز کبیشر نے فرخ سیر کے عہد میں برج بھاشا میں ترجمہ کیا۔ اس کے بعد مرزا کاظم علی جوان نے فورٹ ولیم کالج کی ملازمت کے دوران اسی کا اردو ترجمہ بعنوان ''سکنتلا ناٹک'' کیا۔

لیکن جیسا کہ میں نے اوپر بیان کیا کہ مسعود حسن رضوی ادیب کی تحقیق سے یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ نواز کبیشر کی تخلیق نہ تو ڈراما ہے اور نہ ہی یہ کالی داس کے ناٹک کا ترجمہ ہے، تو اب یہ بات خود بخود غلط ہو جاتی ہے کہ اگر کاظم علی جوان کی تصنیف نواز کبیشر کی تخلیق کا ترجمہ ہے تو چونکہ اول الذکر خود کوئی ڈراما نہیں ہے تو موالخر الذکر ڈراما کیسے ہو سکتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کاظم علی جوان کی تصنیف ڈراما نہیں ہے۔ جہاں تک ترجمے کا تعلق ہے تو ترجمے کی بنا پر ہم کسی تصنیف کو ایک صنف کے آغاز کا درجہ نہیں دے سکتے۔ جن لوگوں نے کاظم کی ''شکنتلا ناٹک'' کو نواز کی کتاب کا ترجمہ کہا ہے انہیں شاید اس بات کا علم نہیں تھا کہ اس سے پہلے شیکسپیئر کے ڈراموں کے کچھ اقتباسات کا ترجمہ ہندوستانی زبان میں ہو چکا تھا۔ یہ اطلاع ہمیں عبدالعلیم نامی کی کتاب سے ملتی ہے۔

۳۵

"اپریل ۱۷۸۵ء میں وہ (جان گل کرائسٹ) شمالی ہند کے دورہ پر روانہ ہوئے اور کافی محنت سے اردو زبان پر عبور حاصل کیا۔ چونکہ اب ان کا پیشہ درس و تدریس بن گیا تھا اور انگلش سویلین کو اردو کی تعلیم دیتے تھے اس لیے انھوں نے انگریزوں کے بعض شہ پارے اردو میں ترجمہ کئے۔
انھی تراجم میں شیکسپیئر کے دو اقتباسات "شاہ ہنری ششم" اور "ہملٹ" بھی ہیں جو ہندوستانی زبان کے قواعد میں شامل ہو کر ۱۷۹۶ء میں شائع ہوئے۔"

(اردو تھیٹر (جلد اول)۔ڈاکٹر عبدالعلیم نامی۔ ص۲۱۹)

لہٰذا اس اطلاع کے مطابق اردو کا پہلا ڈراما ''شاہ ہنری ششم'' اور ''ہملٹ'' کو ہونا چاہیے نہ کہ ''شکنتلا ناٹک'' کو۔ اب اگر ہم یہ مان لیں کہ ''شکنتلا ناٹک'' ترجمہ نہیں ہے بلکہ کاظم علی جوان کی تخلیق ہے تو کیا ایسی صورت میں ہم اسے اردو کا پہلا ڈراما کہہ سکتے ہیں؟

ڈاکٹر اسلم قریشی نے کاظم علی جوان کے متعدد مطبوعہ نسخوں کا ذکر کیا ہے، اور لکھا ہے کہ:

۳۶

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

(ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر۔ ص۲۹۲)

ظاہر ہے ان سطور کو لکھتے وقت مذکورہ نسخے ان کے پیش نظر ضرور رہے ہوں گے، ورنہ وہ یہ بات اتنے وثوق سے کیسے کہہ سکتے تھے کہ کاظم علی جوان کی تخلیق ڈراما نہیں ہے بلکہ ایک نثری داستان ہے۔ لہٰذا میں بھی ان کی اس بات سے پوری طرح متفق ہوں کہ اردو ڈرامے کی اولیت کا سہرا نواز اور جوان کو پہنانا غلط فہمی پر مبنی ہے۔

دوسرا نظریہ

اردو ڈرامے کی ابتدا سے متعلق دوسرا نظریہ یہ سامنے آیا کہ واجد علی شاہ کی مثنوی ''افسانۂ عشق'' کو سب

سے پہلے ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا۔ اس نظریہ کو منظر عام پر لانے والے حضرات میں اردو ڈرامے کے مشہور نقاد عشرت رحمانی اور (بقول اسلم قریشی) امتیاز علی تاج ہیں۔

عشرت رحمانی مثنوی ''افسانۂ عشق'' کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

۵

"ان رھسو ں کی پیش کش کے دوران میں سلطان نے اپنی ایك مثنوی "افسانئه عشق" کو بھی اسی طرز پر تیار کرایا اور تمثیل کیا۔ اس کا حواله شرح اندر سبھا میں سید امانت لکھنوی نے بھی دیا ھے جس میں رھس کی شان و شوکت کا اظھار کیا ھے، چونکه اس سے پھلے اردو ڈراما کا اور کوئی نشان یا پته نھیں ملتا، اس لئے قرائن سے اندازه کیا جاسکتا ھے که اردو ڈراما کا پھلا نقش "افسانئه عشق" تھا جو رھس یا اوپیرا کی شکل میں پیش کیا گیا۔"

(اردو ڈراما کا ارتقا۔ عشرت رحمانی ۔ ص ۴۶)

مسعود حسن رضوی ادیب کی تحقیق سے اس حقیقت کا انکشاف تو ہو جاتا ہے کہ واجد علی شاہ نے اپنی تین مثنویوں کو ڈرامائی انداز میں پیش کیا تھا لیکن کیا ان میں اولیت کا درجہ ''افسانۂ عشق'' کو ہی حاصل ہے۔ شاید نہیں۔ کیونکہ ڈاکٹر اسلم قریشی کی یہ بات مدلل معلوم ہوتی ہے کہ ان مثنویوں میں اولیت کا سہرا ''دریائے تعشق'' کو حاصل ہے۔

۶

".....البته مسلمه تاریخی شواھد کی بناپر سید مسعود حسن نے اس امر کا وافر ثبوت بھم پھنچا دیا ھے که واجد علی شاه کی تین مثنویاں ڈرامائی انداز میں کھیلی گئی تھیں جن میں سے پھلے مثنوی "دریائے تعشق" کا نام آتا ھے ۔ جس سے یه ثابت ھوتا ھے که واجد علی شاه کی مثنوی افسانئه عشق اردو ڈرامے کا نقش اول نھیں ھے۔"

(ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر۔ اسلم قریشی۔ ص ۲۹۶)

دوسرے یہ کہ عشرت رحمانی نے خود قبول کیا ہے کہ ان کا یہ بیان قرائن پر مبنی ہے، کیونکہ مثنوی ''افسانۂ عشق'' کا مطبوعہ نسخہ رضا لائبریری، رام پور میں تو موجود ہے لیکن رہس کی شکل میں مرتب کیا ہوا اس کا کوئی نسخہ اب تک دستیاب نہیں ہوا ہے۔ لہٰذا جب تک کوئی نسخہ مل نہیں جاتا تب تک ہم اس پر کوئی حتمی فیصلہ نہیں کر سکتے۔

اسی سے ملتا جلتا نظریہ سید امتیاز علی تاج نے بھی پیش کیا تھا۔ اس کی تفصیل اسلم قریشی نے یوں بیان کی ہے:

۷

".....عشرت رحمانی کے زیر نظر مضمون اور تصنیف کی اشاعت سے قبل سید امتیاز علی تاج نے بھی راقم الحروف سے ایك ملاقات میں اپنے اس انکشاف کا ذکر کیا تھا که اردو ڈرامے میں اولیت کا سھرا واجد علی شاه کے سر

ھے۔ ان کی مثنوی "افسانئہ عشق" سب سے پہلے قیصر باغ میں ڈرامائی انداز میں کھیلی گئی۔ تاج صاحب نے مثنوی کے بعض ایسے ٹکڑ ے بھی سنائے تھے جو ان کے بیان کے مطابق ڈرامائی انداز میں پیش کئے گئے تھے۔ یہ معلوم نہیں ہو سکا کہ ان کی اس دریافت کے ماخذ کیا ھیں اور نہ انھوں نے اس تحقیق کے سلسلے میں کوئی مضمون قلم بند فرمایا ھے۔"

(ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر۔ اسلم قریشی۔ ص۲۹۴)

تیسرا نظریہ

اردو کے مشہور محقق سید مسعود حسن رضوی ادیب نے بھی ڈرامے کی ابتدا سے متعلق کافی تحقیق کی اور بڑی محنت وکاوش کے بعد اردو دنیا کے سامنے ان تحقیقات کا نچوڑ کتابی شکل میں پیش کیا۔ یہ کتاب ''لکھنو کا شاہی اسٹیج'' کے نام سے شائع ہوئی۔ اس کتاب میں موصوف نے اودھ کے نواب واجد علی شاہ کی رنگین شخصیت اور ان کے ذریعے ایجاد کئے گئے مختلف قسم کے رہس کو اپنی بحث کا موضوع بنایا اور آخر میں اس نتیجے پر پہنچے کہ اردو ڈرامے کی ایجاد واجد علی شاہ نے کی اور اردو کا پہلا ڈراما ''رادھا کنہیا کا قصہ'' ہے۔ فرماتے ہیں:

"واجد علی شاہ کے زمانے تک اردو میں ڈرامے کا وجود نہ تھا۔ اس اھم صنف ادب کی بنیاد ڈالنے کا فخر ان کے لیے اٹھ رہا تھا انھوں نے ولی عہدی کے دنوں میں رادھا کنہیا کی داستان محبت پر مبنی ایک چھوٹا سا ناٹک لکھا جو ھماری خوش قسمتی سے اب تک موجود ھے۔ فنی اعتبار سے اس کا درجہ کچھ بھی ھو، اردو کا پہلا ڈراما ھونے کی حیثیت سے وہ بڑی اھمیت رکھتا ھے۔ حضرت مصنف ڈرامے کے ساتھ ساتھ اداکاروں کے لیے ھدایتیں (Stage directions) بھی لکھتے گئے ھیں، جن سے اس ادب پارے کی اھمیت اور بڑھ گئی ھے۔"

(لکھنو کا شاہی اسٹیج۔ مسعود حسن رضوی ادیب۔ ص۲۱)

اس کتاب کے آخر میں مسعود حسن نے ضمیمے کے طور پر ''رادھا کنہیا'' ڈرامے کو بھی پیش کیا ہے۔ اسی کتاب میں موصوف آگے چل کر لکھتے ہیں:

٥٩

"..........بہرحال جس طرح اردو کا پہلا ڈراما لکھنے اور اردو ڈرامے کا پہلا کھیل تیار کرنے کا فخر واجد علی شاہ کے لئے ہے اسی طرح اردو ڈرامے کے لئے پہلا تھیٹر تعمیر کرنے کا سہرا بھی انہیں کے سر ہے۔"

(لکھنو کا شاہی اسٹیج۔ ص ١٧١)

جیسا کہ خود مسعود حسن نے بیان کیا ہے، یہ بات حقیقت پر مبنی ہے کہ زمانۂ قدیم سے ہی ہندوستان میں رام لیلا اور کرشن لیلا کا رواج تھا اور یہ چیز آج بھی موجود ہے۔ جہاں تک اردو ادب کا تعلق ہے تو اس میں یہ پہلی کوشش تھی کہ واجد علی شاہ نے انہی رواج کی بنیاد پر مختلف قسم کے رہس ایجاد کئے، اسے ڈرامائی شکل میں اسٹیج پر پیش کیا اور اسے تحریری شکل بھی بخشی۔ لیکن فنی اعتبار سے اگر ہم ڈرامے کے سارے لوازمات کو اپنے پیش نظر رکھیں تو اس ڈھانچے پر ''رادھا کنہیا کا قصہ'' پورا نہیں اترتا۔ لہٰذا ہم اسے مکمل ڈراما نہیں کہہ سکتے۔

''رادھا کنہیا کا قصہ'' کے متعلق ڈاکٹر عطیہ نشاط کا یہ قول صحیح معلوم ہوتا ہے کہ:

٥١٠

"ایک قصہ کو کرداروں کے ذریعہ پیش کرنے کی یہ کوشش ڈرامے کی ابتدائی منزل ہے اور اسی لئے ان کی اس کوشش کو اردو ڈرامے کا پہلا قدم کہا جاسکتا ہے لیکن اس ابتدائی کوشش کو ڈراما نہیں کہا جا سکتا۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط۔ ص ٥٧)

ڈاکٹر محمد اسلم قریشی نے بھی سید مسعود حسن کے قائم کئے گئے اس نظریے پر کافی بحث کی ہے اور دلائل کے ساتھ جو باتیں پیش کی ہیں ان میں سے کچھ مندرجہ ذیل ہیں۔

(١) واجد علی شاہ نے قیام کلکتہ کے دوران ''بنی'' نام کی ایک کتاب تصنیف کی تھی جس میں راگ مالا، ناٹک ودیا، رہس، تمثیلی مشاعروں، قانون اختری وغیرہ سب کا ذکر ہے۔ اسی میں ''رادھا کنہیا'' کے قصے کا بھی ذکر ہے۔ اس سے پہلے کی واجد علی شاہ کی ایک اور تصنیف فارسی میں ''عشق نامۂ نثری'' یا ''پری خانہ'' کے نام سے ملتی ہے جس میں انہوں نے شاہی رہس کے سب سے پہلے جلسے کا ذکر کیا ہے۔ ان دونوں کتابوں میں رہس کے بیان میں جو دوہرے پیش کئے گئے ہیں ان میں مماثلت پائی جاتی ہے۔ اسی مماثلت کی بنا پر سید مسعود حسن کو شبہ ہوا اور انہوں نے دونوں رہس کو ایک ہی سمجھ لیا اور اس طرح ''رادھا کنہیا کا قصہ'' کو اردو کا پہلا ناٹک قیاس کر لیا۔

(٢) سید مسعود حسن نے جس رادھا کنہیا کا ذکر کیا ہے وہ دراصل پہلی بار مٹیا برج میں ١٨٦١ سے ١٨٦٣ء کے درمیان کھیلا گیا نہ کہ لکھنو کے اسٹیج پر ١٨٤٣ء میں۔

(٣) لکھنو کے اسٹیج پر واجد علی شاہ نے تخت نشینی کے بعد جو جلسے یا ناٹک پیش کئے وہ ولی عہدی کے زمانے میں لکھی گئی ان کی تین مثنویوں پر مبنی تھے۔ ان تین مثنویوں کے نام یوں ہیں۔ ''دریائے تعشق'' (غزالہ ماہ رو)، ''افسانۂ عشق'' (سیم تن و ماہ پیکر) اور ''بحر الفت'' (ماہ پروین و مہر پرور)۔ خود مسعود حسن کی تحقیق کے مطابق

ان میں اسٹیج پر سب سے پہلے ''دریائے تعشق'' کو ۱۲۶۷ھ (فروری ۱۸۵۱ء) میں پیش کیا گیا۔
آخر میں ڈاکٹر اسلم قریشی لکھتے ہیں:

[11]

"..... ان ڈرامائی نمائشوں کے اس طویل عمل کی بدولت اگرچہ صحیح معنوں میں ان پر ڈرامے کا اطلاق نہیں ہوتا اور ڈرامائی صورت میں اس کی تحریر کی عدم موجودگی کی بناپر ہم واجد علی شاہ کو اولین ڈرامانگار تسلیم نہیں کرسکتے، تاہم یہ باور کرنا پڑتا ہے کہ واجد علی شاہ نے ڈرامائی نوع کی چیزوں کی ترویج میں حصہ ضرور لیا۔"

(ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر۔ ص ۳۰۷)

لہٰذا اب یہ بات پوری طرح واضح ہوجاتی ہے کہ ''رادھا کنہیا کا قصہ'' اردو کا پہلا ڈراما نہیں ہے، کیونکہ تاریخی اعتبار سے ''اندرسبھا'' (امانت) پہلے لکھی جاچکی تھی۔ دوسرے یہ کہ ''دریائے تعشق'' کو ہم پہلا اردو ڈراما اس لیے نہیں کہہ سکتے کیونکہ یہ مثنوی کی شکل میں تو موجود ہے مگر ڈرامے کی شکل میں اس کا کوئی تحریری نسخہ موجود نہیں ہے۔

چوتھا نظریہ

بعض حضرات ''راجہ گوپی چند اور جلندھر'' کو اردو کا پہلا ڈراما تسلیم کرتے ہیں۔ اس ڈرامے کے متعلق سب سے پہلے ڈاکٹر عبدالعلیم نامی کا نظریہ سامنے آیا۔ موصوف نے ۱۹۵۳ء میں ''اردو تھیٹر'' کے عنوان سے اپنا پی۔ایچ۔ڈی کا مقالہ بمبئی یونیورسٹی میں جمع کیا۔ بعد میں یہ کتاب چار جلدوں میں شائع ہوئی اور اس کتاب کو کافی شہرت بھی ملی کیونکہ اس کتاب میں پہلی بار اردو ڈرامے کے متعلق تحقیقات کے ساتھ تفصیلی بحث کی گئی تھی۔ عبدالعلیم نامی نے کتاب کی پہلی جلد میں ہندوستان میں پرتگالیوں اور انگریزوں کی آمد اور ان کی تہذیبی سرگرمی پر کافی تفصیلی گفتگو کی ہے، اور آخر میں اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ہندوستانیوں کے لیے ہر لحاظ سے انگریزوں سے بہتر پرتگالی تھے۔ اسی طرح اردو تھیٹر کے آغاز کا سہرا بھی وہ پرتگالیوں کے ہی سر باندھتے ہیں:

[12]

"اردو تھیٹر کی تاریخ شاھد ھے کہ اس کی ابتدائی ساخت و پرداخت کا تعلق ان باشندگان پر تگال سے ھے جو ۱۴۹۸ء میں بغرض تجارت ھندوستان آئے تھے۔ دراصل یھی لوگ اور ان کے جانشین "ماڈرن انڈین اسٹیج" کے بانی

اور ہراول دستے کے ہیرو ہیں۔ جب یورپ، امریکہ، روس ، چین اور جاپان میں "ماڈرن اسٹیج" کا نام نہ تھا اس وقت پرتگالی مبلغین دکن اور شمالی ہند میں اردو ڈرامے اسٹیج کرتے تھے۔"

(اردو تھیٹر (جلد اول)۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی۔ ص ۱۸)

پرتگیز یا انگریز ہندوستان میں آئے یا دنیا کے کسی بھی ملک میں داخل ہوئے تو تجارت کے ساتھ ساتھ ان کا ایک مشن اپنے عیسائی مذہب کی تبلیغ و اشاعت بھی کرنا تھا۔ اس میں بقول ڈاکٹر عبدالعلیم نامی پرتگیزوں نے انگریزوں سے زیادہ بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی عبدالعلیم نامی کے حوالے سے ایک جگہ لکھتے ہیں:

۱۳

"پرتگیزوں نے اشاعت دین کا ایک نیا راستہ اختیار کر لیا تھا اور وہ محض عمارتوں میں "تماشے" کے نام سے ہندوستانی یا اردو میں تبلیغ کرتے تھے۔ یہ تماشے اس اردو میں دکھائے جاتے تھے جو اس وقت دکن میں انتہائی سرعت کے ساتھ ارتقائی منزلیں طے کر رہی تھی۔ ڈاکٹر نامی کی رائے ہے کہ بر عظیم پاکستان و ہند میں ۱۵۳۳ء سے یورپی انداز کے اسٹیج کا آغاز ہو گیا تھا۔"

(ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ ص ۳۳۲)

اس طرح پرتگیز ہندوستان کے جس حصے میں پہنچے وہاں اس قسم کے تماشے دکھاتے رہے۔ بمبئی میں ان کا اثر ورسوخ ایک لمبے عرصے تک رہا۔ لہٰذا یہاں پہ انہوں نے باقاعدہ طور پر تھیٹریکل کمپنیوں کی بنیاد ڈالی اور ان کمپنیوں کو تجارت کی غرض سے بھی استعمال کرتے رہے۔ بمبئی کے اسٹیج سے کئی طرح کے ڈرامے پیش کئے جاتے تھے۔ مثال کے طور پر شیکسپیئر کے ڈرامے انگریزی زبان میں۔ اسی طرح سے گجراتی یا مراٹھی زبان میں وہاں کے علاقائی یا پھر دوسری زبان سے ترجمہ کئے ہوئے ڈرامے۔ پرتگیزوں سے متاثر ہو کر ہندوستانی بھی تھیٹر میں دلچسپی لینے لگے اور انہوں نے اپنی الگ ڈرامائی کمپنیاں قائم کرنا شروع کر دیں۔ ان کمپنیوں میں ایک مشہور نام ''ہندو ڈرامیٹک کور'' کا بھی آتا ہے۔ اسی کمپنی نے ڈاکٹر بھاؤ داجی لاڈ کا لکھا ہوا اردو ڈراما ''راجہ گوپی چند'' تیار کیا اور ۲۶ نومبر ۱۸۵۳ء کو اسٹیج کیا۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی اس ڈرامے کو اردو کا پہلا ڈراما تسلیم کرتے ہیں:

۱۴

"اردو کا پہلا ڈرامہ نویس ڈاکٹر بھائو داجی لاڈ بھی ایک مرھٹہ تھا اور مغربی ہندوستان کے پہلے میڈیکل کالج کے اولین گروپ سے تعلق رکھتا تھا۔"

(اردو تھیٹر (جلد اول) ۔ ص ۱۹۱)

ڈاکٹر عطیہ نشاط بھی نامی کے اس قول سے اتفاق کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں:

۱۵ھ

"راجہ گوپی چند اور جلندھر اردو کا پہلا ڈراما ھے۔ یہ ڈراما اب دستیاب نہیں ھے۔ نہ اس کی کھانی وغیرہ کی تفصیل کھیں ملتی ھے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ ۔ ص ۳۰۷)

جہاں تک ''گوپی چند اور جلندھر'' کی تحقیق کا سوال ہے تو اب تک یہ ڈراما دستیاب نہیں ہوا ہے۔ اس کا صرف ایک اشتہار ملتا ہے جو ۲۵ اور ۲۶ رنومبر ۱۸۵۳ء کے ''ٹیلی گراف'' میں شائع ہوا تھا۔ اسی اشتہار کو بنیاد مان کر عبدالعلیم نامی نے ''راجہ گوپی چند اور جلندھر'' کو اردو کا پہلا ڈراما تسلیم کرلیا۔ ظاہر ہے صرف اشتہار کو بنیاد بنا کر ہم اسے اردو کا پہلا ڈراما قرار نہیں دے سکتے، کیونکہ جب تک اس کا اصل نسخہ مل نہیں جاتا تب تک یہ فیصلہ کرنا نہایت دشوار ہے کہ آیا یہ اردو ڈرامے کے سارے فنی لوازمات کو پورا کرتا بھی ہے یا نہیں۔ یا پھر یہ کہ واقعی یہ ڈاکٹر بھاؤ داجی لاڈ کی اصل تصنیف ہے یا انہوں نے اسے کہیں سے ترجمہ کیا ہے۔ اگر ان سوالوں کا جواب ہمیں مل جاتا ہے تو پھر اسے اردو کا پہلا ڈراما مان لینے میں ہمیں کوئی قباحت معلوم نہیں ہوتی۔

پانچواں نظریہ

ڈاکٹر محمد اسلم قریشی نے اردو ڈرامے کی ابتدا سے متعلق تمام نظریات کا تفصیلی جائزہ لینے کے بعد اپنا ایک الگ نظریہ قائم کیا ہے۔ انہوں نے اپنے نظریے کی بنیاد ایک اطالوی سیاح کے سفرنامے کو بنایا ہے اور قرائن سے یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اردو کا پہلا ڈراما ۱۶۳۳ء میں شاہ جہاں کے دربار میں کھیلا گیا۔ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی اپنے اس بیان سے قبل راجا رام شاستری کے اس قول کو بھی تقویت دیتے ہیں کہ اردو تھیٹر کی باقاعدہ ابتدا سے سوا دوسو برس پہلے (یعنی ۴۰-۱۷۳۰ء کے درمیان) ہریانہ میں عوامی اسٹیج کی داغ بیل پڑ چکی تھی۔ موصوف نے راجا رام شاستری کے رسالہ 'آج کل' ڈراما نمبر (جنوری ۱۹۵۹ء) میں چھپے ایک مضمون بعنوان ''ہریانہ کا عوامی اسٹیج'' کے اس اقتباس کو پیش کیا ہے:

۱۶ھ

"باقاعدہ تھیٹر کی ابتدا سے بہت پھلے عوامی اسٹیج قائم ھو چکا تھا۔ آج سے لگ بھگ سوا دوسو برس پھلے، یعنی ۱۷۳۰—۴۰ء کے درمیان ھریانہ علاقے کے کشن لال بھاٹ نامی ایک شخص نے سب سے پھلے اسٹیج قائم کیا۔ اس وقت سے لے کر اب تک یھی عوامی اسٹیج اس علاقے کے لوگوں کے لئے دلچسپی کا باعث ھے۔ آج بھی پندرہ بیس ناٹک منڈلیاں اس علاقے میں گھوم پھر کر اپنے

کھیل دکھاتی ھیں اور عوام کی تفریح کا سامان مھیا کرتی ھیں۔"

(بحوالہ اردو ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر۔ ص ۲۹۲)

راجارام شاستری کے قول کے علاوہ اسلم صاحب عبدالعلیم نامی کے اردو اسٹیج کی ابتدا سے متعلق ظاہر کئے گئے خیالات کو بھی اہمیت دیتے ہیں لیکن اس کے ماننے سے صرف اس لیے انکار کرتے ہیں کیونکہ ان دونوں حضرات نے اس کی کوئی تاریخی شہادت نہیں پیش کی۔ اس کے بعد وہ اپنا نظریہ قائم کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"جھاں تك ھمارے مطالعے نے رسائی اور تاریخ نے ھماری رھنمائی کی ھے، فی الحال کھا جاسکتا ھے کہ شھاب الدین محمد شاہ جھان (۱۶۲۸ء – ۱۶۵۹ء) کا دربار ڈرامائی نمائش سے یقینا آشنا تھا۔ اس امر کی شھادت ایك اطالوی سیاح نکول منوچی (Niccolao Manucci) کے سفر نامے Storia do Magorسے دستیاب ھوتی ھیں۔"

(اردو ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر۔ ص ۳۴۸)

یہاں انہوں نے اس سفر نامے سے ماخوذ ایک واقعہ بیان کیا ہے جو کچھ اس طرح سے ہے۔

شاہ جہاں کے بیٹے مراد بخش سے پہلے گجرات کا گورنر ناصر خان تھا جو وہاں کے لوگوں پر بہت ظلم کرتا تھا، لیکن چونکہ وہاں کے تاجر شاہ جہاں کے دربار میں جانے سے قاصر تھے اس لیے وہ اپنی شکایت بادشاہ تک نہیں پہنچا سکتے تھے۔ آخر کار انہوں نے ایک تدبیر نکالی۔ چند اداکاروں کو کچھ دے دلا کر انہوں نے اس بات پر آمادہ کرلیا کہ وہ مظالم کے سارے واقعات کو ایک کھیل کی شکل میں بادشاہ کے روبرو پیش کریں۔ ان اداکاروں میں وہ تاجر خود بھی شامل ہوگئے۔ اس طرح تفنن طبع کے طور پر پیش کئے گئے اس ڈرامے سے بادشاہ کے اوپر ایک حقیقت آشکار ہوئی اور پھر کھیل کے بعد ان تاجروں نے ناصر خان کے سارے احوال سے بادشاہ کو آگاہ کردیا اور ڈرامے کے پیچھے چھپے ہوئے اپنے مقصد کو بھی ظاہر کردیا۔ لہٰذا گورنر کو عمر قید کی سزا دی گئی۔

اسلم صاحب اس واقعے سے یہ بات اخذ کرتے ہیں کہ شاہ جہاں کے دربار میں کوئی نہ کوئی کھیل ضرور کھیلا گیا تھا۔ اس کے بعد دو سوال اٹھاتے ہیں۔ ایک یہ کہ یہ کھیل کب کھیلا گیا۔ ''بمبئی گزٹ'' کا حوالہ دے کر وہ اس کی تاریخ ۱۶۳۳ء قرار دیتے ہیں۔ دوسرا سوال یہ کہ اس کھیل کو کس زبان میں پیش کیا گیا۔ اس کے جواب میں انہوں نے ''منتخب التواریخ'' (ملا عبدالقادر بدایونی) اور ''بادشاہ نامہ'' (شاہ جہاں کے دربار کی تاریخ) کے ایک ایک واقعہ اور چندر بھان برہمن (شاہ جہاں کے وقت کا ایک فارسی گو شاعر جو اردو میں بھی شعر کہتا تھا) کے کچھ اشعار کا ذکر کرتے ہوئے یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ مذکورہ کھیل کی زبان بھی اردو ہی تھی۔ اس کے علاوہ انہوں نے دوسرے شواہد بھی پیش کئے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچے کہ:

۱۸

"شمالی ہند اور گجرات میں اردو کے عام رواج کی ان شہادتوں کی بناپر قرین قیاس ہے کہ شاہ جہان کے دربار میں مذکورہ کھیل کی پیش کش میں مشترک طور پر افہام و تفہیم کی زبان اردو کے سوا کوئی نہیں ہو سکتی۔ چنانچہ ۱۶۳۳ء میں اس ڈرامائی پیش کش کو اردو اسٹیج کی قدیم ترین یادگار شمار کرسکتے ہیں۔"

(اردو ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر۔ ص ۳۵۴)

یہاں بھی یہی سوال ابھر کر سامنے آتا ہے کہ کیا نکول منوچی کے ذریعے پیش کیا گیا واقعہ حقیقت پر مبنی ہے۔ اگر ہاں تو اس واقعے کا ذکر اس دور میں لکھی گئی دوسری کتابوں میں بھی ملنا چاہیے، لیکن اسلم صاحب نے اس طرح کی کسی دوسری کتاب کا ذکر نہیں کیا ہے۔ لہٰذا چونکہ ان کا بیان بھی قیاس آرائی پر ہی مبنی ہے اس لیے ہم اس کے متعلق کوئی حتمی فیصلہ نہیں کر سکتے۔

چھٹا نظریہ

ڈاکٹر مسیح الزماں کے مطابق ''خورشید'' اردو کا پہلا دستیاب ڈراما ہے۔ یہ ڈراما پہلے گجراتی زبان میں ایدل جی کھوری نے ''سونا نامول نی خورشید'' کے نام سے لکھا تھا جس کا بعد میں اردو ترجمہ بہرام جی فریدوں جی مرزبان نے کچھ تبدیلیوں کے ساتھ کیا۔ ڈاکٹر مسیح الزماں کا کہنا ہے:

۱۹

"رستم و سہراب ۱۸۷۱ء میں اسٹیج ہوا۔ اگر خورشید کے اسٹیج کئے جانے کے کچھ دنوں پہلے اسی کمپنی اور اسی ڈائرکٹر کے اہتمام میں ایک اردو کا ڈرامہ اسٹیج کیا جا چکا ہوتا تو مرزبان خورشید کے دیباچے میں ہرگز نہ لکھتے کہ "زبانِ ہندوستان میں آج تک کوئی کھیل یا ناٹک لکھا گیا دیکھنے میں نہیں آیا تھا۔" اس لئے تھیٹر کے اس دور میں خورشید کی اولیت تسلیم کرنی چاہیے۔"

('خورشید' مرتبہ: ڈاکٹر مسیح الزماں۔ ص ۱۳-۱۲)

ڈاکٹر مسیح الزماں نے بہرام جی مرزبان کے جس قول کو بنیاد بنا کر اپنا نظریہ قائم کیا ہے وہ دراصل حقیقت سے دور کی چیز ہے کیونکہ تاریخی اعتبار سے اگر دیکھا جائے تو ''خورشید'' کے وجود میں آنے سے قبل واجد علی شاہ اور

امانت کے ڈرامے منظر عام پر آ چکے تھے۔ پھر ہم خورشید کو اولیت کا درجہ کیسے دے سکتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ''خورشید'' کی حیثیت باقاعدہ ایک تخلیق کی نہیں ہے بلکہ ایک ترجمے کی ہے۔ لہٰذا اخلاق اثر کی اس دلیل سے اتفاق کرنا پڑتا ہے کہ ''ڈاکٹر مسیح الزماں نے بلاشبہ خورشید کا متن پیش کر کے اردو ڈرامے کی اہم خدمت کی ہے مگر خورشید کو اردو کا پہلا دستیاب ڈراما کہنا تخلیق اور ترجمہ کے فرق کو نظر انداز کرنا ہے۔'' (اردو کا پہلا ڈراما۔ اخلاق اثر ۔ ص ۵)

جہاں تک خورشید کے اردو ترجمے کا سوال ہے تو اخلاق اثر نے اس پر بھی سوالیہ نشان لگایا ہے۔ دراصل ''خورشید'' کا اصل متن محترمہ عطیہ نشاط نے اپنے تحقیقی کام کے سلسلے میں ہندی ترجمے کی شکل میں گجراتی رسم الخط میں حاصل کیا تھا۔ بعد میں انہوں نے اسے اردو میں منتقل کیا اور ڈاکٹر مسیح الزماں نے اسے مرتب کر کے شائع کیا۔

اخلاق اثر کا بیان ہے:

۲۰ے

"خورشید" کو اردو ترجمہ کہنے کے لئے ٹھوس دلائل اور ثبوت کی ضرورت ہے اور اسے اردو ترجمہ اس وقت تک نہیں کہا جاسکتا جب تک اس کا اردو رسم خط میں مسودہ نہیں مل جاتا۔ وہ بھی ہندی ترجمہ سے قبل کا۔"

(اردو کا پہلا ڈراما ۔ ص ۲۶)

خورشید پارسی اسٹیج کا پہلا دستیاب ڈراما ہے۔ یہ بات تو تسلیم کی جاسکتی ہے لیکن یہ کہنا کہ خورشید اردو کا پہلا ڈراما ہے بالکل بے بنیاد بات لگتی ہے، کیونکہ اس سے پہلے واجد علی شاہ اور امانت کے ڈرامے شائع ہو چکے تھے۔

ساتواں نظریہ

کچھ دنوں قبل ''اردوئے معلیٰ'' قدیم اردو نمبر میں خواجہ احمد فاروقی کا ''اردو کا قدیم ترین ڈراما'' کے عنوان سے ایک مضمون چھپا تھا جس میں انہوں نے اس بات کا انکشاف کیا کہ انھیں پانچ صفحات پر مشتمل ایک نامکمل ڈراما دستیاب ہوا ہے۔ یہ ڈراما دراصل لندن میں مقیم مسٹر سائمن ڈگبی کی ملکیت ہے۔ ڈگبی سے پہلے یہ مخطوطہ رچرڈ اسٹریچی کی ملکیت رہ چکا تھا کیونکہ اس کے اوپر اسٹریچی کے ہاتھ کی تحریر موجود ہے۔ اسی تحریر کی بنا پر خواجہ احمد فاروقی نے قیاس لگایا کہ چونکہ رچرڈ اسٹریچی ۱۸۱۶ء سے ۱۸۱۸ء تک لکھنو میں ریزیڈنٹ تھا اس لیے یہ تصنیف اس دور کی یا اس سے پہلے کی ہوسکتی ہے۔ خواجہ صاحب نے اس ڈرامے کا نام ''ایک سوانگ کا قصہ'' رکھا ہے۔ یہ ڈراما ڈیڑھ منظروں پر مشتمل ہے۔

اخلاق اثر خواجہ صاحب کی بات سے اتفاق کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:
[۲۱]

"اس لئے اردو کا پہلا اور قدیم ترین ڈراما موجودہ تحقیق کی روشنی میں ، خواجہ احمد فاروقی کا تلاش کردہ ہے۔"

(اردو کا پہلا ڈراما۔ ص ۷)

ہماری بدقسمتی یہ رہی کہ اس سے پہلے کہ خواجہ صاحب اس ڈرامے کے متعلق مزید تفصیلات فراہم کرتے ان کا انتقال ہو گیا ورنہ اس ڈرامے کے سلسلے میں وہ انگلستان کا سفر کرنے کا ارادہ کر چکے تھے۔ لہٰذا انہوں نے جو کچھ کہا وہ وہیں کا وہیں دھرا رہ گیا۔ البتہ محقق حضرات کے پیش نظر اردو ڈرامے کی ابتدا سے متعلق ایک نیا باب کھل کر سامنے آیا۔ جب تک ہمیں اس ڈرامے کے متعلق تحقیقات کی بنیاد پر مزید معلومات حاصل نہیں ہو جاتی تب تک ہم اس کے متعلق کوئی آخری فیصلہ صادر نہیں کر سکتے۔ خواجہ احمد فاروقی کی اطلاع کے مطابق جو پانچ صفحات انہیں ملے ہیں ان پر نہ تو مصنف کا نام درج ہے نہ اس کی سنہ تصنیف۔ ہو سکتا ہے اس ڈرامے کے بقیہ صفحات یا اس کے دوسرے نسخے قدیم کتابوں کے ذخیرے میں کہیں پڑے ہوں اور کبھی کسی کے ہاتھ لگ جائیں۔ اُس وقت اس کی تحقیق سے نئے حقائق سامنے آئیں گے۔

آٹھواں نظریہ

رسالہ ''ہماری زبان'' کے ۸ ستمبر ۱۹۷۴ء کے شمارے میں سید حسن کا ایک مضمون ''اردو کا پہلا ڈراما'' کے عنوان سے شائع ہوا تھا جس میں سید حسن صاحب نے اردو کے پہلے ڈرامے سے متعلق چلے آ رہے تمام نظریات کو رد کر کے اپنا ایک نیا نظریہ قائم کیا کہ اردو کا پہلا ڈراما کیشو بھٹ کا تصنیف کردہ ''سجاد سنبل'' ہے جسے انہوں نے ۱۸۷۴ء میں تصنیف کیا تھا۔ اس ڈرامے کی تفصیل بتاتے ہوئے انہوں نے کہا:
[۲۲]

"..... "سجاد سنبل" کا ایک نسخہ بہار راشٹر بھاشا پریشد کی لائبریری میں موجود ہے اور اسے میں نے آنجہانی نلنی ولوچن شرما، سابق صدر شعبہ ہندی پٹنہ کالج کی وساطت سے حاصل کر کے بغور پڑھا ہے۔ اس ڈرامے کو ہندی کی تصنیف صرف اس بنا پر سمجھا جاتا ہے کہ یہ ناگری رسم الخط میں ہے۔ ورنہ زبان اور طرز تحریر دونوں کے لحاظ سے سو فیصدی اردو کی تصنیف ہے۔"

(بہار کا اردو اسٹیج اور اردو ڈراما۔ سید حسن۔ ص ۵۳)

اپنے دیے گئے موقف کی دلیل میں حسن صاحب نے اس ڈرامے کے اقتباسات بھی پیش کئے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ واقعی اس کی زبان اردو ہے اور فنی اور ادبی اعتبار سے بھی یہ ایک معیاری ڈراما ہے۔ آخر میں انہوں نے یہ اعلان کر دیا کہ:

۲۳ء

"اوپر میں نے یہ بتایا ہے کہ پنڈت کیشو رام بھٹ کا لکھا ہوا ڈراما "سجاد سنبل" نہ صرف اردو کا پہلا ڈراما ہے بلکہ ایک معیاری ناٹک اور فن تمثیل نگاری کا عمدہ نمونہ ہونے کی حیثیت سے اس ڈرامے کو پورے ہندوستان کے اردو ڈراموں میں امتیازی درجہ حاصل ہے۔"

(بہار کا اردو اسٹیج اور اردو ڈراما۔ ص ۷۵)

سید حسن صاحب کے اس مضمون کے شائع ہونے کے بعد اخلاق اثر نے ان کے قائم کئے گئے نظریے پر تحقیق کی اور ''سجاد سنبل اور شمشاد سوسن'' نام سے ایک مضمون تحریر کیا جسے ''ہماری زبان'' کے ۱۵ر اکتوبر ۷۴ء کے شمارے میں شائع کیا گیا۔

اس مضمون کی روشنی میں جو تفصیل سامنے آئی اس کی تفصیل کچھ یوں ہے۔

چونکہ سید حسن نے اپنے مضمون میں اس بات کی طرف اشارہ کیا تھا کہ ''سجاد سنبل'' کا پلاٹ ایک بنگالی ناٹک سے ماخوذ ہے لیکن اس بنگالی ناٹک اور اس کے مصنف کا کہیں ذکر نہیں کیا تھا لہٰذا جب اخلاق اثر نے بنگالی زبان کی تاریخ کا مطالعہ کیا تو انہیں کہیں بھی کیشو رام بھٹ کا ذکر نہیں ملا۔ اس کے بعد انہوں نے اردو ڈراما کی تاریخ پر ایک نظر ڈالی تو کیشو رام بھٹ کا ذکر انہیں صرف ڈاکٹر عبدالعلیم نامی کی ترتیب کردہ ''ببلو گرافیا اردو ڈراما'' میں نظر آیا لیکن یہاں ''سجاد سنبل'' کے بارے میں کوئی اطلاع نہیں ملتی بلکہ نامی نے یہاں کیشو رام بھٹ کی تصنیف ''اندھوں کی آنکھ'' (اوپیرا) کا ذکر کیا ہے۔ اس کے علاوہ پورے اردو ادب میں کیشو رام بھٹ کی نہ تو حیات کا کہیں ذکر ملتا ہے اور نہ ہی ان کے ادبی کارناموں کا۔ البتہ ہندی میں ان کے متعلق ساری معلومات حاصل ہو جاتی ہیں۔ ہندی میں خاص کر ستیندر تنیجا نے کیشو رام کے متعلق کافی تحقیق کی ہے۔ ان کی کتاب ''ہندی ناٹک پنر مولیانکن'' سے پتہ چلتا ہے کہ کیشو رام بھٹ پیدائشی مہاراشٹری تھے مگر ان کی تعلیم و تربیت کلکتہ میں ہوئی۔ اسی وجہ سے وہ بنگالی ادب سے متاثر تھے۔ انہوں نے اپنی زندگی کا بیشتر وقت بہار میں گذارا۔

ڈاکٹر تنیجا نے ہی لکھا ہے کہ ''سجاد سنبل'' دراصل بنگالی ڈراما ''شرت سروجنی'' کا ہی ترجمہ ہے جس کے مصنف اوپیندر ناتھ داس تھے:

۲۴ء

"ڈاکٹر تنیجا نے چاروں ناٹکوں (بنگالی زبان میں ڈراموں اور ان کے

ھندی ترجموں) کا گھرائی اور گیرائی سے مطالعہ کیا ھے اور لکھا ھے کہ مطالعے کے بعد اس میں کوئی شک نہیں رہ جاتا کہ کیشو رام بھٹ ایک مترجم تھے۔ ان کے "سجاد سنبل" اور "شمشاد سوسن" اوپیندر ناتھ داس کے بنگالی ناٹکوں "شرت سروجنی" اور "سریندر ونودنی" کے ھندی روپ ھیں۔ ان کا نیا پن اور اصلیت کرداروں اور واقعات کے مقام کا نام بدل دینے میں ھی ھے۔ مثال کے طور پر "سجاد سنبل" میں اصل ناٹک کے شرت، سروجنی، منی لال، ھری داس اور سوکماری کی جگہ بالترتیب سجاد، سنبل، شمشیر بھادر، ھیم چند اور گلشن نام رکھ دیے گئے ھیں۔ واقعات کلکتہ کی جگہ پٹنہ میں پیش آتے ھیں۔ ان تبدیلیوں کے علاوہ ناٹک میں کوئی خاص تبدیلی نہیں کی گئی ھے۔ دونوں ناٹکوں میں واقعات کا تسلسل، کردار نگاری، ایکٹ، مناظر اور کرداروں کی تعداد میں کوئی خاص نیاپن نہیں ھے۔"

(بحوالہ اردو کا پہلا ڈراما۔ ص ۱۵)

اس لیے اخلاق اثر کی یہ بات صحیح ثابت ہو جاتی ہے کہ ''ان حالات میں ''سجاد سنبل'' ایک ترجمہ ہے اور اسے اردو کا پہلا ڈراما نہیں کہا جا سکتا۔'' (ص ۱۶)

نواں نظریہ

بمبئی سے شائع ہونے والے اردو کے رسالہ ''شاعر'' کے مارچ ۱۹۷۴ء کے شمارے میں ابراہیم یوسف کا ایک مضمون چھپا تھا جس میں انہوں نے ''صولت عالمگیری'' کو اردو کا قدیم ترین ڈراما کہا تھا۔ بعد میں انہوں نے ۱۹۷۶ء میں اس ڈرامے کو مرتب کر کے شائع بھی کیا۔ ''صولت عالمگیری'' کے متعلق ہمیں جو جانکاریاں حاصل ہوئی ہیں وہ کچھ یوں ہیں۔ اس ڈرامے کے مصنف سید مولوی ابوالفضل الفیاض ہیں جنہوں نے اسے ۱۲۹۲ھ مطابق ۱۸۷۵ء میں لکھ کر شائع کیا۔ ڈرامے کو پڑھ کے معلوم ہوتا ہے کہ مصنف یورپی ڈرامے کے تمام فنی لوازمات سے بخوبی واقف ہے اور چاہتا ہے کہ ڈرامے کے متعلق ارسطو کے بنائے گئے قوانین کی تشریح کرے۔ یہ ایک تاریخی ڈراما ہے جس کی بنیاد اورنگ زیب اور سمبھاجی مرہٹہ کی لڑائی پر رکھی گئی ہے۔

تاریخی حقائق کے نقطۂ نظر سے ''صولت عالمگیری'' کو اردو کا پہلا ڈراما نہیں کہا جا سکتا کیونکہ ۱۸۵۲ء میں امانت کی اندر سبھا شائع ہو چکی تھی۔ اور آج یہ ایک مکمل ڈراما کی شکل میں دستیاب ہے۔ البتہ ''صولت عالمگیری'' کی

اہمیت اس لئے بڑھ جاتی ہے کہ ۱۸۵۲ء کے بعد سب سے پہلا ایک مکمل دستیاب ڈراما جس پر پوری طرح یورپین اثرات ہیں ''صولت عالمگیری'' ہی ہے۔ ہمیں ۱۸۵۲ء کے بعد اور ۱۸۷۴ء سے پہلے کا کوئی ڈراما نہیں ملتا۔ دوسرے یہ کہ بقول ابراہیم یوسف ''صولت عالمگیری'' اردو کا ایسا پہلا ڈراما ہے جو خالصتاً طبعزاد ہے یعنی اس کا مواد کسی دوسرے ڈرامے سے نہیں لیا گیا ہے بلکہ یہ ابوالفضل الفیاض کی اپنی تخلیق ہے۔ ابراہیم یوسف کی یہ دلیل پختہ معلوم ہوتی ہے اور ہمیں دعوتِ فکر دیتی ہے' کیونکہ اس سے پہلے جو ڈرامے لکھے گئے ان پر یا تو ہندو دیومالائی قصوں اور سنسکرت ناٹکوں کا اثر رہا یا پھر اردو کی دوسری مثنویوں کا، جب کہ ''صولت عالمگیری'' ان سب سے پاک ہے۔

اسی بیچ ڈاکٹر عشرت رحمانی نے بھی ایک نیا نظریہ پیش کیا تھا کہ ''بلبلِ بیمار'' جسے ماسٹر احمد حسین وافر نے ۱۸۵۶ء میں لکھا تھا، اردو کا پہلا ڈراما ہے کیونکہ اس میں پہلی بار نظم کے ساتھ ساتھ نثر میں بھی مکالمے ملتے ہیں۔ لیکن حقیقت کچھ اور ہے۔ تحقیق سے یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ ''بلبل بیمار'' ۱۸۸۰ء کی تصنیف ہے۔ دوسرے یہ کہ اس سے پہلے ''صولتِ عالمگیری'' ایسا دستیاب شدہ ڈراما موجود ہے جس میں مکالمے نظم میں کم نثر میں زیادہ ملتے ہیں۔ لہٰذا ''بلبلِ بیمار'' پر بحث کرنا وقت کو برباد کرنا ہے۔

دسواں نظریہ

دسواں اور آخری نظریہ جو اردو ڈرامے کی ابتدا سے متعلق آیا وہ ''اندر سبھا'' کے بارے میں ہے۔ بعض لوگوں نے مداری لال کی ''اندر سبھا'' کو اردو کا پہلا ڈراما کہا اور زیادہ تر لوگوں نے امانت کی 'اندر سبھا' کو اولین ڈراما تسلیم کیا۔ یہاں ہم ان دونوں اندر سبھاؤں کا تفصیلی جائزہ لیں گے اور دیکھیں گے کہ کس کی بات زیادہ مدلل ہے۔

اردو کے زیادہ تر محققین اور نقاد اس بات پر متفق ہیں کہ امانت کی ''اندر سبھا'' اردو کا پہلا ڈراما ہے۔ مثال کے طور پر مولانا عبدالسلام ندوی، رام بابو سکسینہ، سید بادشاہ حسین، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی وغیرہ۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب گو کہ امانت ''اندر سبھا'' کی اولیت کو تسلیم نہیں کرتے لیکن وہ بھی کئی معنوں میں اس کو پہلا ڈراما کہتے ہیں: [۲۵]

> "اندر سبھا اردو کا پہلا ڈراما نہیں ہے۔ لیکن اس سے اس کی تاریخی اہمیت میں کوئی کمی نہیں ہوتی۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو عوامی اسٹیج کے لئے لکھا اور کھیلا گیا، وہ پہلا ڈراما ہے جس کو عام مقبولیت نے ملک میں شہر شہر اور اودھ میں گاؤں گاؤں پہنچا دیا۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو چھپ کر منظر عام پر آیا اور سیکڑوں مرتبہ شائع ہوا۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو ناگری، گجراتی اور مرہٹی خطوں میں بھی چھاپا گیا۔"

TH-9131

Jawaharlal Nehru University Library

(لکھنو کا عوامی اسٹیج۔ ص ۷۔۶)

اندر سبھا کا سنِ تصنیف کیا ہے اس کو لے کر بھی مختلف آراء کا اظہار ملتا ہے۔ خاص کر اس کو ۱۲۷۰ھ کی تصنیف مانا جاتا ہے۔ مسعود حسن کے مطابق یہ غلط فہمی اس لئے پیدا ہوگئی کیونکہ ''اندر سبھا'' کے مطبوعہ نسخوں میں عام طور پر یہ شعر پایا جاتا ہے، جو کہ اس کا قطعہ تاریخ ہے ؎

زروئے وجد بول اٹھے پری زاد

''خلائق میں ہے دھوم اندر سبھا کی''

اس شعر کے آخری مصرع کے عدد میں 'واؤ' کا عدد جوڑنے سے اس کا سن تصنیف ۱۲۷۰ھ نکلتا ہے' لیکن اگر اس پورے قطعہ کو غور سے پڑھا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ یہ قطعہ اس وقت کہا گیا جب اندر سبھا منظر عام پر آ چکی تھی۔ اس کے علاوہ سید مسعود حسن اندر سبھا کے پہلے ایڈیشن میں چھپے امانت کے ایک اور قطعہ بعنوان ''تاریخ شرح اندر سبھا طبع زاد مصنف'' جس کو وہ اس کا مقدمہ کہتے ہیں' کو پیش کرتے ہوئے ایک نیا سوال اٹھاتے ہیں۔ امانت کا اقتباس ہے:

۲۶ ؎

"چودھویں تاریخ شوال کی ۱۲۶۸ھ میں اندر سبھا اس جلسے کا نام رکھ کر بجائے چھار باب چار پریاں قرار دے کر شروع کیا۔ شہرت گھر گھر ہوئی' اہل محلہ کو خبر ہوئی' دو شخص اس جلسے کی تیاری پر آمادہ ہوئے۔ ہجوم حد سے زیادہ ہوئے رفتہ رفتہ بعد ہزاراں ہزار شور وفساد اور صحبت و تکرار کے ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔"

(بحوالہ لکھنو کا عوامی اسٹیج۔ ص ۴۹)

مسعود حسن نے یہ سوال کھڑا کیا کہ ''کیا شروع کیا؟'' اگر جواب میں اندر سبھا کی تصنیف کہا جائے تو پھر پورے بیان کی تائید نہیں ہوتی کہ تصنیف کے وقت ہی گھر گھر شہرت ہوگئی' بلکہ جواب یہ درست لگتا ہے کہ اس کی تصنیف پہلے ہی ہوگئی تھی۔ یہاں پہ اس کے ایک جلسے میں پڑھ کر سنائے جانے کا ذکر ہے۔ لہٰذا اس سے یہ بات ثابت ہوئی کہ ''اندر سبھا'' ۱۲۶۸ھ مطابق ۱۸۵۱ء کی تصنیف ہے اور اسے اسٹیج پر پہلی بار ۱۸۵۳ء میں پیش کیا گیا۔

ان تمام شواہد کی بنیاد پر یہ کہنا درست ہے کہ امانت کی ''اندر سبھا'' اردو کا پہلا دستیاب ڈراما ہے۔ مسعود حسن نے ''لکھنو کا عوامی اسٹیج'' میں مراری لال کی اندر سبھا کا بھی ذکر یونہی ضمناً کر دیا ہے جس کی بنیاد پر بعض لوگوں نے اسے اردو کا پہلا ڈراما کہہ ڈالا۔ مسعود حسن کہتے ہیں کہ ۱۹۲۷ء میں لکھنو میں ان کی ملاقات مراری لال کے خلیفہ منّے نواب سے ہوئی انہوں نے مسعود حسن کو بتایا کہ اندر سبھا کو کئی آدمیوں نے مل کر تصنیف کیا تھا لیکن اس کا جلسہ مراری لال نے تیار کیا جس کی وجہ سے اس کو ''مراری لال کی اندر سبھا'' کہا جانے لگا۔ مسعود حسن کی ملاقات ۱۹۴۳ء میں باد اللہ خاں سے بھی ہوئی جو نوعمری میں مراری لال کی اندر سبھا میں پارٹ ادا کرتے تھے۔ اس کے علاوہ ان کی

بیوی نظیرن سے بھی مسعود حسن ملے جو اندر سبھا میں پری کا رول ادا کرتی تھیں۔ان دونوں نے منّے نواب کے بیان کی تصدیق کی اور مسعود حسن کے پوچھنے پر یہ بھی کہا کہ مراری لال کی اندر سبھا امانت کی اندر سبھا سے بہت بہتر ہے کیونکہ اس میں سوال و جواب بہت ہیں اور بہت اچھے ہیں۔سید مسعود حسن کے پوچھنے پر منّے نواب نے انہیں یہ بھی بتایا کہ مراری لال کی اندر سبھا امانت کی اندر سبھا سے پہلے کی تصنیف ہے۔اس کا پہلا اسٹیج شو واجد علی شاہ کی شادی کی موقع پر دریائے گومتی کے کنارے ایک بڑے جشن کے دوران کیا گیا۔اس کے بعد واجد علی شاہ کی خواہش کے مطابق اسے دربارہ ان کے سامنے بھی کھیلا گیا۔لیکن مسعود حسن اس کو غلط فہمی پر مبنی قرار دیتے ہیں۔کہتے ہیں:

۲۷

"مندر جہ بالا بیان کے دونوں خبر یعنی یہ کہ مراری لال کی اندر سبھا امانت کی اندر سبھا سے پہلے لکھی گئی اور یہ کہ وہ واجد علی شاہ کی شادی میں کھیلی گئی کسی غلط فہمی پر مبنی معلوم ہوتے ہیں۔"

(لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ ص ۱۳۸)

ایک دوسرا سوال وہ یہ بھی کھڑا کرتے ہیں کہ مراری لال کی تصنیف کا نام اندر سبھا ہو ہی نہیں سکتا لیکن یہ اندر سبھا کے نام سے کیسے مشہور ہوگئی؟ جواب خود ہی دیتے ہیں کہ اس کے دو نسخے چھپے تھے۔ایک ۱۸۶۲ء میں آگرہ سے اور دوسرا ۱۸۶۳ء میں لکھنؤ سے چھپا تھا۔دونوں نسخوں میں یکسانیت ملتی ہے صرف ورق بڑے اور چھوٹے ہونے کی وجہ سے ان کی تعداد میں فرق ملتا ہے۔البتہ پہلے والے نسخے پر مصنف کا نام 'لالہ مراری لال صاحب' لکھا ہوا ہے جب کہ دوسرے نسخے پر لالہ مراری لال لکھا ہوا ہے۔ان دونوں نسخوں کے سرورق پر کتاب کا نام ''ماہ میز معروف بہ اندر سبھا'' اور آخر میں ''مسمّی بہ ماہ منیر معروف بہ اندر سبھا'' لکھا گیا ہے۔

اس کی بنیاد پر مسعود حسن صاحب یہ بیان دیتے ہیں:

۲۸

"جس کے معنی یہ ہیں کہ اس کا نام ماہ منیر ہے' مگر لوگ اس کو اندر سبھا کہنے لگے ہیں۔ اگر امانت کی اندر سبھا پہلے سے موجود اور مشہور نہ ہوتی تو اس ناٹک کو اندر سبھا کہنے کی کوئی وجہ نہ تھی۔"

(لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ ص ۱۴۰)

منے نواب کے اس بیان کو بھی مسعود حسن مسترد کرتے ہیں کہ مراری لال کی اندر سبھا کو واجد علی شاہ کی شادی کے موقع پر دکھایا گیا۔وہ کہتے ہیں کہ اسے واجد علی شاہ کی شادی کے بہت بعد شاہی خاندان کی کسی دوسری تقریب کے موقع پر دکھایا گیا ہوگا۔

لیکن ڈاکٹر محمد اسلم قریشی مسعود حسن کی دی گئی ان دلیلوں سے اتفاق نہیں کرتے بلکہ کہتے ہیں کہ:

"اگر مُنے نواب اور دیگر حضرات کی شہادت کو قبول کر لیا جائے تو مراری لال کی اندر سبھا کو امانت کی اندر سبھا پر زمانی تقدم حاصل ہو جاتا ہے کیونکہ اسے عوامی اسٹیج پر جون ۱۸۵۱ء میں پیش کیا جا چکا تھا۔"

(ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر۔ ص ۳۱۸)

مندرجہ بالا سطور میں ہم نے اردو ڈرامے کی ابتدا سے متعلق قائم کئے گئے تمام نظریات کا تفصیلی جائزہ لیا۔ مختلف حضرات نے مختلف دلیلیں دیں۔ لیکن اگر ہم ان پر غور کریں تو امانت کی ''اندر سبھا'' کے متعلق دیا گیا نظریہ حقیقت سے زیادہ قریب لگتا ہے' کیونکہ مراری لال کی ''اندر سبھا'' کو ۱۸۵۱ء میں اسٹیج کیا گیا تھا لیکن یہ ڈرامائی شکل میں کتابی صورت میں ہمیں دستیاب نہیں ہے۔ اس لئے ہم امانت کی اندر سبھا کو اولیت دیں گے کیونکہ کتابی شکل میں بھی موجود ہے اور پورے شواہد کے ساتھ یہ بات مان لی گئی ہے کہ اسے عوام کے روبرو ۱۸۵۳ء میں اسٹیج کیا جا چکا تھا۔'' رادھا کنہیا کا قصہ'' کے بارے میں ڈاکٹر محمد اسلم قریشی نے یہ ثابت کر ہی دیا ہے کہ اسے اسٹیج پر پہلی بار ۱۸۴۳ء میں نہیں بلکہ ۱۸۵۷ء کے بعد مٹیا برج میں پیش کیا گیا۔ دوسرے یہ کہ واجد علی شاہ کے ولی عہدی کے زمانے یا پھر جب وہ لکھنو کے بادشاہ بنائے گئے اس وقت کا کوئی مطبوعہ نسخہ ''رادھا کنہیا کا قصہ'' کا ہمیں نہیں ملتا جس سے ہم اس کی اولیت کو تسلیم کر سکیں۔ اس کے علاوہ ''صولت عالمگیری'' کو چھوڑ کر سارے ڈرامے ترجمے کی صف میں آتے ہیں' البتہ مراری لال کی اندر سبھا غور طلب ہے' لیکن اس کو پہلا ڈراما ماننے میں یہ مشکل درپیش ہے کہ اس کے اسٹیج پر پیش کئے جانے کے متعلق جو کچھ کہا گیا وہ صرف بات چیت تک ہی محدود ہے۔ اس کا کوئی پختہ ثبوت ہمیں نہیں ملتا کہ مراری لال کی اندر سبھا امانت کی اندر سبھا سے پہلے کی تصنیف ہے۔ ''صولت عالمگیری'' کو اہمیت اس لیے دی جانی چاہئے کہ اول تو یہ پہلی تصنیف ہے جس پر کسی دوسرے ڈرامے یا کسی دوسری صنف کا اثر نہیں ہے۔ دوسرے یہ کہ یہ پہلا ڈراما ہے جو مغرب کے ڈرامے کے متعلق وضع کئے گئے تمام فنی لوازمات پر پورا اترتا ہے۔ لہٰذا ہم اس کی اہمیت سے انکار نہیں کر سکتے۔

آئندہ اوراق میں ہم ان ڈراموں پر جو تنقیدیں کی گئی ہیں۔ ان کا جائزہ لیں گے۔

حواشی

۱۔ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی ۔ 'ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر' ، ص۲۷۴۔ لاہور، ستمبر ۱۹۷۱ء

۲۔ ایضاً ۔ ص ۲۸۷

۳۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی ۔ 'اردو تھیٹر (جلد اول)۔ص ۲۱۹ ، کراچی، ۱۹۶۲ء

۴۔ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی ۔ 'ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر' ، ص۲۹۲۔ لاہور، ستمبر ۱۹۷۱ء

۵۔ عشرت رحمانی ۔ 'اردو ڈراما کا ارتقا' ۔ص ۴۶، علی گڑھ ، ۱۹۷۸ء

۶۔ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی ۔ 'ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر' ، ص۲۹۶۔ لاہور، ستمبر ۱۹۷۱ء

۷۔ ایضاً ۔ ص ۲۹۴

۸۔ مسعود حسن رضوی ادیب ۔ 'لکھنو کا شاہی اسٹیج' ۔ ص ۲۱ ، لکھنو ، ۱۹۵۷ء

۹۔ ایضاً ۔ ص ۱۷۱

۱۰۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص ۵۷ ، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۱۱۔ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی ۔ 'ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر' ، ص ۳۰۷۔ لاہور، ستمبر ۱۹۷۱ء

۱۲۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی ۔ 'اردو تھیٹر (جلد اول)' ۔ص ۱۸ ، کراچی، ۱۹۶۲ء

۱۳۔ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی ۔ 'ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر' ، ص۳۳۲۔ لاہور، ستمبر ۱۹۷۱ء

۱۴۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی ۔ 'اردو تھیٹر (جلد اول)' ۔ ص ۱۹۱، کراچی، ۱۹۶۲ء

۱۵۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص ۳۰۷، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۱۶۔ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی ۔ 'ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر' ، ص۲۹۲۔ لاہور، ستمبر ۱۹۷۱ء

۱۷۔ ایضاً ۔ ص ۳۴۸

۱۸۔ ایضاً ۔ ص ۳۵۴

۱۹۔ ڈاکٹر مسیح الزماں ۔ 'خورشید' ۔ ص ۱۳۔۱۲،

۲۰۔ اخلاق اثر ۔ 'اردو کا پہلا ڈراما' ۔ ص ۲۶، بھوپال، ۱۹۷۸ء

۲۱۔ ایضاً ۔ ص ۷

۲۲۔ سید حسن ۔ 'بہار کا اردو اسٹیج اور اردو ڈراما' ۔ ص ۵۳، پٹنہ، مئی ۱۹۷۸ء
۲۳۔ ایضاً ۔ ص ۵۷
۲۴۔ اخلاق اثر ۔ 'اردو کا پہلا ڈراما' ۔ ص ۱۵، بھوپال، ۱۹۷۸ء
۲۵۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب ۔ 'لکھنو کا عوامی اسٹیج' ۔ ص ۷۔۶، لکھنو، ۱۹۵۷ء
۲۶۔ ایضاً ۔ ص ۴۹
۲۷۔ ایضاً ۔ ص ۱۳۸
۲۸۔ ایضاً ۔ ص ۱۴۰
۲۹۔ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی ۔ 'ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر' ، ص ۳۱۸، لاہور، ستمبر ۱۹۷۱ء

باب دوم

پارسی اسٹیج سے پہلے تک لکھے گئے اُردو ڈراموں کی تنقید

پارسی اسٹیج سے پہلے تک لکھے گئے اُردو ڈراموں کی تنقید

(الف) واجد علی شاہ کے ڈراموں پر تنقید

واجد علی شاہ چونکہ ناچ گانے کے شوقین تھے، لہٰذا ولی عہد بننے کے بعد انہوں نے اپنے دربار میں ایک پری خانہ تعمیر کروایا۔ اس پری خانہ میں حسین اور خوش گلو عورتوں کو لا کر رکھا گیا۔ ان کو ناچ گانے کی تعلیم دینے کے لیے استاد بھی مقرر کیے گئے۔ بعد میں انہی عورتوں کو ''پری'' کہا جانے لگا۔ یہ پریاں شاہی محل میں ہمیشہ ناچتی تھیں۔ بعد میں جب واجد علی شاہ نے ''رہس'' کی محفلیں سجائیں، ''جوگیا میلے'' میں جوگی بنے یا پھر اپنی تینوں مثنویوں پر مبنی ڈرامے یا ''رادھا کنہیا کا قصہ'' کو اسٹیج پر پیش کیا، ان سب میں ان پریوں نے بطور اداکار کام کیا۔

واجد علی شاہ ایک بڑے شاعر بھی تھے اور شاعری میں اختر تخلص کرتے تھے۔ زمانہ ولی عہدی میں جہاں انھوں نے ایک طرف بہت سے رہس ایجاد کیے وہیں دوسری طرف شاعری میں بھی انہوں نے ایک بڑا ذخیرہ چھوڑا۔ انہی

میں سے ان کی تین مثنویاں دریائے تعشق، افسانہء عشق اور بحر الفت بھی ہیں جن کو انھوں نے اودھ کے شاہی تخت پر بیٹھنے کے بعد واجد علی شاہ نے ڈراموں کی شکل میں اسٹیج پر پیش کروایا۔ ان تینوں مثنویوں کے اسٹیج پر کھیلے جانے کا ذکر خود واجد علی شاہ کی تصنیف ''عشق نامہ منظوم'' میں ملتا ہے، لیکن یہ ڈرامے تحریری صورت میں دستیاب نہیں ہیں جسے دیکھ کر ہم یہ بتا سکیں کہ ان کا معیار کیا تھا۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب نے اور دیگر حضرات نے بھی ان تینوں ڈراموں کے بارے میں جو کچھ کہا ہے وہ واجد علی شاہ کی دیگر تصنیفات کی بنیاد پر ہی کہا ہے۔ سید مسعود حسن نے ان ڈراموں کے اسٹیج کئے جانے کا حوالہ اقتدار الدولہ کی تصنیف ''تاریخ اقتداریہ'' سے بھی دیا ہے ''تاریخ اقتداریہ'' ایک قلمی نسخہ ہے جس کا شمار مسعود حسن نے اپنے ماخذوں کی فہرست میں کیا ہے۔ بقول مسعود حسن:

۵۱

"نواب اقتدار الدولہ واجد علی شاہ کے پھوپھا تھے اور جلسوں میں برابر شریک ہوا کرتے تھے۔ انھوں نے ان جلسوں کا آنکھوں دیکھا حال تفصیل سے بیان کیا ہے۔"

(لکھنو کا شاہی اسٹیج۔ص۔۱۳۹)

ان تینوں مثنویوں پر مبنی ڈراموں کو قیصر باغ میں کھیلا گیا۔ ان کی پیش کش کے متعلق ڈاکٹر عطیہ نشاط یہ اطلاع دیتی ہیں:

۵۲

"...... اس کے لیے کوئی مخصوص اسٹیج نہیں تھا بلکہ مثنوی کے مختلف واقعات حقیقی شکل میں پیش کئے گئے تھے۔ برات کا جہاں بیان ہے وہاں شان و شوکت سے سچ مچ کی برات آئی، باغ کے لیے سچ مچ کے پودے ایک حصہ میں لگائے گئے۔ اس طرح پورے باغ میں مختلف تاریخوں میں اس کے مختلف واقعات پیش کئے گئے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۵۸۔۵۷)

لہٰذا ان مثنویوں کے اسٹیج کئے جانے کا ذکر تو ہمیں تفصیل سے ملتا ہے لیکن بحیثیت ڈرامے کی صنف کے اس کا ذکر یا اس پر کوئی تنقید کہیں نہیں ملتی، البتہ واجد علی شاہ کا دوسرا ڈرامہ ''رادھا کنہیا کا قصہ'' تحریری شکل میں بھی موجود ہے جو کہ ان کی کتاب ''بنی'' میں شامل ہے اور اس ڈرامے پر تنقیدیں بھی ملتی ہیں۔

اس ڈرامے کو منظر عام پر لانے والے مسعود حسن رضوی ادیب ہیں جنھوں نے ''رادھا کنہیا کا قصہ'' کو اپنی کتاب ''لکھنو کا شاہی اسٹیج'' میں ضمیمے کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس ڈرامے میں مکالمے کے ساتھ ساتھ واجد علی شاہ نے بیچ بیچ میں اداکاروں کے لئے ہدایتیں بھی لکھ دی ہیں کہ کون سا پارٹ کس طرح ادا کرنا ہے۔ سید مسعود حسن نے اس ڈرامے پر کوئی تنقیدی نظر نہیں ڈالی ہے جس سے ہمیں یہ معلوم ہو سکے کہ جس شخص نے اس ڈرامے کو دستیاب کیا تھا

اس کا تنقیدی معیار کیا تھا اور بعد کو اس میں کیا اضافے ہوئے۔

''عشق نامہ نثری فارسی'' میں خود واجد علی شاہ نے ''رادھا کنہیا کا قصہ'' کے بارے میں یہ ذکر کیا ہے کہ رادھا کنہیا کے رہس کی رسم ہندوؤں میں بہت دنوں سے رائج ہے لیکن جیسا رہس انہوں نے تیار کیا اس کی مثال کہیں اور نہیں ملتی۔ ناٹک میں سلطان پری نے رادھا کا کردار پیش کیا اور مارخ پری نے کنہیا کا۔ یہاں قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس ناٹک میں کنہیا کا کردار بھی ایک عورت نے ہی ادا کیا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس ڈرامے میں اکثر مکالمے نثر میں ہیں البتہ ایک موقع پر رادھا کنہیا نے اپنی اپنی محبت کا اظہار دوہوں کی شکل میں کیا ہے۔

سید مسعود حسن نے رام چیرا کے کردار کے متعلق ذکر کرتے ہوئے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ واجد علی شاہ سنسکرت ناٹکوں سے بھی واقفیت رکھتے تھے۔ اسی لئے انہوں نے اس کے زیر اثر اپنے ڈرامے میں بھی ایک مضحکہ کردار پیش کیا ہے۔ وہ فرماتے ہیں:

"رھس کے کھیل میں ایک چیز پہلی نظر میں اعتراض کے قابل معلوم ھوتی ھے، یعنی رام چیرا کا مضحکہ خیز انداز سے کنھیا جی کی نقل کرنا اور ان کا ھنس کر ٹال دینا مگر غور کرنے کے بعد اسی چیز سے اس کا ثبوت ملتا ھے کے واجد علی شاہ ھندوستان کے قدیم ناٹکوں سے کچھ واقفیت ضرور رکھتے تھے۔ سنسکرت ناٹکوں میں ایک کردار ودو شك کا ھوتا تھا جو دوسرے دور کے اردو ڈراموں میں بھی 'بدوشك' کے نام سے ملتا ھے اور اسی مضحکه خیز یاحماقت بھری حرکتوں سے تماشائیوں کے لئے تفریح کا سامان مھیا کرتا رھتا ھے۔ سنسکرت ناٹکوں کا ودوشك ناٹك یا ھیرو کا بے تکلف دوست' درباری مسخرہ اور کاروبار عشق میں ھیرو کا مشیر مددکار ھوتا ھے' ان پڑھ اور باتونی ھوتا ھے اور مسخر گی اور بے وقوفی کی باتیں کرتا ھے۔ اس کی صورت، پوشاك، چال ڈھال، سب کی غرض لوگوں کو ھنسانا ھوتی ھے شاھی رھس میں رام چیرا کی حیثیت وھی ھے جو سنسکرت ناٹکوں میں ودوشك کی تھی۔"

(لکھنو کا شاہی اسٹیج۔ ص ۱۲-۱۱۱)

ڈاکٹر عطیہ نشاط اس کو ڈرامہ کہنے سے جھجکتی ہیں، انہیں نہ تو اس میں کہیں کوئی عمل و حرکت دکھائی دیتی ہے اور نہ ہی تصادم و کشمکش بلکہ صرف ناچ دکھائی دیتا ہے۔ وہ کہتی ہیں:

"کسی قصہ کو ڈراما کھنے کے لیے جس عمل و حرکت' کشمکش اور تصادم کی ضرورت ھوتی ھے اس کا یھا ں نام بھی نھیں ھے۔ قصہ دو حصوں

میں تقسیم کیا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ صحرا اور غربت ایک طرف ہیں جو ناچ دیکھنا چاہتے ہیں اور رادھا کنہیا پریاں وغیرہ دوسری طرف ہیں جو ناچ دکھاتے ہیں۔ ان دونوں کے بیچ عفریت ہے جو دونوں کا تعلق بتاتا ہے ورنہ آخر میں کہیں صحرا اور غربت کا ذکر نہیں ملتا۔ کرداروں میں کوئی پیچیدگی کوئی الجھن نہیں ہے۔ سیدھے سادے سے کردار ناچ گانوں کی لڑیوں میں گوندھے گئے ہیں۔ رادھا کنہیا کے قصہ پر "کرشن لیلا" کی گہری چھاپ ہے۔غالباً انہیں لیلاؤں سے متاثر ہوکر واجدعلی شاہ نے یہ قصہ ترتیب دیا ہوگا۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ ص ۵۷۔۵۶)

یہ صحیح ہے کہ اس ڈرامے میں عمل و حرکت کی وہ شدت نہیں ہے جو عام ڈراموں میں ہوا کرتی ہے لیکن یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ اس میں عمل و حرکت سرے سے ہے ہی نہیں۔ اس میں کشمکش اور تصادم اس وقت شروع ہوتا ہے جب رادھا، کنہیا سے مرلی بجانے کی فرمائش کرتی ہیں اور مرلی کھو جانے کی وجہ سے کنہیا رادھا کی اس فرمائش کو پورا نہیں کر پاتے۔ اس پر رادھا روٹھ جاتی ہیں۔ لہٰذا عطیہ نشاط کا یہ کہنا کہ اس میں کشمکش اور تصادم کا نام بھی نہیں ہے غلط ہے۔

ابراہیم یوسف ایک جگہ رقم طراز ہیں:

۵

"رادھا کنہیا کا قصہ لکھ کر اس نے اپنی بے بسی ظاہر کرنے کی کوشش کی۔ "رادھا کنہیا کا قصہ" میں ایک عاشق کی مجبوری نہیں ایک حکمراں کی مجبوری ہے۔ اگر چہ اس کو شعوری تو نہیں کہا جاسکتا مگر لاشعوری ہونے پرشک کی گنجائش کم ہے۔ رادھا کی خوشامد، پنہارنیوں کی خوشامد، مکھن والیوں کی خوشامد کو صرف جاگیردارانہ نظام حیات کی دین کہہ کر ٹالا نہیں جا سکتا بلکہ شکست خوردہ ذہنیت کی وہ علامت ہے جو معاشرے میں فاسدخون کی طرح گردش کرنے لگی تھی۔"

(اندر سبھا اور اندر سبھائیں۔ ص ۱۶)

بعد کے نقادوں نے ڈاکٹر عطیہ نشاط کی بات کو ہی دہرایا ہے۔ اس میں کوئی اضافہ نہیں کیا ہے۔ مثال کے طور پر ڈاکٹر اے۔ بی۔ اشرف لکھتے ہیں:

۶

"کہانی کا پلاٹ سیدھا سادا، غیر پیچیدہ اور تعطیل و تذبذب سے عاری ہے۔ نہ اس میں حرکت و عمل کا تصور ہے، نہ تجسس اور نہ انتظار یہ کیفیت، قصے میں وسعت پھیلاؤ ضرور ہے اور ناچ گانوں میں بھی تنوع

موجود ھے لیکن کشمکش اور تصادم مفقود ھے۔"

''رادھا کنہیا کا قصہ'' کے متعلق الفاظ وخیالات کی یہ تکرار ڈاکٹر وجے دیو سنگھ کے یہاں بھی ملتی ہے:

"ڈرامے کا پلاٹ نہایت سادہ ھے۔ اس میں ڈرامائی کیفیات کا بھی شدید فقدان ملتا ھے۔ ڈرامے میں تذبذب اور کشمکش کی بڑی کمی محسوس ھوتی ھے۔ معمولی کش مکش اس وقت نمایاں ھوتی ھے جب رادھا اور کبریٰ کے درمیان ٹکراؤ ھوتا ھے۔ رادھا کو مرلی کے کھو جانے کا یقین نہیں ھوتا بلکہ اسے شک ھے کہ مرلی کبریٰ کے پاس تھی، اس رقابت کی وجہ سے ڈرامے میں کش مکش نظر آتی ھے۔ یا پھر کشمکش اس وقت ملتی ھے جب کنھیا کی مکھن والیوں اور پنھاریوں سے دلچسپ چھیڑ چھاڑ دیکھنے کو ملتی ھے۔ " رادھا کنھیا کا قصہ " میں رقص وموسیقی اور شعر و نغمہ کا کافی استعمال ھوا ھے۔"

(اردو اسٹیج ڈراما: تاریخ وتنقید۔ص ۷۲)

یہ بات سچ ہے کہ اس ڈرامے میں ڈرامائی کیفیات کا فقدان ہے لیکن ہمارے پیش نظر یہ بات بھی ہونی چاہئے کہ یہ ڈرامے کی صنف کی پہلی کوشش تھی تو ظاہر ہے کہیں نہ کہیں کوئی نہ کوئی خامی تو رہ ہی جائے گی۔ اس کے ساتھ ساتھ ہمیں یہ اقرار بھی کرنا چاہئے کہ مذکورہ ڈرامے کی زبان زیادہ تر نثر کی صورت میں ہے، اس میں منظوم مکالمے کم ہیں۔ ڈراکٹر وجے دیو سنگھ نے اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ اس ڈرامے کی زبان نہایت سادہ ہے جس سے اس دور کی سادہ نثر کے معیار کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔

(ب) امانت اور مداری لال کی اندر سبھاؤں پر تنقید

اکثر ناقدین اور محققین حضرات کا اس بات پر اتفاق ہے کہ امانت کی ''اندر سبھا'' اردو کا پہلا دستیاب شدہ ڈراما ہے۔ لہٰذا اس پر تقریباً ہر نقاد نے خامہ فرسائی کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میرے خیال سے جتنا کچھ ''اندر سبھا'' پر لکھا گیا ہے اتنا کسی اور ڈرامے پر نہیں لکھا گیا۔

اندر سبھا پر ہمیں سب سے پہلی تنقید سید محمد حسین رضوی کی کتاب ''ڈراما پر ایک دقیق نظر'' میں ملتی ہے۔ اب تک ڈرامے کی تنقید پر لکھی گئی سب سے پہلی کتاب نور الٰہی و محمد عمر صاحبان کی ''ناٹک ساگر'' کو مانا جاتا تھا۔ لیکن کچھ دنوں قبل ڈاکٹر انور پاشا نے سید محمد حسین رضوی کی کتاب ''ڈراما پر ایک دقیق نظر'' کو دستیاب کیا ہے جو کہ ناٹک ساگر سے بیس سال قبل یعنی ۱۹۰۴ء کی تصنیف ہے۔ ڈاکٹر انور پاشا نے اس ڈرامے کے پہلے ورق کا جو عکس پیش کیا ہے اس پر اس کے تصنیف کی تاریخ ۱۹۰۴ء درج ہے۔ اس کتاب کو نہ صرف یہ کہ زمانی تقدم حاصل ہے بلکہ اس کا معیار ناٹک ساگر سے کہیں زیادہ بلند ہے۔ ڈاکٹر انور پاشا کا کہنا ہے:

"گرچہ اردو ڈرامے کے کسی ناقدنے "ڈراما پر ایک دقیق نظر" کا کہیں کوئی ذکر نہیں کیا ہے اور نہ ہی "ناٹک ساگر" پر اس کے اثرات کی کوئی نشاندھی کی ہے۔ خود "ناٹک ساگر" کے مصنفین نے بھی نہ تو کہیں اس کتاب کا کوئی حوالہ دیا ہے یا اس سے استفادے کا ہی اعتراف کیا ہے۔ بلکہ انھوں نے اپنی کتاب "ناٹک ساگر" کی "ندرت تصنیف" کو بجائے خود تقلید کا ناقابلِ تردید بطلان قرار دیا ہے۔ مگر دونوں کتابوں کے بہ نظر غائر مطالعہ سے یہ گمان گزرتا ہے کہ "ناٹک ساگر" کے مصنفین کے پیش نظر سید محمد حسین رضوی کی کتاب "ڈراما پر ایک دقیق نظر" ضرور تھی۔ انھوں نے اس کتاب سے استفادہ کیا ہے اور بعض معاملات میں اس کی تقلید بھی کی ہے۔"

(ڈراما پر ایک دقیق نظر۔ ص ۱۴)

''ڈراما پر ایک دقیق نظر'' کا مطالعہ کرنے سے ہمیں اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف کی نظر اس وقت تک مغرب و مشرق میں لکھے گئے تمام اہم ڈراموں پر تھی۔ وہ فن ڈراما کے تمام لوازمات سے واقف تھا اور اس کا بہتر شعور رکھتا کہ اچھا ڈراما ہم کسے کہیں گے۔ یہی نہیں بلکہ مصنف نے اردو میں فن ڈراما کی بدحالی اور اس کی جانب سے بے توجہی کا سبب بھی اپنی اس تصنیف میں بیان کیا ہے۔

بعد کے جتنے بھی ناقدین ہیں انہوں نے اس میں کوئی خاص اضافہ نہیں کیا ہے۔ بلکہ اسی بات کو دہراتے آئے ہیں لیکن ان تمام چیزوں کے باوجود اس کتاب میں ایک بات کی کمی شدت سے محسوس ہوتی ہے اور وہ یہ کہ مصنف نے اس میں امانت اور مداری لال کی اندر سبھاؤں کے علاوہ کسی تیسرے ڈرامے کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے جب کہ بقول مصنف اس وقت تک متعدد ڈرامے لکھے جا چکے تھے۔

ناٹک ساگر میں اندر سبھا امانت اور اندر سبھا مداری لال کا ذکر تو ملتا ہے لیکن ان کی تنقید نہیں کے برابر ہے۔ اندر سبھا امانت کے متعلق صرف اتنا کہا گیا ہے کہ یہ ایک اوپیرا ہے، اس کا پلاٹ کمزور ہے اور اس میں کیرکٹر نگاری کی طرف توجہ نہیں کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ مداری لال اور امانت کی اندر سبھاؤں کا تھوڑا سا تقابلی مطالعہ ہے۔

ڈاکٹر عبدالعلیم نامی تو اندر سبھا (امانت) کو ڈراما ماننے سے ہی انکار کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے:

۵۸

"ان حالات میں جب کہ امانت، ان کے صاحبزادے اور شاگرد اسے رہس اور جلسے سے تعبیر کرتے ہوں اسے کھینچ تان کر ڈرامے کے معنی پہنانا اور اسے ڈرامہ سمجھنے پر مجبور کرنا کم ازکم تعلیم یافتہ طبقہ کے لئے نامناسب ہے۔"

(اردو تھیٹر (جلد اول) ۔ص ۲۳۳)

نامی صاحب کا کہنا ہے کہ وہ لوگ جو اندر سبھا کو اردو کا پہلا ڈراما تسلیم کرتے ہیں۔ وہ ''رہس'' اور ''اسٹیج پلے'' کے فرق سے ناواقف ہیں۔ ہم نے پچھلے باب میں اس بات کی تفصیل پیش کردی ہے کہ نامی صاحب کا یہ بیان اب غلط ثابت ہو چکا ہے اور اندر سبھا (امانت) ہی اردو کا پہلا ڈراما ہے۔

اندر سبھا کے متعلق سید محمد حسین رضوی کا بیان ہے:

۵۹

"حضرت واجد علی شاہ جنت آرامگاہ کے آخر زمان سلطنت میں ایک صاحب متخلص بہ امانت نے اس فن میں ایک تصنیف کی جو اندر سبھا کے نام سے مشہور ہے۔ یہ امانت کی اکلوتی تصنیف اردو ڈراما میں کسیقدر وقعت کی نگاہ سے دیکھی جا سکتی ہے۔ شاعری کے لحاظ سے اس کو اوسط درجہ کی تصنیفات میں جگہ دی جا سکتی ہے پلاٹ اگرچہ سادہ ہے .....ماشاء اللہ چشم بددور"

(ص ۵۹)

اس میں مصنف کو ایک غلط فہمی ہوئی ہے کہ یہ ڈراما امانت نے واجد علی شاہ کے لیے لکھا تھا اور اس کو اسٹیج کرنے کے لئے اودھ کا پورا خزانہ وقف تھا۔ ناٹک ساگر کے مصنفین محمد عمر و نور الٰہی اور سید امتیاز علی تاج نے بھی اندر سبھا کا سبب تالیف یہی بتایا ہے کہ واجد علی شاہ کے دربار میں ایک فرانسیسی شخص تھا جس نے بادشاہ کی رنگین مزاجی کو دیکھ کر فرانس کی اوپیرا نگاری کا ذکر ان کے سامنے کیا لہٰذا نواب واجد علی شاہ نے امانت کو اسی قسم کا ایک ڈراما لکھنے کو کہا اور اس طرح اندر سبھا تحریر کی گئی۔ لیکن سید مسعود حسن رضوی ادیب نے اپنی تحقیق سے یہ بات ثابت کردی ہے کہ واجد علی شاہ کے دربار میں نہ تو کوئی فرانسیسی مصاحب تھا اور نہ ہی امانت کا بادشاہ کے دربار سے کوئی تعلق تھا۔ وہ کہتے ہیں:

"کسی مورخ ، کسی سوانح نگار، کسی تذکرہ نویس نے واجد علی شاہ کے عہد میں، بلکہ انتزاع سلطنت کے پچاس ساٹھ برس بعد تک، یہ کہیں نہیں لکھا کہ واجد علی شاہ کے دربار یوں میں کوئی فرنگی بھی تھا اور نہ یہ کہ امانت کا شاہی دربار سے کوئی تعلق تھا۔ واجد علی شاہ نے اپنی کتابوں میں جگہ جگہ اپنے درباری شاعروں کا ذکر کیا ہے، رقص وسرود کے جلسوں کا بیان کیا ہے اور ان کے حکم یا فرمائش سے جو ناٹک تیار کئے گئے تھے ان کا تفصیلی حال لکھا ہے، مگر امانت اور اندر سبھا کا کہیں نام بھی نہیں لیا ہے۔ اگر اندر سبھا ان کے حکم سے لکھی گئی ہوتی اور ان کے یہاں کھیلی گئی ہوتی تو اس کی عام مقبولیت اور غیر معمولی شہرت کی بنا پر یہ ممکن نہ تھا کہ وہ اس کا ذکر نہ کرتے۔ واجد علی شاہ کی لکھی ہوئی ستر پچھتر کتابیں میری نظر سے گذر چکی ہیں ۔ ان میں ان کے درباری شاعروں کے کہے ہوئے بہت سے قطعات تاریخ شامل ہیں۔ لیکن امانت کا کوئی قطعہ کہیں نظر نہیں آتا۔ خود امانت نے اندر سبھا کی شرح میں واجد علی شاہ کی مدح لکھی ہے اور ان کے ایجاد کئے ہوئے رہس کا ذکر تفصیل سے کیا ہے مگر شاہی دربار سے اپنا کوئی تعلق ظاہر نہیں کیا ہے۔"

(لکھنو کا عوامی اسٹیج۔ص ۴۹۔۴۸)

سید مسعود حسن رضوی ادیب کی کتاب "لکھنو کا عوامی اسٹیج" میں حالانکہ تنقید کے مقابلے میں تحقیقی مواد زیادہ ملتے ہیں لیکن اس کی اہمیت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا، کیونکہ بغیر تحقیقی مواد کے ہم کسی چیز پر صحیح تنقید نہیں کر سکتے بلکہ ایسے میں ایک نقاد ہمیشہ غلط فہمی کا شکار ہوتا رہتا ہے۔ مسعود حسن نے اندر سبھا کے حوالے سے جو جانکاریاں ہم تک پہونچائی ہیں وہ ہیں۔ اندر سبھا کا سال تصنیف، اس کا قصہ اور ماخذ، اندر سبھا کی زبان، اس کا اسٹیج شو، اندر سبھا کے مقامات، پوشاکیں اور اسٹیج کا سامان، امانت کا نثری اور شعری سرمایہ وغیرہ۔

مسعود حسن اندر سبھا کے ماخذ کے متعلق ایک جگہ لکھتے ہیں:

"اندر سبھا کے قصے میں کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ جو چیزیں مدت سے زبانی قصوں کہانیوں میں مشہور تھیں اور مثنویوں اور قصوں کی کتابوں میں مذکور ہوتی چلی آتی تھیں۔ انہیں کو لے کر امانت نے اپنا ناٹک مرتب کر لیا اور اس کی ترتیب میں بھی کوئی خاص ندرت پیدا نہ کر سکے۔ امانت کا خاص کارنامہ یعنی اندر سبھا کا طبع زاد پہلو صرف یہ ہے کہ اس کے گیت، غزلیں،

منظوم مکالمے سب امانت کی فکر کا نتیجہ ہیں۔

(لکھنو کا عوامی اسٹیج۔ص ۹۵)

اندر سبھا اور اس کی روایت پر ایک مبسوط کتاب ابراہیم یوسف نے تحریر کی ہے جس کا عنوان ''اندر سبھا اور اندر سبھائیں'' ہیں۔ موصوف نے اندر سبھا کی اہمیت کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ اس نے نہ صرف یہ کہ تفریح کا ایک نیا ذریعہ پیدا کیا بلکہ ایک ایسی روایت کی بنیاد ڈال دی جس کی حکمرانی ایک عرصے تک اردو ڈراما اور اسٹیج پر قائم رہی۔ ان اندر سبھاؤں میں ہندو دیومالا کے مشہور کردار راجا اندر کی شخصیت، انسان اور پری کا معاشقہ اور رقص و موسیقی کو دکھایا جاتا ہے۔

ابراہیم یوسف نے ''اندر سبھا اور اندر سبھائیں'' کے مقدمے میں یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ مغربی ڈرامے سے قطع نظر ہندوستانی ڈرامے رقص، موسیقی اور شاعری کے اشتراک سے وجود میں آئے۔ رقص، موسیقی اور شاعری تینوں انسانی جذبات و احساسات کے اظہار کا الگ الگ طریقہ ہیں، لیکن جب انہیں یکجا کر دیا جائے تو ان کا دائرہ بہت وسیع ہو جاتا ہے۔ لہٰذا بقول ابراہیم یوسف ''.....اور یہی ڈرامے کی منزل ہے جہاں وہ زندگی کی نقل نہ رہ کر زندگی کی علامت بن جاتا ہے'' (ص۔۱۱)۔ ظاہر ہے ایسی صورت میں انسان جب ان ڈراموں کو دیکھتا ہے تو زیادہ مسرت اور فرحت محسوس کرتا ہے لیکن جو لوگ ڈرامے کو صرف مغربی عینک پہن کر دیکھنے کے عادی ہیں انہیں یہ بات سمجھ میں نہیں آتی اور وہ اندر سبھاؤں میں رقص و موسیقی کے استعمال پر زیادہ اعتراض کرتے ہیں۔ شاید انہیں یہ بھی نہیں معلوم کہ مغربی ڈرامے المیہ پر ختم ہوتے ہیں جب کہ سنسکرت ڈراموں میں المیہ عنصر کو شامل کرنا معیوب سمجھا جاتا تھا۔ یہاں ڈراموں کا اختتام طربیہ ہوتا تھا۔ دوسرا اعتراض اندر سبھاؤں پر یہ کیا جاتا ہے کہ ان میں حقیقی زندگی کو پیش نہیں کیا گیا۔ یہاں دو چیزیں غور طلب ہیں۔ ایک تو یہ کہ انسان اپنی حقیقی زندگی میں جن حالات سے گذرتا ہے اپنی اوقات کے مطابق جو کچھ اچھے سے اچھا کر سکتا ہے اس کی پوری کوشش کرتا ہے لیکن کبھی کبھی وہ ان حالات سے بھی دوچار ہوتا ہے جہاں اس کا بس نہیں چل سکتا۔ ایسے میں وہ اپنی ایک خیالی دنیا بناتا ہے اور اسی میں اس چیز کو تصور کر کے خوش ہو لیتا ہے۔ لہٰذا ہم اس دوسری چیز کو اس کی حقیقی زندگی سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ یہی وجہ ہے کہ اندر سبھاؤں میں تخیلاتی کردار پیش کیے گئے۔ ان پر اعتراض کرنا سراسر ظلم ہے۔ ابراہیم یوسف نے اندر سبھا کو ایک شکست خوردہ تہذیب کا اظہار بتایا ہے، وہ ایسا عہد تھا جہاں ایک طرف مغلیہ سلطنت دم توڑ رہی تھی تو دوسری طرف اودھ کے حکمرانوں پر انگریزوں کا شکنجہ کستا جا رہا تھا۔ عوام میں اب کسی سے مقابلہ کرنے کی صلاحیت باقی نہ رہی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان تمام اندر سبھاؤں میں تصادم کا فقدان ہے۔

۱۲ے

''..... یہاں بھی ہم کو وہی شکست خوردہ ذہنیت نظر آتی ہے جو عوامی سطح پر زہر بن کر زندگی کو ٹکڑے ٹکڑے کر رہی تھی اور عوام زہر کی گولیوں کو مٹھاس کی پرتیں چڑھا کر اس کی تلخی کو کم کرنے کی کوشش کر

رہے تھے۔ امانتؔ کی اندر سبھا کا ہیرو گلفام شکست خوردہ ذہنیت کا شکار ہے جس میں عمل اور جدو جہد کا فقدان ہے۔سبنرپری کے کردار میں تھوڑی بہت عمل و حرکت اور جدو جہد نظر آتی ہے مگر اس میں بھی راجا اندر سے روبرو ہونے کا حوصلہ نہیں بلکہ صرف انعام و اکرام کی طالب ہوتی ہے جس سے اس درو کی ذہنیتوں پر روشنی پڑتی ہے۔"

(اندر سبھا اور اندر سبھائیں ص۔۱۷)

امانتؔ کی اندر سبھا کے بعد مداری لال کی اندر سبھا کا نمبر آتا ہے۔سید مسعود حسن کے مطابق جب انہوں نے باداللہ اور نظیرن سے مداری لال کی اندر سبھا کے بارے میں پوچھا تو ان لوگوں نے بتایا کہ مداری لال کی اندر سبھا امانتؔ کی اندر سبھا سے بہتر ہے کیونکہ اس میں سوال و جواب زیادہ ہیں۔یہ بات درست نہیں ہے۔امانت کی اندر سبھا مداری لال کی اندر سبھا سے بہتر ہے۔یہی وجہ ہے کہ مداری لال کی اندر سبھا کو وہ مقبولیت حاصل نہ ہوسکی جو امانتؔ کی اندر سبھا کو ہوئی بقول ابراہیم یوسف:

[۱۳]

"اندر سبھا امانتؔ لکھنو کے دم توڑتے تعیش پسند معاشرے کا قہقہہ تھا جو شاید دم آسان کرنے کے لیے لگا یا گیا تھا اور جو آواز باز گشت بن کر ہر کونے میں سنائی دیا جانے لگا۔ اس آواز باز گشت کی ایک گونج ماہ منیر معروف بہ اندر سبھا مداری لال ہے۔ اگر چہ یہ سبھا اپنے زمانے کی مقبول سبھا تھی بالخصوص جاہل طبقہ اسے بے حد پسند کرتا تھا مگر یہ اپنی غیر ادبی حیثیت کے باعث ادب میں وہ مقام حاصل نہ کر سکی جو امانتؔ کی اندر سبھا کو حاصل ہوئی۔ یہاں تک کہ اردو ڈرامے کی تاریخ مرتب کرنے والوں نے اسے قابل اعتناہی نہیں سمجھا۔ عشرت رحمانی، ڈاکٹر عبدالعلیم نامی اور بادشاہ حسین نے تو اس کا ذکر تک نہیں کیا۔ ناٹک ساگر میں نورالٰہی و محمدعمر صاحبان نے صرف تین چار سطروں میں اور رام بابو سکسینہ نے دوسطروں میں اس کا ذکر مناسب سمجھا۔ صفدر آہ صاحب نے اپنی کتاب "ہندوستانی ڈراما" میں اس کو اندر سبھا امانت سے قدیم کہہ کر گلو خلاصی کرلی۔ اس پر سب سے پہلے مفصل بحث سید مسعود حسن رضوی ادیبؔ نے کی۔ پھر ڈاکٹر اسلم قریشی نے اندر سبھا امانت اور اندر سبھا مداری لال کے زمانی تقدیم کا مسئلہ اٹھایا اور عطیہ نشاط صاحبہ نے اپنے تحقیقی مقالے میں اس کو جگہ دے کر اس کے چند پہلوئوں پر روشنی ڈالی۔ ڈاکٹر عبدالودود نے بھی اس

پر ایک مضمون سپرد قلم کیا۔"

(اندر سبھا اور اندر سبھائیں۔ص ۱۰۰)

مداری لال کی اندر سبھا میں دو کمیاں شدت سے محسوس ہوتی ہیں۔ایک تو یہ کہ اس میں مکالموں کی بھرمار ہے جس سے اکتاہٹ ہونے لگتی ہے۔دوسرے یہ کہ اس میں ایک جگہ شہزادی کو پانی میں کھینچ لیا جاتا ہے لیکن اس بات کا کہیں ذکر نہیں ملتا کہ اسے پانی میں کون کھینچتا ہے اور پھر وہ وزیرزادی کو کیسے مل جاتی ہے۔

ابراہیم یوسف نے اپنی مذکورہ تصنیف میں دو اور قدیم اندر سبھاؤں کا ذکر کیا ہے۔وہ ہیں بزم سلیمانی اور جشن پرستان۔ان کے مطابق اندر سبھا امانت سے متاثر ہو کر بہت سی سبھائیں لکھی گئیں لیکن ان میں سے بعض میں کلیتہً اندر سبھا امانت کی غلامانہ تقلید کی گئی ہے۔بزم سلیمان مصنفہ خادم حسین افسوس اور جشن پرستان مصنفہ بھیروں سنگھ عظمت اسی زمرے میں آتی ہیں۔البتہ جشن پرستان میں بزم سلیمانی کے مقابلے میں تقلید کا پہلو کم ملتا ہے بلکہ عظمت نے قصہ میں مناسب تبدیلیاں بھی کی ہیں۔ان تمام اندر سبھاؤں میں اعلیٰ درجے کی کردار نگاری نہیں ملتی لیکن عظمت نے جشن پرستان میں سابقہ اندر سبھاؤں کے مقابلے میں اچھی کردار نگاری کی ہے۔انہوں نے شہزادی گلفام کی صورت میں کسی حد تک ایک فعال کردار پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

اندر سبھا سے متعلق ایک بات کو تقریباً ہر نقاد نے دہرایا ہے کہ اس پر دوسری مثنویوں اور داستانوں کا اثر ہے۔ اردو ادب کی تنقید میں یہ ایک بہت بڑی خامی ہے جس کو اکثر نقاد بھول جاتے ہیں۔ہمارا تنقیدی معیار اسی وقت بلند ہوگا جب ہم ادب میں نئے نئے گوشے تلاش کریں اور دوسروں کو دعوت فکر دیں، نہ کہ اس بات کو جو کسی ایک شخص نے کہہ دیا صدیوں تک دہرایا جائے۔خیر، بات اندر سبھا کی چل رہی تھی کہ اس پر دوسرے قصوں کا اثر ہے۔ڈاکٹر عطیہ نشاط نے اس سلسلے میں ایک نئی چیز کا اضافہ یہ کیا کہ چونکہ ہماری پرانی داستانوں میں ہیرو کو نااہل دکھایا گیا ہے اسی لیے امانت نے ان سے متاثر ہو کر گلفام کا کردار بھی ویسا ہی پیش کیا ہے۔اسی طرح عام قصوں میں ہیروئن کا کردار پیش پیش ہوتا ہے لہٰذا امانت نے بھی سبز پری کو ایک فعال کردار بنا کے پیش کیا۔وہ لکھتی ہیں:

"..... گلفام کا کردار اہم ہونا چاہئے تھا لیکن پورے قصے میں وہ بے جان ہے۔بہت سے موقعے ایسے آئے ہیں جب وہ اہم کارنامے انجام دے سکتا ہے لیکن غالباً امانت کے سامنے جو مثنویاں یا قصے تھے ان کے ہیرو چونکہ نااہل دکھائے گئے ہیں اس لیے وہ بھی گلفام کا کوئی اصلاحی پہلو نہیں پیش کر سکے۔عام طور سے قصوں میں ہیروئن ہی پیش پیش نظر آتی ہے۔اسی طرح یہ کام امانت نے سبز پری سے لیا ہے۔"

(اردو ڈراما روایت اور تجربہ۔ص ۶۲)

عطیہ نشاط کے مطابق اندر سبھا کا آدھا حصہ پریوں کی آمد اور ناچ گانے سے بھرا ہوا ہے۔ اس قصے میں عمل نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ عمل دراصل اس وقت شروع ہوتا ہے جب سبز پری اندر کے دربار میں آتی ہے اور راجا کے سو جانے کے بعد باغ میں چلی جاتی ہے۔ ڈرامے میں تشویش کا پہلو اس وقت سے ابھرنا شروع ہوتا ہے جب سبز پری جوگن کی شکل میں راجا اندر کی سبھا میں آ کر گاتی ہے۔ راجا خوش ہو کر اسے انعام دینا چاہتا ہے لیکن وہ انکار کرتی ہے۔ سبز پری کا یہی انکار ناظرین کے دل میں یہ جاننے کا شوق پیدا کرتا ہے کہ آخر وہ چاہتی کیا ہے۔ لہٰذا ان گانوں سے قصے کو آگے بڑھانے میں بھی مدد ملتی ہے۔ آخر میں وہ اپنی منہ مانگی مراد یعنی گلفام کو حاصل کر لیتی ہے۔

۱۵

" اس طرح وہ منہ مانگی مراد لینا چاہتی ہے۔ یہ حصہ کہانی میں بڑی اہمیت رکھتا ہے اور اسی کی بدولت اسے ڈراما کہا جاتا ہے۔ اس قصہ میں گانوں کے ذریعہ تشویش کو بڑھایا گیا ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۶۴)

ڈرامے میں تصادم اس وقت شروع ہوتا ہے جب راجا اندر کو سبز پری اور گلفام کی محبت کا علم ہوتا ہے یہ ڈراما اس دور میں لکھا گیا تھا جب پرانی روایتوں میں جکڑے ہونے کی وجہ سے کسی میں یہ ہمت نہیں تھی کہ وہ کسی سے اپنے عشق کا اظہار کرتے لیکن سماج میں ایک ایسا طبقہ ضرور تھا جو ان بندھنوں کو توڑ کر آزاد ہو جانا چاہتا تھا۔ سبز پری اسی طبقے کی عکاسی کرتی ہے۔ راجا اندر کا انکار اور حکم اصل میں اس معاشرت کی نمائندگی کرتا ہے جہاں پرانی روایتوں پر پابندی ہے اور جو طبقوں کی تقسیم پر سختی سے عمل کرتا ہے۔ سبز پری اس روایتی پابندی کے خلاف بغاوت کرتی ہے اور اپنی کوششوں سے کامیاب بھی ہو جاتی ہے۔ اس کہانی کا انجام نئے اور پرانے خیالات کی ٹکر ہے، ایک طبقہ پرانی روایتوں سے چمٹے رہنا خوبی سمجھتا ہے، دوسرا طبقہ نئی ضرورتوں کو محسوس کر کے نئے خیالات اپناتا ہے۔

۱۶

"یہ ٹکر، یہ کشمکش اس سماج کا نقشہ پیش کرتے ہیں جہاں فن کا روں میں بیداری شروع ہو چکی تھی۔ وہ نئی چیزوں کو قبول کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ وہ ایک بہتر اور صحت مند سماج میں سانس لینا چاہتے تھے جہاں انسان خود ساختہ زنجیروں میں جکڑا ہوا اپنی آرزوؤں اور حسرتوں پر آنسو نہیں بہانا چاہتا بلکہ زندگی کی ضرورتوں کو اپنی سعی کامل سے حاصل کرکے ایک کامیاب زندگی گزارنے کا متمنی ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۶۴۔۶۵)

اسلوب اور زبان کے لحاظ سے اندر سبھا میں جو نظم و نثر استعمال کی گئی ہے اس پر لکھنوی معاشرے کی گہری چھاپ ہے۔ گیتوں میں ہندی آمیز اردو استعمال کی گئی ہے۔ یہ گیت کردار کے مطابق ہیں اور ان میں پر کیف نغمگی

پائی جاتی ہے۔

ایک بات یہ بھی کہی جاتی رہی ہے کہ بھلے ہی امانت نے واجد علی شاہ کے اسٹیج کئے ہوئے ڈرامے یا رہس نہ دیکھے ہوں لیکن اپنے دوست واحباب سے ان کا ذکر ضرور سنا ہوگا اور اسی سے متاثر ہوکر انہوں نے اندر سبھا لکھی۔ یہ اثر اس بات سے بھی واضح ہو جاتا ہے کہ اندر سبھا میں جن جن مقامات کا ذکر ہے وہ سب پہلے کی مثنویوں میں آتے رہے ہیں صرف ایک مقام کا ذکر نہیں آتا اور وہ ہے اختر نگر۔ بقول عشرت رحمانی اختر نگر اودھ کا دوسرا نام ہے اور شہزادہ گلفام واجد علی شاہ کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

۱۷

"اختر نگر کے علاوہ باقی مقامات متذکرہ بالا تمام (یعنی سنگلدیپ' پرستان' قاف وغیرہ) مثنویوں اور دوسری داستانوں میں جوں کے توں یا بعض تبدیلی کے ساتھ اس سے پہلے آچکے ہیں۔ اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ امانت نے اختر نگر کو ہندوستان کا ایک شہر قرار دیا اور گلفام کو اس کا شہزادہ ظاہر کیا، یہ اختر نگر لکھنو کے سوا اور کوئی مقام نہیں،' کیونکہ اس سے پیشتر واجد علی شاہ نے اپنے تخلص اختر کی رعایت سے سرزمین اودھ کا نام اختر نگر رکھا تھا۔ ایک روایت کے مطابق اختر نگران سے پہلے رکھا گیا اور ان کے عہد میں یہ نام متروک ہوگیا، لیکن امانت نے اپنے پلاٹ میں جو مقامات مقرر کئے ان کے خیال میں اختر نگر لکھنو اور شہزادہ گلفام واجد علی شاہ تھے۔"

(اردو ڈراما کا ارتقا۔ ص۷۶)

امانت نے اندر سبھا میں کہیں کہیں ڈرامے کے بعض قدیم فنی اصولوں کو توڑا ہے۔ مثال کے طور پر اس میں انہوں نے زمان و مکان کی وحدت کا زیادہ خیال نہیں رکھا۔ وحدت عمل کا تصور بھی اس میں کم ہی ملتا ہے۔ عشرت رحمانی مانتے ہیں کہ امانت نے یہ سب قصداً کیا، کیونکہ ان کا مقصد ایک ایسا کھیل تیار کرنا تھا جو لوگوں کی تسکین و تفریح کا ذریعہ بنے۔ لیکن ان سب کے باوجود اس میں ہر جگہ مقامی رنگ جھلکتا ہے جو شروع میں اس کی طعن و تشنیع کا اور بعد میں کامیابی کا ذریعہ بنا۔ ۱۸

"بهرحال یه تسلیم کرنا پڑتا هے که اندر سبها جو خالص مقامی رنگ اور وقتی تفریح کے لیے لکها گیا۔ اس دور کی تهذیت کا رنگ اڑ جانے کے بعد ایك نئے روپ میں دیکها جانے لگا اور اس میں اتنی زندگی پائی جاتی هے که هر عهد اور هر مذاق کی زنده دلی کا سامان اور هرایك کے لئے پرکیف مثالی تمیثل قرار پایا هے۔"

(اردو ڈراما کا ارتقا۔ ص۷۹)

عشرت رحمانی نے اس بحث میں اس بات کا بھی اشارہ کیا ہے کہ اندر سبھا کی مقبولیت کی ایک وجہیہ بھی تھی کہ اس میں جو زبان استعمال کی گئی ہے وہ اس وقت کے لکھنوی معاشرے کی عوامی زبان تھی جس میں ہندی، اردو، برج اور پوربی زبان کا بہترین امتزاج ملتا ہے۔

اردو ڈرامے کے ناقدین میں بہت کم حضرات ایسے ہیں جنہوں نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ آخر وہ کیا اسباب تھے جس نے ڈرامے کو دوسری اصناف کے مقابلے میں زیادہ ترقی کا موقع نہ دیا۔ اردو ڈرامے کے پہلے ناقد سید محمد حسین رضوی نے اس کا ایک سبب یہ بتایا تھا کہ چونکہ اردو کے زیادہ تر شاعر اور ادیب مسلم تھے اور اسلام میں ڈرامے کی ممانعت ہے اس وجہ سے ان لوگوں نے اس فن کی طرف خاطر خواہ توجہ نہ کی۔ عشرت رحمانی نے بھی اس بات کو دہرایا ہے لیکن اس کے علاوہ انہوں نے چند اور اسباب کی نشاندہی کی ہے جو فن ڈراما نگاری کی راہ میں حائل رہے۔ انہوں نے اپنے نظریات کا اظہار یوں کیا ہے:

"اردو اسٹیج کا سب سے پہلا ڈرامانگار، شاعر تھا، اس لئے آخری دور تک ڈرامانگار کا شاعر ہونا لازمی قرار پایا۔

اردو اسٹیج کا سب سے پہلا ڈراما منظوم اور مافوق الفطرت واقعات پر مبنی پلاٹ پر لکھا گیا، لہٰذا اسی روایتی تقلید کے باعث ہمارے تھیٹر کے ڈراموں میں انسانی زندگی کی فطری عکاسی کے نقوش مدھم نظر آتے رہے۔

اردو اسٹیج کا پہلا ڈراما نگار قدیم طرز شاعری کا پابند اور علوم جدیدہ کی روشنی سے ناآشنا تھا اور اردو ادیبوں کے صفِ اول کے کسی فرد نے ڈرامانگاری کی طرف توجہ نہ کی، اس لئے مدت دراز تک معمولی درجہ کے شعرا ڈرامے لکھتے اور اندرسبھا کو نشانِ راہ سمجھتے رہے۔ اردو کا سب سے پہلا ڈراما شعرو نغمہ اور رقص و طرب کا مجموعہ تھا، جس میں ڈرامائی تدبر کاری پر رقص و نغمہ کو ترجیح دی گئی تھی، اس کی عام مقبولیت اور شہرت نے ڈرامانگاروں اور تھیٹر کے مالکوں نے اردو اسٹیج کی چمک دمک اور ناچ گانے کی دھوم دھام ہی کو ڈرامے کا فن تصور کر لیا۔ اس لیے روایتی طور پر اردو ڈرامے میں فکر و فن کی گہرائیاں بہت کم نظر آتی رہیں۔

پارسی تھیٹر نے شان دار ترقی کی لیکن اسی روایت کو سامنے رکھ کر وقتی تفریح کے سامان فراہم کرنے سے آگے قدم نہ بڑھایا۔"

(اردو ڈراما کا ارتقا۔ ص ۹۶)

استادِ محترم جناب محمد شاہد حسین نے بھی اپنی کتاب ''اندر سبھا کی روایت'' میں اندر سبھا کی کردار نگاری، پلاٹ اور اس کی زبان کے بارے میں تفصیلی بحث کی ہے اور ان ساری چیزوں کو مثال کے ساتھ پیش کیا ہے۔ بقول ان کے جس طرح سے اندر سبھا کی کہانی روایتی قسم کی ہے اسی طرح اس کے کردار بھی روایتی قسم کے ہیں جو پہلے سے

مصنف کے ذہن میں موجود تھے۔ مکالمے کے متعلق وہ کہتے ہیں:

ے۲۰

"یہ سچ ہے کہ اندرسبھا میں ایسے اشعار جنھیں ہم مکالمہ کہہ سکیں کم ہیں لیکن یہ اپنی قلت کے باوجود قصے کی بہت سی جزئیات پر روشنی ڈالتے اور کرداروں کی شخصیت کے داخلی و خارجی نقوش بھی اجاگر کرتے ہیں۔"

(اندرسبھا کی روایت۔ ڈاکٹر محمد شاہد حسین۔ ص ۱۱۸)

ایک جگہ اور وہ لکھتے ہیں:

ے۲۱

"اس کے مکالمے چست، رواں، شستہ سادہ و مختصر، موزوں الفاظ و کردار کی نفسیات و جذبات کے عکاس ہیں۔"

(ص ۱۱۱)

قدیم ناٹکوں میں ایک راوی پایا جاتا ہے جو ہر کردار کے اسٹیج پر آنے سے پہلے اس کا تعارف کرواتا ہے۔ امانت نے اس روایت کو تو برتا ہی ساتھ میں انہوں نے ایک جدت یہ پیدا کی کہ ہر کردار سے (سوائے گلفام اور دیو کے) بھی اس کا تعارف کروایا یعنی اسٹیج پر جتنے کردار آتے ہیں وہ خود اپنا تعارف کرانے کے لیے چند اشعار پڑھتے ہیں۔ اس کے علاوہ ڈرامے میں کرداروں کے متعلق تفصیلی معلومات تین طرح سے حاصل ہوتی ہیں۔ اول جب وہ کسی دوسرے کردار سے گفتگو کرتا ہے، دوسرے جب کوئی دوسرا کردار اس کے بارے میں اظہار خیال کرتا ہے، تیسرے خود ڈرامے کی اندرونی فضا اور واقعات سے کردار کی شخصیت پر روشنی پڑتی ہے۔ اندرسبھا میں ان سارے اصولوں کو ملحوظ نظر رکھا گیا ہے۔ اس کے علاوہ کردار نگاری کے لیے ایک اور طریقہ بھی رائج ہے کہ کردار تنہائی میں بغیر کسی سے مخاطب ہوئے خود کلامی کرے۔ اس سے بھی اس کی شخصیت کا پتہ چلتا ہے۔ امانت نے اس کو بھی اندرسبھا میں کہیں کہیں استعمال کیا ہے۔

جناب محمد شاہد حسین نے پلاٹ کے کل چھ اجزائے ترکیبی بیان کیے ہیں یعنی (۱) آغاز یا تمہید (۲) ابتدائی واقعہ یا آغاز پلاٹ (۳) عروج (۴) منتہی یا نقطۂ عروج (۵) تنزل اور (۶) انجام

اندرسبھا کے پلاٹ میں یہ سارے عناصر موجود ہیں۔ مثلاً اس کا آغاز اس وقت ہوتا ہے جب راجہ اندر اور چاروں پریاں اسٹیج پر آجاتی ہیں۔ اس سے پہلے ان کی آمد گائی جاتی ہے، پھر ہر کردار خود اپنی تعارف کراتے ہیں۔ دوسرا مرحلہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب سبز پری اسٹیج پر آتی ہے۔ ڈرامے میں تصادم اس وقت شروع ہوتا ہے جب راجہ اندر کو نیند آجاتی ہے اور سبز پری باغ کی طرف چلی جاتی ہے۔ تیسرا مرحلہ یا عروج وہاں سے شروع ہوتا ہے جب سبز پری گلفام کو نیند سے جگاتی ہے، اس سے اظہار عشق کرتی ہے اور دعوت وصل دیتی ہے۔ چوتھا مرحلہ اس وقت

شروع ہوتا ہے جب لال دیو گلفام کو پرستان میں دیکھ کر راجہ اندر کو اس کی اطلاع دیتا ہے نتیجتاً گلفام کو قاف کے کنویں میں قید کر دیا جاتا ہے اور سبز پری کو بال و پر نوچ کر سبھا سے نکال دیا جات ہے۔ پانچواں مرحلہ اس وقت پیش آتا ہے جب کالا دیو اندر سے ایک جوگن کے حسن اور گانے کی تعریف کرتا ہے۔ پھر جوگن کو دربار میں بلا کر گانے کی فرمائش کی جاتی ہے۔ اسے انعام دیا جاتا ہے لیکن وہ انکار کرتی رہتی ہے اور آخر میں اندر اس کو منہ مانگا انعام دینے کا وعدہ کر لیتا ہے۔ اور اس طرح ڈرامے کا انجام یہ ہوتا ہے کہ راجہ اندر وعدے کے مطابق گلفام کو سبز پری کے حوالے کر دیتا ہے۔

۲۲؎

"اس تجزئے سے اتنی بات واضح ہوجاتی ہے کہ اندرسبھا میں ایک ایسا قصہ موجود ہے جس میں پلاٹ کے تمام عناصر فنی ترتیب کے ساتھ پائے جاتے ہیں۔

یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ اندرسبھا کا پلاٹ بہت اعلیٰ معیار کا ہے اور اس میں کہیں بھی ڈھیل و کمزوری نہیں پائی جاتی پھر بھی پلاٹ کی مذکورہ خصوصیات میں سے بہت سی اس میں پائی جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر یہ کہ اس کا پلاٹ اکہرا اور سادہ ہے۔ اس میں ایک سیدھے سادے قصے کو اس طرح بیان کیا گیا ہے جس میں واقعات ایک کے بعد ایک فطری انداز میں رونما ہوتے ہیں اور ان میں وہ تسلسل وہ ربط پایا جاتا ہے جس کی تائید ارسطو نے کی ہے۔"

(اندرسبھا کی روایت ۔ ص ۱۳۱)

لہٰذا آخر میں ہم مجموعی طور پر یہ کہہ سکتے ہیں کہ جہاں ایک طرف ہمارے نقادوں نے اندرسبھا میں استعمال کئے گئے گانوں، انسان اور پری کے عشق اور رقص پر اعتراضات کئے وہیں دوسری طرف اس کا بھی اقرار کیا کہ اندرسبھا نے اردو ادب میں ایک نئی صنف کی ایجاد کی اور اس میں وہ تمام عناصر موجود ہیں جو ایک ڈرامے میں ہونے چاہئیں۔ اندرسبھا کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ اس نے اردو ڈرامے میں ایک نئی روایت کی بنیاد ڈال دی اور بہت دنوں تک لوگ اس کے سحر سے باہر نہ نکل سکے۔

مغربی بنگال میں لکھے گئے
اُردو ڈراموں پر تنقید

اردو ڈراما شروع ہونے سے پہلے بھی سرزمین بنگال میں بنگلہ زبان میں ڈرامے دکھائے جاتے تھے کیونکہ ملک کا یہ حصہ زمانۂ قدیم سے ہی علم وفن کا گہوارہ رہا ہے لیکن جس طرح امانت کی اندرسبھا نے ہندوستان کی ہر زبان اور ہر خطے کو متاثر کیا اسی طرح مغربی بنگال بھی اس کے اثر سے خالی نہ رہ سکا۔ یہاں کے چند حضرات جب لکھنو پہنچے اور اندرسبھا کا کھیل دیکھا تو انہوں نے آپس میں مشورہ کیا کہ اس طرح کا کھیل بنگال میں بھی کھیلا جانا چاہئے۔ لہٰذا اندرسبھاؤں کا سلسلہ یہاں بھی چل نکلا۔ انہیں میں سے ایک ''ناگرسبھا'' تھی جسے شیخ امام بخش کانپوری نے لکھا تھا۔ اس کے متعلق عشرت رحمانی رقم طراز ہیں:

۲۳

"اس عرصے میں شیخ امام بخش کانپوری نے اندرسبھا کی طرز پر ایک ناٹک "ناگر سبھا" لکھا جو فنی لحاظ سے نہایت ناقص اور تُک بندی کے پیرایہ میں لکھا گیا۔ اس کی زبان غیر فصیح، مکالمے بے تکے اور اشعار ناموزوں تھے، اور اندرسبھا کی تقلید میں یہ منظوم ناٹک رقص و نغمہ کا مجموعہ تھا، لیکن بے حد مقبول ہوا۔"

(اردو ڈراما کا ارتقا۔ ص ۱۲۶)

''ناگرسبھا'' کا پلاٹ بنگال کے جادوٹونے کے ایک مشہور قصے پر رکھا گیا ہے۔ اس کو سب سے پہلے شیخ فیض بخش نے اپنی تھیٹریکل کمپنی 'حسن افزا' سے پیش کیا۔ یہ کمپنی چار سال تک کام کرتی رہی لیکن بعد میں آپسی رقابت کی وجہ سے بند ہوگئی۔

''ناگرسبھا'' کے متعلق ڈاکٹر محمد شاہد حسین یوں رقم طراز ہیں:

۲۴

"گو کہ فنی لحاظ سے یہ ڈراما ناقص ہے، اس کی زبان غیر فصیح، مکالمے بے تکے اور اشعار ناموزوں ہیں پھر بھی اسے غیر پڑھے لکھے عوام میں کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس کی عوامی مقبولیت کا راز یہ تھا کہ مروجہ ڈراموں کے برخلاف اس کے کردار انسان تھے۔ اس کے مقامات کسی طلسماتی دنیا کے بجائے ہمارے جانے پہچانے ہوئے تھے اور اس کا موضوع و مرکزی خیال عوام کے اعتقادات کے مطابق تھا۔"

(ڈرامافن اور روایت۔ ڈاکٹر محمد شاہد حسین۔ ص ۱۶۲)

بنگال میں اس وقت کھیلے گئے جن دیگر ڈراموں کا ذکر کتابوں میں ملتا ہے ان میں ڈراما حسن افروز، گلشن جاں فزا اور بلبل بیمار سرفہرست ہیں۔

''بلبل بیمار'' کے بارے میں عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

۲۵

"یہ اردو ڈرامانگاری کے اس دور میں ایک نیا موڑ تھا اور ڈھاکہ کی

ڈرامائی تاریخ کی تبدیلی و ایجاد پسندی کا نیا باب تسلیم کیا جاتا ھے۔ انھوں نے اس ڈرامے میں پھلی بار نظم کے ساتھ مکالموں میں سلیس و شستہ نثر کو شامل کیا اور اس کے گانوں کا انداز بھی بدلا ھوا تھا۔"

(اردو ڈراما کا ارتقا۔ ص ۱۲۹)

ڈاکٹر محمد شاہد حسین نے ''بلبل بیمار'' کے متعلق کلیم سہسرامی کا ایک قول نقل کیا ہے جس کے مطابق ''بلبل بیمار'' اندر سبھا سے اس لیے الگ ہے کہ اس میں فوق فطری عناصر نہیں پائے جاتے اور نہ ہی کہیں مجلس رقص منعقد ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ اندر سبھا کی طرح اس کے مکالمے منظوم ہیں لیکن نثری مکالمے بھی خوب استعمال کئے گئے ہیں۔

بقول ڈاکٹر محمد شاہد حسین:

۲۶

"نثری مکالموں کا ھنر مندانہ استعمال یقینا وافر کی پہچان قرار دیا جاسکتا ھے۔ لیکن اندرسبھائی روایت کے مطابق یہاں بھی موسیقی گانے اور مختلف قسم کے اشعار ھی وسیلئہ اظہار ھیں جس کی گنجائش کھانی میں نکالی گئی ھے۔"

(ڈرامافن اور روایت۔ ص ۱۶۳)

مغربی بنگال کے ڈراموں کے بارے میں اس سے زیادہ تفصیل کہیں نہیں ملتی۔ ہمارے نقادوں نے بجائے اس کے کہ ان ڈراموں کے فنی محاسن و معائب بیان کرتے انہوں نے صرف اتنا کیا کہ ان ڈراموں کے مصنف کا ذکر کر دیا، یا یہ کہ یہ ڈرامے کب لکھے گئے، یا پھر ان میں کون سا قصہ بیان کیا گیا ہے، اس کے ماخذ کا ذکر کر دیا اور اپنی ذمہ داری سے فارغ ہو گئے۔ اس لیے جب ہم جیسے طالب علم ان نقادوں کی رائے جاننے کے لیے کتابوں کی ورق گردانی کرتے ہیں تو ہمیں ہر لحہ مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

حواشی

۱۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب ۔ 'لکھنو کا شاہی اسٹیج' ۔ ص۱۳۹، لکھنو، ۱۹۵۷ء

۲۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص۵۸۔۵۷، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۳۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب ۔ 'لکھنو کا شاہی اسٹیج' ۔ ص۱۲۔۱۱، لکھنو، ۱۹۵۷ء

۴۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص۵۷۔۵۶، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۵۔ ابراہیم یوسف ۔ 'اندر سبھا اور سبھائیں' ۔ ص۱۶، لکھنو، جون ۱۹۸۰ء

۶۔ ڈاکٹر وجے دیو سنگھ ۔ 'اردو اسٹیج ڈراما' ۔ ص۲۷، نئی دہلی، ۱۹۹۶ء

۷۔ سید محمد حسین رضوی ۔ 'ڈراما پر ایک دقیق نظر' ۔ ص۱۴، نئی دہلی، ۱۹۹۴ء

۸۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی ۔ 'اردو تھیٹر (جلد اول)' ۔ ص۲۳۳، کراچی، ۱۹۶۲ء

۹۔ ایضاً ۔ ص۵۹

۱۰۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب ۔ 'لکھنو کا عوامی اسٹیج' ۔ ص۴۹۔۴۸، لکھنو، ۱۹۵۷ء

۱۱۔ ایضاً ۔ ص۹۵

۱۲۔ ابراہیم یوسف ۔ 'اندر سبھا اور اندر سبھائیں' ۔ ص۱۷، لکھنو، جون ۱۹۸۰ء

۱۳۔ ایضاً ۔ ص۱۰۰

۱۴۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص۶۲، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۱۵۔ ایضاً ۔ ص۶۴

۱۶۔ ایضاً ۔ ص۶۵۔۶۴

۱۷۔ عشرت رحمانی ۔ 'اردو ڈراما کا ارتقا' ۔ ص۷۶، علی گڑھ، ۱۹۷۸ء

۱۸۔ ایضاً ۔ ص۷۹

۱۹۔ ایضاً ۔ ص۹۶

۲۰۔ ڈاکٹر محمد شاہد حسین ۔ 'اندر سبھا کی روایت' ۔ ص۱۱۸، فیض آباد، ۱۹۸۴ء

۲۱۔ ایضاً ۔ ص۱۱۱

۲۲۔ ایضاً ۔ ص۱۳۱
۲۳۔ عشرت رحمانی ۔ 'اردو ڈراما کا ارتقا' ۔ ص۱۲۶، علی گڑھ، ۱۹۷۸ء
۲۴۔ ڈاکٹر محمد شاہد حسین ۔ 'ڈراما فن اور روایت' ۔ ص۱۶۲، نئی دہلی، ۱۹۹۴ء
۲۵۔ عشرت رحمانی ۔ 'اردو ڈراما کا ارتقا' ۔ ص۱۲۹، علی گڑھ، ۱۹۷۸ء
۲۶۔ ڈاکٹر محمد شاہد حسین ۔ 'ڈراما فن اور روایت' ۔ ص۱۶۳، نئی دہلی، ۱۹۹۴ء

باب سوم

پارسی تھیٹر کے تحت لکھے گئے ڈراموں کی تنقید

پارسی تھیٹر کے تحت لکھے گئے ڈراموں کی تنقید

پچھلے صفحات میں ہم نے واجد علی شاہ کے ڈرامے، اندر سبھا امانت اور اس کے بعد پوری اندر سبھائی روایت کا ذکر تفصیل سے کیا اور یہ دیکھنے کی کوشش کی کہ اردو میں ان کے بارے میں نقادوں نے کیا رائیں دیں، وہ کہاں تک صحیح تھے اور کہاں تک غلط۔ اندر سبھائی روایت کے بعد یہ اردو ڈرامے میں ایک نئے عہد کا آغاز تھا جسے ہم پارسی تھیٹر کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ اندر سبھاؤں کے بعد یہ بہت مشہور دور تھا جس میں اردو ڈرامے نے خوب ترقی کی۔ آئندہ اوراق میں ہم اسی عہد کا ذکر کریں گے اور پارسی تھیٹر کے تحت لکھے گئے ڈراموں پر نقادوں کی رائے جاننے کی کوشش کریں گے۔

لیکن پارسی تھیٹر کے شروع ہونے سے قبل میں ایک ایسے ڈرامے کا ذکر کرنا ضروری سمجھتا ہوں جو گو کہ اندر سبھائی عہد ہی میں لکھا گیا لیکن اُس پر اِس روایت کا اثر بہت کم ہے۔ اُس کی فنی خوبیوں کو دیکھنے سے یہ اندازہ ہوتا

ہے کہ اندر سبھائی روایت اور پارسی تھیٹر کے درمیان بھی کچھ ایسے ڈرامے ضرور لکھے جا رہے تھے جو ان دونوں عہد کے بیچ کی کڑی ثابت ہوتے ہیں۔ حالانکہ ایسے ڈراموں کی تعداد زیادہ نہیں ہے لیکن پھر بھی ڈاکٹر اسلم قریشی کے بیان کے مطابق اردو ڈراموں کی تاریخ کا وہ دور جس کے متعلق ہمیں کہیں کوئی جانکاری نہیں ملتی، ایسے ڈرامے ضرور لکھے گئے ہوں گے۔ ہوسکتا ہے وہ امتداد زمانہ کے ساتھ ختم ہو گئے ہوں یا پھر کتابوں کے ذخائر میں کہیں پڑے ہوں اور بعد میں کسی کے ہاتھ لگ جائیں۔ اسی طرح کا ایک ڈراما ''نوٹنکی شہزادی'' دستیاب ہے، جس کا ذکر ڈاکٹر اسلم قریشی نے اپنی کتاب ''برصغیر کا ڈراما'' میں یوں کیا ہے:

"پچھلے دنوں مجھے اپنے مقالہ "فن ڈراما نگاری" کے سلسلہ میں سید وقار عظیم صاحب کی کرم فرمائی سے چند قدیم ڈراموں کے مطالعہ کا موقع ملا۔ ان میں ایک ڈراما "نوٹنکی شہزادی" بھی شامل تھا۔ جس کے متعلق اس فرصت میں مجھے کچھ عرض کرنا ہے۔

یہ ڈراما پنڈت نتھارام شرما ہاتھرس نوامی کی تصنیف ہے اور موہن پرنٹنگ پریس علی گڑھ کا چھپا ہوا ہے۔ اس کے سرورق پر مصنف کی شبیہ موجود ہے جس سے راجپوتی ٹھاٹھ جھلکتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مصنف ادب کے مردمید ان نہیں بلکہ کسی ریاست کے دلیر سپاہی ہیں۔ کتاب کی پشت پر اسی مصنف کے ۴۷ ڈراموں کی فہرست موجود ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شرما صاحب ڈرامے سے خاص دلچسپی رکھتے تھے اور اس درو میں جس کے متعلق تاریخ ادب کے اوراق بالکل کورے ہیں ڈرامائی تخلیقات کی تعداد بہت زیادہ ہے۔

بہ قسمتی سے اس کتاب پر نہ تاریخ تصنیف درج ہے اور نہ تاریخ اشاعت۔ کسی اور ذریعہ سے بھی یہ پتا نہیں چلتا کہ یہ کب کی تصنیف ہے۔ ہم صرف اندرونی شواھد اور اس ڈرامے کے فنی محاسن کی بناپر یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ تصنیف اندرسبھا کے بعد اس تاریک دور سے تعلق رکھتی ہے جبکہ ابھی تھیٹر یکل کمپنیوں کا آغاز نہیں ہوا تھا۔ اس کی زبان "اندر سبھا" کی طرح منجھی اور سلجھی ہوئی نہیں اور نہ اس میں وہ شعری خوبیاں ہیں جو اندر سبھاکا طرہ امتیاز ہے بلکہ اس میں بھاکا کے اثرات زیادہ نمایاں ہیں۔ اس کے مصنف ضلع علی گڑھ سے تعلق رکھتے تھے۔ ہو سکتا ہے کہ اس زمانے میں ان علاقوں کے ہندوئوں کی زبان یہی ہو جبکہ لکھنؤ کی زبان صاحب ستھری اور ادبی حیثیت حاصل کر چکی تھی۔"

(برصغیر کا ڈراما۔ ص ۱۸۔۲۱۷)

ڈاکٹر اسلم قریشی کے مطابق یہ اردو کا ایسا پہلا ڈراما ہے جس میں صرف دو مقامات پر ہی فوق فطری عناصر کی جھلکیاں نظر آتی ہیں ورنہ اس پورے ڈرامے میں پہلی بار روزمرہ زندگی کی جھلک نظر آتی ہے۔ اس کے کردار انسانی زندگی کے زیادہ قریب ہیں اور اس میں روایت اور بغاوت کا بہترین امتزاج ملتا ہے۔

ڈاکٹر اسلم قریشی اس ڈرامے کی فنی خوبیوں کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ اس کا پلاٹ منظم اور مربوط ہے۔ اس میں غیر ضروری مناظر سے پرہیز کیا گیا ہے۔ پلاٹ کا وہ حصہ جس میں پھول سنگھ کی بھابھی، بھائی، ماں اور دوست اس کو منانے کی کوشش کرتے ہیں، کافی طویل ہو گیا ہے لیکن اس سے ہر کردار کی شخصیت پر روشنی پڑتی ہے۔ مصنف نے اس میں کئی جگہ تجسس کی کیفیت پیدا کی ہے۔ مثال کے طور پر جب پھول سنگھ زنانہ لباس پہن کر شہزادی کے پاس جاتا ہے تو ڈراما دیکھنے والوں میں یہ تجسس پیدا ہوتا ہے کہ کیا وہ پہچان لیا جائے گا۔ اسی طرح اس ڈرامے کا انجام بھی بہت کامیاب ہے۔ ڈرامے کا ہیرو گذشتہ ڈراموں کی طرح بزدل نہیں ہے بلکہ دلیر اور عزم کا پکا ہے، اس کے کردار میں جھول نہیں ہے۔

اب آیئے ذرا ایک سرسری نظر اس پر بھی ڈال لیں کہ بمبئی تھیٹر کیسے وجود میں آیا۔ ہندوستان میں انگریزوں کی آمد سے قبل یہاں کے کچھ علاقوں پر پرتگالیوں کا قبضہ تھا۔ ان میں بمبئی بھی ایک ایسا ہی خطہ تھا جو پرتگالیوں کے زیر حکومت تھا لیکن جب انگریز ہندوستان آئے تو پوری طاقت کے ساتھ آئے۔ نتیجتاً ان کے سامنے دوسرے غیر ملکیوں کو گھٹنے ٹیکنے پڑے اور اس طرح آہستہ آہستہ پورے ہندوستان پر صرف انگریزوں کی ہی حکومت باقی رہ گئی۔ ۱۶۶۲ء میں پرتگالیوں نے اپنی ملکہ کی شادی برطانیہ کے سلطان چارلس دوم سے کی تو بمبئی کو انہوں نے جہیز کے طور پر چارلس کو دے دیا۔ اس طرح بمبئی پر انگریزوں کا قبضہ ہو گیا۔ جیسا کہ ہمیں معلوم ہے یوروپ میں ڈراموں کا رواج زمانہء قدیم سے تھا لہٰذا انگریز جب یہاں آئے تو انہوں نے بھی جگہ جگہ تفنن طبع کے لئے ڈرامے اسٹیج کئے اور اس کے لئے باقاعدہ تھیٹریکل کمپنیاں بھی قائم کیں۔ بمبئی میں پہلا تھیٹر کب اور کیسے بنا اس کی پوری تفصیل ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے اردو تھیٹر (جلد اول) میں پیش کی ہے۔ نامی صاحب کے مطابق ۱۷۵۰ء میں بمبئی میں ایک تھیٹر موجود تھا جس میں انگریز ڈرامے اسٹیج کرتے تھے۔ بقول ان کے بمبئی کے اس قدیم ترین تھیٹر کی تصدیق جیمس ڈوگلس (James Doughlas) کی کتاب Bombay and Western India (جلد اول) میں صفحہ ۱۴۱ پر چھپی ایک تصویر بعنوان The bombay Green Church and Theatre about 1750 سے ہوتی ہے۔ اس کے بعد نامی صاحب کا یہ بیان ہے کہ ''مشرق کے اس اولین تھیٹر کے متعلق عام رائے یہ ہے کہ وہ ۱۷۷۰ء میں پبلک چندہ سے تعمیر ہوا تھا۔'' (ص ۱۴۴) اور اس کے ثبوت میں ایک اور تصویر کا ذکر انہوں نے کیا ہے جسے مسٹر آر اے ریو نے بنایا تھا اور جو کیپٹن گرنڈلے کی ''انڈین سینری'' میں شامل ہے۔ اس تصویر میں قدیم بمبئی تھیٹر کو صاف طور پر اسکیچ کیا گیا ہے۔ نامی صاحب نے بعض دوسرے حوالوں سے بھی اس کی تصدیق کی ہے کہ یہی ہندوستان کا قدیم ترین ''ماڈرن تھیٹر'' ہے۔ اس کی ابتدائی تفصیلات تو معلوم نہیں لیکن ۲۵ راگست ۱۷۷۹ء کو اس میں ایک تماشا بنام ''ڈرامر المعروف بہ ہان ٹیڈ ہاؤس'' دکھائے جانے کا اشتہار بمبئی کوریر (Bombay Courier) میں ملتا ہے۔

اس کے بعد اس تھیٹر نے گودام کی شکل اختیار کر لی اور ۱۸۱۸ء تک اس کو نیلام گھر کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا۔ اسی سال یعنی ۱۸۱۸ء میں تھیٹر کے منتظمین نے یہ محسوس کیا کہ اس میں کچھ تبدیلی اور اس کی مرمت دونوں ضروری ہے، لہٰذا تھیٹر کے شائقین سے اس کارِ خیر کے لیے چندہ دینے کی اپیل کی گئی۔ چندہ جمع ہوا اور تھیٹر کو نئے سرے سے تعمیر کیا گیا اور ۱۸۱۹ء سے اس میں دوبارہ ڈرامے دکھائے جانے لگے لیکن تھیٹر کے اوپر اتنا قرض لد چکا تھا کہ آخر کار ۱۸۳۵ء میں مسٹر نیون ہم نے حکومت کی اجازت سے اسے نیلام کر دیا۔ قرض ادا کیا گیا اور جو پیسہ بچا اسے حکومت کے خزانہ میں جمع کر دیا گیا۔ لیکن بقول ڈاکٹر شاہد حسین اس قدیم تھیٹر میں ہندوستانیوں کا داخلہ ممنوع تھا (اندر سبھا کی روایت)۔

اس کے بعد تقریباً دس سال تک خاموشی رہی، لیکن بمبئی کوریر نے جب دوبارہ لوگوں کی توجہ ایک نئے تھیٹر کی طرف مبذول کرائی تو ان میں پھر سے ایک نیا جوش و ولولہ پیدا ہوا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ باشندگانِ بمبئی کی درخواست پر جگناتھ شنکر سیٹھ اور فرام جی کاؤس جی کی سرکردگی میں ایک نئی کمیٹی بنائی گئی جس نے ایک نئے تھیٹر بنانے کی ذمہ داری اپنے سر لی۔ اِس کمیٹی نے ایسٹ انڈیا کمپنی سے درخواست کی کہ قدیم بمبئی تھیٹر کی نیلامی کے بعد جو بچی ہوئی رقم حکومت کے خزانے میں جمع کرائی گئی تھی وہ اسے سونپ دی جائے۔ کمپنی نے یہ درخواست قبول کر لی، لیکن جدید تھیٹر کی تعمیر کے لیے یہ رقم ناکافی تھی لہٰذا جگناتھ شنکر سیٹھ نے گرانٹ روڈ کے قریب واقع اپنا ایک قیمتی پلاٹ بغیر کسی معاوضہ کے جدید تھیٹر کی تعمیر کے لیے کمپنی کو سونپ دیا۔ یہیں پر ایک نیا تھیٹر ہال تعمیر ہوا جس میں ۱۸۵۳ء سے ہندوستانی زبانوں میں تماشے دکھائے جانے لگے۔

اس تھیٹر ہال میں سب سے پہلے ہندو ڈرامیٹک کورنے گجراتی، مراٹھی اور پھر اردو زبان میں ڈرامے اسٹیج کیے۔ کچھ دنوں بعد پارسیوں نے بھی اس میں ڈرامے اسٹیج کرنے کی خواہش ظاہر کی۔ اور وہ اپنے ڈراموں میں اس قدر کامیاب ہوئے کہ ہر طرف انہی کا چرچا ہونے لگا۔ اس پورے عہد کو پارسی تھیٹر کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ پارسی تھیٹر کا سب سے پہلا دستیاب شدہ اردو ڈراما ''خورشید'' ہے۔ اسے سب سے پہلے گجراتی میں ایدل جی جمشید جی کھوری نے سوناناموول نی خورشید کے نام سے لکھا تھا جس کا اردو ترجمہ بعد میں بہرام جی فریدوں جی مرزبان نے کیا۔ ڈراما ''خورشید'' گجراتی رسم الخط میں سب سے پہلے عطیہ نشاط کو ان کے تحقیقی کام کے سلسلے میں دستیاب ہوا۔ بعد میں اسے ڈاکٹر مسیح الزماں نے اردو رسم الخط میں مرتب کر کے شائع کرایا۔ یہ ڈراما ۱۸۷۱ء میں اسٹیج کیا گیا۔

''خورشید'' کے مقدمے میں ڈاکٹر مسیح الزماں نے یہ کہا ہے کہ چونکہ اس ڈرامے میں نثر کا استعمال ہوا ہے جو اس بات کی دلیل پیش کرتا ہے کہ اس پر اندر سبھا کا اثر نہیں پڑا۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط نے بھی یہ دلیل پیش کرنے کی کوشش کی ہے کہ ''خورشید'' اندر سبھا کے اثر سے بچا ہوا ہے حالانکہ انہوں نے اس میں اندر سبھا کے اثر کو بھی واضح کیا ہے۔ ان کا بیان تضاد پر مبنی ہے۔

ڈاکٹر مسیح الزماں اس کے متعلق مزید لکھتے ہیں کہ:

۲ے

"خورشید اور فیروز کے ملنے میں باربار رکاوٹوں کی جو صورتیں

پیش کی گئی ھیں ان سے تشویش کا عنصر برابر قائم رھتا ھے اور انجام میں تشویش اور حیرت کا ملا جلا انکشاف بھت دلچسپ ھے۔ خورشید کی وفاشعاری اور یکے بعد دیگرے لوگوں کا ترغیب دینا تصادم کی صورت پیدا کرتا ھے جو آخر تك باقی رھتا ھے۔ خورشید کا تیمور کے لباس میں مرد بننا اور گل چھر کی اس سے محبت ناظرین کے لئے ایك اور کش مکش سامنے لاتی ھے جس سے ڈرامے میں دلکشی پیدا ھوتی ھے۔"

(اردو تھیٹر کا پہلا ڈراما۔ خورشید ج۔ ص ۱۴)

ایک اور قابل ذکر بات جس کی طرف ڈاکٹر مسیح الزماں نے اشارہ کیا ہے وہ یہ کہ ڈرامے میں اکثر مقامات کی نشاندہی غلط کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر دہلی کا کسی بندرگاہ کے قریب ہونا یا پھر سندھ سے جنگل کا راستہ طے کر کے فیض آباد تک پہنچ جانا وغیرہ۔ اگر ڈراما نگار ان معروف شہروں کے علاوہ کوئی دوسرا فرضی نام تجویز کرتا تو زیادہ مناسب ہوتا کیونکہ دہلی، فیض آباد اور سندھ جیسے مقامات کے محل وقوع سے لوگ بخوبی واقف ہیں اور ان مقامات کے بیچ فاصلہ بھی بہت زیادہ ہے۔

ڈراما ''خورشید'' کے متعلق تفصیل سے تنقیدی بحث نہ تو مسیح الزماں کے یہاں ملتی ہے اور نہ ہی عطیہ نشاط کے یہاں۔ مسیح الزماں نے تو صرف خورشید کو مرتب کرتے وقت اس کے مقدمے میں چند باتیں کہہ دی ہیں اور ڈاکٹر عطیہ نشاط نے ان میں مزید چند باتوں کا اضافہ کر دیا ہے۔ جیسے اس ڈرامے میں بہت سے مناظر فضول ہیں، قصے کو بڑھانے اور اس میں پیچیدگی پیدا کرنے کے لیے واقعات کو طول دیا گیا۔ اس کے مکالمے نثر میں ہیں اور اس لحاظ سے یہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جس میں نثر میں مکالمے لکھے گئے ہیں، اس کے مصنف یا مترجم کے سامنے مغربی ڈراموں کے کچھ نمونے موجود تھے وغیرہ (اردو ڈراما۔ روایت اور تجربہ ص ۸۷۔۸۵)

خورشید کے متعلق سب سے پہلے تفصیلی بحث ڈاکٹر اسلم قریشی کی کتاب ''برصغیر کا ڈراما'' میں ملتی ہے۔ اس کتاب میں انہوں نے اس ڈرامے کا ہر زاویے سے مطالعہ کیا۔ مثال کے طور پر ڈرامے میں وحدت زمان و مکاں، پلاٹ کی تدبیر کاری، اس کا اسلوب، معاشرتی اقدار، اسلامی اور اصلاحی انداز اور کردار نگاری، ان تمام چیزوں پر انہوں نے تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ جہاں تک ''خورشید'' میں استعمال کی گئی زبان کا سوال ہے تو مترجم نے اس میں مخلوط زبان استعمال کی ہے جو عام فہم اور سادہ ہے۔ البتہ اس میں گجراتی الفاظ کی بھرمار ہے۔ یہاں تک کہ تذکیر و تانیث میں بھی گجراتی انداز اختیار کیا گیا ہے جس سے قاری کو اس ڈرامے کو سمجھنے میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔ اس میں ہندی اور پنجابی الفاظ کا بھی خوب استعمال ہوا ہے۔ اسلوب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ عورتوں کی گفتگو کا لب و لہجہ بالکل فطری اور مناسب ہے۔

اسلم قریشی صاحب کو اس بات پر اعتراض ہے کہ اردو ڈرامے میں ابتدا ہی سے زمان و مکان کا خیال نہیں رکھا

گیا۔ان کا یہ اعتراض صحیح نہیں ہے کیونکہ زمان و مکان کا تصور یونانی ڈرامے میں پایا جاتا ہے۔ ہمارا معاشرہ اس سے بالکل الگ ہے ہمارے یہاں تو داستانوں میں ایسے فوق فطری عناصر پائے جاتے ہیں جو پلک جھپکتے ہی پوری دنیا کا چکر لگالیں۔ پل میں یہاں ہیں تو پل میں وہاں، اور چونکہ یہ ڈرامے بھی انہی داستانوں سے متاثر ہیں اس لیے ان میں زمان و مکان کا خیال رکھنا ممکن نہیں ہے۔

بقول ڈاکٹر اسلم قریشی اِس ڈرامے کا پلاٹ ایدل جی جمشید جی کھوری نے ایک ہندو ڈراما ''کاماونتی'' سے اخذ کیا تھا لیکن جب مترجم نے اس کو اردو کا جامہ پہنایا تو اس میں ہندو کے بجائے مسلم تہذیب و معاشرت کو پیش کیا۔ کرداروں اور مقامات کے نام بھی اسی مناسبت سے تبدیل کر دیے۔ اب اس ڈرامے کو پڑھنے کے بعد یہ احساس کہیں نہیں ہوتا کہ اصل ڈراما بالکل دوسری تہذیب کو پیش کرتا ہے۔

کردار نگاری کے متعلق اسلم قریشی صاحب کا کہنا ہے:

" اس ڈرامے کے اکثر کردار عام روایتی اور داستانوی نوعیت کے کردار ھیں۔ ھمایوں شاہ،اور جھاندار شاہ کا پلاٹ میں کوئی خاص حصہ نھیں، ماسوا اس کے کہ ان دونوں بھائیوں میں سے پھلا خورشیدکے مصائب کا باعث اور دوسرا خورشید سے فیروز کے ملاپ کا موجب ھوتا ھے۔فتح شاہ، ملک شاہ، شاہ زادے ۔ جھانگیر اور جھاں بخش ۔ شاہ زادیاں ۔ گل چھر، مھتاب اور گلفام ۔ گویا سب کردار ایک ھی رنگ میں رنگے ھوئے ھیں۔ ان کی فطرت، ان کی عادت اور خصلت میں کوئی فرق نھیں۔ عیش کوشی ان کا شعار اور ھوس رانی ان کا شیوہ ھے۔ دو شاھوں کے دو مسخروں میں غازی خان کوئی خصوصیت نھیں رکھتا۔ البتہ دوسرا مسخرہ لھوّا ایک منفرد سیرت کا مالک ھے۔ یہ دیوانہ کم فرزانہ زیادہ ھے۔ زیرک اور ذھین ھے ۔ اس کردار کی طنز و ظرافت سے ڈرامے میں مزاح کا عنصر پیدا کیا گیا ھے جو اس ڈرامے کی ایک نمایاں خصوصیت قرار دی جا سکتی ھے۔"

(برصغیر کا ڈراما ۔ص ۲۹۵)

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ڈراما ''خورشید'' کئی حیثیتوں سے اہمیت کا حامل ہے۔ ایک تو یہ کہ یہ پارسی تھیٹر کا پہلا دستیاب اردو ڈراما ہے۔ دوسرے یہ کہ اس ڈرامے سے اردو ڈراما نگاری میں ایک نئی روایت کا آغاز ہوتا ہے یعنی ''اندر سبھا'' کے برعکس اس سے ڈرامے میں نثری مکالمہ شروع ہوتا ہے۔ تیسرے یہ کہ اب خواب و خیال کی دنیا سے ہٹ کر حقیقی زندگی کی عکاسی شروع ہوگئی اور اب کرداروں کے عادات و اطوار بھی اسی مناسبت سے پیش کیے جانے لگے جن کے وہ مستحق ہوتے ہیں۔ لہٰذا اب تک جہاں گجراتی اور مراٹھی ڈراموں سے مالکانِ تھیٹر کو کافی مالی نقصانات کا سامنا کرنا پڑتا تھا، اب اردو ڈرامے دکھائے جانے سے انہیں کافی فائدہ ہونے لگا اور اس طرح اردو

ڈراموں کا ایک سلسلہ چل نکلا۔

اب ہم یہاں اُن چند مشہور ڈراما نگاروں کا تفصیلی جائزہ لیں گے جنہوں نے پارسی تھیٹر کو اپنی تخلیقات کے ذریعے مقبول بنایا اور ڈراما نگاری کی تاریخ میں ایک زریں عہد کا اضافہ کیا۔ ہم سبھی جانتے ہیں کہ اردو ڈراما نگاری نے اس عہد میں جتنی ترقی کی اتنی ترقی اسے پھر کبھی نصیب نہ ہو سکی، لیکن ہماری ایک بدقسمتی یہ رہی کہ جب ہم تاریخ کے اوراق پلٹ کر دیکھتے ہیں تو ہمیں اِن ڈراما نگاروں کے متعلق کہیں بھی کوئی تفصیلی ذکر نہیں ملتا اور نہ ہی اُن کے متعلق کوئی تنقید ملتی ہے تا کہ ہم اس بات کا اندازہ لگا سکیں کہ اُن کا تخلیقی معیار کیا تھا۔ اور تو اور ہمارا یہ ادبی سرمایہ بھی آہستہ آہستہ ناپید ہوتا جا رہا ہے اور کسی کو کوئی فکر نہیں۔ اگر ہمارے محققین اور ادیب حضرات کا یہی حال رہا تو ایک زمانہ ایسا آئے گا جب کتابوں میں ان ڈراموں کا صرف نام باقی رہ جائے گا۔

نسروان جی مہروان آرام

آرام کا شمار پارسی تھیٹر کے اولین ڈراما نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کے ڈراموں کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ ڈاکٹر نامی کے مطابق انہوں نے کل ۲۳ ڈرامے لکھے۔ یہ ڈرامے منظوم بھی ہیں اور نثر کی صورت میں بھی۔ ان میں وہ ڈرامے بھی شامل ہیں جو کسی دوسری زبان سے ترجمے کئے گئے۔ وکٹوریہ ناٹک منڈلی نے ''خورشید'' کے بعد جو دوسرا ڈراما 'نور جہاں' اسٹیج کیا وہ آرام کا ہی پہلا تصنیف کردہ ڈراما تھا۔ آرام کے ڈراموں میں ہمیں کوئی خاص خوبی نہیں دکھائی دیتی۔ تماشائیوں کی دلچسپی کو مدنظر رکھتے ہوئے ان میں سحر و طلسم کی محیر العقول داستانیں پیش کی گئی ہیں اور چونکہ زیادہ تر ڈرامے گجراتی زبان سے ترجمے کئے گئے اس وجہ سے ان میں گجراتی الفاظ و محاورے کی بھرمار ہے۔ پارسی تھیٹر کے ابتدائی ڈرامے بھی زیادہ تر منظوم ہیں۔ نثر میں لکھے گئے ڈرامے بہت کم ملتے ہیں۔ لہٰذا ڈاکٹر عطیہ نشاط کا یہ کہنا بجا ہے کہ اُس وقت کے تماشائی منظوم مکالموں کو زیادہ پسند کرتے تھے۔ وہ کہتی ہیں:

"ابتدائی اردو ڈراموں کے مکالموں میں نظم اگرچہ بہت زیادہ استعمال میں لائی گئی لیکن نثر میں بھی ڈرامے لکھے گئے جو نظر انداز نہیں کئے جا سکتے۔ چند ڈرامے ایسے بھی لکھے گئے جن کے مکالمے اول سے آخر تک نثر میں ہیں۔ ایسے ڈرامے زیادہ تعداد میں نہ لکھے جانے کی وجہ اس کے سوا اور کچھ نہیں معلوم ہوتی کہ اس زمانے کے تماشائیوں کو منظوم ڈراموں کے سامنے نثر کے ڈرامے پھیکے معلوم ہوتے تھے۔ اسی لیے قبولیت حاصل نہ کر سکے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ ۔ص ۹۷)

سید امتیاز علی تاج نے آرام کے ڈراموں کی دو خصوصیات کی طرف اشارہ کیا ہے۔ پہلی خصوصیت تو یہ ہے کہ ڈرامے میں جب ایک کردار کسی دوسرے کردار کو مخاطب کرتا ہے تو اس کے نام یا رتبے کے ساتھ ایک صفت بھی شامل کر دیتا ہے۔ جیسے 'جہان آشکار پدر بزرگوار'۔ اس اندازِ تخاطب سے جہاں ایک طرف ایک کردار کا دوسرے کردار کے ساتھ جو جذباتی تعلق ہے اس کا پتہ چلتا ہے وہیں دوسری طرف اس کردار کی شخصیت پر روشنی بھی پڑتی ہے اور کلام کی زینت بھی بڑھتی ہے۔

۵

"ایک دوسری خصوصیت یہ نظر آتی ہے کہ غصے، جھنجلاہٹ، حیرت، فریاد وغیرہ جیسے جوشیلے اور جذبے کے فشار کے مواقع میں حروفِ ربط اکثر حذف کر دیے جاتے ہیں۔"

(آرام کے ڈرامے (حصہ اول)۔ مرتبہ سید امتیاز علی تاج۔ص ۳۱)

مثال کے طور پر ''کیا زبان کی تیزی ہے'' کی جگہ پر صرف ''کیا زبان کی تیزی'' استعمال کیا گیا ہے اور ''ہے'' کو حذف کر دیا گیا ہے۔ عام بول چال کے وقت حروفِ ربط کو گرا دینا عام بات ہے لیکن آرام نے اس کو ڈرامائی اثر پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا جو ان کے ڈراموں کی ایک خوبی قرار دی جا سکتی ہے۔

محمود میاں رونق

پارسی تھیٹر کے دوسرے مشہور ڈراما نگار محمود میاں رونق ہیں۔ شروع میں ان کے نام اور وطن کے متعلق کئی غلط فہمیاں پائی جاتی تھیں لیکن بعد کی تحقیق سے یہ بات ثابت ہو گئی کہ ان کا پورا نام محمود میاں رونق اور وطن دکن تھا۔ انہوں نے وکٹوریہ ناٹک منڈلی اور الفریڈ تھیٹریکل کمپنی دونوں کے لیے ڈرامے لکھے۔ ان کے ڈراموں کی کل تعداد بیس ہے۔

سید حسن نے ایک پیراگراف میں رونق کے ڈراموں پر مجموعی طور پر یوں ناقدانہ نظر ڈالی ہے:

۶

"امانت نے "اندرسبھا" لکھ کر اردو ڈراما کا جو نمونہ پیش کیا تھا، اردو ناٹک نگار مدتوں تک اسی کی تقلید کرتے رہے۔ رونق نے بھی اسی طرز کو

اپنایا۔ ان کے ناٹکوں کے پلاٹ زیادت تر مشہور قصوں یا قدیم داستانوں سے ماخوذ ہیں۔ ان میں مافوق الفطرت ہستیاں، جن، دیو، پری وغیرہ اشخاص ڈراما کی حیثیت سے نمودار ہوتی ہیں اور غیر فطری کارنامے انجام دیتی ہیں۔ داستان کا محل وقوع یا تو خیالی پرستان ہوتا ہے یا مصر، کنعان وغیرہ۔ اشخاص ناٹك کی گفتگو تقریباً تمام تر نظم میں ہوتی ہے۔ غرض ان ناٹکوں کے قصے کا تعلق کسی طرح بھی ہماری روزمرہ کی زندگی سے نہیں ہوتا۔ ان کا اصلی مقصد تو تفریح و تفنن ہے لیکن یہ بھی کوشش کی گئی ہے کہ ان کے ذریعے اخلاق کی درستگی ہو۔ لہٰذا ان میں حق و باطل کی جنگ اور نیکی و بدی کی کشمکش دکھائی گئی ہے۔ لیکن ان میں تصویر کا ایك ہی رخ ہوتا ہے۔ ہر حالت میں حق کو باطل پر اور نیکی کو بدی پر فتح حاصل ہوتی ہے۔ جھوٹا اور بدکار ہمیشہ ناکام و مراد ہوتا ہے۔ اور سچا اور نیکو کار ہمیشہ سرخرو و کامران ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان ڈراموں کا اختتام زیادہ تر طربیہ ہوتا ہے۔ قصہ کے درمیان ہیرو، جو ہمیشہ مثالی سیرت کا مالك ہوتا ہے عارضی طور پر رنج و مصیبت میں مبتلا ہوتا ہے لیکن انجام خوشی و خرمی پر ہی ہوتا ہے۔"

(بہار کا اردو اسٹیج۔ ص ۹۶۔۹۵)

سید حسن کا یہ کہنا کہ ان ڈراموں میں نیکی و بدی کی کشمکش میں تصویر کا صرف ایک ہی رخ دکھایا جاتا ہے اور وہ یہ کہ نیکوکار ہمیشہ کامیاب ہوتا ہے جب کہ بدکار ہمیشہ ناکام ہوتا ہے۔ ڈراموں میں یہ چیز داستانوں کے اثر سے آئی ہے۔ ہماری داستانوں میں اسی طرح کے کردار پیش کئے گئے اور چونکہ ابتدائی ڈرامے داستانوں سے ماخوذ تھے اس لیے یہ اثر ان میں بھی در آیا۔

رونق کے ڈراموں کی ایک خصوصیت یہ رہی کہ ان میں جو مزاحیہ عنصر شامل ہیں وہ پلاٹ کا ہی ایک حصہ ہیں، پلاٹ سے الگ نہیں ہیں جیسا کہ بعد کے ڈراما نگاروں نے کیا۔ یہ مزاح کرداروں کی گفتگو سے پیدا ہوتا ہے اور اس میں کسی قسم کی فحاشی یا عریانی نہیں ہے۔

ایک اعتراض جو رونق کے ڈراموں پر اکثر نقادوں نے کیا ہے وہ یہ کہ رونق کی زبان ادبی نہیں ہے۔ اسی وجہ سے ان کے ناٹکوں کو ادب سے خارج قرار دے دیا گیا، لیکن اگر ہم اُس دور کے حالات کو مدنظر رکھیں جب ڈرامے کو ایک ذلیل پیشہ سمجھا جاتا تھا اور اچھے ادیب و شاعر ادھر کا رخ نہیں کرتے تھے تو ظاہر ہے ایسے میں وہی لوگ ڈرامے لکھ رہے تھے جو زبان و ادب کے ماہر نہیں تھے، تو اس کا نتیجہ کیا ہو سکتا تھا، ہم سب اندازہ کر سکتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ڈراما دیکھنے والے بھی وہی لوگ ہوتے تھے جن کا تعلق غریب اور کم پڑھے لکھے گھرانوں سے ہوتا تھا۔ ایسے تماشائیوں کا ادبی معیار کیا ہوگا ہم تصور کر سکتے ہیں۔ لہٰذا ایسے ڈرامے لکھے گئے جو عام بول چال کی زبان میں ہوں۔ اس طرح ان نقادوں کا نظریہ رونق کے متعلق غلط ثابت ہو جاتا ہے۔

حسینی میاں ظریفؔ

ظریفؔ کا نام بھی اسی دور کے ڈراما نگاروں کے ساتھ لیا جاتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ظریفؔ باقاعدہ طور پر کوئی ڈراما نگار نہیں تھے، پھر بھی ان کے نام سے تقریباً بتیس ڈرامے پائے جاتے ہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ ظریفؔ دوسرے ڈراما نگاروں کی تصنیف میں کچھ ردو بدل کر کے اسے اپنے نام سے چھپوا لیتے تھے۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے دادا بھائی رتن جی ٹھونٹی (جو وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے اداکار اور کئی تھیٹر کمپنیوں کے مالک تھے) کا ایک قول نقل کیا ہے جس کے مطابق ظریفؔ بمبئی کے ایک ناشر اور کتب فروش بھگوان داس کے یہاں ملازم تھے اور دوسری کمپنی کے ڈرامے چُرا چُرا کر لکھتے اور بیچتے تھے۔ تحقیق سے یہ پتہ چلا کہ ظریفؔ کے طبعزاد ڈراموں کی تعداد صرف دو ہے اور وہ ہیں۔ ''نتیجہ عصمت'' اور ''گلزارِ عصمت''۔ ان دونوں ڈراموں میں جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، عورت کی پارسائی دکھائی گئی ہے کہ وہ کس طرح اپنی عصمت کی حفاظت کرتی ہے اور کامیاب ہوتی ہے۔ ان دونوں ڈراموں میں مکالمے زیادہ تر مقفیٰ نثر کی صورت میں ہیں۔ ظاہر ہے ان حقائق کے پیش نظر یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ ظریفؔ کے جو طبعزاد ڈرامے ہیں ان میں فنی اعتبار سے کسی طرح کی خوبی تلاش کرنا بیکار ہے۔

بقول سید حسنؔ:

"ظریفؔ کے ہنر میں جو خامیاں ہیں وہ در حقیقت فن اسٹیج سازی سے ناواقفیت اور ناتجربہ کاری کا نتیجہ ہیں۔ یہ خامیاں ان کے طبعزاد ڈراموں میں نمایاں ہیں۔ پلاٹ سُست اور سپاٹ اور حرکت و عمل سے خالی ہیں۔ مکالمے میں کشش اور کرداروں میں جان نظر نہیں آتی۔ موضوع بھی کوئی اجتماعی مسئلہ نہیں بلکہ انفرادی اخلاق کی اصلاح ہے۔"

(بہار کا اردو اسٹیج اور اردو ڈراما۔ ص ۱۴۶)

البتہ ایک بات کو سبھی قبول کرتے ہیں کہ اردو ڈرامے میں مزاحیہ سین پیدا کرنے کی ابتدا ظریفؔ سے ہی ہوتی ہے۔ جو بھی ہو، اردو ڈراما نگاری کی تاریخ سے حسینی میاں ظریفؔ کا نام اس لیے بھی نہیں ہٹایا جا سکتا کہ انہوں نے بھلے ہی دوسرے ڈراما نگاروں کی تخلیق کو چرایا لیکن ان میں ردو بدل کر کے زیادہ سے زیادہ ڈرامے عوام کی خدمت میں پیش کیے اور اس طرح اردو کی ترویج و اشاعت میں ایک اہم رول ادا کیا۔

حافظ محمد عبداللہ

حافظ محمد عبداللہ کا شمار حالانکہ پارسی تھیٹر کے ڈراما نگاروں میں نہیں ہوتا لیکن چونکہ یہ بھی اسی عہد سے تعلق رکھتے ہیں اور انہوں نے خود اپنی تھیٹریکل کمپنی بنائی، ڈرامے لکھے اور اسٹیج کئے اس لیے ان کا ذکر بھی پارسی تھیٹر کے ڈراما نگاروں کے ساتھ ہی کیا جاتا ہے۔ یہ انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی کے مالک بھی تھے اور اپنی کمپنی کے لیے خود ہی ناٹک لکھا کرتے تھے۔ اُس وقت کے عام رواج کے مطابق انہوں نے بھی اپنے ڈراموں کی بنیاد مشہور قصوں پر رکھی اور دوسروں کی طرح انھوں نے بھی اپنے ڈراموں کے دوہرے نام رکھے۔ پہلے نام کا مقصد اپنے ناٹک کو اوروں کے نام سے الگ پہچان بنانا تھا اور دوسرے نام کا مقصد لوگوں کی توجہ کو اس قصے کی طرف مبذول کرانا تھا جہاں سے اس کا پلاٹ لیا گیا ہے۔ ان کے کچھ ڈراموں کے نام ہیں 'ناٹک وقائع دیگر معروف بہ عشق صادق رانجھا ہیر'، 'تماشائے دلپذیر معروف بہ بے نظیر بدر منیر' وغیرہ۔ ان ناموں کے دونوں ٹکڑوں میں انہوں نے قافیے کا التزام رکھا، مثلاً دلپذیر اور بدر منیر، یا گنجینہ محبت اور طلسم الفت وغیرہ۔

بقول ڈاکٹر عطیہ نشاط چونکہ حافظ عبداللہ کے ڈرامے زیادہ تر مشہور قصوں پر مبنی تھے لہٰذا انہوں نے ان کا پلاٹ جوں کا توں رہنے دیا۔ وہ اس کی تفصیل یوں پیش کرتی ہیں:

"حافظ عبدالله کے ڈرامے چونکه اس عهد کے مشهور قصوں اور ڈراموں پر مبنی هیں۔ اس لیے ان کے پلاٹ میں انهوں نے کوئی خاص تبدیلی نهیں کی، کیونکه ان کے ناظرین عام طور پر پهلے سے واقف هو کر آتے تھے که ڈرامے میں کیا هونے والا هے اور ناموں کے اشتهار سے کمپنی کے مالك بھی یه بتادینا چاهتے تھے که ان کے ڈرامے کا پلاٹ کیا هے۔ اس طرح پلاٹ میں تشویش SUSPENSE کا جو عنصر هوتا هے وه نه ڈرامانگار کے مدنظر هوتا تھا نه ناظرین کے۔ شیریں فرهاد، لیلیٰ مجنوں، بے نظیر و بدر منیر، اندر سبھا، مثنوی طلسم الفت وغیره کی کهانیاں لوگوں کو معلوم تھیں اور اسی نام سے دوسری کمپنیاں بھی ناٹك دکھایا کرتی تھیں۔ اس لیے واقعات میں ترمیم کرنا بھی نه ڈرامانگار کا مقصد تھا اور نه ناظرین اس کی توقع کرتے تھے۔ البته چونکه ناٹك کا وقت محدود هوتا تھا اس لیے لمبے قصوں میں ان ڈرامانگاروں کو اختصار کرنا پڑتا تھا اور بهت سے واقعات کم کر دیے جاتے تھے اور کهیں کهیں معمولی سی ترمیم بھی هوتی تھی۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ ص ۱۱۶)

یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ ایک قصہ جس کے بارے میں پہلے ہی سے لوگ سب کچھ جانتے ہیں اور کئی ڈراما نگار اسی قصے کو مختلف انداز میں پہلے بھی پیش کر چکے ہیں پھر بھی لوگ اس ڈرامے کو دیکھنے کے لیے جوق در جوق کیوں جمع ہو جاتے تھے؟ کیا موضوع کی یکسانیت سے وہ اوبتے نہیں تھے؟ ان تمام خامیوں کے باوجود اس وقت کے اردو ڈراموں کی کامیابی کا راز شاید یہی ہوتا تھا کہ لوگ قصے سننے سے زیادہ اس بات کے لیے تھیٹر ہالوں میں جمع ہوتے تھے کہ دیکھیں اِس کمپنی نے اِس قصے کو پیش کرنے کے لیے اس میں کتنے گانے اور کتنی قسم کے رقص استعمال کئے ہیں۔

الف خاں حباب

الف خاں حُباب کا ذکر اردو ڈراما نگاری کی تاریخ میں تقریباً نہیں کے برابر ہے لیکن موجودہ دور کی تحقیق سے یہ بات سامنے آئی کہ یہ بھی پارسی تھیٹر سے جڑے ہوئے تھے اور اوریجنل تھیٹریکل کمپنی کے لیے ڈرامے لکھتے تھے۔ یہ کمپنی ۱۸۷۰ء میں قائم ہوئی تھی۔ حُباب نے کتنے ڈرامے لکھے اس کے بارے میں ہمیں کوئی جانکاری نہیں ملتی۔ اگر کسی نے حُباب کا ذکر کیا بھی ہے تو ان کے ڈراموں کے بارے میں صرف یہ لکھا ہے کہ ان کے ڈرامے نایاب ہیں۔ البتہ سید حسن صاحب نے حُباب کے چار ڈراموں کا ذکر کیا ہے جن میں سے دو تو خود ان کے پاس موجود تھے یعنی ''شرر عشق یا طلسم ارض العمان'' اور ''افسانہ ارژنگ حیرت یا تنبیہ الغرور'' ۔ باقی دو یعنی ''جشن کنور سین'' اور ''نیرنگ قاف غزالہ ماہرو'' عبدالعلیم نامی اور پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیب کی ملکیت تھے۔ بقول سید حسن حباب کے یہ ڈرامے خود ان کی تخلیق ہیں۔ نہ تو ان میں کسی قدیم داستان کو بیان کیا گیا ہے اور نہ ہی کسی دوسری جگہ سے ان کے پلاٹ اخذ کئے گئے ہیں۔

اُردو ڈراما نگاری کو حباب کی سب سے بڑی دین یہ ہے کہ وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے ڈرامے کی زبان کی طرف پوری توجہ کی اور اس کو لکھنو اور دلی میں رائج ادبی زبان کے شانہ بشانہ لے جا کر کھڑا کر دیا۔ ان کا دوسرا بڑا کمال یہ ہے کہ پہلی بار انہوں نے اردو ڈرامے میں مکالموں کو فرد اور طبقے کے حسبِ حال استعمال کرنا شروع کیا۔ لہٰذا ہم ان کے ڈراموں کے مکالموں سے یہ پتہ کر لیتے ہیں کہ فلاں کردار کس طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ دو چیزیں ہی حباب کو اردو ادب میں زندہ رکھنے کے لیے کافی ہیں۔ ایک طرح سے انھوں نے اردو ڈراما نگاری کو ایک صحیح سمت دکھلائی جس پر چل کر بعد کے ڈراما نگاروں نے اس فن میں مہارت حاصل کی اور اردو ادب کو شاہکار ڈرامے دینے میں کامیاب

ہوئے۔

حُباب تک آتے آتے پارسی تھیٹر کا پہلا دور ختم ہو جاتا ہے۔ احسن لکھنوی سے پارسی تھیٹر کا دوسرا دور شروع ہوتا ہے۔ یہاں یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم ان دونوں دور کے فرق کو واضح کرتے چلیں تا کہ یہ پتہ چل سکے کہ اردو ڈراما کن کن منزلوں سے گذرا اور اس نے کیسے کیسے ترقی کی۔ جیسا کہ ہم نے پچھلے صفحات میں دیکھا، پارسی تھیٹر کے شروع کے ڈراموں پر اندر سبھا کا اثر پوری طرح حاوی ہے۔ ان ڈراموں میں اندر سبھا کی طرح رقص و موسیقی اور گانے کی بھرمار ہے۔ مکالمے مقفیٰ و مسجع نثر کی صورت میں ہیں۔ فوق فطری عناصر ہر ڈرامے میں پائے جاتے ہیں۔ زیادہ تر ڈراموں کے قصے داستانوں سے ماخوذ ہیں۔ گجراتی سے جو ڈرامے ترجمے کئے گئے ہیں ان میں گجراتی زبان کا ہی لب ولہجہ کارفرما ہے یعنی تذکیر و تانیث کا استعمال گجراتی زبان کے مطابق ہوا ہے۔ الفاظ و محاورے بھی گجراتی زبان کے اتنے استعمال کئے گئے ہیں کہ قاری یا تماشائی کو قصہ کو سمجھنے میں دقت پیش آتی ہے۔ اسی طرح اس دور کے ڈراموں کا طنز و مزاح بھی بہت پست درجے کا ہے۔ اس دور کے بعض ڈراما نگار ایسے بھی ہیں جنہوں نے دوسرے کی تخلیق میں کچھ ردو بدل کر کے اسے اپنے نام سے چھپوالیا اور ڈراما نگاروں کی صف میں شامل ہو گئے۔ لیکن اس کے بعد جب پارسی تھیٹر کا دور شروع ہوا تو اس صنف میں کافی تبدیلیاں ہوئیں۔ پارسی تھیٹر کے اس دوسرے دور کے اہم ڈراما نگار احسن، طالب، بیتاب اور آغا حشر کاشمیری ہیں۔ ان حضرات نے صنف ڈراما کو کئی زاویے سے عروج تک پہنچایا۔ اب ڈراموں میں مشرقی دنیا کے مناظر ہی دیکھنے کو نہیں ملتے بلکہ اس کا واسطہ مغرب سے بھی پڑنے لگا۔ ان حضرات نے مغربی ڈراموں کا وسیع مطالعہ کیا اور شیکسپیر کے ڈراموں کو اردو کے قالب میں ڈھالنے کی کامیاب کوشش کی۔ اردو ڈرامے کی زبان جو اب تک مقفیٰ مسجع نثر کے بوجھ سے لدی ہوئی تھی اب سادہ اور عام فہم زبان کی شکل میں نمودار ہوئی۔ ڈرامے میں گانے کا استعمال کم اور نثر پہ زیادہ زور دیا جانے لگا۔ کہانی کو حقیقت سے جوڑنے کی کوشش کی جانے لگی اور اس صنف کے ذریعے بعض ایسے مسائل کو پیش کیا جانے لگا جو ہماری زندگی میں وقتاً فوقتاً پیش آتے رہتے ہیں۔

سید مہدی حسن احسن لکھنوی

سید مہدی حسن احسن لکھنوی ایک پایے کے ڈراما نگار گذرے ہیں۔ وہ مرزا شوق لکھنوی کے نواسے تھے اور

انہوں نے اپنا پہلا ڈراما اپنے نانا کی مشہور مثنوی ''زہر عشق'' کو بنیاد بنا کر ''دستاویز محبت'' کے نام سے ۱۸۸۷ء میں جب اسٹیج پر پیش کیا تو لکھنو میں ان کی دھوم مچ گئی۔ اس کے کچھ دنوں بعد ہی وکٹوریہ ناٹک منڈلی کے مالک رتن جی ٹھونٹی جب لکھنو آئے اور احسن کے ڈرامے ''دستاویز محبت'' کی شہرت سنی تو احسن سے ایک اور ڈراما لکھنے کو کہا۔ اس طرح احسن کا دوسرا ڈراما ''چندراولی'' بھی جب کافی مشہور ہوا تو رتن جی ٹھونٹی نے احسن کو اپنی کمپنی میں بطور ڈراما نویس کے ملازم رکھ لیا اور انہیں بمبئی لے گئے۔ یہاں انہوں نے بمبئی ناٹک منڈلی، الفریڈ تھیٹریکل کمپنی اور نیو الفریڈ کمپنی کے لیے 'خون ناحق'، 'بزم فانی'، 'دلفروش'، 'بھول بھلیاں'، 'شریف بدمعاش' اور 'چلتا پرزہ' وغیرہ ناٹک لکھے۔

جیسا کہ ہم پہلے اشارہ کر چکے ہیں کہ اردو ڈرامے کی زبان پر سب سے پہلے حباب نے توجہ کی تھی لہٰذا ان کے اسی مشورے پر عمل کر کے احسن نے بھی جتنے ڈرامے لکھے ان سب کی زبان دہلی اور لکھنو میں بولی جانے والی معیاری زبان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ڈراموں کو دہلی اور لکھنو میں کامیابی کے ساتھ اسٹیج کیا جا سکا ورنہ یہاں کے باشندے قطعی غیر معیاری زبان کو پسند نہیں کرتے۔ دوسری چیز جس نے احسن لکھنوی کو اردو ڈراما نگاری میں شہرت بخشی وہ یہ کہ انہوں نے اپنے ڈراموں کے زیادہ تر پلاٹ شیکسپیر سے اخذ کئے ہیں لیکن انہوں نے شیکسپیر کے ڈراموں کا صرف ترجمہ نہیں کیا ہے بلکہ اس کو نئے سرے سے اردو کے قالب میں ڈھالا ہے۔ اگر احسن شیکسپیر کے ڈراموں کا صرف ترجمہ پیش کرتے تو یہ ڈرامے اسٹیج پر کامیاب نہیں ہوتے کیونکہ شیکسپیر نے ان ڈراموں کو مغرب کے لوگوں کو دیکھنے کے لیے لکھا تھا لیکن اگر اسے مشرق کے اسٹیج پر پیش کیا جا رہا ہو تو ڈراما نگار کے لیے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ یہاں کے حالات اور لوگوں کے شوق کو ملحوظ نظر رکھے۔

ڈاکٹر عطیہ نشاط ایک جگہ رقم طراز ہیں:

09

"صحیح معنوں میں شیکسپیر کا کوئی ڈرامہ اب تک اردو اسٹیج پر نہیں آسکا۔ تھیٹروں سے وابستہ ڈرامانگار انگریزی زبان پر اتنی مہارت نہیں رکھتے تھے کہ شیکسپیر کے ڈراموں کا ترجمہ کرسکتے۔ زیادہ تر لکھنے والوں نے شیکسپیر کے ڈراموں کا قصہ سن لیا اور اسے اپنی طرف سے مشرقی معاشرت کا جامہ پہنا کر پیش کر دیا۔ اس انداز سے شیکسپیر کے جو ڈرامے اردو میں کامیاب ہوئے ہیں ان میں سے ایک احسن لکھنوی کا "بزم فانی" ہے جو "رومیو جولیٹ" کے پلاٹ پر لکھا گیا ہے۔ اس کا شمار ان کامیاب ڈراموں میں کیا جاتا ہے جنھوں نے داستان راگ ناٹکوں کو ختم کرکے اردو کو ڈرامے کے صحیح ذوق سے آشنا کیا۔ اس کا پلاٹ نہایت بارونق ہے۔ نامساعد حالات میں بے بس اور پوشیدہ محبت کی کشمکش تمام وقت تماشائیوں کی ہمدردی اپنی طرف کھینچتی ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ ص ۵۔۱۵۴)

اردو ڈرامے میں احسنؔ نے ایک اور اضافہ یہ کیا کہ پہلے کے ڈراما نگاروں سے قطع نظر انہوں نے اپنے ڈراموں میں سنجیدہ اور مزاحیہ دونوں پلاٹ کو باہم مربوط کر دیا۔ اس کے علاوہ چونکہ وہ موسیقی کی تعلیم بھی پا چکے تھے اس لیے انہوں نے ڈراما کے گیتوں اور گانوں کی بھی اصلاح کی۔ اپنے گانوں میں انہوں نے ہندی کے الفاظ زیادہ استعمال کئے ہیں جس پر ''ناٹک ساگر'' کے مصنفین نے اعتراض کیا، لیکن اس کا جواب انہوں نے یہ دیا کہ اردو، فارسی، عربی، ہندی اور ہر زبان کے الفاظ کو ناٹک کے گانوں میں داخل ہونے کا حق حاصل ہے۔ (نامہ احسن، بحوالہ بہار کا اردو اسٹیج۔ سید حسن۔ ص ۱۶۱)

طالبؔ بنارسی

ونائک پرشاد طالبؔ بنارسی ایک شاعر بھی تھے اور انشا پرداز بھی لیکن بعد میں ڈراما نگاری کی طرف متوجہ ہوئے اور وکٹوریہ ناٹک منڈلی کی ملازمت اختیار کر کے اردو کو بہت اچھے اچھے ڈرامے دیے جیسے نگاہِ غفلت، لیل و نہار، گوپی چند، ہریش چندر وغیرہ۔

طالبؔ کے متعلق عشرت رحمانی کا کہنا ہے:

"..... طالبؔ پارسی اسٹیج کے ابتدائی دور میں سب سے زیادہ نمایاں حیثیت رکھتے ہیں، ان کی زبان فصیح و شستہ ہے، گو ڈراموں کے پلاٹ عام روش سے ہٹ کر نہیں اور ان میں سماجی زندگی کے کسی پہلو کی موثر عکاسی نظر نہیں آتی، تاہم اپنے معاصرین میں ان کو کسی لحاظ سے امتیازی درجہ حاصل ہے۔ تدبیرکاری اور فنی آراستگی نسبتاً بہتر ہے۔ مکالموں میں زبان و بیان کی سلاست اور برجستگی پائی جاتی ہے۔ چونکہ شعر و سخن کے ساتھ طالب فنِ موسیقی پر بھی عبور رکھتے تھے اس لیے ان کے گانوں کے بول مترنم ہیں۔ چناں چہ ان کی طرزیں کافی مقبول ہوئیں۔ ان کے گیتوں کی زبان عام فہم ہندی آمیز اردو اور غزلیں جذبات و بندشِ تراکیب کے لحاظ سے دل کش ہیں۔"

(اردو ڈراما کا ارتقا ص ۱۷۲)

طالبؔ نے اپنے ڈراموں میں جو گانے استعمال کئے ہیں ان میں ہمیں بہت سی جدتیں دیکھنے کو مل جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر جب دو کردار آپس میں گفتگو کرتے ہیں تو مکالمے کی صورت یہ ہوتی ہے کہ ایک کردار ایک شعر پڑھتا ہے، اس کے جواب میں دوسرا کردار دوسرا شعر پڑھتا ہے۔ مکالمے کی دوسری صورت یہ ہے کہ پہلا کردار ایک مصرع پڑھتا ہے اور دوسرا مصرع دوسرا کردار پڑھتا ہے، اس طرح ایک شعر پورا ہو جاتا ہے۔ تیسری صورت یہ ہے کہ کسی کردار نے ایک مصرع کے چند ٹکڑے کہے، جواب میں دوسرے کردار نے اسی مصرع کے باقی ماندہ ٹکڑے کو پورا کیا اور یوں صرف ایک مصرع پورا ہوا، پھر دوسرے مصرع کو بھی اسی طرح پورا کیا گیا۔ اس طرح دو کرداروں نے چار دفعہ گفتگو کی تو ایک شعر پورا ہوا۔ بعض دفعہ ایسا بھی ہوا کہ مکالمے میں ایک مصرع تین کرداروں کے بولنے سے پورا ہوا۔

اگر سرسری نظر سے دیکھیں تو ہمیں اس طرح کے مکالموں میں عیب دکھائی دے گا لیکن اگر فن موسیقی کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو ان مکالموں کو ادا کرنے میں زبردست لطف پیدا کیا جا سکتا ہے۔ بقول سید وقار عظیم:

"کسی ماهر هدایت کار کی هدایات سے انوکھی طرز کے ان مکالموں میں کتنی جان پڑ سکتی هے، اور ساز کی موزوں سنگت سے انهیں کس قدر موثر اور دلنشیں بنایا جا سکتا هے، اس کا تصور مشکل نهیں۔ ایك طرف تو اُن سپاٹ اور بے آهنگ مکمل مصرعوں اور شعروں کا تصور کیجئے جو بغیر کسی رکاوٹ کے ڈرامائی مکالموں میں آتے چلے جاتے هیں اور دوسری طرف ان مکالموں کو دیکھئے جنهیں ذرا سی ذهانت سے بعض ایسی صورتیں دی گئی هیں جن سے نه صرف مکالموں کی اکتا دینے والی سپاٹ بے آهنگی دور هوتی هے، بلکه اس سے بھی بڑھ کر لطف و انبساط کا سرمایه بھی هاتھ آتا هے۔"

(طالب بنارسی کے ڈرامے :مرتبہ۔ سید امتیاز علی تاج ص ۲۵)

طالبؔ کے ان مکالموں میں ایک بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان میں کہاوتوں اور محاوروں کا بھی خوب استعمال کیا گیا ہے۔ یہ محاورے اور کہاوتیں ہمیں نثر کی صورت میں بھی مل جائیں گے اور اشعار کے اندر بھی ان کو سمویا گیا ہے۔ طالبؔ کو زبان و بیان پر پوری قدرت حاصل ہے اس لیے وہ بے تکلفی سے سارے کام انجام دیتے چلے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ طالبؔ کے ڈراموں میں ہمیں اصلاح کا پہلو بھی دیکھنے کو ملتا ہے جو کہ اس وقت کا عام رواج تھا لیکن ان میں شدت کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ طالبؔ نے اپنے آپ کو اندر سبھائی دور سے آہستہ آہستہ الگ کرنے کی کوشش کی ہے۔

طالبؔ بنارسی کے متعلق جس نقاد نے بھی خامہ فرسائی کی ہے سب نے صرف ایک ہی بات پر زور دیا ہے کہ اردو ڈرامے میں پہلی بار طالبؔ نے سادہ اور قافیہ سے پاک زبان استعمال کی۔ اس سے زیادہ ان کا اور کوئی کارنامہ

نہیں ہے۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط کہتی ہیں:

۱۲ے

"طالب کے ڈراموں کے پلاٹ ڈھیلے ڈھالے ہیں اور کم و بیش وہی طرز ہے جو حافظ عبداللہ اور نظیر بیگ وغیرہ کا ہے۔ ان کے زیادہ تر ڈرامے پرانے قصوں پر مبنی ہیں اور غالباً پارسی وکٹوریہ کمپنی کے مالک کی فرمایش پر اس لیے لکھے گئے کہ اُس وقت کی دوسری مقبول کمپنیاں اس قسم کے ڈرامے دکھارہی تھیں۔ ان ڈراموں کے کردار، پلاٹ یا کشمکش میں کوئی خاص بات نظر نہیں آتی۔ فرق ہے تو صرف اتنا کہ زبان سادہ اور قافیہ کے التزام سے پاک ہے اور نثر کا کچھ حصہ زیادہ ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۱۵۰)

البتہ عطیہ نشاط نے امتیاز علی تاج کے حوالے سے طالب کے آخر زمانے کا ایک ڈراما "لیل و نہار" کا ذکر کیا ہے جس میں قدیم روایت کا انحراف کرتے ہوئے کسی بادشاہ کی رومانوی زندگی کا ذکر نہ کر کے ایک مالدار شخص کی خاندانی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ قصہ اس وقت کی معاشرتی زندگی کا عکاس ہے۔ ساتھ ہی اس میں کسی طرح کی خلاف عقل یا غیر معمولی بات کو بیان کرنے سے پرہیز کیا گیا ہے۔

پنڈت نرائن پرشاد بیتاب

بیتاب کا شمار آغا حشر کے معاصرین میں ہوتا ہے۔ عشرت رحمانی نے بیتاب کے ڈراموں پر کوئی تنقید نہیں کی ہے بلکہ صرف ان کی زندگی کا مختصر حال بیان کرنے اور ان کے چند ڈراموں کے نام گنانے پر ہی اکتفا کیا ہے۔ لیکن دوسرے حضرات نے بیتاب کے ڈراموں پر تنقیدیں کی ہیں۔ بیتاب پارسی تھیٹر کے ایک مشہور ڈراما نگار تھے اور احسن، طالب و آغا حشر کی طرح انہوں نے بھی اردو ڈرامے کو سجانے سنوارنے میں اہم رول ادا کیا۔ احسن اور آغا حشر کے حوالے سے ہم یہ بات پہلے ہی کر چکے ہیں کہ ان دونوں حضرات نے مغربی ڈراموں اور خاص کر شیکسپیر کے ڈراموں کے ترجمے کر کے اردو والوں کو مغرب کے ڈراموں سے روشناس کرایا لیکن ترجمے میں سب سے بڑی دقت یہ آتی ہے کہ ایک سرزمین کا واقعہ جب دوسری جگہ پیش کیا جاتا ہے تو ہمیں اس کے اندر اُس جگہ کے سماج و معاشرت کے مطابق بہت سی تبدیلیاں بھی کرنی پڑتی ہیں۔ ایسے میں اصل تصنیف کی بہت سی چیزیں مسخ ہو جاتی ہیں۔ ان تمام چیزوں کے

باوجود ہمارے ڈراما نگاروں نے حتی الامکان کوشش کی کہ شیکسپیر کے ڈراموں سے اردو دنیا کو بھی روشناس کرایا جائے۔ ان میں بیتاب کا بھی شمار ہوتا ہے۔ ان کے ترجموں کے بارے میں ڈاکٹر محمد شفیع فرماتے ہیں:

[13]

"احسن نے شیکسپیر کے ڈراموں کو ترجمہ کرنے کی جو داغ بیل ڈالی تھی بیتاب نے اس عمل کی دیوار میں اینٹ گارا لگا کر اسے مضبوطی عطا کی، ان کی خاصیت یہ رہی کہ شیکسپیر کے ڈراموں کے چربے کے برعکس حقیقت نگاری پر زیادہ توجہ دی ہے۔"

(آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۱۷۵)

لیکن بقول محمد شفیع ان ڈراموں میں مکالمے کی زبان بہت ہلکی ہے اور مزاحیہ پہلو بھی بہت پست ہے، البتہ بیتاب کی مقبولیت کا سبب وہ ڈرامے بنے جو دیومالائی قصوں پر مبنی ہیں جیسے مہابھارت، کرشن سداما، رامائن، امرت اور پتی پرتاپ وغیرہ۔ میرے خیال میں بیتاب کے یہ ڈرامے ان کے دوسرے ڈراموں کے مقابلے میں زیادہ اچھے اس لیے ہیں کہ یہ ڈرامے اس تہذیب و معاشرت کی عکاسی کرتے ہیں جس سے بیتاب تعلق رکھتے تھے۔ چونکہ وہ اُس تہذیب کی روح سے واقف تھے اس لیے اسے اچھے انداز میں پیش کرنے میں کامیاب ہوئے۔

سید وقار عظیم نے بیتاب کے ڈراموں میں دو خصوصیات کی نشاندہی کی ہے۔ فرماتے ہیں:

[14]

"..... ترجمے میں بیتاب نے اپنی طرف سے مزاحیہ نقل اور گانوں کا جو اضافہ کیا ہے اور مکالموں میں نظم کی جگہ جس طرح نثر استعمال کی ہے اُس سے اندازہ ہوتا ہے کہ بیتاب کو اپنے زمانے کے ناظرین و سامعین کے مذاق کا کتنا صحیح اندازہ ہے۔

بیتاب کے ڈراموں کی دوسری خصوصیت مکالموں میں نثر اور نظم کا امتزاج ہے۔ نظم و نثر کا وہی امتزاج جو آج احسن کو اپنے ہم عصروں میں ممتاز کرتا ہے، بیتاب کے بھی ہر ڈرامے میں موجود ہے۔ گو کہیں کہیں اُس میں زبان کی وہ صفائی نہیں جو احسن کے ڈراموں میں ملتی ہے۔"

(اردو ڈراما: فن اور منزلیں۔ ص ۲۳۶)

بیتاب کی زبان میں جس ہلکے پن کا ذکر محمد شفیع نے کیا تھا سید وقار عظیم نے بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ان کے مکالموں میں نظم و نثر کا میل، قافیہ پیمائی اور عبارت آرائی تو ہے لیکن شوخی و لطافت نہیں ہے۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط اس کے متعلق یوں رقم طراز ہیں:

[15]

"انگریزی زبان کو اردو میں منتقل کرنے میں بیتاب نے عبارت کی سلاست اور شگفتگی کا خیال نہیں رکھا۔ چنانچہ ان کے مکالموں میں فطری

انداز بالکل نہیں۔ عبارت بہت ثقیل اور جملوں کی ساخت پیچیدہ ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۱۶۳)

اس کی مثال میں انہوں نے بیتابؔ کے ڈرامے "جو آپ پسند کریں" کے چند مکالمے پیش کئے ہیں۔ عطیہ نشاط بیتابؔ پر رائے زنی کرتے ہوئے مزید لکھتی ہیں:

"بیتاب کے ڈراموں میں زبان میں صفائی کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ لیکن ایک خاص حیثیت سے وہ اپنے دور کے تمام ممتاز ادیبوں پر فوقیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے دیومالا کے مشہور اور اہم ترین واقعات کو بڑی خوبی سے ڈرامے کا جامہ پہنایا ہے۔ ان ڈراموں میں ہر طرح کے ناظرین کے مذاق کا خیال رکھا گیا ہے اس لیے سبھی نے اسے پسند کیا۔ بیتابؔ کے اس دکھائے ہوئے راستے پر آگے چل کر آغا حشر گام زن ہوتے ہیں۔

بیتابؔ کے ڈراموں میں مزاحیہ حصے پست مذاقی کا آئینہ ہیں جن میں سستا مزاح اور عوامی گفتگو کے ساتھ ساتھ ابتذال بھی ملتا ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۱۶۵)

مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بیتابؔ نے شیکسپیر کے ڈراموں کو اردو میں ایک نئے انداز میں پیش کیا۔ ساتھ ہی ہندو دیومالائی قصوں پر مبنی جو ڈرامے لکھے ان میں ہندوستانی روح پیدا کرنے کی کوشش کی۔

آغا حشر کاشمیری

اب تک ہم نے جتنے بھی ڈراما نگاروں کا مطالعہ کیا وہ سب کے سب اندر سبھائی روایت کی تقلید کر رہے تھے۔ البتہ احسنؔ لکھنوی اور طالبؔ بنارسی نے اس میں کچھ جدت پیدا کرنے کی کوشش کی تھی۔ ان کے بعد ڈراما نگاری کی دنیا میں آغا حشر کاشمیری داخل ہوئے۔ یہاں سے اردو ڈراما کی تاریخ میں ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اب صرف رقص و موسیقی اور گانوں پر ہی ساری توجہ مرکوز نہیں کی جاتی بلکہ زندگی کے دوسرے مسائل بھی ڈرامے کا موضوع بنتے ہیں۔

منظوم مکالموں کے بجائے نثری مکالمے بھی پیش کئے جانے لگے۔ مغربی ڈراموں کے بھی ترجمے کئے گئے لیکن ڈرامے کی فضا اور کردار خالص ہندوستانی تھے۔ آغا حشر نے اپنی تمام تر زندگی ڈراموں کے لیے صرف کردی اور اس فن کو کافی ترقی دی۔ ان کی ڈراما نگاری کو آسانی سے سمجھنے کے لیے ان کے پورے عہد کو چار ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط نے ان ادوار کا فرق بیان کیا ہے لیکن تیسرے دور کا انہوں نے کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ شاید بھول گئی ہوں۔ پہلے دور کے متعلق ان کا بیان یوں ہے:

۱۷

"آغا حشر کے ابتدائی ڈراموں میں "اسیر حرص"، "مار آستیں" اور "مرید شک" خاص سمجھے جاتے ہیں۔ یہ ڈرامے کم و بیش اس فضا اور ماحول میں لکھے گئے جو حافظ عبداللہ، نظیر بیگ اور ان کے دوسرے معاصرین نے پیدا کر رکھا تھا۔ مزاحیہ عنصر بہت پست اور عامیانہ مذاق کا ہوتا تھا۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ ص ۱۶۹)

پہلے دور کی دوسری خوبی انہوں نے یہ بھی بتائی ہے کہ آغا حشر نے شروع سے ہی ڈراموں میں نثر کو داخل کرنا شروع کر دیا تھا اور گانوں پر کم توجہ دینے لگے تھے، لیکن جو گانے اس دور کے ڈراموں میں ملتے ہیں ان میں ہندی الفاظ کا استعمال زیادہ کیا گیا ہے۔

دوسرے دور کے ڈراموں پر اظہار خیال کرتے ہوئے عطیہ نشاط لکھتی ہیں:

۱۸

"اپنی ڈرامانگاری کے دوسرے دور میں "سفید خون"، "صید ہوس" اور "شہید ناز" جیسے ڈرامے لکھ کر آغا حشر نے خراج تحسین حاصل کیا۔ ان تینوں ڈراموں کے پلاٹ شیکسپیر کے ڈراموں سے ماخوذ ہیں، مگر آغا حشر نے دوسرے ترجموں کی طرح ان میں بھی شیکسپیر کی مطابقت مد نظر نہیں رکھی، بلکہ کچھ واقعات اور حالات لے کر ان میں اپنے عہد کے ڈراموں کی مقبول خصوصیت داخل کر دی اور واقعات کو بھی ایسے موڑ دیے کہ المیہ کے بجائے طربیہ کر دیا ہے تاکہ ناظرین کو زیادہ پسند آسکے۔"

(ص ۱۷۳)

دوسرا فرق اس دور کے ڈراموں میں یہ ہے کہ ان میں قافیہ کا التزام کم ہونے لگا ہے اور مکالموں میں گفتگو کا انداز پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے جب کہ پہلے کی طرح ان میں بھی بلند آہنگی قائم ہے کیونکہ لاؤڈ اسپیکر نہ ہونے کی وجہ سے اداکاروں کو تیز آواز میں مکالمے ادا کرنے پڑتے تھے تاکہ دور تک بیٹھے ہوئے لوگ اُس آواز کو سن سکیں۔

جیسا کہ میں نے پہلے ذکر کیا ڈاکٹر عطیہ نشاط نے آغا حشر کے تیسرے دور کے ڈراموں کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ چوتھے دور کے متعلق وہ یوں رقم طراز ہیں:

"آخری دور کے ڈراموں میں "یہودی کی لڑکی"، "خواب ہستی"، "رستم و سہراب"، "آنکھ کا نشہ" وغیرہ ہیں جن کا شمار حشر کے بہترین ڈراموں میں کیا جاتا ہے۔ یہ ڈرامے دور از کار خیالی داستانوں کے بجائے زندگی سے قریب ہیں۔"

(ص ۱۷۶)

آگے چل کر وہ مزید لکھتی ہیں:

"اس دور کے بیشتر ڈراموں میں آٹھ دس گانوں سے زیادہ نہیں ہیں۔ "رستم و سہراب" میں تو صرف ایک ہی گانا ہے۔ مکالموں میں اشعار بھی بہت کم ہو گیا ہے۔"

(ص ۱۷۷)

آغا حشر نے شیکسپیر کے ڈراموں کے ترجمے تو کئے ہی، ساتھ ہی انہوں نے ایسے ڈرامے بھی لکھے جن کا پلاٹ پوری طرح ہندوستانی معاشرت اور خاص کر ہندو روایات پر تھا۔ مثال کے طور پر "آنکھ کا نشہ"، "سیتا بن باس"، "بھیشم پرتگیا" وغیرہ۔ ان ڈراموں کی زبان، خیالات اور معلومات سبھی کچھ ہندو مذہب کے مزاج کے قریب ہیں۔ بقول عطیہ نشاط آغا حشر کے یہاں مزاحیہ عنصر بھی پایا جاتا ہے جو کہ اصل پلاٹ کے جُز کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اس کو ہم اصل قصے سے الگ نہیں کر سکتے۔ یہ بھی روایت سے انحراف ہی ہے اور فن ڈراما نگاری کی تاریخ میں ایک نئے منزل کا اضافہ۔

یہاں عطیہ نشاط کی تنقید غیر ذمہ دارانہ محسوس ہوتی ہے کیونکہ آغا حشر کے بہترین ڈرامے وہ ہیں جن میں انہوں نے مزاحیہ عنصر کو بالکل ختم کر دیا ہے، شروع میں تو وہ روایت کی تقلید میں اپنے ڈراموں میں مزاحیہ قصے شامل کرتے تھے جو پلاٹ کے ساتھ ساتھ چلتے تھے لیکن پلاٹ سے الگ ہوتے تھے، بعد میں یہی مزاحیہ قصے پلاٹ کا جُز ہونے لگے لیکن اپنے آخری دور میں جب آغا حشر اپنی زندگی کے شاہکار ڈرامے لکھ رہے تھے تب انہوں نے یہ محسوس کیا کہ ڈراموں میں مزاحیہ عنصر کو شامل نہ کرنا ہی بہتر ہوگا۔ لہٰذا عطیہ نشاط کا یہ کہنا کہ آغا حشر کا اپنے ڈراموں میں مزاحیہ عنصر کو پلاٹ کے جُز کے طور پر شامل کرنا ڈراما نگاری کی تاریخ میں ایک نئے منزل کا اضافہ ہے، صحیح نہیں معلوم ہوتا۔

آخر میں ڈاکٹر عطیہ نشاط اس نتیجے پر پہنچتی ہیں:

"حشرؔ اردو ڈرامے کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنی صلاحیتوں اور تجربے سے اس میں بڑی ترقی پیدا کی۔ ان کی خصوصیات کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے۔ ان ڈراموں کے دیکھنے سے معلوم ہوتا

ھے کہ ان کے ڈرامے فنی ارتقا کے سلسلے میں ایک قدم ضرور آگے بڑھاتے ھیں۔ لیکن ڈرامے کے مغربی اصول کو پیش نظر رکھا جائے تو اُن کے یہاں مغرب کے اعلیٰ ڈراموں کے مقابلے میں سطحیت اور ڈھیلا پن نظر آتا ھے۔اُن کی نظر حاضرین کو خوش کرنے کی طرف زیادہ رھتی ھے۔ لیکن کردارنگاری کی باریکیاں اور نفسیاتی موڑ پیدا کرنے کی طرف وہ برائے نام توجہ کرتے ھیں۔پلاٹ کی تشکیل میں بھی ایک حد تک سپاٹ پن ھوتا ھے۔ تصادم اور کشمکش جس سے ڈراما عروج کو پھنچتا جو مغرب کے مقبول ڈرامانگاروں کے متوسط درجے کے ڈراموں میں ملتا ھے۔ اس کی وجہ بھی اوپربیان کی جا چکی ھے۔ بھرحال ان کمزوریوں کے باوجود انھوں نے اردو ڈراموں کو زور عطا کیا اور ان کی تنظیم اور ساخت میں خاطر خواہ اضافہ کیا۔ اسی لیے ان کا نام اُردو اسٹیج اور ڈرامے کی تاریخ میں زندہ جاوید رھے گا۔"

(ص۱۸۴)

موصوفہ کا یہ کہنا بجا ہے کہ آغا حشر کو نہ چاہتے ہوئے بھی بعض پابندیوں کا خیال رکھنا پڑتا تھا جیسے تماش بین کے ذوق و مزاج اور تھیٹر کمپنی کے مالک کے حکموں کا پورا کرنا ان کے لیے لازمی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ جو کچھ اردو ڈرامے کو دینا چاہتے تھے ان رکاوٹوں کی وجہ سے نہیں دے سکے اور ان کے ڈراموں میں بھی بعض کمزوریاں در آئیں۔ لیکن مجموعی طور سے ان کا دور اردو ڈرامے کی تاریخ میں ایک نئے دور کا آغاز تھا۔

آغا حشر پہ بہت سے قلم کاروں نے لکھا ہے۔ سینکڑوں مضامین اور کتابیں ان کے حوالے سے قلم بند کئے گئے ہیں۔ ظاہر ہے ہم ان سب کا احاطہ تو نہیں کر سکتے۔ میری دسترس میں جتنی کتابیں ہیں ان میں جو تنقیدی مواد آغا حشر کے متعلق ملتا ہے میں نے ان سب کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔ آیئے اب دیکھتے ہیں عشرت رحمانی صاحب آغا حشر کے متعلق کیا کہتے ہیں۔

پلاٹ کے متعلق عشرت رحمانی فرماتے ہیں:

۲۲

"..... پلاٹ کے لحاظ سے حشرؔ نے دامن تمثیل کو عام معاشرتی مسائل اور زندگی کے حقائق سے بھر کر نئے رُخ کا آغاز کیا جو واقعی طور پر قدامت میں ترقی و عروج کا انقلابی قدم تھا جس کی تقلید ان کے بعض معاصرین اور نئے پیروؤں نے کی، مگر ان کی گرد کو بھی نہ پھنچ سکے۔"

(اردو ڈراما کا ارتقا۔ ص۲۱۱)

اسی طرح حشر کے ڈراموں میں استعمال کی گئی زبان و بیان کے بارے میں عشرت رحمانی صاحب رقم طراز ہیں:

۲۳

"حشر کے مکالموں میں زبان کی فصاحت و بلاغت کے ساتھ خطابت کا انداز ایک اہم خصوصیت ہے، سلاست و روانی، جدت تراکیب، الفاظ کا درو بست، چستی و برجستگی کے ساتھ بیان میں حرکت اور عمل کا جوش پیدا کرتا ہے، ان کا زور بیان اور ادبی شان نثر کے علاوہ شعر خوانی میں بھی نمایاں ہے۔"

(ص۲۱۲)

اور آخر میں حشر کے ڈراموں میں مزاحیہ عنصر کے متعلق بحث کرتے ہوئے عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

۲۴

"آغا صاحب کے شروع کے ڈراموں میں عموماً دوھرا پلاٹ لازم و ملزوم خصوصیت قرار پائی۔ ایک سنجیدہ اور دوسرا مزاح و ظرافت پر مبنی ہوتا، اور دونوں ایک دوسرے سے جداگانہ اپنے اپنے ماحول اور کردار کو پیش کرتے۔ اس کا نتیجہ یہ تھا کہ اصل پلاٹ کے تسلسل اور وحدت کو نقصان پھنچتا اور خاطر خواہ تاثر پیدا نہ ہونے پاتا۔ مزاحیہ کرداروں کی زبان اور حرکات و سکنات میں عام طور پر غیر سنجیدہ ظرافت اور عامیانہ مذاق پایا جاتا جو وجدان کو گراں گزرتا، لیکن اس دور کے اسٹیج کے لیے ایک لازمہ تھا، کیونکہ خواص کے ساتھ عوام کو زیادہ سے زیادہ ہنسانے کے مواقع پیدا کرکے ڈرامے کی طوالت کو گوارا بنانا ضروری تھا اور چونکہ تجارتی اسٹیج کا مقصد فنی ترویج و ترقی سے زیادہ حصول زر تھا، اس لیے تھیٹر عوامی تفریح و تفنن کی تماشاگاہ سمجھا جاتا، لیکن حشر کا کمال تھا جس نے رفتہ رفتہ تماشائیوں اور مالکان کے ذوق و ضروریات کا لحاظ رکھتے ہوئے اس عامیانہ انداز میں متوازن اور خوشگوار تبدیلی کی۔ پہلے مزاحیہ کرداروں کو اصل پلاٹ کے لازمی اشخاص بنا کر حسب ضرورت ان کی حرکات و سکنات اور مکالموں سے دل چسپی پیدا کرنے کی کوشش کی، بعد ازاں اس قسم کے غیر ضروری کردار و واقعات یکسر ختم کر دیے۔ حتیٰ کہ آخری چند ڈراموں سیتا بن باس، رستم و سہراب اور بھیشم پرتگیا میں اس قسم کی فروعات کا نام و نشان نہیں ملتا اور آغاز سے انجام تک پلاٹ کی سنجیدگی، تسلسل و یک رنگی کے ساتھ واقعاتی جوڑ توڑ اور موزوں نشیب و فراز کے ساتھ ڈرامائی جوشِ عمل اور حقیقی توازن کو برقرار رکھتی ہے۔"

(ص۲۱۳)

حشر نے جن کرداروں کو اپنے ڈراموں میں جگہ دی ہے وہ زندگی اور سماج سے بہت قریب ہیں، بھلے ہی ان

کرداروں میں مثالیت پسندی پائی جاتی ہے لیکن پھر بھی ان میں تنوع پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ حشر کی کردار نگاری کے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہوئے انجمن آرا انجم یوں رقم طراز ہیں:

۲۵

"حشر کے کرداروں میں ہمیں زندگی ملتی ہے۔ وہ قاری یا ناظر کے دل میں احساسِ شکست پیدا نہیں کرتے بلکہ انتہائی مصیبت اور مشکلات کے درمیان بھی زندگی کا ایک عزم بخشتے ہیں۔ ہندوستانی ڈرامے کی اس روایت کی چھاپ کہ انجام ہمیشہ مسرت و انبساط پر ہو حشر کے ہر ڈرامے پر لگی ہوئی ہے۔ جس طرح حشر کے فن میں ایک تدریجی ارتقائی عمل ملتا ہے اسی طرح ان کے کرداروں میں بلحاظ ادوار پختگی اور گہرائی و گیرائی نظر آتی ہے۔"

(آغا حشر کاشمیری اور اردو ڈراما: انجمن آرا انجم ص ۲۳۴)

ڈاکٹر قمر اعظم ہاشمی کی تصنیف اردو ڈراما نگاری ۱۹۸۲ء میں منظر عام پر آئی۔ اس میں بھی سات آٹھ صفحات آغا حشر پر صرف کئے گئے ہیں لیکن قمر اعظم صاحب نے بھی تقریباً انہی ساری باتوں کو یہاں دہرایا ہے جس کی اطلاع ہمیں پہلے ہی سے ڈاکٹر عطیہ نشاط اور عشرت رحمانی صاحب نے دے دی تھی۔ اُن کا اپنا کوئی نظریہ کھل کر سامنے نہیں آتا ہے۔ اس کا ذکر تو ہم پہلے ہی کر چکے ہیں کہ آغا حشر کے ڈراموں میں مزاحیہ عنصر شامل ہے اور یہ پلاٹ کا ایک اہم جز ہیں۔ اس میں مزید اضافہ کرتے ہوئے قمر اعظم صاحب لکھتے ہیں:

۲۶

"..... کبھی کبھی حشر اپنے مزاحیہ کرداروں کے عامیانہ مذاق سے اصلاحی نکتے بھی نکال لیتے ہیں۔ ایسی ہی جگہوں پر اُن کی انفرادیت اُبھرتی اور نکھرتی ہے۔"

(اردو ڈراما نگاری ص ۴۵)

ڈاکٹر محمد شفیع نے بھی آغا حشر کے ڈراموں کو چار ادوار میں بانٹا ہے لیکن چوتھے دور میں ان ڈراموں کو شامل کیا ہے جو یا تو غیر مطبوعہ ہیں یا فلموں کے لیے لکھے گئے ہیں۔ فنی اعتبار سے بھی اس دور کے ڈرامے تیسرے دور کے ڈراموں پر فوقیت نہیں رکھتے۔ ان کے ابتدائی ڈراموں کے متعلق موصف فرماتے ہیں:

۲۷

"اس دور میں مقفیٰ و مسجع نثر کا رواج تھا۔ معاملہ بندی اور ضلع جگت کی فضا ہر طرف تھی۔ آغا حشر کے پہلے دور کے بیشتر ڈرامے قدماء کے نقش قدم پر چل کر تصنیف کئے گئے ہیں۔ مگر جیسے جیسے راستہ طے کرتے گئے قدماء سے راستہ جدا ہوتا گیا۔"

(آغا حشر اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ۔ ص ۱۹۸)

جیسا کہ ہم نے اندر سبھائی روایت میں دیکھا کہ زیادہ تر ڈراموں کے مکالمے منظوم ہوتے تھے کیونکہ اُس وقت کے عوام اسی کو زیادہ پسند کرتے تھے لیکن اگر ڈراما نگار اپنی تصنیف میں انسانی زندگی کی عکاسی کر رہا ہے تو اس کے سامنے بعض مراحل ایسے بھی آئیں گے جس کو وہ گانے کی صورت میں نہیں پیش کر سکتا، ایسے میں وہ نثر کا سہارا لے گا۔ اب اس کے سامنے ایک مشکل یہ آئی کہ کیا عوام اس کے اس نثری مکالمے کو پسند کریں گے۔ جواب نفی میں ملتا ہے۔ لہٰذا اس نے ایک تدبیر یہ نکالی کہ کیوں نہ ان نثری مکالموں کو مقفیٰ و مسجع کی شکل میں پیش کیا جائے۔ آغا حشر نے بھی یہی کیا۔

بقول سید وقار عظیم:

۲۸

"بعض لوگ آئے، جن میں سب سے بڑا نام آغا حشرؔ کاشمیری کا ہے کہ انھوں نے اس بنیادی بات میں کچھ تبدیلی کی۔ ٹھیک ہے ناچ گانا ہونا چاہئے لیکن آخر زندگی بھی تو کوئی چیز ہے، اس میں اگر زندگی کو لانا ہے تو یہ ضروری نہیں ہے کہ اظہارِ غم کے لیے بھی آدمی گیت گائے، اسے نثر میں ادا ہونا چاہئے، مکالمے میں ادا ہونا چاہئے — لیکن جو شخص اسٹیج پر ڈراما دیکھنے آتا ہے وہ سیدھے سادے مکالمے پسند نہیں کرتا اس لیے ڈرامانگار یہ کرتا ہے کہ جہاں شعر اور نظم کو کم کرتا ہے وہاں اس میں کچھ گھن گرج اور جوش پیدا ہو جائے۔ جو بات نظم کے ذریعے سے پیدا کرنی مقصود ہے، وہ پھر نثر کے ذریعے سے اور پھر مکالمے کے ذریعے سے ہو جائے۔ تو ڈرامے کی جو روایت تھی فن کی اس میں تھوڑی سی تبدیلی پیدا کی آغا حشر نے کہ گانے اور ناچ کا جو زور اور جوڑ تھا، اسے کم کیا لیکن اس کی تلافی اس طرح کی کہ خطابت سے پُر کر دیا اس خلاء کو۔"

(اردو ڈراما فن اور منزلیں۔ سید وقار عظیم۔ ص ۲۷۷)

آغا حشر کے ڈراموں کا کئی زاویوں سے مطالعہ کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر ان کے ہندی اور اردو ڈراموں کو الگ الگ کر کے، یا پھر ان کے طبع زاد اور ماخوذ ڈراموں میں تقسیم کر کے یا پھر ان کے ڈراموں کو مختلف ادوار میں تقسیم کر کے، جب کہ بقول ابراہیم یوسف ان تینوں طریقوں میں خامیاں پائی جاتی ہیں اور وہ یہ کہ اگر ان کے ڈراموں کو ہندی اور اردو میں تقسیم کریں تو پہلے دونوں زبانوں میں اس فن کے ہیئتی معیار کو قائم کرنا ہوگا، پھر ان معیاروں پر ان کے ڈراموں کو جانچنا ہوگا جبکہ ان کے دور میں دونوں زبانوں میں اس فن کے معیار تقریباً یکساں تھے۔ اگر دوسرا طریقہ اپنایا جاتا ہے تو بھی ہم کسی نتیجہ پر نہیں پہنچ سکتے کیونکہ ماخوذ ڈراموں میں آغا حشر نے اتنی تبدیلیاں کر دی ہیں کہ ان کا اصل ماخذ پتہ نہیں چلتا اور پھر اگر ہم تیسرے طریقے کو اپنائیں تو یہاں بھی مشکل آن پڑتی ہے کہ ہم ایک دور کو دوسرے دور سے الگ نہیں کر سکتے کیونکہ یہ سب ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ لہٰذا ابراہیم

یوسف صاحب ایک نئے طریقے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:
۲۹

"...... اسلئے صرف ایک ھی طریقه ره جاتا ھے که هم آغا حشر کے اهم ڈرامائی رجحانات کے پیش نظر ان کے ڈراموں اور ان کے فن کا مطالعه کریں اور پھر ان کی خوبیاں اور خامیاں تلاش کرنے کی کوشش کریں۔"

(اردو کے اہم ڈرامانگار: ابراہیم یوسف ص ۱۰۵-۱۰۴)

ابراہیم یوسف کے اس نقطۂ نظر کی رو سے آغا حشر کے ڈراموں میں مندرجہ ذیل خوبیاں یا خامیاں پائی جاتی ہیں۔

(۱) آغا حشر کے ڈراموں میں پہلا رجحان یہ دیکھنے کو ملتا ہے کہ ان میں نمائندہ یا مثالی کردار پیش کئے گئے ہیں۔ یہ رجحان صحیح ہے لیکن اس سے ڈرامے میں خرابی بھی پیدا ہوئی اور وہ یہ کہ کردار تو طرح طرح کے ہیں لیکن ان میں کوئی نمایاں فرق نہیں ملتا۔ مثال کے طور پر سلور کنگ کے تحسین اور ترکی حور کے ایاز میں یا پھر انہی ڈراموں کے کردار افضل اور عارف میں۔ دوسری خرابی یہ پیدا ہوئی کہ ایک طرح کے کرداروں کا انجام بھی ایک ہی جیسا دکھایا گیا ہے اور جو کردار نفرت کے قابل اور سزا کے مستحق ہیں آغا صاحب نے آخر میں ان کی اصلاح کر دی جس سے ڈرامے کا انجام بری طرح متاثر ہوا

(۲) دوسرا رجحان ان کے یہاں یہ پایا جاتا ہے کہ وہ ہر ڈرامے میں ایک اصلاحی نقطۂ نظر لے کر چلتے ہیں اور ان ڈراموں کے ذریعے پورے معاشرے کی اصلاح کرنا چاہتے ہیں۔ ان کے اس رجحان نے ان کے ڈراموں کے موضوعات کو محدود کر دیا۔ ان کے ڈرامے شراب، جوا اور طوائف جیسے موضوعات کے ہی ارد گرد گھومتے نظر آتے ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ ہر ڈرامے کا پلاٹ یکساں ہے صرف نام بدل دیے گئے ہیں

(۳) تیسرا رجحان یہ ہے کہ آغا حشر کے ڈراموں کے نسوانی کرداروں میں طوائف اور وفا شعار بیوی کے کردار تو بہت اہمیت کے حامل ہیں لیکن ان میں روایتی ماں اور بہن کے کردار تقریباً نہیں کے برابر ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ڈراموں میں ایک گھریلو زندگی کی صحیح تصویر دیکھنے کو نہیں ملتی جہاں بھائی بہن آپس میں لڑ رہے ہوں، یا بچے شور وغل کر رہے ہوں، یا پھر میاں بیوی کے درمیان روٹھنے اور ہنسنے ہنسانے کا سلسلہ چل رہا ہو

(۴) آغا حشر کے ڈراموں میں چوتھا رجحان طنز و مزاح کا ہے۔ ہم نے پچھلے صفحات میں ڈاکٹر عطیہ نشاط کے حوالے سے یہ بات کہی تھی کہ آغا حشر کے ڈراموں کی یہ خوبی ہے کہ ان میں مزاحیہ عنصر پلاٹ کا ہی ایک حصہ ہیں اور ہم انہیں الگ نہیں کر سکتے۔ ابراہیم یوسف نے اس میں ایک خامی تلاش کی۔ وہ لکھتے ہیں:
۳۰

"ڈراموں میں شهزادوں اور شهزادیوں کے عشق اور جن و پری کو خیر باد کها، نظم کے مقابلے میں نثر کو زیاده اهمیت دی، اسٹیج پر هونے والی بیت بازی کو ختم کیا اور سماجی زندگی کو ڈرامے کا موضوع بنایا لیکن وه طنز

ومزاح میں کوئی بڑی انقلابی تبدیلی نہ لا سکے۔ اگرچہ وہ ان تمام حربوں کا استعمال کرتے ہیں جو مزاح پیدا کرنے کے لئے ضروری ہیں مگر ان حربوں کو صحت مند طریقوں سے استعمال نہ کر کے سوقیانہ پن اور پھکڑ بازی کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ غیر معمولی سچویشن پیدا کرکے وہ مزاح کے لئے میدان تو پیدا کرلیتے ہیں مگر اس میدان میں داخل ہو کر بھٹک جاتے ہیں۔"

(اردو کے اہم ڈراما نگار ص ۱۱۸)

یہ تو صحیح ہے کہ مزاح میں جو زبان استعمال کی گئی ہے وہ نہایت پست درجے کی ہے یا پھر جس طرح کے سچویشن پیدا کی گی ہے وہ بھی ایک مہذب آدمی کو زیب نہیں دیتی لیکن ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ ان ڈراموں کے دیکھنے والے بھی اسی طبقے سے تعلق رکھتے تھے جہاں یہ ساری باتیں جائز سمجھی جاتی ہیں۔ دوسرے یہ کہ پارسی تھیٹر کے تحت دکھائے جانے والے ڈراموں کا مقصد پیسہ حاصل کرنا تھا چاہے اس کے لیے کتنی ہی گندی زبان کیوں نہ استعمال کرنی پڑے۔ ڈرامے میں تماش بینوں کی تفریح کے لیے اس وقت کے ڈراما نگار کسی بھی حد تک جا سکتے تھے۔ ان سب کے باوجود آغا حشر نے جہاں تک ہو سکا ڈرامے میں ترقی کی اور لوگوں کے مزاج کو بھی آہستہ آہستہ پرانی روایت سے ہٹا کر نئے دور کے تقاضوں کی طرف موڑا۔ یہ کوئی آسان کام نہیں تھا۔

بقول ڈاکٹر ابواللیث صدیقی:

۳۱

"..... آغا حشر کی کوششوں سے اتنا ضرور ہوا کہ اردو ڈرامے میں جو بے تکی تک بندی ہوتی تھی اور مکالموں میں زبان کی جس طرح مٹی پلید ہوتی تھی اس میں ایک خوشگوار تبدیلی کے امکانات نظر آنے لگے اور خالص ادبی ڈراموں کے لئے راہ ہموار ہو گئی۔"

(آج کا اردو ادب۔ ص ۲۴۰)

آغا حشر کی دوسری بڑی خوبی یہ رہی کہ انہوں نے شروع ہی سے اپنے ڈراموں میں سیاسی اور سماجی مسائل پیش کئے اور اس صنف کو اس لائق بنا دیا کہ اس میں صرف داستانوں پر مبنی قصوں کو ہی نہیں بلکہ حقیقی زندگی سے تعلق رکھنے والی چیزوں کو بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔

اس طرح اگر ہم پارسی تھیٹر کے تحت لکھے گئے ڈراموں کی تنقید پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں شروع میں ''خورشید'' کے متعلق ڈاکٹر عطیہ نشاط اور ڈاکٹر مسیح الزماں کے ذریعے کچھ جانکاریاں تو حاصل ہو جاتی ہیں لیکن ان حضرات کا اس ڈرامے کے متعلق کوئی واضح تنقیدی نظریہ دیکھنے کو نہیں ملتا۔ ''خورشید'' کے بعد جب ہم تھوڑا اور آگے بڑھتے ہیں تو پارسی تھیٹر کے مختلف ڈراما نگاروں کے بارے میں کچھ کچھ تفصیل مل جاتی ہے کہ وہ کب اور کہاں پیدا ہوئے، پارسی تھیٹر میں کیسے داخل ہوئے اور انہوں نے جو ڈرامے لکھے وہ کہاں سے ماخوذ ہیں۔ کیا وہ کہیں سے

ترجمہ کئے گئے ہیں یا پہلے سے مشہور کسی کہانی کو مختلف قسم کے گانوں کے ذریعے دوبارہ اسٹیج پر پیش کیا گیا، اور ان کے کردار کیا اندر سبھائی روایت سے متاثر ہیں۔ البتہ عطیہ نشاط، سید حسن اور ابراہیم یوسف نے ان ڈراما نگاروں کے اندر یہ تلاش کرنے کی کوشش کی کہ کہاں سے اردو ڈراما آہستہ آہستہ زبان وادب کے معیار پر پورا اترنا شروع ہوا، کس نے سب سے پہلے زبان و بیان کو ادبی بنانے کی کوشش شروع کی، کہاں سے ڈراموں کے کردار حقیقی زندگی سے قریب ہوتے گئے، گانوں سے توجہ ہٹا کر سب سے پہلے کس نے نثری مکالمے پر زور دیا۔ ان سب کا تفصیلی جائزہ ہم اوپر پیش کر چکے ہیں۔

پارسی تھیٹر کے شروع کے ڈراموں کی تحقیق وتدوین کا کام سب سے پہلے سید امتیاز علی تاجؔ نے کیا۔ اس کے لیے ہم ان کے مرہونِ منت ہیں ورنہ بعد کے نقادوں نے ان ڈراموں پر اپنے جو نظریے پیش کیے وہ شاید اس کے بغیر ممکن نہ ہوتے۔ لہٰذا بہرام جی فریدوں جی مرزبان کے ڈرامے ''خورشید'' سے لے کر آغا حشر کاشمیری تک کوئی زیادہ تنقیدی مواد دستیاب نہیں ہے۔ البتہ آغا حشر پر بہت کچھ لکھا گیا اور اب تک لکھا جا رہا ہے۔ وجہ اس کی یہی ہے کہ آغا حشر سے اردو ڈرامے میں ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ آغا حشر کا دور قدیم اور جدید کے درمیان ایک کڑی ہے۔

حواشی

۱۔ ڈاکٹر اسلم قریشی ۔ 'برصغیر کا ڈراما' ۔ ص ۲۱۸۔۲۱۷، لاہور، جون ۱۹۸۷ء

۲۔ ڈاکٹر مسیح الزماں (مرتب) ۔ 'خورشید' ۔ ص ۱۴

۳۔ ڈاکٹر اسلم قریشی ۔ 'برصغیر کا ڈراما' ۔ ص ۲۹۵، لاہور، جون ۱۹۸۷ء

۴۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص ۹۷، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۵۔ سید امتیاز علی تاج (مرتب) ۔ 'آرام کے ڈرامے (حصہ اول)' ۔ ص ۳۱، لاہور، نومبر ۱۹۶۹ء

۶۔ سید حسن ۔ 'بہار کا اردو اسٹیج اور اردو ڈراما' ۔ ص ۹۶۔۹۵، پٹنہ، مئی ۱۹۷۸ء

۷۔ ایضاً ۔ ۱۴۶

۸۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص ۱۱۶، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۹۔ ایضاً ۔ ۱۵۵۔۱۵۴

۱۰۔ عشرت رحمانی ۔ 'اردو ڈراما کا ارتقا' ۔ ص ۱۷۲، علی گڑھ، ۱۹۷۸ء

۱۱۔ سید امتیاز علی تاج (مرتب) ۔ 'طالب بنارسی کے ڈرامے' ۔ ص ۲۵، لاہور، جون ۱۹۷۵ء

۱۲۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص ۱۵۰، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۱۳۔ ڈاکٹر محمد شفیع ۔ 'آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ' ۔ ص ۱۷۵، مالیگاؤں، مارچ ۱۹۸۸ء

۱۴۔ سید وقار عظیم ۔ 'اردو ڈراما فن اور منزلیں' ۔ ص ۲۳۶، دہلی، ۱۹۹۶ء

۱۵۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص ۱۶۳، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۱۶۔ ایضاً ۔ ص ۱۶۵

۱۷۔ ایضاً ۔ ص ۱۶۹

۱۸۔ ایضاً ۔ ص ۱۷۳

۱۹۔ ایضاً ۔ ص ۱۷۶

۲۰۔ ایضاً ۔ ۱۷۷

۲۱۔ ایضاً ۔ ص ۱۸۴

۲۲۔ عشرت رحمانی ۔ 'اردو ڈراما کا ارتقا' ۔ ص۲۱۱، علی گڑھ، ۱۹۷۸ء
۲۳۔ ایضاً ۔ ص۲۱۲
۲۴۔ ایضاً ۔ ص۲۱۳
۲۵۔ انجمن آرا انجم ۔ 'آغا حشر کاشمیری اور اردو ڈراما' ۔ ص۲۳۴، علی گڑھ، ۱۹۷۹ء
۲۶۔ ڈاکٹر قمر اعظم ہاشمی ۔ 'اردو ڈراما نگاری' ۔ ص۴۵، پٹنہ، ۱۹۸۲ء
۲۷۔ ڈاکٹر محمد شفیع ۔ 'آغا حشر اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ' ۔ ص۱۹۸، مالیگاؤں، مارچ ۱۹۸۸ء
۲۸۔ سید وقار عظیم ۔ 'اردو ڈراما فن اور منزلیں' ۔ ص۲۷۷، دہلی، ۱۹۹۶ء
۲۹۔ ابراہیم یوسف ۔ 'اردو کے اہم ڈراما نگار' ۔ ص۱۰۵۔۱۰۴، بھوپال، ۱۹۸۲ء
۳۰۔ ایضاً ۔ ص۱۱۸
۳۱۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۔ 'آج کا اردو ادب' ۔ ص۲۴۰، علی گڑھ، ۱۹۷۵ء

باب چہارم

اردو کے ادبی ڈراموں پر تنقید

اردو کے ادبی ڈراموں پر تنقید

اردو کے ادبی ڈراموں پر غور کرنے سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم پارسی تھیٹر کے زوال کیا اسباب تھے اس پر بھی غور کرلیں تا کہ معلوم ہو سکے کہ آخر اردو میں ادبی ڈرامے لکھنے کی ضرورت کیوں محسوس کی گئی۔ جیسا کہ ہم نے پچھلے باب میں دیکھا کہ پارسی تھیٹر کے مالک ایسے ڈرامے لکھواتے اور اسٹیج کرواتے تھے جس کا مقصد زیادہ سے زیادہ پیسے حاصل کرنا تھا۔ ڈرامے کے ادبی پہلوؤں پر کم نظر کی جاتی تھی۔ لہٰذا اردو میں اس وقت معیاری ڈرامے نہیں لکھے جا سکے۔ لیکن انیسویں صدی کے وسط سے جب ہندوستانی معاشرت کے ہر شعبے پر مغربی تہذیب وتمدن کا اثر بالواسطہ طور پر پڑنے لگا اور ادب کا گوشہ بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا تو لوگوں کے انداز فکر میں ایک طرح کی تبدیلی آئی۔ وہی لوگ جو کل تک ڈرامے کو نیچی نگاہ سے دیکھتے تھے انھوں نے یہ سوچنا شروع کر دیا کہ کیوں نہ اس صنف میں بھی اصلاح کی جائے اور اس کو پارسی تجارتی تھیٹر کے شکنجے سے آزاد کرایا جائے۔ دوسرے یہ کہ اس وقت اردو ادب میں نئی نئی اصناف کا آغاز ہو رہا تھا جیسے ناول، افسانہ، سوانح عمری، نظم وغیرہ۔ تو ایسے میں ڈرامے کی طرف

توجہ دینا فطری تھا۔ ان تمام چیزوں نے مل کر اردو ڈرامے میں ایک نئے باب کا آغاز کیا اور اس طرح اردو میں ادبی ڈرامے لکھے جانے لگے۔

اردو ڈراما جو اس سے پہلے پارسی تھیٹر کے مالکان کی ملکیت تھا' کئی چیزوں کا شکار ہوا۔ اگر کوئی شخص یہ چاہتا کہ مالکان کمپنی کو نظر انداز کر کے ڈرامے کے اندر جو کمیاں آ گئی ہیں ان کو ختم کیا جائے تو وہ اپنی اس کوشش میں کامیاب نہ ہو پاتا کیونکہ ان تھیٹروں کے مالک ہر گز کوئی ایسا قدم نہیں اٹھانا چاہتے تھے جس سے ان کی تجارت پر فرق پڑے دوسری طرف ڈراما نگاروں کو اپنی نوکری پیاری تھی۔ پارسی تھیٹر کے زوال کا ایک سبب فلمیں بھی بنیں کیونکہ بہت سی چیزیں ایسی تھیں جو فلموں میں تو آسانی سے دکھائی جا سکتی تھیں لیکن اسٹیج پر انہیں دکھانا ممکن نہ تھا۔ مثال کے طور پر فلموں میں ایک بہتے ہوئے دریا، چلتی ہوئی ٹرین اور اڑتے ہوئے جہاز کو حقیقی طور پر دکھایا جا سکتا تھا لیکن اگر انہیں اسٹیج پر دکھانا ہو تو پردے پر صرف ان کی تصویریں ہی دکھائی جا سکتی تھیں۔ لہٰذا فلموں نے لوگوں کو زیادہ متاثر کرنا شروع کر دیا اور پارسی تھیٹر آہستہ آہستہ روبہ زوال ہو گیا۔

جیسا کہ شروع میں کہا گیا، یہ وہ دور تھا جب اردو ادب میں نئی نئی اصناف وجود میں آ رہی تھیں جیسے سوانح عمری، ناول، افسانہ وغیرہ۔ ان اصناف کے بانیوں نے صرف کسی ایک صنف کے فروغ تک ہی اپنے آپ کو محدود نہیں رکھا بلکہ انہوں نے دوسری اصناف کی طرف بھی توجہ کی اور اس بات کی کوشش کی کہ اسے بھی اعلیٰ معیار تک پہونچایا جائے۔ لہٰذا چاہے وہ جدید نظم کے بانی مولانا محمد حسین آزادؔ ہوں، یا تاریخی ناولوں کے بانی عبدالحلیم شررؔ، امراؤ جان ادا والے مرزا ہادی رسواؔ ہوں یا جدید افسانہ کے بانی پریم چند، عبدالماجد دریابادی ہوں یا شاعروں میں برقؔ لکھنوی اور برج نرائن چکبستؔ ان سب نے اپنی اپنی صنف سے الگ ہٹ کر اردو ڈراما کی طرف بھی توجہ کی اور اس صنف کو تمام برائیوں سے نکال کر ادبی بنانے کی کوشش کی۔ ان کی کوششیں رائیگاں نہیں گئیں بلکہ اکبر، مرقع لیلیٰ مجنوں، شہید وفا، زود پشیماں، راج دلاری، کربلا، کملا جیسے ادبی ڈرامے وجود میں آئے۔ لیکن ان حضرات سے ایک چوک ہو گئی۔ ڈراما جس کے لیے اسٹیج ایک لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتا ہے وہ ان حضرات کی نظر سے ہمیشہ پوشیدہ رہا۔ انہوں نے ڈراما لکھتے وقت کبھی بھی اسٹیج کو ملحوظ نظر رکھا ہی نہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ دوسری اصناف نثر مثلاً ناول، افسانہ، خاکہ، رپورتاژ وغیرہ کی طرح ڈراما بھی صرف پڑھنے کی چیز بن کر رہ گیا۔

بقول ڈاکٹر عطیہ نشاط:

"عوام کو نظر انداز کرکے انھوں نے اسے اونچے درجے کی ادبی چیز بنانے کی کوشش کی تاکہ اردو ڈراما دوسرے اصناف کے مقابلے میں آجائے۔ آخر انیسویں اور بیسویں صدی کی ابتدائی چوتھائی ہندوستانی سماج میں اصلاح کی خواہش اور پرانی رسموں کی جکڑ بند سے نکلنے کا زمانہ ہے۔ زندگی کو بدلنے کی آرزو سب کو بے چین کیے ہے۔ یہی بے چینی اور

تڑپ ڈرامے کے میدان میں بھی ان لوگوں کو لے آئی اور انھوں نے اس میں نئے راستے نکالنے کی کوشش کی۔ اتفاق یہ ہے کہ ڈراما کو صحیح طور پر سمجھنے کے لیے اسٹیج سے اس کا تعلق ضروری ہے۔ لیکن یہ صورت ان لوگوں کے لیے ممکن نہیں تھی۔ انھوں نے ڈرامانگاری کو بھی ناول وغیرہ کی طرح کی چیز سمجھا جسے صرف ذہانت سے سمجھا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ڈرامائی عمل کو وہ ٹھیک سے سمجھ نہیں سکے۔ اور فنی اعتبار سے یہ سب ڈرامے ناقص ٹھہرتے ہیں۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۲۲۰-۲۲۱)

ادبی ڈراما لکھنے والوں میں مولانا محمد حسین آزاد کا نام سرِ فہرست ہے۔ ان کے نام سے دو نامکمل ڈرامے ملتے ہیں۔ ان کے نام ہیں میکبتھ جو شیکسپیر کے ڈرامے کا ترجمہ ہے اور ڈراما اکبر۔ ان دونوں ڈراموں کے بارے میں ڈاکٹر اے بی اشرف کی یہ رائے ہے:

"آزاد کے دونوں نامکمل ڈرامے ادبی لحاظ سے تو وقیع ہیں لیکن فنی اور ڈرامائی لحاظ سے کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتے، زبان و بیان کی دلکشی اور مناظر کی تصویر کشی میں آزاد اپنا زور دکھاتے ہیں لیکن مکالموں کی طوالت، فنی کاریگری کے فقدان اور بیانیہ انداز نے ان میں سے ڈرامائی روح کشید کر لی ہے۔"

"میکبتھ" کے ترجمے کے بارے ڈاکٹر عطیہ نشاط اور عشرت رحمانی دونوں کی متفقہ رائے ہے کہ آزاد نے اس کا ترجمہ شروع تو کر دیا لیکن کچھ ہی دنوں بعد اس سے طبیعت اچاٹ ہونے لگی کیونکہ:

[۲]

"ترجمہ کے انداز کو اگر اپنے طریقہ پر قائم رکھتے تو انگریزی زبان کا لطف جاتا رہتا اور اگر اصل کا لحاظ رکھتے تو اپنا انداز قائم رکھنا دشوار ہوتا۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۱۸۸)

اسی کو عشرت رحمانی نے ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

[۳]

"کیونکہ اگر وہ (آزاد) اپنی طرز قائم رکھتے تو انگریزی زبان کا خون ہوتا اور اصل کا لحاظ رکھتے تو اپنا انداز برقرار نہ رہتا۔"

(اردو ڈراما کا ارتقا۔ ص ۳۹۰)

آخر کار نتیجہ یہ ہوا کہ آزاد نے ترجمے کے ارادے کو ترک کر دیا۔ اس طرح ان کا یہ کام ادھورا رہ گیا۔ اس کے بعد ''اکبر'' نام سے انہوں نے ایک تاریخی ڈراما لکھنا شروع کیا۔ اس کے تمام کردار مغلیہ دور حکومت سے تعلق رکھتے ہیں۔ جیسے اکبر، نور جہاں، جہاں گیر، ابوالفضل، بیربل، مان سنگھ وغیرہ۔ لیکن مولانا آزاد اس ڈرامے کو بھی مکمل نہ کر سکے کیونکہ زندگی کے آخری ایام میں انہیں مرضِ جنوں لاحق ہو گیا تھا۔ بعد میں ان کے اس ڈرامے کو انہی کے ایک شاگرد سید ناصر نذیر فراق دہلوی نے پورا کیا۔ جیسا کہ ہم سبھی جانتے ہیں مولانا آزاد ایک صاحب طرز انشا پرداز تھے۔ ان کی زبان و بیان کی دلکشی دیکھنی ہو تو ہم ''آب حیات'' اور ''نیرنگ خیال'' کی ورق گردانی کر سکتے ہیں۔ ان کا یہی لہجہ اور اندازِ بیان ڈراما اکبر میں بھی دیکھنے کو مل جاتا ہے۔ لیکن جیسا کہ میں نے اس باب کے شروع میں کہا تھا کہ اردو کے تقریباً تمام ادبی ڈرامے اسٹیج کے نقطۂ نظر سے بیکار ہیں۔ وہی حال اِس ڈرامے کا بھی ہے۔

ڈراما 'اکبر' پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے ڈاکٹر عطیہ نشاط رقم طراز ہیں:

۴ے

"محمد حسین آزاد نے اس ڈرامے کے ابتدائی سین ہی لکھے تھے۔ ان پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں صلاحیت تو بڑی تھی، عبارت میں جان بھی ہے۔ لیکن شاید انہیں ڈراما دیکھنے کا کبھی اتفاق نہیں ہوا تھا یا اگر ڈرامے دیکھے بھی ہوں گے تو پارسی تھیٹر کمپنیوں کے ڈرامے دیکھے ہوں گے۔ انگریزی زبان سے بھی ان کی واقفیت زیادہ نہیں تھی۔ دوسروں سے سن سنا کر قصے کو سمجھا جاسکتا ہے لیکن ڈرامے کی ساخت کا سمجھنا بہت مشکل ہے۔ انھوں نے اپنے ڈرامے میں "سین" کی جگہ "جھلک" کا لفظ استعمال کیا ہے اور اس کی ابتدا بڑی دل کش اور موثر زبان میں کی ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۱۸۹)

جناب عشرت رحمانی کا قول بھی اسی سے ملتا جلتا ہے:

۵ے

"یہ ڈراما ادبی حیثیت سے خاص اہمیت رکھتا ہے لیکن فنی کاریگری اور ڈرامائیت کے لحاظ سے اس کا کوئی مقام نہیں۔ زبان سلیس و فصیح اور بیان میں دلکشی ہے۔ تصویر کشی اور منظر نگاری وقیع ہے جو آزاد کی خصوصیت خاصہ ہے۔ مگر مکالموں میں خطابت و طوالت نے اثر اور زور کم کر دیا ہے۔ بعض اور فنی خامیاں بھی نمایاں ہے۔"

(اردو ڈراما کا ارتقا۔ ص ۳۹۰)

ادبی ڈراما لکھنے والوں میں محمد حسین آزاد کے بعد مرزا محمد ہادی رسوا کا نام آتا ہے جنہوں نے دوستوں کے اصرار پر جب تھیٹر کے جلسے دیکھنے شروع کیے تو اس میں انہیں سب کچھ پسند آیا لیکن اس کی زبان پسند نہ آئی۔ اسی چیز نے انہیں ڈراما لکھنے پر مجبور کیا۔ فرماتے ہیں:

۶

"..... انھیں دنوں بعض احباب کے اصرار سے متواتر تھیٹر کے جلسوں میں شریک ہونے کا اتفاق ہوا۔ یہ مذاق پہلے بھی پسند تھا۔ اب کے دوستوں کے اصرار سے زیادہ لطف آیا۔ تماشا کرنے والوں کی پیاری پیاری صورتیں، ان کا ناز و انداز، رونا دھونا، جان کھونا، سب کچھ دل کو بھایا مگر لب و لہجہ روز مرہ پسند نہ آیا۔ یہ دل بے قرار جہاں جاتا ہے ایک نئی بات سمجھاتا ہے۔ ذوق شعر و سخن بچپن سے طبیعت میں ہے۔ نشوونما ایسے شہر میں پائی شاعری جس کی طینت میں ہے۔ حیران تھا کہ یہ کس شہر کی بولی ہے جو ان لوگوں کی زبان سے سنتا ہوں۔ سمجھ میں تو آتی ہے مگر اچھی نہیں معلوم ہوتی۔"

(رسوا۔ مرقع لیلیٰ مجنوں۔ ص ۶۔۵ بحوالہ اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۱۹۳)

اس اقتباس سے ظاہر ہو جاتا ہے کہ ڈراما لکھتے وقت مرزا رسوا کے پیش نظر صرف زبان کی اصلاح کرنا ہی مقصود تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے دونوں ڈرامے "مرقع لیلیٰ مجنوں" اور "طلسم اسرار" فنی اعتبار سے کامیاب ڈرامے نہیں ہیں۔ ان میں بہت سی خامیاں ہیں، جیسے مکالمے بہت طویل ہیں جن سے طبیعت اکتا جاتی ہے۔ منظر نگاری میں بھی بے ترتیبی پائی جاتی ہے اور 'مرقع لیلیٰ مجنوں' کی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اس کو غزل اور مثنوی کے طرز پر لکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ڈاکٹر عطیہ نشاط نے صرف "مرقع لیلیٰ مجنوں" پر ہی بحث کی ہے، دوسرے ڈرامے "طلسم اسرار" کو نظر انداز کر گئی ہیں۔ پہلے ڈرامے کے متعلق وہ فرماتی ہیں:

۷

"مرقع لیلیٰ مجنوں" ۱۸۸۷ء میں لکھا گیا۔ مرزا محمد ہادی میں اچھی صلاحیت تھی۔ لیکن ڈراما لکھتے وقت ان کے سامنے مثنوی اور غزل کے نمونے موجود تھے اور اسی طرز پر انھوں نے "مرقع لیلیٰ مجنوں" لکھنے کی کوشش کی۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۱۹۲)

ڈاکٹر اے بی اشرف کا بھی "مرقع لیلیٰ مجنوں" کے متعلق کچھ یہی خیال ہے۔ لکھتے ہیں:

۸

"ادبی ڈرامانگاروں میں آزاد کے بعد "امرائو جان ادا" والے مرزا ہادی رسوا کا نام لیا جاسکتا ہے جنھوں نے ۱۸۸۷ء میں منظوم ڈراما مرقع لیلیٰ

مجنوں لکھا۔ پرانی عشقیہ کہانی پر مبنی یہ ڈراما فنی لحاظ سے بہت معمولی ہے۔اس ڈرامے کی تشکیل و تعمیر میں مثنوی اور غزل کی روایات کا دخل موجود ہے۔ انداز بیان ادبی ہے اور دلکشی کا حامل ہے لیکن اس میں ڈرامائی خوبیاں نہ ہونے کے برابر ہیں۔"

(اردو اسٹیج ڈراما۔ص ۳۳۵)

ڈاکٹر مسیح الزماں نے بھی ''مرقع لیلیٰ مجنوں'' میں استعمال کی گئی غزل اور مثنوی کی روایت پر اعتراض کیا ہے۔لکھتے ہیں:

"مرزا محمد ہادی کی ہمہ گیری اور ہمہ دانی ڈرامے کے میدان میں اپنے جوہر دکھا سکتی تھی لیکن "مرقع لیلیٰ مجنوں" کے نام سے جب انھوں نے اس صنف پر قلم اٹھایا تو مثنوی اور غزل مسلسل کی بحروں میں الجھ کر رہ گئے۔"

(انیسویں صدی میں اردو ڈراما۔ص ۷۔شب خون، اگست ۱۹۶۷ء۔ بحوالہ اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ص ۱۹۵)

اس ڈرامے میں مناظر کی بے ترتیبی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے عطیہ نشاط لکھتی ہیں:

"ڈرامے میں مناظر کی تقسیم اس طرح ہوتی ہے کہ دیکھنے والوں کا ذہن واقعات کے درمیانی خلا کو پورا کرے۔ اور ہر منظر سامنے پیش کرنے کی ضرورت نہ پڑے۔ دوسرا پہلو یہ مد نظر ہوتا ہے کہ مناظر کی تبدیلی بار بار اور کثرت سے نہ ہو۔ مرزا محمد ہادی نے ان دونوں باتوں کا خیال نہیں رکھا۔"

(ص ۱۹۵)

موصوفہ کا یہ بھی کہنا ہے کہ "ڈرامے کی تعمیر میں کشمکش اور تصادم اس انداز سے نہیں ملتے جو ڈرامے میں جان ڈال دے۔" (ص ۱۹۵)

لیکن ان تمام نقائص کے باوجود اس ڈرامے میں کچھ خوبیاں بھی پائی جاتی ہیں جس کا اقرار نقادوں نے کیا ہے۔ مثال کے طور پر جیسا کہ اس سے پہلے اے بی اشرف کا بیان میں نے نقل کیا کہ اس کا انداز بیان ادبی اور دلکشی کا حامل ہے، اسی طرح عطیہ نشاط کا یہ بیان کہ "انھیں وجوہ کی بنا پر مرقع لیلیٰ مجنوں اچھے انداز بیان، رواں اور دلکش اشعار کے باوجود ناکام ڈراما ہے۔" (ص ۱۹۵)۔ گویا انہیں بھی یہ اقرار ہے کہ اس کا انداز بیان اور اس کے اشعار رواں اور دلکش ہیں۔ ایک جگہ اور وہ کہتی ہیں "لیکن جہاں چھوٹے چھوٹے مکالمے ہیں وہاں روانی اور روز مرہ سے طبیعت محظوظ ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی" (ص ۱۹۴)۔ اسی طرح ڈاکٹر عشرت رحمانی کا یہ قول ہے کہ "انھوں نے (رسوا نے) ایک ڈراما "مرقع لیلیٰ مجنوں" لکھا۔ جو فصیح و سلیس اردو کا اعلیٰ نمونہ ہے" (اردو ڈراما: تاریخ و تنقید۔ص ۲۱۶)۔ یہی تمام

چیزیں ہیں جس نے مرزا محمد ہادی رسوؔا کو ادبی ڈراما نگاروں کی صف میں لا کر کھڑا کر دیا ہے۔

مجموعی طور پر رسوؔا کے متعلق عشرت رحمانی یوں رقم طراز ہیں:

"..... مرزا صاحب کو ڈراما اور تھیٹر کا بہت ذوق تھا۔ مگر انھیں اردو ڈراموں کی زبان بے حد ناگوار تھی۔ اور ابتدا سے ان کی اصلاح و ترقی کے طالب تھے۔ قدیم ڈراموں کو وہ "بمبئی کی دساور" کہا کرتے۔ انھوں نے ایک ڈراما "مرقع لیلیٰ مجنوں" لکھا۔ جو فصیح و سلیس اردو کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ لیکن یہ ڈراما ایسے دور میں لکھا گیا جب کہ ہمارے اسٹیج پر نظم سے زیادہ نثر کا رنگ چھایا ہوا تھا اور یہ ڈراما پورا نظم میں تھا۔ علاوہ ازیں پلاٹ نہایت پامال اور فرسودہ تھا۔ لیلیٰ مجنوں کی داستان مختلف پیرایہ میں مختلف مصنفین بار بار دوہرا چکے تھے۔ اس لئے رسوا کو اسٹیج پر کامیابی حاصل نہ ہو سکی۔ البتہ جدید طرز کے بانیوں اور اصلاح پسند ڈراما نویسوں میں اُن کا نام شامل ہو گیا۔ کیونکہ قدامت کی زبان میں انھوں نے اصلاح کی۔ اور اردو ڈراما کو سلاست و فصاحت کا تحفہ بخشا۔ اس ڈرامے کے بعد رسوؔا نے اور کوئی ڈراما نہ لکھا۔"

(اردو ڈراما: تاریخ و تنقید۔ ص ۲۱۶)

یہاں عشرت رحمانی کے دو قول قابل اعتراض ہیں۔ ایک یہ کہ "یہ ڈراما ایسے دور میں لکھا گیا جب ہمارے اسٹیج پر نظم سے زیادہ نثر کا رنگ چھایا ہوا تھا"۔ اور دوسرے یہ کہ "لیلیٰ مجنوں کی داستان مختلف پیرایہ میں مختلف مصنفین بار بار دوہرا چکے تھے، اس لئے رُسوا کو اسٹیج پر کامیابی حاصل نہ ہو سکی"۔ عشرت رحمانی کے یہ دونوں بیانات غیر ذمہ دارانہ اور غلط ہیں کیونکہ پچھلے باب میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ پارسی تھیٹر کے تحت لکھے گئے زیادہ تر ڈراموں پر اندر سبھا کا اثر ہے اور وہ منظوم ہیں۔ بہت بعد میں چل کر آغا حشر اور ان کے معاصرین میں سے چند حضرات نے ڈرامے میں نثری مکالمے استعمال کرنا شروع کئے۔ پھر بھی ایسے ڈراموں کی تعداد بہت کم ہے۔ ہاں البتہ یہ بات صحیح ہے کہ اردو کے ادبی ڈراما نگاروں نے نظم کی بجائے نثر پر زیادہ زور دینا شروع کیا لیکن اسٹیج کے اعتبار سے یہ ڈرامے بھی ناکام تھے اور اسٹیج پر پیش نہیں کئے جا سکے۔ پھر عشرت رحمانی صاحب یہ کیسے کہہ رہے ہیں کہ 'مرقع لیلیٰ مجنوں' ایسے دور میں لکھا گیا جب ہمارے اسٹیج پر نظم سے زیادہ نثر کا رنگ چھایا ہوا تھا۔ اُن کا دوسرا بیان یہ ہے کہ 'مرقع لیلیٰ مجنوں' کو اسٹیج پر کامیابی اس لیے نہیں مل سکی کیونکہ اس داستان کو مختلف مصنفین، مختلف پیرائے میں بار بار دوہرا چکے تھے۔ یہ بات بھی صحیح نہیں ہے۔ ایسے ڈراموں کی تعداد بے شمار ہے جن کے قصے لوگوں نے مختلف پیرائے میں بار بار دہرائے لیکن جب اسے ڈرامے کی شکل میں اسٹیج پر پیش کیا گیا تو وہ بہت مشہور ہوئے۔ مثال کے طور پر ہیر رانجھا، بے نظیر بدر منیر، رامائن اور مہابھارت، سیتا بن واس وغیرہ کا قصہ۔ لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ رُسوا کا ڈراما اسٹیج پر ناکام اس لیے نہیں رہا کہ اس کے

قصے کو دوسرے لوگوں نے مختلف پیرائے میں بار بار بیان کیا تھا بلکہ اس کی اصل وجہ یہ تھی کہ یہ ڈراما اسٹیج کے اصول کو مد نظر رکھ کر نہیں لکھا گیا تھا۔ یہ واقعہ صرف اسی کے ساتھ نہیں ہوا بلکہ دوسرے ادبی ڈراموں کے ساتھ بھی ہوا۔ عشرت رحمانی کا آخری جملہ یہ ہے کہ "اس ڈرامے کے بعد رسوؔا نے اور کوئی ڈرامہ نہیں لکھا"۔ یہ بھی غلط ہے۔ رسوؔا کا دوسرا ڈراما "طلسم اسرار" بھی ملتا ہے جو افلاطون کے فلسفے پر مبنی ہے۔ اس کے متعلق ڈاکٹر اے بی اشرف ایک جگہ لکھتے ہیں: ۱۲ے

"......ان کا (رسوؔا کا) دوسرا ڈراما "طلسم اسرار" نثر میں لکھا گیا ہے۔ یہ مختصر سا کھیل ہے جس کا پلاٹ افلاطون کے نظریات سے تعمیر کیا گیا ہے۔ زبان و بیان اور خیالات کے اعتبار سے یہ بڑا فلسفیانہ اور ادیبانہ کھیل ہے۔ لیکن اس میں ڈرامائی عناصر کی شدید کمی ہے۔"

(اردو اسٹیج ڈراما۔ ص ۲۳۵)

ایک تو یہ کہ اس ڈرامے کا موضوع ہی کچھ ایسا ہے کہ ڈرامے جیسی صنف اس کی متحمل نہیں ہو سکتی، دوسرے یہ کہ اس کے اندر بھی وہ تمام خرابیاں موجود ہیں جو رسوؔا کے پہلے ڈرامے میں پائی جاتی ہیں۔ اس طرح ہم نے دیکھا کہ رسوؔا نے دو ڈرامے لکھے، ان کی ادبی اہمیت تو ہے لیکن اسٹیج کے اعتبار سے یہ دونوں بیکار ہیں۔

رسوؔا کے بعد ادبی ڈراما نگاروں کی فہرست میں تیسرا نام عبدالحلیم شررؔ کا آتا ہے۔ شررؔ کے ناولوں سے ہم سبھی واقف ہیں کہ انہوں نے اردو میں تاریخی ناول لکھ کر مسلمانوں کے اندر یہ جذبہ پیدا کرنے کی کوشش کی کہ ان کا ماضی کتنا تابناک تھا۔ ڈراما لکھتے وقت بھی یہی مقصد ان کے پیش نظر تھا۔ انہوں نے اپنے ڈراموں کے کردار بھی اسی سرزمین سے لیے ہیں جہاں پر کسی دور میں مسلمانوں کا بول بالا تھا۔ انہی وجوہ سے ان کے ڈرامے مقصدیت کے حامل ہو کر رہ گئے ہیں۔ ان میں کوئی فنی خوبی نہیں ملتی۔ شاید اسی وجہ سے اردو ڈراما کے نقادوں نے ان پر سیر حاصل بحث نہیں کی ہے بلکہ چند الفاظ میں ان کے ڈراموں کا ذکر کرنا ہی مناسب سمجھا ہے۔

شررؔ کے متعلق ڈاکٹر عطیہ نشاط یوں رقم طراز ہیں: ۱۳ے

"مولانا عبدالحلیم شررؔ لکھنوی اردو ناول نویسوں میں خاص درجہ رکھتے ہیں۔ اپنے دور کے اردو تھیٹر کی خامیوں کو دیکھتے ہوئے ان کے دل میں بھی اصلاح کا شوق پیدا ہوا اور انہوں نے دو اصلاحی ڈرامے لکھے۔ (۱) شہیدِ وفا اور (۲) میوئہ تلخ

"شہیدِ وفا" ایک خاص مقصد کو لے کر لکھا گیا ہے۔ پلاٹ سیدھا سادا ہے۔ اس وقت کے دوسرے ڈراموں کا انداز یہاں بھی دکھائی دیتا ہے لیکن کہانی میں نیاپن ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۹۶۔۱۹۵)

یہاں کہانی میں جس نئے پن کا ذکر موصوفہ نے کیا ہے وہ وہی ہے جس کو شررؔ نے اپنے ناولوں میں پیش کیا، یعنی واقعات و کردار اسلامی تاریخ سے ماخوذ ہیں جنہیں یہاں ایک تمثیلی پیرایے میں پیش کیا گیا ہے۔ وہ اسی میں آگے چل کر لکھتی ہیں:

[14]

"شررؔ نے اس ڈرامے میں قدیم طرز سے الگ ہٹ کر جدت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے لیکن فنی خوبیاں پیدا کرنے میں ناکام رہے۔ صرف موضوع کی افادیت اور ادبی شان کے لحاظ سے اصلاحی تمثیل کا نمونہ کہا جا سکتا ہے۔ اسلامی تاریخ کے پس منظر میں شررؔ نے اس ڈرامے میں بھی شجاعت اور جواں مردی کے جذبات ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ زبان اچھی ہے لیکن مناظر کی کثرت غیر ضروری ہے اور پلاٹ بھی خاصا طویل ہے۔"

(ص ۱۹۸)

شررؔ کے متعلق عشرت رحمانی صاحب نے یوں رائے زنی کی ہے:

[15]

"مولانا عبدالحلیم شررؔ اردو ناول نویسی کے ارکانِ خمسہ میں نمایاں درجہ رکھتے ہیں۔ اپنے دور کے اردو تھیٹر کو دیکھ کر ان کے دل میں ڈراما کی اصلاح کا شوق پیدا ہوا۔ اس سلسلہ میں انھوں نے دو معاشرتی اصلاحی ڈرامے لکھے:

(۱) شہیدِ وفا (۲) میوۂ تلخ

مولانا نے ان ڈراموں کے انداز میں طرزِ قدیم سے ہٹ کر جدّت پیدا کرنے کی کوشش کی، لیکن فنی خوبیاں پیدا نہ کر سکے۔ صرف موضوع کی افادیت اور ادبی شان کے لحاظ سے اصلاحی تمثیل کے نمونے تسلیم کئے جاتے ہیں۔"

(اردو ڈراما کا ارتقا۔ ص ۴۰۳)

ڈاکٹر اے بی اشرف کا انداز بھی کچھ اسی سے ملتا جلتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

[16]

"مولانا عبدالحلیم شرر نے "شہید وفا" کے نام سے ایک اصلاحی اور اسلامی ڈراما تصنیف کیا۔ تاریخی ناولوں کی طرح شرر نے اس ڈرامے میں بھی مسلمانوں کی شجاعت، فرض شناسی اور ایثار کے جذبات ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ عشق و محبت کی چاشنی کے ساتھ مذہبی اور اسلامی فرائض کی بجا

آوری، ایفائے عہد اور شجاعت و دلیری کے واقعات اس ڈرامے کو ایک اصلاحی اور افادی موضوع کی حامل تمثیل ثابت کرتے ہیں۔ زبان ادبی شان لیے ہوئے ہے۔ جذبات نگاری کے اچھے نمونے ملتے ہیں۔ کرداروں میں مثالی رنگ موجود ہے۔ لیکن بہت سی ادبی خصوصیات کے باوجود ڈرامے میں عمل کی کمی ہے اور اسٹیج پر پیش کیے جانے کے قابل نہیں ہے۔ شرر کا دوسرا ڈراما "میوئہ تلخ" بھی کم و بیش انھی خامیوں اور خوبیوں کا حامل ہے۔"

(اردو اسٹیج ڈراما۔ص ۲۳۵)

ان حضرات کی رائے جان لینے کے بعد ہم مجموعی طور پر یہی کہہ سکتے ہیں کہ شرر اس میدان کے ماہر نہیں تھے۔ ہاں البتہ اصلاحی نقطۂ نظر نے وقتی طور پر ان کو ناول نگاری سے ڈراما نگاری کی طرف متوجہ کر دیا تھا لیکن وہ تھے مردِ میدان تاریخی ناولوں کے ہی۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اردو کو اچھے تاریخی ناول تو دیے لیکن اچھے ڈرامے نہ دے سکے۔

پریم چند کی شخصیت بطور افسانہ نگار کے کسی تعریف کی محتاج نہیں۔ اردو افسانہ نگاری کی ایک پوری روایت ہے جسے ہم پریم چند کی روایت کے نام سے جانتے ہیں، لیکن یہاں ہم ان کی ڈراما نگاری کا ذکر کریں گے۔ پریم چند نے کل کتنے ڈرامے لکھے اس کے متعلق عشرت رحمانی صاحب کا قول ہے کہ:

"ان کے دو ڈرامے طبع زاد اور چند انگریزی ڈراموں کے ترجمے ان کی یادگار ہیں، اردو تصانیف میں:

(۱) کربلا (ڈراما: پانچ ایکٹ) (۲) رومانی شادی (ڈراما) شامل ہیں۔

اور تراجم حسب ذیل ہیں:

ہندی میں کالزوری کے ڈراموں کے تراجم:

(۱) چاندی کی ڈبیا (۲) ہڑتال (۳) نیائے (٤) انکار (اناطول فرانس کا ترجمہ)

(٥) شب تار (مارس میٹرلنک کا ترجمہ)"

(اردو ڈراما کا ارتقا۔ص ۴۰۷)

عشرت رحمانی کے علاوہ جن دوسرے حضرات نے پریم چند کے ڈراموں کا ذکر کیا ہے انہوں نے بھی تقریباً انہی سارے ڈراموں کو گنوایا ہے۔ البتہ پریم چند کے ڈراموں کے متعلق تنقید تقریباً نہیں کے برابر ہے۔ یا تو لوگوں نے صرف ان کے ڈراموں کے نام گنوانے ہی پر اکتفا کیا ہے یا پھر ایک یا دو جملے میں اپنی رائے ظاہر کر دی ہے۔ مثال کے طور عشرت رحمانی کا یہ قول ملاحظہ ہو:

"پریم چند ایک بلند پایہ ناول نگار و افسانہ نویس ہیں۔ ڈرامانگاری میں ان کو کوئی امتیازی درجہ حاصل نہ ہوسکا۔"

(اردو ڈراما کا ارتقا۔ص ۴۰۷)

اسی طرح ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کا کہنا ہے کہ:

"..... لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند محض اقتصادی طور پر ڈرامہ کو ایک ذریعہ معاش کے طور پر آزمانا چاہتے تھے، اس میں انہیں زیادہ کامیابی نہیں ہوئی، جو مرتبہ بحیثیت ناول نگار اور افسانہ نویس انہیں حاصل ہے وہ مقام ڈرامہ میں وہ پیدا نہ کر سکے۔"

(آج کا اردو ادب۔ص ۲۴۶)

البتہ ڈاکٹر عطیہ نشاط نے پریم چند کے ایک ڈرامہ "کربلا" پر تفصیل سے بحث کی ہے۔ انہوں نے اس ڈرامے میں کئی چیزوں کی نشاندہی کی ہے۔ مثال کے طور پر یہ کہ کربلا کا واقعہ مسلمانوں میں تو مشہور ہے لیکن اس موضوع کو پیش کرنے کے لیے اردو میں مرثیے کی صنف رائج ہے، ڈرامے کے طور پر اسے کسی نے پیش نہیں کیا تھا۔

"موضوع کے اعتبار سے ڈرامے میں نیاپن نہیں ہے لیکن اس موضوع کو پیش کرنے کا طریقہ ضرور نیا ہے۔ ڈرامانگار نے ادبی تخلیق پیش کرنے کے لیے اس موضوع کا انتخاب کیا۔ اس کے پہلے کسی نے اس موضوع پر کوئی ڈراما نہیں لکھا تھا۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ص ۲۱۰)

لیکن جب پریم چند نے اسے ڈرامے کی شکل میں لوگوں کے سامنے پیش کیا تو مسلمانوں کی طرف سے انھیں زبردست احتجاج کا سامنا کرنا پڑا کیونکہ ڈراما اسٹیج کی چیز ہے اور مسلمان اس بات کو ہرگز گوارا نہیں کر سکتے کہ کوئی شخص ان کے کسی مذہبی شخصیت کی نقل اسٹیج پر کرے۔

عطیہ نشاط کہتی ہیں:

"..... ایران میں ایسے ڈراموں کا رواج مدت سے ہے جس میں واقعات کربلا کے مختلف مناظر پیش کیے جاتے ہیں۔ مختلف اداکار حضرت عباس، شمر وغیرہ کا پارٹ کرتے ہیں۔ لیکن ہندوستان میں مذہب کا جو تصور ہے اس میں یہ کسی طرح ممکن نہیں کہ اداکار مذہبی شخصیتوں کا پارٹ کریں اور لوگ اس کو گوارا کریں۔ اس لیے پریم چند نے یہ تو کبھی سوچا ہی نہ

ہوگا کہ "کربلا" کبھی اسٹیج پر بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ص ۲۱۴۔۲۱۳)

''کربلا'' کی فنی حیثیت پر روشنی ڈالتے ہوئے عطیہ نشاط یوں رقم طراز ہیں:

۲۲؎

" جہاں تک اس کی ادبی حیثیت کے تعین کا سوال ہے پریم چند کی اس کوشش کوسراہا جا سکتا ہے۔ زبان بہت صاف اور رواں ہے۔ مکالموں کا انداز بھی قریب قریب فطری سا ہے۔"

(ص ۲۱۰)

اس ڈرامے کی منظر نگاری کے متعلق وہ ذرا آگے چل کر لکھتی ہیں:

۲۳؎

"پریم چند کو مناظر قدرت کے بیان کرنے پر کمال حاصل ہے۔ کہانیوں میں ایسی سیکڑوں مثالیں موجود ہیں جہاں مناظر کے مرقعے پیش کیے لیکن ڈرامے میں بھی حسب عادت انہوں نے جگہ جگہ مناظر کی تصویر کشی کی ہے۔"

(ص ۲۱۳)

یہ تو ہوئیں اس کی خوبیاں۔ ''کربلا'' کی فنی خامیوں کا ذکر کرتے ہوئے موصوفہ کہتی ہیں کہ اس کی خود کلامی اور طویل مکالمے سے طبیعت اکتا جاتی ہے۔ دوسری خامی یہ ہے کہ کربلا کے واقعے میں حق و باطل کی کشمکش تو زبردست ہے لیکن پریم چند بجائے اس کے کہ اس تصادم اور کشمکش کو ڈرامے کے انداز میں پیش کرتے انہوں نے اس کو ناول کے بیانیہ انداز میں پیش کیا ہے۔

اردو کے ادبی ڈراما نگاروں کی فہرست میں ایک نام عبدالماجد دریابادی کا بھی آتا ہے۔ ڈاکٹر تحسین فراقی کی تحقیق کے مطابق موصوف نے دو ڈرامے تحریر کئے۔ پہلا ''زود پشیماں'' جس کا ذکر ہر نقاد اور مورخ نے کیا ہے اور دوسرا ڈراما ''بدسرشت'' ہے جو کہ ایک نامکمل ڈراما ہے۔ اس ڈرامے کا ذکر کہیں اور نہیں ملتا۔ تحسین فراقی نے پہلی بار اپنے پی ایچ ڈی کے مقالہ بعنوان ''عبدالماجد دریابادی: احوال و آثار'' میں اس ڈرامے کا ذکر کیا ہے۔ عبدالماجد دریابادی کے ان دونوں ڈراموں پر مقصدیت کا غلبہ ہے۔ دراصل یہ دور ہی اصلاحی دور تھا۔ اردو کی اس وقت کی تقریباً ہر تصنیف اصلاحی جذبے کے تحت وجود میں آئی۔ لیکن بڑی حیرت کی بات ہے کہ اردو ڈراما ادبی دور میں داخل ہونے کی بعد بھی مہذب صنف کی شکل پوری طرح اختیار نہ کر سکا تھا اور ڈراما لکھنے کے بعد بھی ڈراما نگار اس کو خود سے منسوب

کرنے سے گھبراتے تھے۔ کم از کم عبدالماجد دریابادی کے ڈرامے ''زود پشیماں'' سے تو یہی ثابت ہوتا ہے کہ اس ڈرامے کو لکھنے کے بعد جب انہوں نے اسے ماہنامہ ''الناظر'' میں یکم جون ۱۹۱۶ء سے قسط وار شائع کرنے کے لیے بھیجا تو اس پر مصنف کا نام عبدالماجد نہ لکھ کر ''ناظر'' لکھوایا۔ (بحوالہ عبدالماجد دریابادی: احوال و آثار۔ ڈاکٹر تحسین فراقی۔ ص ۴۸۴)۔ یہی نہیں بلکہ جب ڈاکٹر محمد حسن صاحب نے موصوف سے اس ڈرامے کو اسٹیج کرنے کی اجازت مانگی تو ان کا جواب تھا:

۲۴ے

"زود پشیماں بالکل نوعمری کی تصنیف ہے، اور وہ بھی بڑی حد تک قلم برداشتہ۔ شیکسپیر کا نشہ اس وقت سوار تھا اور دو چار کتابیں فن پر اُلٹی سیدھی پڑھ ڈالی تھیں۔"

"اب اگر کتاب پر نظر ثانی کروں تو پچاس فیصدی بدل ڈالوں۔ ایسی کتاب کو آپ یاد ھی کیوں دلاتے ھیں جس کے ذکر ھی سے شرمندہ ہوا جاتا ہوں۔"

(مکتوباتِ ماجدی۔ جلد اول۔ بحوالہ عبدالماجد دریابادی: احوال و آثار۔ ص ۴۸۱)

اب ایسی تصنیف جس کے ذکر ہی سے اس کا مصنف شرمندہ ہو رہا ہو اس میں فنی خوبیاں تلاش کرنا عبث ہے۔ پھر بھی آیئے دیکھتے ہیں کہ اس کے متعلق نقادوں کی کیا رائے ہے۔

۲۵ے

"...... مولانا عبدالماجد کا ڈرامہ زود پشیماں بھی ایک ادبی ڈرامہ ھے۔ اور اس کا موضوع اصلاح معاشرہ ھی ھے۔ بچپن کی شادی کی خرابیوں کا اظہار اور اس رسم کے ترک کرنے کی ترغیب ھے۔ مولانا ماجد کا موضوع مذھب، فلسفہ، نفسیات اور ایک حد تک تنقید شعر ھے اس لئے ڈرامہ کی طرف ان کی توجہ سرسری تھی۔"

(ڈاکٹر ابواللیث صدیقی۔ آج کا اردو ادب۔ ص ۲۳۶)

ڈاکٹر عشرت رحمانی صاحب بھی تقریباً اسی لہجے میں رقم طراز ہیں کہ:

۲۶ے

"...... مولانا نے اصلاحی انداز میں ایک معاشرتی ڈراما "زود پشیماں" لکھا جس میں کم سنی کی شادی کے نقائص بڑی خوبی سے تحریر کئے ھیں۔ اس ڈراما کا بھی اسٹیج سے کوئی تعلق نہ تھا۔ مگر کتابی صورت میں قارئین کی دل چسپی کا معقول سامان ھے۔ اور جدید اسٹیج کے لیے مناسب ترمیم کے بعد کارآمد ثابت ہو سکتا ھے۔ مکالموں کی برجستگی اور انداز بیان خوب ھے۔ مکالمت کھیں کھیں طوالت اور خطابت کا رنگ اختیار کر لیتی ھے۔"

(اردو ڈراما کا ارتقا۔ص ۴۰۵)

ہم سبھی جانتے ہیں کہ مولانا عبدالماجد دریابادی اس سے پہلے دوسری اصناف کے ذریعے اپنی زبان دانی کا لوہا منوا چکے تھے، لہٰذا اس ڈرامے میں بھی ان کا یہ جوہر کھل کر سامنے آنا ہی تھا۔ اس ڈرامے کی زبان و بیان کو سبھی نے سراہا ہے۔

بقول عطیہ نشاط:

۲۷

"زبان صاف اور سادہ ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ص ۲۰۰)

لیکن اس کے ساتھ ہی یہ خرابی پیدا ہوگئی ہے کہ مکالمے کافی طویل ہیں اور ان میں خطابت کا رنگ آ گیا ہے۔

۲۸

"اکثر جگہ مکالمے طویل اور خطابت کا رنگ اختیار کیے ہیں۔ بعض جگہ مشرف اور ماسٹر کی آپس کی بات چیت اس طرح مزاحیہ انداز میں پیش کی گئی ہے کہ ہم ہنسے بغیرنہیں رہ سکتے۔ اور اس طرح مسئلہ کی شدید کشمکش سے ہٹ کر تھوڑی دیر کے لیے ان کی دلچسپ باتوں سے محظوظ ہولیتے ہیں۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ص ۲۰۱)

ڈاکٹر اے بی اشرف بھی مندرجہ بالا بیان سے متفق ہیں۔ لکھتے ہیں:

۲۹

"زبان و بیان صاف اور مکالمے طویل لیکن برجستہ ہیں البتہ خطابت کا رنگ اور تقریروں کا سا انداز جگہ جگہ موجود ہے۔"

(اردو اسٹیج ڈراما۔ص ۲۳۶)

لیکن عطیہ نشاط اور ڈاکٹر اے بی اشرف دونوں نے ''زود پشیماں'' میں استعمال کیے گئے مزاحیہ عنصر کو دلچسپ قرار دیا ہے اور نشاندہی کی ہے کہ یہ مزاح سطحی نہیں ہے۔

۳۰

"عبدالماجد نے مزاح میں بھی عالمانہ اور ادیبانہ رنگ رکھا ہے۔ جس سے طبیعت محظوظ ہوتی ہے اور پڑھے لکھے لوگوں کے مذاق کا اچھا نمونہ سامنے آتا ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ص ۲۰۲)

اس ڈرامے میں جو سات گانے شامل کئے گئے ہیں وہ غزلوں پر مشتمل ہیں اور ادبی شان لیے ہوئے ہیں۔ لیکن بقول عطیہ نشاط اس ڈرامے کی ایک خامی یہ بھی رہی کہ زبان اپنی تمام تر خوبیوں کے باوجود بول چال کے انداز میں نہیں ہے جو کہ اسٹیج کا تقاضا ہے بلکہ اس کی زبان تحریری ہے۔

یہ تو رہی اُن حضرات کی بات جو ایک ہی سُر میں راگ الاپنے کے عادی ہو چکے ہیں، لیکن موجودہ تحقیق وتنقید کے مطابق عبدالماجد کے اس ڈرامے کے متعلق دوسرے حقائق بھی سامنے آئے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ کہ اس ڈرامے کے بعض واقعات ایسے ہیں جو مصنف کی آپ بیتی معلوم ہوتے ہیں کیونکہ ڈرامے میں یوسف اور حسنیٰ کی جس عشقیہ کہانی کو پیش کیا گیا ہے وہ خود ماجد صاحب کی اپنی زندگی میں بھی پیش آ چکی تھی۔ اس کی پوری تفصیل ڈاکٹر تحسین فراقی نے پیش کی ہے۔ ہمارے موضوع کو اس سے کچھ لینا دینا نہیں ہے لیکن میں نے یہاں اس کا ذکر اس لیے کر دیا کہ دوسرے حضرات کے یہاں اس واقعے کی تفصیل نہیں تھی۔

میں نے شروع میں عشرت رحمانی کا یہ جملہ کہ 'اس میں کم سنی کی شادی کے نقائص مولانا نے بڑی خوبی سے تحریر کئے ہیں' نقل کیا ہے۔ ڈاکٹر تحسین فراقی کو اس پر اعتراض ہے، وہ کچھ اور ہی جواز پیش کرتے ہیں:
۳۱؎

"ہمیں عشرت رحمانی کے اس خیال سے تو کامل اتفاق ہے کہ "زود پشیماں" کا اسٹیج ڈراما سے کوئی تعلق نہیں لیکن ان کا یہ کہنا کہ یہ ڈراما کم سنی کی شادی کے نقائص سے بحث کرتا ہے، درست نہیں۔ یہ ڈراما تو اصل میں شدید مادّہ پرستی کے مہلک نتائج کا آئینہ ہے اور اسی شدید زر پرستی اور ہوسِ جائیداد نے اس ڈرامے کو بالآخر "المیہ" کا رنگ دیا ہے۔"

(عبدالماجد دریابادی: احوال وآثار۔ ص ۴۸۵)

عبدالماجد دریابادی کا دوسرا ڈرامہ ''بدسرشت'' ہے جو ایک نامکمل ڈراما ہے۔ یہ بھی بقول تحسین فراقی ماہنامہ ''الناظر'' میں پہلی بار شائع ہوا تھا۔ اس ڈرامے کے اندر بھی تین غزلیں شامل کی گئی ہیں جو ''زود پشیماں'' کے مقابلے میں بہت کمزور ہیں۔ البتہ بقول تحسین فراقی:
۳۲؎

"اس نامکمل ڈرامے کے مکالمات بہت چُست اور کرداروں کی شخصیت کے من و عن عکاس ہیں۔"

(ص ۴۹۰)

البتہ پہلے ڈرامے کی طرح اس پر بھی اصلاح کا جذبہ غالب ہے۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ مولانا عبدالماجد دریابادی نے بھی اردو ڈرامے کو ادبی بنانے کی کوشش کی۔ بھلے ہی ان کے دونوں مذکورہ بالا ڈراموں میں فنی نقائص ہیں لیکن ان میں بھی اصلاح کا پہلو نظر آتا ہے۔

منشی جوالا پرشاد برقؔ ایک شاعر تھے لیکن ان کے نام سے کچھ ڈرامے بھی ملتے ہیں جو انگریزی سے ترجمہ کئے گئے ہیں۔ان ڈراموں کی تفصیل ہمیں کہیں نہیں ملتی اور نہ ہی ان پر نقادوں نے کسی طرح کی رائے زنی کی ہے،صرف عشرت رحمانی اور فصیح احمد صدیقی نے ایک ایک جملے میں اُن کے ڈراموں کا ذکر کر دیا ہے۔عشرت رحمانی صاحب کہتے ہیں: ۳۴

"منشی برقؔ نے شیکسپیر کے کئی ڈراموں کے سلیس ترجمے پیش کئے۔ ان میں "رومیو جولیٹ" کا ترجمہ "معشوقئہ فرنگ" خاص ہے۔"

(اردو ڈراما: تاریخ وتنقید۔ص ۲۱۵)

اسی طرح فصیح احمد صدیقی کا برقؔ کے متعلق یہ بیان ہے: ۳۴

"جوالا پرشاد برقؔ نے چند ایک انگریزی ڈراموں کو اردو کا قالب دیا مگر انھیں معیاری نہیں کہا جاسکتا۔"

(اردو یکبابی ڈراما۔ص ۱۱۵)

اس سے زیادہ برقؔ کے متعلق ہمیں کوئی جانکاری نہیں ملتی۔

برقؔ کی طرح پنڈت برج نرائن چکبستؔ بھی شاعری کے ساتھ ساتھ ڈراما نگاری کی طرف بھی متوجہ ہوئے لیکن بقول پروفیسر فصیح احمد صدیقی: ۳۵

"پنڈت برج نرائن چکبستؔ نے ڈراما "کملا" لکھا اور گناہِ بے لذت کا شکار ہوئے۔"

(اردو یک بابی ڈراما۔ص ۱۱۴)

یعنی چکبستؔ کا ڈراما "کملا" بھی ان تمام خامیوں کا شکار ہوا جس کے شکار دوسرے ادبی ڈرامے پہلے ہو چکے تھے۔"کملا" پر تفصیلی بحث صرف ڈاکٹر عطیہ نشاط نے کی ہے۔دوسرے حضرات نے اس پر کوئی خامہ فرسائی نہیں کی ہے۔جیسا کہ ہم جانتے ہیں چکبستؔ ایک قومی شاعر تھے،ان کی نظموں میں وطن سے محبت کے جذبات کی بھرپور عکاسی ملتی ہے،ساتھ ہی اصلاحی جذبہ بھی ان کے یہاں کارفرما ہے۔لہٰذا ڈراما "کملا" بھی ان کی اسی مقصدیت کا شکار ہو گیا ہے۔اس ڈرامے میں انہوں نے بے جوڑ کی شادی کے مسئلے کو پیش کیا ہے جس کا انجام برا ہوتا ہے۔بقول عطیہ نشاط:

۳۶

"اس ڈرامے کے مکالمے بہت اچھے ہیں اور چکبستؔ نے جا بجا گفتگو کے اچھے نمونے پیش کیے ہیں۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۲۱۸)

لیکن اس ڈرامے کی منظر نگاری میں بہت سی خامیاں پائی جاتی ہیں۔

۳۷

"ڈرامے میں مناظر کی جس طرح تقسیم کی گئی ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ برج نرائن چکبستؔ کو اسٹیج کی براہ راست واقفیت نہیں تھی۔ ڈرامانگار نے یہ سوچا ہی نہیں ہے کہ مختلف مناظر کے پیش کرنے میں کیا کیا دشواریاں سامنے آئیں گی اور پیش کش کی حدوں کو سامنے رکھ کر انھوں نے نہ مناظر کو کم کرنے کی کوشش کی ہے اور نہ اس کا خیال رکھا ہے کہ بہت سے مناظر صرف ذکر کرکے ناظرین تک پہنچائے جاسکتے ہیں اور ان کو سامنے اسٹیج پر پیش کرنے کی جو دقتیں ہیں انھیں بیان کرنے میں سٹ کی تعمیر کی زحمتوں سے بچا سکتا ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۲۱۸)

چکبستؔ کی یہ کوشش فنی اعتبار سے تو ناقص ہے لیکن اس کی اہمیت اس لیے بڑھ جاتی ہے کہ یہ ایک شاعر اور ادیب کی کوشش ہے۔ اس کے مکالمے اچھے ہیں، گانوں کا استعمال عوام کے ذوق کو مدنظر رکھ کر کیا گیا ہے اور اس میں عصری مسائل کو پیش کیا گیا ہے۔

ادبی ڈراما نگاروں کی صف میں سب سے بڑا نام سید امتیاز علی تاجؔ کا ہے جنھوں نے پرتھوی راج، پورس، دلہن، رتناولی، قسمت، قرطبہ جیسے ڈرامے لکھے، لیکن جو شہرت انہیں ڈراما "انارکلی" سے ملی وہ کسی دوسرے ڈرامے سے نہ مل سکی۔ "انارکلی" صرف انہی کا شاہکار نہیں ہے بلکہ اردو ڈرامے کی پوری تاریخ کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ تاجؔ نے یہ ڈراما ۱۹۲۲ء میں لکھا تھا اور چاہتے تھے کہ پارسی تھیٹر والے اسے اسٹیج کریں لیکن مالکانِ تھیٹر اس میں کچھ ایسی تبدیلیاں چاہتے تھے جو تاج صاحب کو پسند نہ تھی۔ نتیجہ ہے ہوا کہ ہے ڈراما اسٹیج کی زینت نہ بن سکا اور کتابی شکل میں بھی آیا تو دس سال بعد یعنی ۱۹۳۲ء میں۔

بقول ڈاکٹر ابواللیث صدیقی:

۳۸

"ایک بات تو اس سے یہ صاف ظاہر ہوجاتی ہے کہ ڈرامہ کی محض عوامی پسند ہونے کی روایت کو امتیاز علی تاج نے بڑی ہمت و جرأت سے توڑا اور دس سال تک وہ اس فیصلہ پر جمے رہے۔ دوسرے یہ کہ ان کے سامنے مغرب

کے ڈرامے تھے اور وہ اسی قسم کے ڈرامے اردو میں دیکھنا چاہتے تھے۔ اردو ڈرامے کے رخ کو موڑنے کی یہ ایک جرأت مندانہ کوشش تھی اور ڈرامہ نگار اسٹیج پر ڈراما دیکھنے والے پست مذاق تماشائیوں اور تھیٹریکل کمپنیوں کے تقاضوں کے بجائے فن کے تقاضوں کو زیادہ اہمیت دینا چاہتا تھا۔ انارکلی کی اشاعت میں دس سال کی تاخیر ہوئی لیکن اس نے اردو میں ڈرامے کو ایک فرسودہ روایت سے نجات دلائی اور ڈرامے نے آزادی کی سانس لی۔"

(آج کا اردو ادب۔ص ۳۔۲۴۲)

''انارکلی'' میں ایک رومانوی کہانی کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کے کردار تاریخ سے لیے گئے ہیں لیکن حقیقت کا اس قصے سے کوئی لینا دینا نہیں ہے۔ یہ ڈراما نگار کا کمال ہے کہ اس نے ایک قصے کو اس انداز سے بیان کر دیا کہ اس پر حقیقت کا گمان ہوتا ہے۔ اس ڈرامے کے متعلق نقادوں میں جس چیز کو لے کر زیادہ مباحث ہوئے ان میں سے چند قابل ذکر ہیں۔ جیسے انارکلی کس کا المیہ ہے؟ اس کا مرکزی کردار کون ہے؟ کون سی چیز ڈراما ''انارکلی'' کے اسٹیج پر پیش کیے جانے میں مانع ہے؟ وغیرہ وغیرہ۔

اگر ہم پہلے سوال پر غور کریں یعنی 'انارکلی کس کا المیہ ہے؟' تو مختلف لوگوں نے اس کے متعلق الگ الگ رائیں قائم کی ہیں۔ مثال کے طور پر سید احتشام حسین صاحب انارکلی کو اکبر کا المیہ مانتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

۳۹

"میرے خیال میں یہ ڈراما سلیم یا انارکلی کا المیہ نہیں بلکہ اکبر کا المیہ ہے۔ اس کے یہاں ایک باپ اور ایک شہنشاہ کے یہاں کش مکش ہے اور وہ ان کے درمیان توازن قائم رکھنے یا کوئی تیسرا راستہ نکالنے میں کامیاب نہیں ہوتا۔ یہ اس کی شکست ہے۔ اس کا شاہانہ جلال انارکلی کو دیوار میں چنوا سکا لیکن بیٹے کے دل میں باپ کی حیثیت سے جگہ نہ بنا سکا۔"

(آج کل۔ ڈراما نمبر، ۱۹۵۹ء۔ص ۱۰)

عشرت رحمانی صاحب بھی احتشام حسین کے اس نظریے سے پوری طرح متفق ہیں اور اس ڈرامے کو اکبر کا ہی المیہ مانتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

۴۰

"یہاں میں ڈاکٹر سید احتشام حسین رضوی لکھنوی کی رائے سے کلیتہ متفق ہوں۔"

"یقینا یہ سارے پہلو ڈرامے میں موجود ہیں لیکن میرے خیال میں یہ ڈراما سلیم یا انارکلی کا المیہ نہیں ہے بلکہ اکبر کا ہے۔"

(اردو ڈراما کا ارتقا۔ص ۳۵۷)

پروفیسر محمد حسن صاحب اس کو انارکلی اور اکبر دونوں کا المیہ مانتے ہیں۔ بقول ان کے:

"..... انارکلی کردار، انارکلی کا المیہ ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ وہ اکبر اعظم کا المیہ بھی ہے۔ کنیز انارکلی بے شک اس المیہ کی قیمت اپنی جان سے چکاتی ہے اور زندہ دیوار میں چن دی جاتی ہے مگر ڈرامے کا خاتمہ اس واقعہ پر نہیں ہوتا بلکہ شہنشاہ اکبر کے ان مکالمے پر ہوتا ہے۔

"..... وہ (اکبر) بادشاہ ہے تو تیرے لئے، مزدور ہے تو تیرے لئے، وہ قاہر اور جابر بھی ہے تو تیرے لئے۔ وہ تیرا غلام ہے اور میرے جگر گو غلاموں سے غلطیاں بھی ہو جاتی ہیں۔"

(مقدمہ، انارکلی۔ ص ۱۱)

کچھ لوگوں نے اسے سلیم کا المیہ بھی کہا ہے کہ وہ انارکلی کو پانے میں ناکام رہتا ہے۔ لیکن اگر غور سے دیکھیں تو یہ ڈراما انارکلی کا ہی المیہ ہے۔ سید وقار عظیم نے اس کی دلیل میں یہ بات کہی ہے کہ یہ ڈراما سلیم کا المیہ اس لیے نہیں ہے کہ ٹریجڈی کا ہیرو کبھی بھی اپنے مقصد سے سمجھوتہ (Compromise) نہیں کرتا لیکن چونکہ سلیم نے اپنے مقصد سے سمجھوتہ کر لیا ہے اس لیے یہ اس کا المیہ نہیں ہے۔ اکبر کا المیہ اس لیے نہیں ہے کہ اس کی خواہش ہے کہ اس کا بیٹا ایک کنیز سے شادی نہ کرے، اس کے عشق کے جھمیلوں میں نہ پڑے۔ اگر وہ اپنے اس مقصد کو حاصل کرنے میں ناکام رہتا تب یہ اس کا المیہ بن جاتا لیکن چونکہ وہ اس میں کامیاب رہا لہٰذا یہ اس کا بھی المیہ نہیں ہے۔ ہاں یہ انارکلی کا المیہ ضرور ہے۔ بقول سید وقار عظیم:

"المیہ حقیقت میں یہ انارکلی کا ہے، اور اس کے لیے پوری فضا تیار کی ہے ڈرامانگار نے۔"

(اردو ڈراما: فن اور منزلیں۔ ص ۲۸۳)

انارکلی کا المیہ اس لیے بھی ہے کہ وہ سلیم سے سچا عشق کرتی ہے، اسے شاہی دربار کی ملکہ بننے کی لالچ نہیں ہے، لیکن پھر بھی اس میں ناکام ہوتی ہے اور ناکام ہی نہیں ہوتی بلکہ اسے اپنی زندگی سے بھی ہاتھ دھونا پڑتا ہے۔ پورے ڈرامے میں وہ ہمیشہ تنہائی کا شکار ہوتی ہے جو کہ المیہ کا ہی ایک عنصر ہے کیونکہ بقول بریڈلے "Loneliness is the essence of Tragic sufferings"

انارکلی کے متعلق دوسرا سوال یہ زیر بحث رہا کہ اس کا مرکزی کردار کون ہے، بلکہ بعض لوگوں نے یہ بھی کہا کہ اس ڈرامے کا ایک بڑا نقص یہ ہے کہ ہم اس کے مرکزی کردار کا تعین نہیں کر سکتے۔ لیکن میرے خیال سے یہ کوئی ایسی بات نہیں ہے جسے اس کا نقص قرار دیا جائے۔ بعض لوگوں کے خیال میں اس کا مرکزی کردار انارکلی ہے۔ جیسے ڈاکٹر قمر

اعظم ہاشمی مانتے ہیں۔ لیکن زیادہ تر حضرات نے سلیم، اکبر اور انارکلی تینوں کو ہی اس کا مرکزی کردار بتایا ہے۔

اس کے متعلق تیسری بحث یہ سامنے آئی کہ انارکلی کو اسٹیج پر کیوں نہیں پیش کیا جا سکا۔ یہاں بھی مختلف آراء کا اظہار ملتا ہے۔ سید وقار عظیم کے مطابق انارکلی کا وہ حصہ جس میں محفل رقص سجائی گئی ہے اور دلآرام نے سب کی نظر سے چھپا کر اس میں ایک ایسا آئینہ نصب کر دیا ہے جس کے ذریعے اکبر، انارکلی اور سلیم کے اشاروں کو بخوبی دیکھ سکے۔ یہ حصہ اسٹیج کے لیے دقتیں پیش کرتا ہے۔ جب کہ یہیں سے ڈرامے کا عروج شروع ہوتا ہے

بقول سید وقار عظیم:

[۴۳]

"میں ضمنی طور پر ایک بات کہہ دوں۔ انارکلی کے متعلق عرصے تک یہ بات کہی جاتی رہی ہے کہ یہ اسٹیج کے لیے ایک کامیاب ڈرامانہیں ہے اور جیسا کہ خود امتیاز علی تاج نے دیباچے میں لکھا ہے کہ میں نے جب شروع میں یہ ڈراما لکھا تو بہت سے لوگوں نے کہا کہ اسے قبول کرلو، انھوں نے قبول نہیں کیا، کیوں؟ انھیں اسٹیج پر پیش کرنے میں کچھ دقتیں محسوس ہوتی تھیں۔ ان کی خواہش یہ تھی کہ جہاں جہاں دقتیں محسوس ہوتی ہیں، ان میں ڈرامانگار ترمیم کردے۔ ڈرامانگار وہ ترمیم کرنے کے لیے تیار نہیں تھا۔ اور جس ترمیم کی خواہش رکھتے تھے ڈراما کھیلنے والے اور ڈراما چھاپنے والے، وہ یہی منظر تھا آئینے والا۔"

(اردو ڈراما: فن اور منزلیں۔ ص ۲۷۵)

ڈاکٹر عطیہ نشاط یہ الزام لگاتی ہیں کہ تاج صاحب نے پیش کش کا تجربہ نہ رکھنے کے باوجود دانستہ طور پر اس ڈرامے میں اسٹیج کی ضرورتوں کو نظر انداز کر دیا ہے اور یہ سب اس لیے تاکہ ڈرامے میں ادبی شان پیدا کر سکیں۔ وہ لکھتی ہیں:

[۴۴]

"امتیاز علی تاج تھیٹر سے اچھی طرح واقف ہیں اور ذاتی طور پر پیش کش کا تجربہ رکھتے ہیں لیکن اس کے باوجود انھوں نے انارکلی میں اسٹیج کی ضرورتوں کو نظر انداز کیا ہے۔ اسے اگر اسٹیج پر پیش کیا جائے تو آٹھ نو گھنٹے سے کم وقت نہیں لگے گا۔ اس میں خود کلامی کے مکالمے ضرورت سے زیادہ طویل ہیں اور مناظر غیر ضروری حد تک لمبے کر دیے گئے ہیں۔ اس سے عمل کی رفتار دھیمی پڑ جاتی ہے اور ڈراما گھسٹنے لگتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مکالموں میں ادبیت پیدا کرنے اور خوب صورت ترکیبوں سے سجانے میں وہ اس طرح کھو جاتے ہیں کہ ختم کرنے کا دھیان نہیں رہ جاتا۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۲۵۴)

یہ اعتراض تو صحیح ہے کہ اس کے مکالمے طویل ہیں لیکن یہ کہنا کہ تاج نے جان بوجھ کر اس میں اسٹیج کے لوازمات شامل نہیں کیے، صحیح نہیں ہے، کیونکہ ہر ڈراما نگار کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ اسٹیج کے فن پر اس کا ڈراما پورا اترے۔

ڈاکٹر قمر اعظم ہاشمی کے مطابق انارکلی کو اسٹیج پر اس لیے نہیں پیش کیا جا سکتا کیونکہ ایک تو اس کا پلاٹ بہت طویل ہے۔ دوسرے اس کے ساز و سامان اور مناظر کو اسٹیج پر دکھانا دشوار ہے۔ فرماتے ہیں:
۴۵

"......مجموعی طور پر انارکلی کو اردو کے اچھے ڈراموں میں شمار کیا جاسکتا ھے لیکن اس کا سب سے اہم نقص یہ ھے کہ اسے اسٹیج نہیں کیا جا سکتا۔ پلاٹ کی وسعت اسٹیج کی راہ میں حائل ھے کیونکہ عملی طور پر اسے ۲ یا ۳ گھنٹے میں سمیٹنا اور کرکے دکھانا دشوار ھے۔ دوسرے یہ کہ سازو سامان اور مناظر ایسے ھیں کہ انھیں اسٹیج پر دکھلانا ممکن نہیں ھے پھر یہ کہ رومانی شدت سے اسے ایك خالص جذباتی قصہ بنا دیا ھے۔"

(اردو ڈراما نگاری۔ ص ۹۳)

لیکن موجودہ دور کے تھیٹر کو ملحوظ نظر رکھیں تو انارکلی کو اسٹیج کرنے میں کوئی دشواری نہیں ہوگی بلکہ اسے پنجابی یونیورسٹی پٹیالہ اور ایوانِ غالب، دہلی کے اسٹیج سے پیش بھی کیا جا چکا ہے۔ اس کی تشریح کرتے ہوئے محمد حسن صاحب ایک جگہ یوں رقم طراز ہیں:
۴۶

"...... جن لوگوں کے سامنے دورِ قدیم کا حقیقت پسندانہ اسٹیج ھے جس میں ڈرامے کے روایتی اسٹیج کی ضروریات کے مطابق اسٹیج ھوتا اور مختلف مناظر کا باقاعدہ پردہ گرنے اور اٹھنے اور پراپرٹی (یعنی اسٹیج پر موجود ساز وسامان) میں مناسب تبدیلی ھونا لازم ھے۔ ان کے نزدیك انارکلی اسٹیج نہیں کیا جا سکتا لیکن آج کا اسٹیج ان قیو دسے آزاد ھو چکا ھے۔ اب اسٹیج بڑی حد تك علامتی بن گیا ھے اور ڈراما اسٹیج پر پیش کرتے وقت درودیوار کے نقش و نگار کو من و عن پیش کرنا ضروری نہیں اس لئے کم سے کم اس اعتبار سے انارکلی پر نکتہ چینی بے جا ھوگی۔"

(مقدمہ، انارکلی۔ ص ۱۰)

البتہ یہ اعتراض کسی قدر صحیح ہے کہ اس کے مکالمے طویل ہیں اور ان میں گہری رومانوی جذباتیت ہے، واقعاتی پہلو کم ہے، باتیں زیادہ اور عمل کم ہوتا ہے۔

ان تمام اعتراضات کے باوجود اس کے اندر اتنی خوبیاں موجود ہیں کہ سبھی اس کا اعتراف کرتے ہیں۔ مثال

کے طور پر اس کے اندر جو نازک اور لطیف عشق کا تصور ملتا ہے وہ اردو ڈرامے میں تو کیا اردو ادب میں بھی کم یاب ہے (محمد حسن)۔ یہ دورِ جدید کا پہلا مکمل ڈراما ہے جس کی بنیاد روایتی تمثیل نگاری پر رکھے جانے کے باوجود تدبیر کاری اور فنی و فکری اصولوں کے مطابق جدید ڈرامے کا ایک اعلیٰ نمونہ تسلیم کیا جاسکتا ہے (عشرت رحمانی)۔ انارکلی کی فضا رومانی ہے اور اس قصے میں روایتی ہونے کے باوجود اتنی گہرائی اور سچائی ہے کہ ہم اسے سچ سمجھنے لگتے ہیں (عطیہ نشاط)۔ بہ حیثیت مجموعی اردو کے ادبی ڈراموں میں انارکلی ایک ممتاز اور منفرد ڈرامہ ہے (ڈاکٹر ابواللیث صدیقی)۔ انارکلی کے مکالمے مختصر اور پُر اثر ہیں۔ طویل، بے جان اور مصنوعی مکالمے ڈرامے کے وقار کو مجروح کر دیتے ہیں۔ اس کے مکالمے خوبصورت اور متوازن ہیں۔ الفاظ و تراکیب، لب و لہجہ اور طرز ادا کے ذریعہ ڈراما نگار نے قصہ کے ماحول کو بھی تاثراتی بنایا ہے اور کرداروں کو بھی روشن کیا ہے (ڈاکٹر قمر اعظم ہاشمی)۔

محمد مجیب بھی اردو کے ایک اہم ڈراما نگار ہیں لیکن ادبی ڈراما نگاروں سے قطع نظر انہوں نے اپنے تمام ڈرامے اسٹیج کے نقطۂ نظر سے لکھے ہیں۔ ان کے آٹھ ڈرامے چھپ کر منظر عام پر آچکے ہیں۔ بقول ڈاکٹر قمر اعظم ہاشمی:

۴۷

"پروفیسر محمد مجیب نے اکثر ڈرامے جامعہ ملیہ کی ضرورتوں کے پیش نظر لکھے ہیں۔ کم و بیش ہر ڈرامے میں انھوں نے اسٹیج کے لوازم کو سامنے رکھا ہے۔"

(اردو ڈراما نگاری۔ ص ۹۴)

جب کہ ادبی ڈراما نگاروں نے جن کا ذکر ہم نے پچھلے صفحات میں کیا، ایسے ڈرامے لکھے جو کبھی اسٹیج کی زینت نہ بن سکے بلکہ اردو نثر کی دیگر اصناف کی طرح وہ بھی صرف پڑھنے کی ایک چیز بن کر رہ گئے۔ لہٰذا اس نقطۂ نظر سے محمد مجیب کے تمام ڈرامے اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کے ڈراموں میں ''خانہ جنگی''، ''حبہ خاتون'' اور ''آزمائش'' تو تاریخی ڈرامے ہیں اور ''کھیتی''، ''انجام''، ''ہیروئن کی تلاش'' اور ''دوسری شام'' ایسے ڈرامے ہیں جن میں بعض سماجی مسائل کو پیش کیا گیا ہے۔ انہوں نے بچوں کے لیے بھی ایک ڈراما ''آؤ ڈراما کریں'' کے عنوان سے لکھا۔

بقول ڈاکٹر صادقہ ذکی محمد مجیب نے طالب علمی کے زمانے میں روسی اور جرمنی زبان کا غائر مطالعہ کیا تھا اور ان زبانوں کے ڈرامے بھی پڑھے تھے اس لیے ان کے ڈراموں میں مغربی ڈراموں کا اثر آسانی سے دیکھنے کو مل جاتا ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

۴۸

"..... پروفیسر مجیب بڑے پایہ کے ڈرامانگار تو نہیں ہیں اور نہ ہی انھوں نے ڈرامانگاری کو مقصد زندگی بنایا تھا لیکن انھوں نے مغربی علم و ادب کی بعض خصوصیات کو اردو ڈرامے میں ضرورت کے مطابق ایک حد تک داخل ضرور کیا ہے۔"

(محمد مجیب: حیات اور خدمات۔ ص ۱۷۔۱۱۶)

وہ مغربی خصوصیات کیا ہیں، اس کی تفصیل وہ ذرا آگے چل کر پیش کرتی ہیں اور وہ یہ کہ محمد مجیب نے روسی ڈراما نگاروں کی طرح قصہ سے کہیں زیادہ زور کردار نگاری پر دیا ہے، اس کردار نگاری میں عینیت اور انقلابیت کے پہلو موجود ہیں۔ ان کے ڈراموں میں خاموش مکالمے بھی مغرب کے اثر سے آئے ہیں۔ ڈاکٹر صادقہ ذکی لکھتی ہیں:

۴۹ے

"قصہ سے کھیں زیادہ پروفیسر مجیب نے کردارنگاری پر توجہ کی ھے۔ اس معاملہ میں وہ روسی ڈرامانویسوں میں اوس ترونسکی اور چے خف کے طرز سے متاثر نظر آتے ھیں۔"

(محمد مجیب: حیات اور خدمات۔ ص ۱۵۹)

۵۰ے

"...... برنارڈشا اور دوسرے ڈرامانگاروں کی طرح مجیب صاحب کی کردارنگاری میں عینیت اور انقلابیت کا یہ پھلو موجود ھے جو کسی تقلید کا نتیجہ نھیں ھے بلکہ اس رومانوی انداز فکر کا ایک پھلو ھے جسے وہ اصلاح معاشرہ کے لیے ضروری سمجھتے ھیں۔"

(ص ۱۶۰)

۵۱ے

"......پروفیسر مجیب نے مغربی ڈراموں کی طرح خاموش مکالموں کو بھی رواج دیا ھے۔ اس کی مثال شیخ سرمد کے مکالمے ھیں۔"

(ص ۱۶۱)

اس کے علاوہ مختلف حضرات نے محمد مجیب کے ڈراموں کی بعض خوبیوں اور خامیوں کی نشاندہی کی ہے۔ ڈاکٹر صادقہ ذکی ایک خوبی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

۵۲ے

"...... ان کے ڈرامے تجسس کی ایک ایسی کیفیت پر ختم کیے گئے ھیں جھاں یہ اندازہ نھیں ھوتا کہ ڈراما ختم ھو گیا ھے۔ اچانک پردہ ڈرامائی عمل اور ناظرین کے درمیان حائل ھو جاتا ھے۔ اس کیفیت پر ڈراما ختم کرنے کا مقصد یہ ھے کہ ڈرامانگار یہ تصور دینا چاھتا ھے کہ واقعات اچانک ظھور پذیر نھیں ھوتے۔ بلکہ ماضی میں وہ دور تک پھیلے ھوئے سلسلے کی ایک ارتقائی شکل میں سامنے آتے ھیں۔ اس لحاظ سے زندگی متواتر واقعات کا ایک سلسلہ ھے۔ "حبہ خاتون"، "آزمائش"، "دوسری شام" اور "ھیروئن کی تلاش" کا انجام اسی کیفیت پر کیا گیا ھے۔"

(محمد مجیب: حیات اور خدمات۔ ص ۵۹۔۱۵۸)

ڈرامے میں اس طرح کی ٹکنیک اپنانے کا ایک بڑا فائدہ یہ بھی ہے کہ ناظرین کی قوت متخیلہ کو اس سے جلا ملتی ہے۔ وہ اب صرف ڈراما نگار کی طرح ہی نہیں سوچتا بلکہ خود طے کر سکتا ہے کہ کہانی کا انجام کیا ہونا چاہیے۔

محمد مجیب کے ڈراموں کے موضوع پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر عطیہ نشاط ایک جگہ یوں رقم طراز ہیں:

۵۳

"..... ان ڈراموں میں انھوں نے اسٹیج کے تقاضوں کو مدنظر رکھنے کی کوشش کی ہے اور مسائل زندگی سے سروکار رکھا ہے۔ انجام، کھیتی، دوسری شام، سماجی کہے جاسکتے ہیں اور روزمرہ کے کسی نہ کسی رخ پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ان میں فرد اور سماج کی کش مکش دکھائی گئی ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۲۵۵)

اسی طرح ڈاکٹر احتشام حسین بھی مجیب کے ایک ڈرامے "خانہ جنگی" کے حوالے سے ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

۵۴

"..... اسی طرح خانہ جنگی میں اورنگ زیب کا دارا پر فتح پانا یا سرمد کا شہید ہو جانا ڈرامے کا اصل موضوع نہیں ہے بلکہ اصل موضوع ان کے اقدار کی کش مکش ہے جن کی نمائندگی ایک طرف سرمد اور دارا کر رہے ہیں اور دوسری طرف اورنگ زیب اور اس کے درباری علما جو شریعت کے ظاہری استحکام کے نام پر پوری تہذیبی زندگی کو متاثر کر رہے ہیں۔"

(جدید ادب: منظر اور پس منظر۔ مرتبہ: جعفر عسکری۔ ص ۱۵۱)

گویا محمد مجیب کے تمام ڈرامے سماجی کش مکش کو پیش کرتے ہیں، اور یہی ان کے ڈراموں کا موضوع ہے۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ان کے ہر ڈرامے میں کسی نہ کسی کش مکش کا ذکر ضرور کرتی ہیں۔ لکھتی ہیں:

۵۵

"ان کا ڈراما "کھیتی" جو ۱۹۳۸ء میں لکھا گیا ایک مختصر ڈراما ہے جو سماجی کش مکش کو پیش کرتا ہے اور نام نہاد لیڈروں کے چہروں کی نقاب کشائی کرتا ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۲۵۵)

۵۶

"انجام" مذہبی ٹھیکہ داروں کو ان کے اصلی روپ میں پیش کرتا ہے جس میں فرد کے اعمال اور مذہبی سرپرستوں کی کش مکش دکھائی گئی ہے۔"

(ص ۲۵۶)

اسی طرح "خانہ جنگی" کے بارے میں وہ لکھتی ہیں:

"ڈرامے کا اصل موضوع ان دونوں فرقوں کے مختلف اقدار کی کشمکش ہے ۔ ایک طرف دارا اور سرمد ہیں جو ہندو مسلم اتحاد اور روشن خیالی و بے تعصبی کی مثال ہیں۔ شیخ سرمد کی شخصیت روحانی پیشوا اور معلم ہونے کے ساتھ ساتھ سچائی اور علوم پرستی کا نمونہ ہے۔ دوسری طرف اورنگ زیب اور اس کے دربار کے علماء جن کے شرعی احکام سے تمام لوگ متاثر ہیں۔"

(ص ۲۵۸)

''دوسری شام'' کے متعلق لکھتی ہیں:

"..... تو اصل کش مکش فن اور زندگی کی ہے۔ اصول اور محبت کی ہے۔"

(ص ۲۶۲)

محمد مجیب کے ڈراموں کی ایک سب سے بڑی خامی جس کی نشاندہی ابراہیم یوسف، محمد حسن، قمر اعظم ہاشمی، عطیہ نشاط اور ڈاکٹر صادقہ ذکی وغیرہ سب نے کی ہے وہ یہ کہ ان کے مکالمے کافی طویل ہیں جس سے ڈرامے کے ناظرین کو اکتاہٹ ہونے لگتی ہے۔

بقول ڈاکٹر محمد حسن:

"محمد مجیب اسٹیج کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہیں لیکن کبھی کبھی ان کے اندر چھپا ہوا انشا پرداز ڈرامانگار کو شکست دے دیتا ہے اور مکالمے اس قدر طویل ہوجاتے ہیں کہ ان کی حیثیت مختصر مقالے کی ہوجاتی ہے۔مجیب صاحب سماجی طور پر اہم مسائل پر قلم اٹھاتے ہیں اور ہر قسم کے موضوعات کو ڈرامے کے فنی لوازم کے ساتھ نباہ لیتے ہیں۔ لیکن انکے ڈراموں میں فکر کی گہرائی اور عظمت کے نشان شاذ ہی نظر آتے ہیں، کہیں کہیں توازن اور وحدت تاثر بھی نظر انداز ہو جاتا ہے۔"

(آج کل، ڈراما نمبر، ۱۹۵۹ء۔ص ۲۵)

ابراہیم یوسف صاحب بھی محمد مجیب کے طویل مکالموں پر اعتراض کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

"..... پروفیسر مجیب کے یہاں داخلی کیفیات پیش کرنے کے کچھ نمونے ملتے ہیں لیکن ان کے طویل طویل مکالمے اکثر عمل کی راہ میں حائل ہو جاتے ہیں جس سے کردار دب جاتے ہیں۔"

(''ترقی تحریک اور اردو ڈراما''۔ ابراہیم یوسف۔ ترقی پسند ادب، پچاس سالہ سفر۔ص ۴۴۰)

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو محمد مجیب کے ڈرامے اس لحاظ سے کافی اہمیت کے قابل ہیں کہ انہوں نے ایسے دور میں اردو ڈرامے کی طرف توجہ کی جب اس کا رشتہ اسٹیج سے تقریباً ختم ہو چکا تھا۔ مجیب صاحب نے ڈراما اور اسٹیج کے رشتے کو دوبارہ استوار کیا اور ساتھ ہی مغرب کی بھی بعض چیزوں کو اردو ڈرامے میں شامل کر کے اس کے وقار کو عظمت بخشی۔

حواشی

۱۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص ۲۲۲۔۲۲۱، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۲۔ ایضاً ۔ ص ۱۸۸

۳۔ عشرت رحمانی ۔ 'اردو ڈراما کا ارتقا' ۔ ص ۳۹۰، علی گڑھ، ۱۹۷۸ء

۴۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص ۱۸۹، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۵۔ عشرت رحمانی ۔ 'اردو ڈراما کا ارتقا' ۔ ص ۳۹۰، علی گڑھ، ۱۹۷۸ء

۶۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص ۱۹۳، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۷۔ ایضاً ۔ ص ۱۹۲

۸۔ ڈاکٹر اے بی اشرف ۔ 'اردو اسٹیج ڈراما' ۔ ص ۳۳۵، اسلام آباد، ۱۹۸۶ء

۹۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص ۱۹۵، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۱۰۔ ایضاً ۔ ص ۱۹۵

۱۱۔ عشرت رحمانی ۔ 'اردو ڈراما: تاریخ و تنقید' ۔ ص ۲۱۶، علی گڑھ، ۱۹۸۱ء

۱۲۔ ڈاکٹر اے بی اشرف ۔ 'اردو اسٹیج ڈراما' ۔ ص ۲۳۵، اسلام آباد، ۱۹۸۶ء

۱۳۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما روایت اور تجربہ' ۔ ص ۱۹۶۔۱۹۵، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۱۴۔ ایضاً ۔ ص ۱۹۸

۱۵۔ عشرت رحمانی ۔ 'اردو ڈراما کا ارتقا' ۔ ص ۴۰۳، علی گڑھ، ۱۹۷۸ء

۱۶۔ ڈاکٹر اے بی اشرف ۔ 'اردو اسٹیج ڈراما' ۔ ص ۲۳۵، اسلام آباد، ۱۹۸۶ء

۱۷۔ عشرت رحمانی ۔ 'اردو ڈراما کا ارتقا' ۔ ص ۴۰۷، علی گڑھ، ۱۹۷۸ء

۱۸۔ ایضاً ۔ ص ۴۰۷

۱۹۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۔ 'آج کا اردو ادب' ۔ ص ۲۴۶، علی گڑھ، ۱۹۷۵ء

۲۰۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص ۲۱۰، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۲۱۔ ایضاً ۔ ص ۲۱۴۔۲۱۳

۲۲۔ ایضاً ۔ ص۲۱۰
۲۳۔ ایضاً ۔ ص۲۱۳
۲۴۔ ڈاکٹر تحسین فراقی ۔ 'عبدالماجد دریابادی، احوال و آثار' ۔ ص۴۸۱، لاہور، ۱۹۹۳ء
۲۵۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۔ 'آج کا اردو ادب' ۔ ص۲۴۶، علی گڑھ، ۱۹۷۵ء
۲۶۔ عشرت رحمانی ۔ 'اردو ڈراما کا ارتقا' ۔ ص۴۰۵، علی گڑھ، ۱۹۷۳ء
۲۷۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص۲۰۰، لکھنو، ۱۹۷۳ء
۲۸۔ ایضاً ۔ ص۲۰۱
۲۹۔ ڈاکٹر اے بی اشرف ۔ 'اردو اسٹیج ڈراما' ۔ ص۲۳۶، اسلام آباد، ۱۹۸۶ء
۳۰۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص۲۰۲، لکھنو، ۱۹۷۳ء
۳۱۔ ڈاکٹر تحسین فراقی ۔ 'عبدالماجد دریابادی، احوال و آثار' ۔ ص۴۸۵، لاہور، ۱۹۹۳ء
۳۲۔ ایضاً ۔ ص۴۹۰
۳۳۔ عشرت رحمانی ۔ 'اردو ڈراما: تاریخ و تنقید' ۔ ص۲۱۵، علی گڑھ، ۱۹۸۱ء
۳۴۔ پروفیسر فصیح احمد صدیقی ۔ 'اردو یکبابی ڈراما' ۔ ص۱۱۵، بمبئی، اپریل ۱۹۷۳ء
۳۵۔ ایضاً ۔ ص۱۱۴
۳۶۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص۲۱۸، لکھنو، ۱۹۷۳ء
۳۷۔ ایضاً ۔ ص۲۱۸
۳۸۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۔ 'آج کا اردو ادب' ۔ ص۲۴۳۔۲۴۲، علی گڑھ، ۱۹۷۵ء
۳۹۔ آج کل (ڈراما نمبر) ۔ ص۱۰، نئی دہلی، ۱۹۵۹ء
۴۰۔ عشرت رحمانی ۔ 'اردو ڈراما کا ارتقا' ۔ ص۳۵۷، علی گڑھ، ۱۹۷۸ء
۴۱۔ سید امتیاز علی تاج ۔ 'انارکلی' ۔ ص۱۱، علی گڑھ، ۱۹۹۴ء
۴۲۔ سید وقار عظیم ۔ 'اردو ڈراما فن اور منزلیں' ۔ ص۲۸۳، دہلی، ۱۹۹۶ء
۴۳۔ ایضاً ۔ ص۲۷۵
۴۴۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص۲۵۴
۴۵۔ ڈاکٹر قمر اعظم ہاشمی ۔ 'اردو ڈراما نگاری' ۔ ص۹۳، پٹنہ، ۱۹۸۲ء

۴۶۔ سید امتیاز علی تاج ۔ 'انارکلی' ۔ ص۱۰، علی گڑھ،۱۹۹۴ء
۴۷۔ ڈاکٹر قمر اعظم ہاشمی ۔ 'اردو ڈراما نگاری' ۔ ص۹۴، پٹنہ،۱۹۸۲ء
۴۸۔ ڈاکٹر صادقہ ذکی ۔ 'محمد مجیب: حیات اور خدمات' ۔ ص۱۱۷۔۱۱۶، نئی دہلی، اکتوبر ۱۹۸۴ء
۴۹۔ ایضاً ۔ ص۱۵۹
۵۰۔ ایضاً ۔ ص۱۶۰
۵۱۔ ایضاً ۔ ص۱۶۱
۵۲۔ ایضاً ۔ ص۱۵۹۔۱۵۸
۵۳۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص۲۵۵، لکھنو،۱۹۷۳ء
۵۴۔ ڈاکٹر احتشام حسین ۔ 'جدید ادب: منظر اور پس منظر' (مرتبہ: جعفر عسکری) ۔ ص۱۵۱، لکھنو،۱۹۸۲ء
۵۵۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص۲۵۵، لکھنو،۱۹۷۳ء
۵۶۔ ایضاً ۔ ص۲۵۶
۵۷۔ ایضاً ۔ ۲۵۸
۵۸۔ ایضاً ۔ ص۲۶۲
۵۹۔ محمد حسن ۔ 'آج کل (ڈراما نمبر)' ۔ ص۲۵، نئی دہلی،۱۹۵۹ء
۶۰۔ ابراہیم یوسف۔ 'ترقی پسند تحریک اور اردو ڈراما' (ترقی پسند ادب، پچاس سالہ سفر) ۔ ص۴۴۰، دہلی،۱۹۸۹ء

باب پنجم

ترقی پسند تحریک کے تحت لکھے گئے اردو ڈراموں کی تنقید

ترقی پسند تحریک کے تحت لکھے گئے اردو ڈراموں کی تنقید

اردو ادب کی اہم تحریکوں میں سے ایک ترقی پسند تحریک بھی ہے جس کا آغاز ۱۹۳۶ء میں سجاد ظہیر اور ان کے دیگر رفقاء نے کیا تھا۔ شروع میں اس کا مقصد ہندوستان کو انگریزوں سے آزاد کرانا تھا لیکن آہستہ آہستہ اس میں دوسری چیزیں بھی شامل ہو گئیں۔ مثال کے طور پر سماج کو قدیم اور فرسودہ خیالات سے آزاد کرانا، عورتوں کی آزادی، ادب میں کسان اور مزدور طبقہ کی عکاسی، ادب میں حقیقت نگاری، انفرادیت کے بجائے اجتماعیت کو ترجیح دینا وغیرہ۔ اسی مقصد کے تحت ترقی پسند تحریک سے جڑے بعض ادیبوں نے اردو میں ڈرامے بھی لکھے جن میں سجاد ظہیر، سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، رشید جہاں، محمود الظفر، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، کرتار سنگھ دگل، ریوی سرن شرما، محمد حسن، حبیب تنویر وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان میں سے بعض کو تو ان کے ناول اور افسانوں کے ذریعے کافی شہرت ملی بلکہ ان کے ناولوں اور افسانوں کے ذریعے کافی شہرت ملی بلکہ ان کے ناولوں اور افسانوں سے متعلق اتنی کتابیں لکھی جا چکی ہیں کہ لائبریریاں بھری پڑی ہیں لیکن افسوس کہ ان کے ڈراموں پر اب تک کوئی باقاعدہ

کتاب نہیں آ سکی ہے۔ ہاں البتہ مختلف کتابوں میں ان کے ڈراموں کے متعلق کہیں کہیں اشارے مل جاتے ہیں جو کہ ان کے ڈراموں کے متعلق مجموعی رائے قائم کرنے کے لیے ناکافی ہیں۔ بلکہ اکثر جگہ تو صرف ترقی پسند ڈراما نگاروں کے نام اور ان کی تصانیف گنوانے پر ہی اکتفا کیا گیا ہے۔

جون ۱۹۴۷ء کے ''ادب لطیف'' میں احتشام حسین کا ایک مضمون بعنوان ''جدید اردو ڈرامے کا موضوع'' شائع ہوا تھا۔ اس میں انہوں نے ترقی پسند ڈراما نگاروں کا بھی ذکر کیا تھا جو کچھ اس طرح ہے:

۱

"مثال کے طور پر چند ڈرامانگاروں اور ڈراموں پر نظر ڈالنے سے جدید ڈراموں کا موضوع معلوم ہو جاتا ہے۔ سب سے پہلے سجاد ظہیر کے بیمار کا خیال آتا ہے جو ڈرامائی کش مکش، ادبیت، سیاسی اور سماجی بیداری کی اعلا مثال ہے۔ اوپندر ناتھ اشک کا مجموعہ پاپی سوسائٹی کی بے عنوانیوں پر لکھے ہوئے طنز آمیز ڈراموں کا مجموعہ ہے جس میں معمولی قسم کی اخلاقی اور سماجی کمزوریوں سے لے کر اہم معاشرتی ناانصافیوں تک کا پردہ چاک کیا گیا۔ یہ ڈرامے حرکت اور عمل کے حامل ہونے کی وجہ سے اسٹیج پر بھی کامیابی کے ساتھ پیش کیے جاسکتے ہیں۔"

(جدید ادب: منظر اور پس منظر۔ ص ۱۶۵)

اسی طرح منٹو، کرشن چندر اور بیدی کے ڈراموں پر اظہار خیال کرتے ہوئے احتشام صاحب یوں رقم طراز ہیں:

۲

"منٹو کے اکثر و بیشتر ڈرامے ریڈیو ہی کے لیے لکھے گئے ..... منٹو کے فن میں شوخی، طنز، جذبات نگاری کے ساتھ ساتھ موضوع کی جدت بھی قابل لحاظ ہے۔ کرشن چندر کے ڈرامے بھی ریڈیو ہی کے لیے لکھے گئے ہیں۔ ان میں اکثر کا شاعرانہ بیان انہیں اسٹیج یا فلم کے لائق نہیں رکھتا، جب تک کہ ان میں زبردست تبدیلیاں نہ ہوجائیں۔ راجندر سنگھ بیدی کے سات کھیل کے تقریباً تمام ڈرامے ان کی ڈرامانگاری کی غیر معمولی صلاحیت کا پتہ دیتے ہیں۔"

(ص ۱۶۶)

اپٹا کے بارے میں احتشام حسین کا یہ خیال ہے:

۳

"ہاں ڈرامے کے زندہ ہونے کی سب سے زیادہ امیدیں انڈین پیپلز تھیٹر کی تحریک سے وابستہ ہیں جن کا مقصد ڈرامے کو ہندستانی عوام کی زندگی

سے ہم آہنگ بنا دینا اور مسائل حیات کو خالص ہندستانی انداز میں فنی خصوصیات کے ساتھ پیش کرنا ہے۔ یہاں فن اور تجارت کا نہیں فن اور عوام کا تعلق ہے۔ اس تحریک کے زیر اثر ابھی اردو میں چند ہی ڈرامے لکھے گئے ہیں لیکن ان کی ادبی اور فنی حیثیت نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ سردار جعفری کا ڈراما یہ کس کا خون ہے ، خواجہ احمد عباس کے ڈرامے یہ امرت ہے اور زبیدہ خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ دھرتی کے لال اور ڈاکٹر کوٹسن کی امر کہانی بھی اسی تحریک کا نتیجہ ہیں۔ ان ڈراموں میں ابھی فنی نقائص ہیں۔ ایک طرح کا کھردراپن اور اچٹا اچٹا انداز ہے۔ لیکن یہ عوام کی زندگی اور ان کے مسائل سے بہت قریب ہیں۔ ان میں مقصد کسی حد تک فن پر غالب آگیا ہے۔"

(ص ۱۶۷)

یہاں ہم نے دیکھا کہ صرف ترقی پسند ڈراموں کے موضوع سے ہی بحث کی گئی ہے اور کہیں کہیں ان ڈراموں کی ادبی اور فنی خصوصیت کا اقرار کیا گیا ہے لیکن ان تمام ڈراموں پر انفرادی طور پر تفصیلی گفتگو نہیں کی گئی ہے، جس سے یہ پتہ چل سکے کہ مجموعی طور پر یہ ڈرامے فنی تقاضوں کو کتنا پورا کرتے ہیں اور ان میں کون کون سی خامیاں ہیں۔ درحقیقت یہی تنقید کا اصل مقصد ہے۔

احتشام حسین کے علاوہ جن دیگر نقادوں نے ترقی پسند ڈراموں کا ذکر کیا ہے ان کا بھی یہی حال ہے۔ البتہ ''ترقی پسند ادب: پچاس سالہ سفر'' میں ''ترقی پسند تحریک اور اردو ڈراما'' کے عنوان سے ابراہیم یوسف صاحب کا ایک مضمون شامل ہے جس کو ترقی پسند ڈراموں کی مکمل تنقید تو نہیں کہا جاسکتا۔ ہاں اس میں انہوں نے دوسرے حضرات کے مقابلے قدرے تفصیل سے کام لیا ہے۔ لیکن انہوں نے بھی اس میں دیگر بعض چیزوں کا ذکر نہ کرکے صرف ایک ہی پہلو کو پیش نظر رکھا ہے اور وہ ہے زندگی کے ان گوناگوں مسائل کا بیان جو ان ڈراموں میں ملتا ہے۔ مثال کے طور پر ابراہیم یوسف صاحب ایک جگہ لکھتے ہیں:

"دوسری عالمگیر جنگ نے سماج کی چولیں ہر طرف سے ہلا کر رکھ دیں، پرانی اقدار شکست و ریخت کا شکار ہو کر رہ گئیں اور سوسائٹی عبوری دور میں داخل ہوگئی۔ جب سوسائٹی عبوری دور میں ہوتی ہے تو ڈراما تنقید حیات کے مقابلے میں تنقید معاشرت کا فرض انجام دیتا ہے، اس میں گہرائی تو نہیں ہوتی مگر طنز بھرپور ہوتا ہے۔ چنانچہ ترقی پسند ڈرامانگاروں کو سماج میں کوئی ٹیڑھ، استحصال کی کوئی صورت یا بے انصافی نظر آئی اس پر وار کرنے سے ہچکچاہٹ محسوس نہیں کی۔ انہوں نے محسوس کیا کہ سماج "مرد کا سماج" ہے جہاں عورت کا ہر سطح پر استحصال

کیا جارہا ہے اور سماج میں اس کو وہ عزت حاصل نہیں جو اس کا حق ہے۔ خواہ وہ کرشن چندر کے "قاہرہ کی ایک شام" کی حسینہ ہو، یا "سرائے کے باہر" کی منی، یا پھر منٹو کے "دشمن" کی چمیلی، اگرچہ یہ تینوں سماج کے مختلف طبقات سے تعلق رکھتی ہیں اور ان کے استحصال کے طریقے بھی مختلف ہیں، مگر بھرحال وہ استحصال کا شکار ہیں۔"

(ترقی پسند ادب: پچاس سالہ سفر۔ص ۹۶۔۳۹۵)

عورت کے اسی استحصال کا ذکر ابراہیم یوسف نے بیدی کے ڈرامے "تلچھٹ"، رشید جہاں کے "مرد اور عورت" اور رویتی سرن شرما کے ڈرامے "رات بیت گئی" کے حوالے سے بھی کیا ہے اور آخر میں یہ نتیجہ نکالا ہے کہ:

"اس طرح ترقی پسندوں نے نہ صرف عورت کی مظلومیت کو پیش کیا بلکہ اس میں مردوں کے مقابلے میں خود اعتمادی کے ساتھ کھڑے ہونے کا حوصلہ بھی پیدا کیا۔"

(ص ۳۹۷)

بقول ابراہیم یوسف ترقی پسندوں نے شادی کے مسائل پر بھی ڈرامے لکھے۔ اس میں ایک مسئلہ دوسری ذات میں شادی کرنے کا تھا جس پر رویتی سرن شرما نے "پتھر اور آنسو" کے عنوان سے ڈراما لکھا۔ دوسرا مسئلہ بے جوڑ شادی کا تھا۔ اس پر آغا بابر نے "بے جوڑ شادی" کے عنوان سے ایک ڈراما لکھا۔ اس کے علاوہ بھی بہت سے دوسرے مسائل تھے جس پر ڈرامے لکھے گئے۔ بقول ابراہیم یوسف:

"ان کے علاوہ سیکڑوں مسائل تھے جو ڈراموں میں پیش کئے گئے مثلاً بیدی نے اپنے ایک ڈرامے "نقل مکانی" میں مکانوں کی قلت، آمدنی کی قلت، اخراجات کی زیادتی، رشوت ستانی اور لوگوں کی اخلاقی پستی کو پیش کیا تو کرشن چندر نے "منگلیک" میں اور پرکاش پنڈت نے "نہلے پر دہلا" میں علم نجوم اور نجومیوں کے الٹے سیدھے فیصلوں کا مذاق اڑایا جن کے باعث اچھی خاصی زندگیاں توہمات کا شکار ہو کر تباہ ہوجاتی ہیں۔ ہاجرہ مسرور نے "دروازے" میں غیر منطقی سماجی بندھنوں میں جکڑے ہوئے افراد اور "وہ لوگ" میں گورکنوں اور غسالوں کے مسائل اور زندگی کو پیش کیا، تو عصمت چغتائی نے "سانپ" میں اونچے گھروں کی بے لگام آزادی اور کم تعلیم سے ایک طرح کی جہالت پیدا ہونے کا نقشہ کھینچا۔"

(ص ۳۹۹)

۷ے

"غرض یہ کہ اس دور کے ڈرامانگاروں کے پاس مسائل کی کمی نہیں تھی اور ان مسائل کو ترقی پسندوں نے بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ھے۔"

(ص ۴۰۰)

ابراہیم یوسف صاحب نے انتظار حسین، کمال احمد، ممتاز شکیب، محمد حسن، خواجہ احمد عباس، کرتار سنگھ دگل، پرکاش پنڈت، زاہدہ زیدی اور حبیب تنویر سبھی کے ڈراموں کا اسی زاویے سے مطالعہ کیا ہے۔ البتہ کہیں کہیں ان کے کردار، مکالمے اور اسٹیج کے نقطۂ نظر سے بھی بات کی ہے۔ اسٹیج پر بات کرتے وقت انہوں نے اپٹا کا بھی ضمناً ذکر کر دیا ہے۔

منظر اعظمی اور خلیل الرحمٰن اعظمی نے بھی ترقی پسند ڈراموں کا ذکر کیا ہے لیکن ان دونوں حضرات نے صرف نام گنانے پر ہی اکتفا کیا ہے۔ ان کے یہاں کوئی تنقید نہیں ملتی۔ حالانکہ یہی حضرات جب دوسری اصناف کا ذکر کر رہے ہوتے ہیں تو اس پر پوری تنقید کرتے ہیں اور اس کو فنی نقطۂ نظر سے پرکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن ڈرامے کے ساتھ ان کا سلوک سوتیلے پن کا ہے۔

ترقی پسند ڈراموں کے سلسلے میں منظر اعظمی کا لہجہ کچھ اس طرح کا ہے:

۸ے

"ترقی پسندوں میں سب سے پہلا ڈراما سجاد ظہیر نے "بیمار" کے نام سے "لندن" میں لکھا تھا۔ ڈراما کامیاب نہیں تھا مگر زبان سادہ اور مکالمے فطری تھے۔ اس کے بعد محمود الظفر نے "امیر کا محل" اور رشید جہاں نے "عورت" لکھا۔ اس دور میں احمد علی نے آزادی اور عابد گلریز نے "ڈاکٹر" لکھا۔ فیض احمد فیض نے بھی اپنی طالب علمی کے زمانے میں "پرائیویٹ سکریٹری" کے عنوان سے ایک ڈراما لکھا تھا۔ ڈاکٹر ایم۔ ڈی۔ تاثیر نے "مرزا غالب کے گھر میں ایک شام" کے نام سے ایک فیچر لکھا۔

"دروازے کھول دو" کے ڈرامے کرشن چندر کے مرھون منت ھیں....."

(اردو ادب کے ارتقا میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ۔ ص ۴۳۸۔۴۳۷)

گویا کہ ایک لمبی فہرست ہے جس کو پڑھتے پڑھتے آپ تھک جائیں گے۔ اس کے علاوہ اس میں کچھ بھی نہیں ہے۔ تقریباً یہی حال خلیل الرحمٰن صاحب کا بھی ہے۔ لکھتے ہیں:

۹ے

"ترقی پسند تحریک کے ذکر کے ساتھ سب سے پہلے سجاد ظہیر کے ڈرامہ "بیمار" کی یاد آتی ھے جو انھوں نے ۱۹۳۵ء میں لندن کے دوران قیام میں لکھا تھا۔ اس ڈرامے کے بارے میں پریم چند نے اپنے ایک خط میں یہ رائے ظاہر

کی تھی:"

یہاں ''بیمار'' کے متعلق پریم چند کے خط کا مذکورہ مضمون درج ہے۔اس کے بعد خلیل الرحمٰن صاحب آگے لکھتے ہیں:

۷۹

"گویا سجاد ظہیر کا یہ ڈرامہ بحیثیت ڈرامہ تو ایسا کامیاب نہیں لیکن سادہ زبان اور فطری مکالمے کا انداز ڈرامے کو عام زندگی سے قریب لانے کی ایک کوشش ہے۔ سجاد ظہیر کے اس ڈرامے کے بعد رشید جہاں اور محمود الظفر نے بھی کچھ ڈرامے لکھے مثلاً "عورت" اور "امیر کا محل" یہ ڈرامے کچھ زیادہ وقیع نہیں لیکن ان میں بھی گھریلو زندگی کو اردو ڈرامے سے مانوس کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ احمد علی کا ڈرامہ "آزادی" اور عابد گلریز کا ڈرامہ "ڈاکٹر" بھی اسی دور کے ڈرامے ہیں۔....."

(اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک۔ص۱۶۔۲۱۵)

یہاں بھی ترقی پسند تحریک سے جڑے ہوئے تمام ڈراما نگاروں کی فہرست موجود ہے۔ان کے ڈراموں پر صرف ایک سرسری نظر ڈالی گئی ہے جیسا کہ اوپر کے حوالہ سے ظاہر ہے۔اس کے علاوہ اور کچھ نہیں ملتا۔

ترقی پسند ڈراما نگاروں کے حوالے سے جب گفتگو کی جاتی ہے تو خاص کر دو تھیٹروں کا ذکر بھی مل جاتا ہے۔ ان میں سے ایک ''انڈین پیوپلس تھیٹر ایسوسی ایشن'' (IPTA) ہے اور دوسرا ''پرتھوی تھیٹر'' ہے جس کے مالک پرتھوی راج کپور تھے۔اول الذکر تھیٹر پر تو پوری طرح ترقی پسند تحریک کا ہی غلبہ تھا لیکن پرتھوی تھیٹر اس کے اثر و رسوخ سے آزاد تھا۔اپٹا کے متعلق ابراہیم یوسف صاحب کی یہ رائے درست ہے کہ:

۸۰

"ترقی پسند اس بات کو اچھی طرح محسوس کرتے آئے ہیں کہ صرف ڈرامے لکھ لینا اور انہیں رسائل یا کتابی شکل میں چھپوا دینا کافی نہیں ہے۔ ڈرامے کی افادیت اس کے اسٹیج پر پیش کئے جانے میں ہے۔ چنانچہ انڈین پیوپلس تھیٹر ایسو سی ایشن (اپٹا) کا قیام عمل میں آیا۔"

(ترقی پسند ادب: پچاس سالہ سفر۔ص۴۰۴)

پرتھوی تھیٹر کا مقصد پورے ملک میں گھوم گھوم کر ایسے ڈرامے اسٹیج کرنا تھا جس سے تقسیم ہند کے بعد پیدا ہوئے حالات پر قابو پایا جا سکے اور زندگی کے دوسرے مسائل کی طرف عوام کی توجہ کو مبذول کرایا جا سکے۔

موجودہ دور کی تنقید پر اگر ہم غور کرتے ہیں تو یہ پتہ چلتا ہے کہ ترقی پسند تحریک سے منسلک یا متاثر دو ایسے ڈراما نگار ضرور ہیں جن پر صحیح اور تفصیلی تنقید کی گئی ہے۔ یہ دو حضرات حبیب تنویر اور محمد حسن ہیں۔اُن کے ڈراموں کو نہ

صرف فن اور اسٹیج کے نقطۂ نظر سے پرکھا گیا ہے بلکہ ان کے ڈراموں میں مغربی اثرات کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ آئندہ اوراق میں ہم ان دونوں حضرات کے ڈراموں پر کی گئی تنقید کا تفصیلی جائزہ لینے کی کوشش کریں گے۔

ترقی پسند ڈراما نگاروں کے ساتھ حبیب تنویر کا نام بھی شامل کیا جاسکتا ہے کیونکہ ترقی پسند مصنفین نے انڈین پیوپلس تھیٹر ایسوسی ایشن (IPTA) کے جس اسٹیج سے اپنی تخلیقات کو پیش کرنے کا ارادہ کیا تھا اس میں جان ڈالنے والے حبیب تنویر ہی تھے۔ حبیب تنویر نہ صرف یہ کہ ایک بڑے ڈراما نگار ہیں بلکہ ایک بڑے ہدایت کار بھی ہیں۔ انہوں نے اردو تھیٹر کے کئی تجربے کئے اور ناظرین کی پسند کے مطابق ڈرامے لکھے اور اسٹیج کئے۔ بقول ظہیر انور:

۱۱

"اردو میں آغا حشر کے بعد کا دور کچھ عجیب سا، اچانک، سناٹے کی چند چیخوں کو اپنے جلو میں لے کر پار اتر گیا۔ جنگِ آزادی اور وطن پرستی نیز کردار سازی کے تحت ڈرامے لکھے گئے۔ اسکولوں اور کالجوں میں سجی سنوری شام اتری۔ عابد حسین اور محمد مجیب کے ڈراموں نے لوگوں کو تھوڑا بہت متوجہ کیا لیکن ناظرین کی توقعات کو جو ڈرامانگار پورا کر سکا وہ حبیب تنویر ھی ھے۔ حبیب تنویر نے اسٹیج پر آگرہ بازار سجایا۔ شطرنج کے مہروں کی بساط بچھائی اور چرن داس چورتک سفر کرتے ہوئے اسٹیج کرافٹ کی بلندیوں کو چھوا۔"

(ڈراما: فن اور تکنیک۔ ظہیر انور۔ ص ۱۱۴)

لیکن افسوس کہ حبیب تنویر نے اردو میں کم ڈرامے لکھے ورنہ اردو ڈراما آج کہیں اور ہوتا۔ بقول انیس اعظمی حبیب تنویر کے اردو میں طبع زاد ڈرامے آگرہ بازار، میرے بعد اور راجہ چمبا اور چار بھائی ہیں، اور 'دیکھ رہے ہیں نین'، جھاڑو، جالی دار پردے اور شطرنج کے مہرے وغیرہ ایسے اردو ڈرامے ہیں جو ابھی تک شائع نہیں ہوئے۔ (ماہنامہ 'آج کل'، نئی دہلی۔ جنوری ۲۰۰۱ء۔ ص ۱۵)

ابراہیم یوسف صاحب حبیب تنویر کے متعلق رائے زنی کرتے ہوئے ایک جگہ رقم طراز ہیں:

۱۲

"جس طرح ڈرامے کے اسکرپٹ میں تجربات کیے گئے اسی طرح ڈرامے کی پیش کش میں بھی تجربات ہوئے۔ حبیب تنویر نے "آگرہ بازار" میں نہ صرف ڈرامے میں تجربہ کیا بلکہ اس کو پیش بھی نئے ڈھنگ سے کیا جو روایتی انداز سے بالکل مختلف تھا۔ تھیٹر کے نقطۂ نظر سے یہ ڈراما نہایت کامیاب ڈراما ھے۔ نظیرؔ کے دور کا افلاس، بے روزگاری، زندگی سے فرار اور نظیرؔ کی عوام میں غیر معمولی مقبولیت کو بڑی کامیابی سے پیش کیا گیا ھے۔ حبیب تنویر میں ڈرامے اور اسٹیج کی غیر معمولی صلاحتیں ھیں۔ انھوں نے

سنسکرت کی، کلاسکی ڈراموں، لوک ناٹکوں اور یورپ کے جدید ڈرامے کا گہرائی سے مطالعہ کیا ہے۔ لیکن جانے کیوں انھوں نے اردو ڈرامے سے اپنا رشتہ توڑ لیا ہے۔ پہلے سنسکرت ڈرامے کی طرف متوجہ رہے۔ اب چھتیس گڑھ کے لوک ناٹک "ناچا" کی طرف متوجہ ہیں۔ اگر وہ اردو ڈرامے کی طرف کچھ توجہ دیں تو اسے عہد نو کے وسیع تر امکانات سے آشنا کر سکتے ہیں۔"

('ترقی پسند تحریک اور اردو ڈراما' ۔ ابراہیم یوسف۔ ترقی پسند ادب: پچاس سالہ سفر۔ ص ۴۱۱)

ابراہیم یوسف صاحب نے حبیب تنویر کے متعلق اس سے زیادہ کچھ نہیں لکھا ہے۔ عشرت رحمانی کے یہاں بھی حبیب تنویر کا ذکر صرف بچوں کے لیے لکھے گئے ڈراموں کے حوالے سے آیا ہے، آگرہ بازار وغیرہ کے بارے میں انہوں نے بھی کچھ نہیں لکھا ہے۔ البتہ ڈاکٹر عطیہ نشاط، ڈاکٹر ظہور الدین اور انیس اعظمی نے حبیب تنویر اور ان کے ڈراموں کا ذکر تفصیل سے کیا ہے۔ ان تمام حضرات نے حبیب تنویر کی اپٹا اور رقیہ زیدی کے قائم کردہ "ہندوستانی تھیٹر" میں سرگرمی اور ان دونوں تھیٹر کو بام عروج تک پہنچانے کا ذکر تو کیا ہی ہے، ساتھ ہی حبیب تنویر کے ڈراموں میں مغربی اثرات کو تلاش کرنے کی کامیاب کوشش بھی کی ہے۔ ایک چیز جس کا ذکر ان تمام حضرات نے کیا ہے وہ یہ کہ حبیب تنویر کے ڈراموں میں جرمن ڈراما نگار برتولت بریخت اور اس کے ایپک تھیٹر کا پورا اثر ہے۔ یہاں یہ واضح کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ "ایپک تھیٹر" آخر ہے کیا؟۔ ڈاکٹر ظہور الدین نے تو اپنی کتاب "جدید اردو ڈراما" میں "ایپک تھیٹر" کے نام سے پورا ایک باب ہی قائم کیا ہے اور پہلے خود برتولت بریخت کے ڈراموں کا تجزیہ کیا ہے پھر اس کے بعد حبیب تنویر کے ڈرامہ "آگرہ بازار" اور محمد حسن کے ڈرامہ "ضحاک" کا مطالعہ اسی روشنی میں کیا ہے۔ ان کے یہاں یہ بحث کافی طویل ہے۔ البتہ ڈاکٹر عطیہ نشاط نے "ایپک تھیٹر" کی تعریف چند جملوں میں پیش کی ہے۔ لکھتی ہیں: ۱۳

"واقعیت پسند اسٹیج میں حقیقی زندگی کی مماثلت کی کوشش میں جدید طریقوں اور مشینوں کے استعمال سے ایسی فضا پیدا کر دی جاتی ہے کہ ناظرین دنگ رہ جاتے ہیں۔ کردار جن مرحلوں سے گزرتے ہیں دیکھنے والے بھی جذباتی طور پر ان کا ساتھ دیتے ہیں۔ وہ ہیرو کے غم میں ہیروئن کے ساتھ آنسو بہاتے ہیں اور ولین کو ذلیل ہوتے دیکھ کر خوشی میں تالیاں بجاتے ہیں۔ ڈرامے کے اسی پہلو کو ارسطو نے تزکیۂ نفس KATHARSIS قرار دیا تھا۔ اور فن ڈراما میں یہ اصول مسلّم حیثیت رکھتا تھا۔ برخت نے اس مسلّم اصول پر ایسی ضرب لگائی کہ اس کی بنیادیں لرز گئیں اور ڈرامے میں فطرت پسندی یا واقعیت کے بجائے اشتراکی حقیقت نگاری کا نقطۂ نظر پیش کیا۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۲۷۹)

اور پھر انہوں نے ڈاکٹر مسیح الزماں کا یہ قول نقل کیا ہے:

۱۴ ع

"برخت کا خیال ھے کہ جب آدمی کے جذبات اُبھار دیے جاتے ھیں تو اس کی غور و فکر کی صلاحتیں سلب ھو جاتی ھیں۔ وہ جذبات کی رَو میں بھہ کر صحیح فیصلہ کرنے کے قابل نہیں رہتا اور ڈرامے کی سماجی اھمیت اور موڑوں پر سنجیدہ تنقیدی نظر نہیں ڈال سکتا اس لیے ڈرامے کی افادیت برقرار رکھنے کے لیے ضروری ھے کہ ناظرین کے جذبات کو برانگیختہ ھونے سے روکا جائے اور انھیں ان مسائل کے بارے میں سوچنے پر مجبور کیا جائے جو ڈرامے کے موضوع ھیں اس کے لیے سب سے پہلے فریب حقیقت پیدا کرنے کے جذبہ ھی کو ختم کردینا ھوگا۔ اس کی صورت یہ ھے کہ ناظرین کو برابر اس کا احساس دلایا جاتا رھے کہ وہ اسٹیج پر اسی لمحہ ھونے والے واقعات نہیں دیکھ رھے ھیں بلکہ وہ ایک تھیٹر میں بیٹھے ھیں اور ایسے واقعات کی نقل دیکھ رھے ھیں جو ماضی میں پیش آچکے ھیں۔ ڈرامانگار یا پروڈیوسر کو یہ مدنظر رکھنا چاھیے کہ ناظر ڈرامے کے کرداروں میں کسی ایک کے ساتھ جذباتی ھم آھنگی پیدا کرکے اپنی تجزیاتی صلاحیت سے ھاتھ نہ دھو بیٹھے بلکہ اسے ایسے طریقے اختیار کرنا چاھیے کہ دیکھنے والا ڈرامے کے واقعات اور کرداروں سے اپنے کو الگ اور بے تعلق رکھے۔ برخت کا نظریہ بے تعلقی ALIENATION کا نظریہ کھلاتا ھے اور اس کی بنیاد پر اس نے ڈراموں کی جو طرح ڈالی اسے ایپک تھیٹر کے نام سے یاد کیا جاتا ھے۔"

(ص ۲۷۹)

اس تعریف کو پیش کرنے کے بعد ڈاکٹر عطیہ نشاط نے ''آگرہ بازار'' کا تنقیدی مطالعہ کیا اور آخر میں اس نتیجے پر پہونچیں:

۱۵ ع

"صحیح صحیح تو یہ کھنا ناممکن ھے کہ حبیب تنویر تھیٹر کی نئی تحریکوں سے کس حد تک متاثر ھوئے ھیں اور کس مخصوص ڈرامانگار کا اثر انھوں نے کس حد تک قبول کیا ھے۔ لیکن اس ڈرامے کو پڑھنے اور اسٹیج پر دیکھنے کے بعد یہ احساس ضرور ھوتا ھے کہ انھوں نے اسٹیج پر آنے والے کرداروں اور تماشائیوں کے درمیانی فاصلے کو بالکل کم کرنے کی جو کوشش کی ھے اس میں مشھور جرمن ڈرامانگار برخت کے تصورات کی آمیزش ھے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ ۔ص۲۹۰)

ڈاکٹر عطیہ نشاط نے اس بات کا اقرار تو کرلیا کہ حبیب تنویر پر بریخت کا اثر ہے لیکن بقول ڈاکٹر ظہور الدین انہوں نے حبیب تنویر کے ڈرامہ ''آگرہ بازار'' کو بریخت کے نظریات کی روشنی میں نہیں دیکھا:

۱۶ع

"...... لیکن جب وہ آگرہ بازار کا تنقیدی جائزہ لینے لگیں تو بجائے اس کے کہ وہ اسے بریخت کے نظریات کی روشنی میں دیکھتیں انھوں نے اسے ڈرامے کے کلاسیکی نظریات یعنی ارسطالیسی ضوابط کی روشنی میں پرکھنے کی کوشش کیپ ظاہر ھے کہ اس کوشش کے نتائج سودمند نہیں ہو سکتے تھے۔"

(جدید اردو ڈراما۔ص ۱۶۷)

لہٰذا ڈاکٹر ظہور الدین کو عطیہ نشاط کی ''آگرہ بازار'' پر کی گئی پوری تنقید پر ہی اعتراض ہے۔ ایک جگہ ڈاکٹر عطیہ نشاط لکھتی ہیں:

۱۷ع

"حقیقت یہ ھے کہ اگر ہم "آگرہ بازار" کو خالص ادبی نقطئہ نظر سے پڑھیں تو ہم اس سے حظ حاصل نہیں کر سکتے جس کی ادبی ڈرامے کے مطالعہ سے امید کی جاتی ھے لیکن اسٹیج اور تھیٹر کے نقطئہ نظر سے "آگرہ بازار" کامیابی کی سرحدوں کو چھو لیتا ھے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ص ۲۸۷)

اس کے جواب میں ڈاکٹر ظہور الدین فرماتے ہیں:

۱۸ع

"ڈاکٹر عطیہ نشاط آگرہ بازار کو ادبی ڈراما بھی تصور نہیں کرتی ھیں۔ اس بات کی انھوں نے وضاحت تو نہیں کی کہ ادبی ڈرامے سے اُن کی مراد کیا ھے تاھم اگر اس سے ان کی مراد یہ ھے کہ یہ ڈراما ھمرائے روایتی ڈراموں کی طرح کا نہیں ھے تو اس سے کسی کو انکار نہیں۔لیکن اگر اس سے اُن کا مطلب یہ ھے کہ زبان و بیان یا اسلوب کے اعتبار سے یہ کسی طرح سے کم تر تخلیق ھے تو اُن کی اس رائے سے اتفاق کرنے کی بجائے بھتر یہ ہوگا کہ اُنھیں بریخت کے ان ڈراموں کا بغور مطالعہ کرنے کا مشورہ دیا جائے کہ جن کا ذکر انھوں نے خود اپنے مقالے میں کیا ھے۔"

(جدید اردو ڈراما۔ص ۱۶۷)

''آگرہ بازار'' کے پلاٹ کے بارے میں بھی مختلف حضرات کے یہاں مختلف رائیں ملتی ہیں۔ بقول پروفیسر احتشام حسین:

۱۹

"آگرہ بازار" میں نہ کوئی پلاٹ ہے نہ ہیرو۔ نہ کوئی مخصوص نقطۂ نظر ہے اور نہ کوئی بڑی کشمکش ، لیکن ایک ایسی فضا ضرور ہے جو ہمیں تھوڑا بہت متاثر ضرور کرتی ہے۔"

(جدید ادب: منظر اور پس منظر۔ مرتبہ جعفر عسکری۔ ص ۱۵۰)

ڈاکٹر عطیہ نشاط اسی کو کچھ اس انداز میں پیش کرتی ہیں:

۲۰

"پلاٹ کے اعتبار سے ڈرامے کی کہانی افسانہ معلوم ہوتی ہے۔ قصہ طبع زاد مختصر اور سیدھا سا ہے۔ حبیب تنویرؔ نے سارا زور اس پر حذف کیا ہے کہ نظیرؔ کے بارے میں وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں اسے ٹھیک ٹھیک اور دل چسپ انداز میں کہہ سکیں۔ انھوں نے نظیرؔ کی نظموں کو تاریخی پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے اور انھیں نظموں کی بنا پر اس زمانے کی معاشرتی جھلک پیش کی ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۸۷۔۲۸۶)

لیکن بقول ڈاکٹر ظہور الدین:

۲۱

".....آگرہ بازار کے پلاٹ کا سادہ اور افسانوی ہونا ہی اس کی وہ خصوصیات ہیں کہ جو اُسے بریخت کی روایت سے ہم آہنگ کرتی ہیں۔"

(جدید اردو ڈراما۔ ص ۱۶۷)

اس کے پلاٹ کے بارے میں ڈاکٹر ظہور الدین آگے چل کر مزید لکھتے ہیں:

۲۲

"اوپر پیش کیے گئے پلاٹ کے خلاصے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بریخت کی طرح حبیب تنویر بھی آگرہ بازار کے پلاٹ کی بنیاد انسانی زندگی کی ٹھوس صداقتوں پر رکھتے ہیں۔ اور چوں کہ اُن کے پلاٹ کا تعلق ایسے واقعات سے ہے کہ جو ماضی کے کسی دور میں واقع ہوئے ہیں اس لیے وہ واقعات کو زیادہ سے زیادہ موثر بنانے کے لیے متذکرہ دور کی تمام تاریخی شہادتوں سے استفادہ کرتے ہوئے انھیں ہر طرح سے تاریخی صداقت بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ڈرامے کی یہی خصوصیت آگرہ بازار کو بریخت کے مشہور ڈرامے مدر کریج سے قریب کردیتی ہے۔"

(جدید اردو ڈراما۔ ص ۱۷۵)

ڈاکٹر ظہورالدین کے مطابق ''آگرہ بازار'' میں اور بھی بہت سی چیزیں ہیں جو اس پر ایپک تھیٹر کے اثر کو واضح کرتی ہیں۔ جیسے پلاٹ کئی قصوں پر مبنی ہے اور ہر قصہ اپنی ایک مکمل انفرادی حیثیت رکھتا ہے، اس کے کرداروں کے عمل اور مقصد میں تضاد پایا جاتا ہے تاکہ ناظرین کی جذباتی ہم آہنگی کو روکا جاسکے، اسی طرح اس کی زبان بھی سیدھی سادی ہے تاکہ ناظرین زبان کے طلسم میں پھنس کر غور وخوض سے محروم نہ ہو جائیں۔ یہ تمام اثرات ہیں جو ''آگرہ بازار'' کو ایپک تھیٹر سے قریب کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ ڈاکٹر ظہورالدین نے اس کی بعض خامیوں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ مثال کے طور پر اس ڈرامے کے واقعے کا سال ۱۸۱۰ء متعین کیا گیا اور ایک مکالمے میں یہ بتایا گیا ہے کہ ذوقؔ بہادر شاہ ظفرؔ کے استاد بن چکے ہیں۔ تاریخی اعتبار سے یہ بات غلط ہے۔ اسی طرح میرؔ پر ان کی زندگی کے آخری دنوں میں جنون کا کوئی دورہ نہیں پڑا تھا بلکہ یہ دورہ جوانی میں پڑا تھا۔ ذوقؔ نے نصیرؔ کا تختہ نہیں پلٹا بلکہ وہ خود ہی دکن چلے گئے تھے۔

یہ تمام اعتراضات صحیح ہیں لیکن ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ حبیب تنویر ایک ڈراما لکھ رہے تھے، کوئی تاریخ کی کتاب نہیں لکھ رہے تھے کہ ایک ایک واقعہ کو تاریخی صداقت کے ساتھ لکھتے۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو حبیب تنویر نے نہ صرف یہ کہ مغرب کی بعض چیزوں کو اردو ڈرامے میں داخل کیا بلکہ اردو اسٹیج کو ایک نئے دور سے روشناس کرایا اور اردو ڈرامے کو ناظرین کی دلچسپی کے لائق بنا دیا۔

یوں تو ڈاکٹر محمد حسن کو ایک نقاد کے طور پر یاد کیا جاتا رہا لیکن جب سے انہوں نے صنف ڈراما کی طرف توجہ کی ان کے سامنے موجودہ دور کے دوسرے ڈراما نگاروں کے نام پھیکے پڑ گئے۔ موصوف کے ڈراموں کے پانچ مجموعے اور ایک ڈراما ''ضحاک'' اب تک منظر عام پر آچکے ہیں۔ ان کے نام حسب ذیل ہیں۔

۱۔ پیسہ اور پرچھائیں ۲۔ میرے اسٹیج ڈرامے ۳۔ کہرے کا چاند ۴۔ مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے اور ۵۔ تماشا اور تماشائی

ان تمام ڈراموں میں نہ صرف یہ کہ ادبی چاشنی موجود ہے بلکہ اسٹیج کے نقطۂ نظر سے بھی یہ سب کے سب بہت ہی کامیاب ڈرامے ہیں۔

ڈاکٹر عطیہ نشاط نے محمد حسن کے ڈراموں پر یوں ناقدانہ نظر ڈالی ہے:

۲۳

"ڈاکٹر محمد حسن اردو کے اُن چند ڈرامانگاروں میں ہیں جنھیں اسٹیج کا براہ راست تجربہ ہے۔ انھوں نے دوسروں کے لکھے ہوئے ڈرامے بھی اسٹیج کیے ہیں اور اسی مقصد کے پیش نظر ڈرامے لکھے بھی ہیں جن میں اسٹیج کے تجربہ سے ترمیم و تنسیخ کی گئی ہے۔"

(اردو ڈراما: روایت اور تجربہ۔ ص ۲۹۵)

۲۴

"قدامت پرست مسلمان گھرانوں میں عورت کی مظلومیت ، بے بسی ، جاگیردارانہ نظام کے زوال میں کرداروں کا کھوکھلا پن، دل شکستگی اور بے چارگی میں بھی عورت کا ایثار و قربانی اُن کا خاص موضوع ہے جسے "سُرخ پردے" میں انھوں نے طربیہ کا روپ دیا ہے اور "محل سرا" میں المیہ کی شدّت میں نمایاں کیا ہے۔"

(ص۲۹۵)

۲۵

"کھرے کا چاند" میں بھی عورت کے اسی جذبہ کو نمایاں کیا گیا ہے۔"

(ص۲۹۷)

۲۶

"غالب کی زندگی پر تین ایکٹ کا ڈراما "کھرے کا چاند" سنجیدگی ، گھرائی اور ڈرامائی نظر کا کامیاب امتزاج ہے جسے غالبؔ صدی کی اس نوعیت کی تخلیقات میں بہترین کہا جاسکتا ہے۔"

(ص۲۹۵)

۲۷

"کھرے کا چاند" اگرچہ سوانحی ہے جس میں ڈرامانگار کی آزادی محدود ہے لیکن غالبؔ کی شخصیت اور شاعری کو مد نظر رکھ کر اس میں واقعات کی ترتیب اور مکالموں کا انداز ایسا رکھا گیا ہے کہ اس سے نہ صرف ایک عظیم شاعر کی زندگی اور سماج سے اس کے رشتے بے نقاب ہوتے ہیں بلکہ ایک عہد اور ایک تہذیب کے زوال کا منظر بھی کامیابی سے سامنے آتا ہے۔ خصوصاً اس کا خاتمہ بہت موثر اور ڈرامائی اعتبار سے بڑا فن کارانہ ہے۔"

(ص۲۹۸)

۲۸

"ڈاکٹر محمد حسن کے ڈرامے کش مکش، تصادم اور عمل کی خصوصیات کے اعتبار سے مظبوط ساخت کے ہوتے ہیں۔ ان کے مکالموں میں چستی اور روانی بھی ہے۔"

(ص۲۹۹)

یہ ڈاکٹر عطیہ نشاط کی مکمل تنقید جو انھوں نے ڈاکٹر محمد حسن کے ڈراموں پر کی ہے۔ جس وقت موصوفہ اپنی کتاب لکھ رہی تھیں اس وقت محمد حسن کے ڈراموں کے تین مجموعے ہی شائع ہوئے تھے 'مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے'، 'ضحاک' اور 'تماشا اور تماشائی' بعد کی تخلیق ہیں۔ اس وجہ سے ڈاکٹر عطیہ نشاط کی محمد حسن کے متعلق جامع تنقید نہیں ہوسکی۔ انہوں نے جو کچھ لکھا وہ محمد حسن صاحب کے ابتدائی ڈراموں کو ہی سامنے رکھ کر لکھا۔

ڈاکٹر قمر اعظم ہاشمی صاحب نے یوں تو محمد حسن کے مجموعے ''میرے اسٹیج ڈرامے''، ''پیسہ اور پرچھائیں''، ''کہرے کا چاند'' اور ''ضحاک'' کا ذکر کیا ہے لیکن تنقید صرف ایک ڈراما ''محل سرا'' کی کی ہے جو ''میرے اسٹیج ڈرامے'' میں شامل ہے۔ اس کے بعد آخر میں دو تین لائنوں میں ضحاک پر رائے زنی کی ہے۔

''محل سرا'' کے متعلق قمر اعظم ہاشمی صاحب یوں رقم طراز ہیں:

۲۹

"محل سرا" تین ایکٹوں پر مشتمل ھے جسے کم و بیش دو گھنٹوں کی مدت میں اسٹیج کیا جاسکتا ھے۔"

(اردو ڈراما نگاری۔ ص ۱۲۴)

۳۰

"محل سرا" میں ڈرامائی وحدتوں کا لحاظ رکھا گیا ھے البتہ اسے اسٹیج کرنے کے لئے موسیقی، روشنی اور مختلف صوتی اثرات کی ضرورت ھے۔ ڈرامے میں حرکت و عمل کے اعتبار سے توانائی ھے، اس میں افراد کے تصادم کے ساتھ نظریات کا ٹکراؤ بھی ھے جس کی ابتدا ڈرامے کے پہلے ھی مرحلے سے ھوجاتی ھے۔"

(ص ۱۲۶)

لیکن قمر صاحب نے ان تینوں ڈرامائی وحدتوں کی کوئی تفصیل یہاں پیش نہیں کی ہے جس سے یہ معلوم ہو پاتا کہ ''محل سرا'' میں وہ کب، کہاں اور کیسے استعمال کئے گئے ہیں۔

وہ مزید لکھتے ہیں:

۳۱

"محل سرا" کے واقعوں کی ترتیب ایک فطری تسلسل کی بنیاد پر قائم ھے۔ کوئی واقعہ مرکزی اور اس کے تاثر سے علیحدہ نہیں۔ تمام واقعے ایک دوسرے سے متعلق اور مربوط ھیں۔"

(ص ۱۲۷)

اس کے مکالموں کے بارے میں ان کی یہ رائے ہے:

۳۲

"محل سرا" کے مکالمے مختصر ھیں۔ مگر معنوی اعتبار سے ان مکالموں میں جامعیت، وسعت اور برجستگی ملتی ھے۔ ان میں کرداروں کی ذھنی جذباتی کیفیتوں کے واضح اثرات موجود ھیں۔

مجموعی طور پر ڈراما نسبتاً بہتر ھے۔"

(ص ۱۲۸)

اس کے بعد قمر صاحب ''ضحاک'' پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:
۳۳ے

"...... دور قدیم کے تصورات کو چھد نو کی ایجادات مو مصنوعات سے ہم آھنگ کرکے ڈاکٹر محمد حسن نے اس ڈرامے کو عصری زندگی کے واقعات و حالات کا عکاس بنا دیا ھے۔ تکنیکی طور پر "ضحاك" میں وہ ندرت موجود ھے جس کی روایت کا مرحلئه آغاز جرمن ڈرامانگار بریخت کی ڈرامانگاری ھے۔"

(ص ۱۲۸)

یہ تو رہی وہ تنقید جو ڈاکٹر محمد حسن کے ابتدائی ڈراموں پر کی گئی۔ اس کے بعد محمد حسن صاحب کا جو ڈراما سب سے زیادہ چرچے میں رہا وہ ایمرجنسی کے دوران لکھا گیا ان کا ڈراما ''ضحاک'' ہے۔ شروع میں اس کے متعلق جو بحثیں ہوتی رہیں وہ اس کو لے کر کہ یہ ڈراما کب لکھا گیا، اور جب یہ متعین ہو گیا کہ اسے ایمرجنسی کے دوران ہی مکمل کیا جا چکا تھا تو پھر اس کی کھوج ہوئی کہ اس کا ماخذ کیا ہے۔ بعض لوگوں نے اعتراض کیا کہ محمد حسن نے اختر شیرانی کے ڈرامے ضحاک (جو ترکی ڈرامانگار سامی بے کی تصنیف ''گاوے'' کا اردو ترجمہ ہے) سے استفادہ کیا ہے لیکن کہیں اس کا اعتراف نہیں کیا ہے۔ اس کا جواب پروفیسر گیان چند نے یوں دیا:
۳۴ے

"ڈاکٹر محمد حسن پر سرقے کا اعتراض معترض کی کم نظری کا غماز ھے۔ ضحاك کا قصه نه اختر شیرانی کی جاگیر ھے نه سامی بے کی۔ یه فردوسی کے شاھنامے کے ابتدائی حصے کا ایك قصه ھے جس سے ھر پڑھا لکھا واقف ھوتا ھے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ۲۱/ دسمبر ۱۹۷۹ء کو ایك خط میں مجھے لکھا:

"حقیقت صرف یه ھے که حسنی صاحب کا تحقیقی مقاله میری نظر سے اس Controversy کے بعد گذرا ھے۔ مجھے یه مقاله پاکستان میں انجمن ترقی اردو کے سکریٹری نے منجمله دیگر مطبوعات کے ۱۹۷۷ء میں دیا۔ اس وقت ضحاك چھپ چکا تھا...... میں نے جو کچھ ضحاك کے بارے میں لیا ھے وہ رجب علی بیگ سرور کی کتاب سے ماخوذ ھے اور اس میں نمك مرچ اپنے آپ لگایا ھے سامی بے سے میری واقفیت چند ماہ پرانی ھے۔"

اس طرح حقیقت خود مصنف کی زبانی افشاھو گئی ھے۔ شاھنامے کا فارسی نثری خلاصه شمشیر خانی ھے۔ رجب علی بیگ سرورؔ نے اس کا ترجمه سرورِسلطانی کے نام سے کیا۔ ڈاکٹر محمد حسن کا ماخذ صرف یه ھے۔ ان کے ماخذ میں ترکی ڈرامے کا نام لینا دور کی کوڑی لانا ھے۔"

(پیش لفظ۔ ڈراما ''ضحاک''۔ ص ۹)

ان دونوں سوالوں کے بعد ضحاک کے متعلق چند اور اعتراضات بھی سامنے آئے۔ مثال کے طور پر

پروفیسر گیان چند جین نے ہی ضحاک میں استعمال کی گئی چند نئی ایجادات اور انگریزی الفاظ پر سوالیہ نشان لگایا اور خود مصنف سے اس کے بارے میں جواب طلب کیا۔ لکھتے ہیں:

۳۵

"..... ڈاکٹر محمد حسن ایک قبل تاریخ دور کے دیومالائی کرداروں پر لکھ رہے ہیں۔ بادی النظر میں اس میں اس قسم کی جدید ایجادات اور اداروں کا ذکر دیکھ حیرت ہوتی ہے۔

ٹیپ رکارڈ اور کیمرے ٤٥۔ آئین کے مطابق ٤٦۔ انجینیرنگ کالج، میڈیکل کالج ٤٦۔ نائب سربراہ (وائس چانسلر) اور سربراہ (چانسلر) ٤٧۔ توپوں کے دھانے ٥٦۔ ٹیلی فنو ٦٤۔ ماریے گولی ٦٨۔ عالمی عدالت کا سربراہ ٧٠۔ فوٹو گرافر ٧١۔

مکالموں کے بیچ انگریزی الفاظ اور فقرے بے موقع اور غیر ضروری معلوم ہوتے ہیں کیونکہ ان کے بغیر آسانی سے کام چل سکتا تھا۔

State Secret ٤١۔ لان ٤٦۔ جج ٦٨۔ Is that clear اوکے ٧١۔

میں نے اپنی کھٹک ڈاکٹر محمد حسن کو لکھ بھیجی۔ انھوں نے ١٥/ جنوری ١٩٨٠ء کو ایک مکتوب میں مجھے لکھا۔

"جہاں تک جدید دور کی ایجادات کے تذکرے کا تعلق ہے صورت یہ ہے کہ ڈرامے کی ایک پرانی روایت تھی اور ایک نئی ہے۔ پرانی روایت جو یونان سے لے کر شیکسپیر اور ابسن تک جاری 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 ڈرامانگار 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 سودمند تھی یاد دلانا چاہتا تھا کہ ضحاک کا دور ختم نہیں ہوا ہے اور یہ کسی پرانے دور کی نہیں ہر دور کی کہانی ہے۔ قدیم اساطیر میں جدید ایجادات کو ملا کر الیوژن توڑا بھی جاسکتا تھا اور اسے زمانے کی قید سے آزاد بھی کیا جاسکتا تھا۔ اسی لیے ٹیلی وژن، رپوٹر وغیرہ کا ذکر ہے۔ یہ نادانستہ نہیں دانستہ اور شعوری ہے۔"

(ضحاک ۔ ۱۵۔۱۴)

دوسرا اعتراض گیان چند صاحب کو یہ ہے کہ "ضحاک" میں محمد حسن نے مقنن اور جج دونوں کو ایک ہی کہا ہے، جبکہ حقیقت یہ ہے کہ دونوں کی حیثیت الگ الگ ہوتی ہے۔ لکھتے ہیں:

۳۶

"مصنف دو جگہ التباس کر گئے ہیں۔ جس شخص کو وہ مقنن کہتے ہیں۔ بعد میں وہ جج ثابت ہوتا ہے۔ مصنف عدلیہ اور مقننہ کو ایک سمجھ بیٹھے ہیں۔ ص ۴۳ پر مقنن کہتا ہے۔

مقننہ آپ کی غلام ہے۔

ہم زیادہ سے زیادہ انسانوں کو پھانسی کی سزا دیں گے

وزیر : بکواس! جج صاحب یہ عدالت نہیں ہے۔

ص ۴۸ پر پھر اس شخص کو مقنن اور جج کہا جاتا ہے۔ مقنن قانون بنانے والا ہوتا ہے۔ جج عدلیہ کا رکن ہے۔"

(ضحاک ۔ ص ۱۶)

گیان چند کے اس اعتراض کا جواب ڈاکٹر ظہور الدین نے یوں دیا ہے:

۳۷

"مقنن اور جج کے التباس کے سلسلے میں صرف اتنا عرض کر دینا کافی ہوگا کہ اولاً انسان کے تہذیبی ارتقا میں ایک طویل مدت تک اِن دونوں کے درمیان کوئی تفریق نہیں تھی۔ مثلاً بادشاہ ایک مدت تک مقنن کے فرائض بھی انجام لاتا تھا اور عدلیہ کے بھی، آج بھی ہماری سپریم کورٹ محض پارلیمنٹ کے بنائے ہوئے قوانین کے مطابق انصاف فراہم کرنے کا کام انجام نہیں لاتی بل کہ وہ خود بھی قوانین کی توضیح و تاویل کرنے کا کام انجام لاتی ہے۔ اس کے فیصلے بذاتِ خود قوانین کا درجہ رکھتے ہیں۔ امریکی سپریم کورٹ تو کانگریس کے بنائے ہوئے کسی قانون کو نامناسب قرار دے کر روک بھی سکتی ہے۔ برطانیہ کا ہائوس آف لارڈز مقنن کے فرائض بھی انجام لاتا ہے۔ ایک وسیع کینوس کو ذہن میں رکھ کر اگر ہم ضحاک کا مطالعہ کریں تو ہمیں یہ باتیں نامناسب محسوس نہیں ہوں گی۔ تاہم یہ سوال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ اگر مصنف کی مراد یہی ہے کہ مقنن اور جج دونوں ایک ہی ادارے کے نام ہیں تو پھر انہوں نے بجائے دو نام استعمال کرنے کے ایک ہی نام استعمال کیوں نہیں کیا؟ یعنی متذکرہ کردار کو یا تو وہ جج یا پھر مقنن کے نام سے منسوب کرتے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ دو نام استعمال کرکے بھی وہ ناظرین کو یہ سوچنے پر مجبور کرنا چاہتے ہیں کہ کسی اندوہناک تبدیلی کی وجہ سے مقننہ، عدلیہ پر غاصبانہ طور پر قابض ہو چکی ہے۔ اور اِس احساس کے بعد مصنف انہیں اس نتیجے کو اخذ کرنے پر مجبور کرنا چاہتے ہیں کہ جب بھی مقننہ، عدلیہ پر غاصبانہ قبضہ کرتی ہے تو پھر انصاف کے سارے راستے مسدود ہو جاتے ہیں اور یہی وہ نتیجہ ہے کہ جو اِس ڈرامے کو ایمرجنسی سے جا ملاتا ہے۔"

(جدید اردو ڈراما ۔ص ۵۔۲۰۴)

ایک سوال اور جو پروفیسر گیان چند نے اٹھایا ہے وہ یہ کہ بقول اُن کے ضحاک مذہبی طور پر زرتشتی تھا، اختر شیرانی نے بھی یہی کہا ہے لیکن محمد حسن نے اسے راہب کہا ہے جو کہ مسیحی مذہب کے کیتھولک پادری کو کہا جاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ راہب ایک جگہ کہتا ہے کہ "ھمارے پچھلے جنم کا پھل ھوگا"، جبکہ بار بار جنم لینے کا تصور ہندو مذہب میں ہے۔ اس کے جواب میں ڈاکٹر ظہور الدین کا یہ قول صحیح لگتا ہے کہ:

۳۸

"مذھبی التباس کے سلسلے میں جین صاحب نے جو اعتراض کیا ھے اس کے بارے میں ابتداً یہ یاد رکھنے کی ضرورت ھے کہ ضحاک تاریخی ڈراما نہیں بل کہ ایک مقصدی ڈراما ھے۔ ایپک تھیٹر میں مقصد بنیادی حیثیت کا حامل ھوتا ھے ۔ ضحاک اسطور میں چاھے مجوسی رھا ھو یا عیسائی مصنف کی نظر میں وہ ایک غاصب ھے اور غاصب کا کوئی مذھب نہیں ھوتا۔"

(جدید اردو ڈراما ۔ص ۲۰۵)

ڈاکٹر ظہور الدین نے ''ضحاک'' میں بعض ایسی چیزوں کی بھی نشاندہی کی ہے جو کہ ایپک تھیٹر کے اصول کے خلاف ہے لیکن ارسطو کے نظریے سے قریب۔ مثال کے طور پر اس کی زبان رومانی پہلو لیے ہوئی ہے۔ بقول ڈاکٹر ظہور الدین:

۳۹

"اس ڈرامے کی سب سے بڑی خامی اس کی زبان کا رومانی پھلو ھے جسے جین صاحب کسی وجہ سے اس ڈرامے کی خوبی قرار دے گئے ھیں۔ بریختی یا ایپک ڈراما ھر اس خصوصیت سے احتراز کرنے کی تلقین کرتا ھے کہ جو جادو بن کر ناظرین کو غورو خوض کی قوت سے محروم کردے۔"

(ص ۲۰۵)

ڈاکٹر ظہور الدین مزید لکھتے ہیں:

۴۰

"مندرجہ بالا تصریحات میں ضحاک کے اُن پھلوئوں کی نشان دھی کرنے کی کوشش کی گئی ھے کہ جو اُس کو ایپک تھیٹر کی روایت سے ھم کنار کرتے ھیں۔ لیکن اس ڈرامے میں کچھ عناصر ایسے بھی ھیں کہ جن کی موجودگی ارسطاطالیسی تھیٹر میں تو مستحسن ھو سکتی ھے ایپک تھیٹر میں نہیں۔ مثلاً سب سے پھلے تو ضحاک کی یھی خصوصیت ایپک تھیٹر سے مطابقت نہیں رکھتی کہ اس کو ڈاکٹر محمد حسن نے ٹریجڈی کامڈی بنانے کی بجاے

خالص ٹریجڈی بنادیا ھے۔ ڈراما ضحاك کا انجام مثبت اقدار پہ مبنی ھونے کے باوجود اپنے اندر ساری فضا ٹریجڈی ھی کی لیے ھوئے ھے۔اسی لیے اے ٹریجڈی ھی کھنا مناسب ھوگا۔ اس کے علاوہ ایك اور بات جو اسے ٹریجك بناتی ھے وہ یہ ھے کہ ڈاکٹر محمد حسن نے ضحاك ھی کو اس ڈرامے کا ھیرو بنایا ھے کہ جس کا انجام بالآخر اندوھناك ھوتا ھے۔ ڈراما ضحاك کی یھی خصوصیت اسے ارسطو کے ڈرامے سے قریب لے آتی ھے۔"

(ص۲۳۶)

۱۱ے

"ایك اور بات کہ جس کی کمی اِس ڈرامے میں بڑی شدت سے محسوس ھوتی ھے وہ پلاٹ کو ارسطوؔ کے اصولوں کے مطابق ترتیب دینے کی کوشش کی ھے۔ ایك دو جگہ پلاٹ کے تسلسل کو توڑنے کی کوشش کے باوجود کھانی مسلسل ارتقا کی طرف مائل رھتی ھے اور اس میں قصہ در قصہ والی خصوصیت پیدا نھیں ھو پاتی۔"

(ص۲۳۷)

۱۲ے

"ایپك تھیٹر کے ڈراموں میں مناظر کی تشکیل اِس طرح سے کی جاتی ھے کہ ھر منظر نہ صرف مکمل بل کہ منفرد ھوتا ھے اور ضرورت پڑنے پر کسی بھی منظر کو پورے ڈرامے سے علاحدہ کرکے پیش کیا جاسکتا ھے۔ ضحاك کے سین اس طرح کے ھرگز نھیں ھیں۔"

(ص۲۳۷)

لیکن ان تمام اعتراضات کے باوجود ڈاکٹر ظہورالدین یہ ماننے کو تیار ہیں کہ:

۱۳ے

"ڈاکٹر محمد حسن نے اِس ڈرامے کو لکھنے کی تحریك چاھے ایمرجنسی سے ھی کیوں نہ حاصل کی ھو، چاھے اس ڈرامے کا پلاٹ ایمرجنسی میں ھوئے واقعات ھی کی دین ھو اس کے باوجود یہ ڈراما کسی ایك دور کی نھیں ھر دور کی کھانی ھے۔ ڈرامے کا یھی لب و لھجہ اُسے غیر معمولی حیثیت عطا کرتا ھے۔"

(ص۲۲۵)

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ترقی پسند تحریک کے تحت لکھے گئے ڈراموں کی تنقید اس سے زیادہ کچھ نہیں کی گئی کہ ان ڈراموں میں کن کن مسائل کو پیش کیا گیا ہے، کہاں پے ان ڈراموں میں فن پر مقصد غالب ہے اور اپٹا کے ذریعے کن کن ڈراموں کو پیش کیا گیا۔ ان میں سے کسی بھی ڈرامے کو فنی نقطۂ نظر سے پرکھنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے کہ

اس میں کردار نگاری کیسی ہے، منظر کس طرح کے استعمال کئے گئے ہیں، عروج وزوال اور تصادم ان ڈراموں میں ہے کہ نہیں، زبان کا کیا حال ہے۔ ہاں البتہ اس بات کی طرف ضرور اشارہ کیا گیا ہے کہ اب اردو میں یکبابی ڈرامے بھی لکھے جانے لگے۔ ڈاکٹر فصیح احمد صدیقی نے تو یکبابی ڈراموں پر ایک مفصل کتاب بھی لکھ ڈالی ہے۔ دوسرے یہ کہ اس دور میں بہت سے حضرات نے ریڈیو کے لیے بھی ڈرامے لکھے۔ مثال کے طور پر کرشن چندر، بیدی، عصمت اور منٹو۔ یہاں آ کر ریڈیو ڈرامے نے ایک الگ صنف کی شکل اختیار کر لی۔ اخلاق اثر نے ریڈیو ڈرامے پہ ایک کتاب لکھی ہے جو اس صنف کا مکمل تعارف پیش کرتی ہے۔

لہٰذا ضرورت اس بات کی ہے کہ ان تمام ڈراما نگاروں کی تخلیق کا تفصیلی جائزہ لیا جائے اور اردو ڈراما نگاری کی وہ کڑی جس کا آخری سرا ابھی تک آغا حشر ہی تک پہونچ پایا ہے اس کو آگے بڑھایا جائے اور موجودہ دور تک کی پوری تاریخ مرتب کی جائے۔ یہ کام دوسری اصناف کا تو مکمل ہو چکا ہے لیکن اردو ڈراما ابھی تک اس سے محروم ہے۔

حواشی

۱۔ سید احتشام حسین ۔ 'جدید ادب: منظر اور پس منظر' (مرتب: جعفر عسکری) ۔ ص ۱۶۵، لکھنو، ۱۹۸۲ء

۲۔ ایضاً ۔ ص ۱۶۶

۳۔ ایضاً ۔ ص ۱۶۷

۴۔ ابراہیم یوسف ۔ 'ترقی پسند تحریک اور اردو ڈراما' (ترقی پسند ادب، پچاس سالہ سفر)، ص ۶ ۔ ۳۹۵، دہلی، ۱۹۸۹ء

۵۔ ایضاً ۔ ۳۹۷

۶۔ ایضاً ۔ ص ۳۹۹

۷۔ ایضاً ۔ ص ۴۰۰

۸۔ منظر اعظمی ۔ 'اردو ادب کے ارتقا میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ' ۔ ص ۸ ۔ ۴۳۷، لکھنو، ۱۹۹۶ء

۹۔ خلیل الرحمٰن اعظمی ۔ 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' ۔ ص ۶۱ ۔ ۲۱۵، علی گڑھ، ۱۹۹۶ء

۱۰۔ ابراہیم یوسف ۔ 'ترقی پسند تحریک اور اردو ڈراما' (ترقی پسند ادب، پچاس سالہ سفر) ۔ ص ۴۰۴، دہلی، ۱۹۸۹ء

۱۱۔ ظہیر انور ۔ 'ڈراما: فن اور تکنیک' ۔ ص ۱۱۴، کلکتہ، ستمبر ۱۹۹۶ء

۱۲۔ ابراہیم یوسف ۔ 'ترقت پسند تحریک اور اردو ڈراما' (ترقی پسند ادب، پچاس سالہ سفر) ۔ ص ۴۱۱، دہلی ۱۹۸۹ء

۱۳۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص ۲۷۹، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۱۴۔ ایضاً ۔ ص ۲۷۹

۱۵۔ ایضاً ۔ ص ۲۹۰

۱۶۔ ڈاکٹر ظہور الدین ۔ 'جدید اردو ڈراما' ۔ ص ۱۶۷، نئی دہلی، ۱۹۸۷ء

۱۷۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص ۲۸۷، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۱۸۔ ڈاکٹر ظہور الدین ۔ 'جدید اردو ڈراما' ۔ ص ۱۶۷، نئی دہلی، ۱۹۸۷ء

۱۹۔ جعفر عسکری ۔ 'جدید ادب، منظر اور پس منظر' ۔ ص ۱۵۰، لکھنو، ۱۹۸۲ء

۲۰۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص ۸۷ ۔ ۲۸۶، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۲۱۔ ڈاکٹر ظہور الدین ۔ 'جدید اردو ڈراما' ۔ ص ۱۶۷، نئی دہلی، ۱۹۸۷ء

۲۲۔ ایضاً ۔ ص۱۷۵

۲۳۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ۔ 'اردو ڈراما: روایت اور تجربہ' ۔ ص۲۹۵، لکھنو، ۱۹۷۳ء

۲۴۔ ایضاً ۔ ص۲۹۵

۲۵۔ ایضاً ۔ ص۲۹۷

۲۶۔ ایضاً ۔ ص۲۹۵

۲۷۔ ایضاً ۔ ص۲۹۸

۲۸۔ ایضاً ۔ ص۲۹۹

۲۹۔ ڈاکٹر قمر اعظم ہاشمی ۔ 'اردو ڈراما نگاری' ۔ ص۱۲۴، پٹنہ، ۱۹۸۲ء

۳۰۔ ایضاً ۔ ص۱۲۶

۳۱۔ ایضاً ۔ ص۱۲۷

۳۲۔ ایضاً ۔ ص۱۲۸

۳۳۔ ایضاً ۔ ص۱۲۸

۳۴۔ محمد حسن ۔ 'ضحاک' ۔ ص۹، دہلی، ۱۹۸۰ء

۳۵۔ ایضاً ۔ ص۱۵۔۱۴

۳۶۔ ایضاً ۔ ص۱۶

۳۷۔ ڈاکٹر ظہور الدین ۔ 'جدید اردو ڈراما' ۔ ص۲۰۵۔۲۰۴، نئی دہلی، ۱۹۸۷ء

۳۸۔ ایضاً ۔ ص۲۰۵

۳۹۔ ایضاً ۔ ص۲۰۵

۴۰۔ ایضاً ۔ ص۲۳۶

۴۱۔ ایضاً ۔ ص۲۳۷

۴۲۔ ایضاً ۔ ص۲۳۷

۴۳۔ ایضاً ۔ ص۲۲۵

باب ششم

جدید اردو ڈرامے پر لکھی گئی تنقید

جدید اردو ڈرامے پر لکھی گئی تنقید

اردو ادب کی دوسری اصناف یعنی ناول، افسانہ، شاعری وغیرہ میں جدید دور کا آغاز کب سے ہوا اس کا تعین تو کیا جا چکا ہے لیکن اردو ڈرامے میں جدید دور کب سے شروع ہوا یہ ذرا مشکل سوال ہے۔ وجہ وہی پرانی ہے یعنی اس کی طرف سے لوگوں کی بے توجہی۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ موجودہ دور میں ڈراما لکھنے والوں کی تعداد میں کسی طرح کی کمی آئی ہے۔ البتہ دوسری صنف کے مقابلے میں دیکھیں تو یہ کمی ضرور محسوس ہوتی ہے۔ اس کمی کی سب سے بڑی وجہ ڈرامے کی اسٹیج سے دوری ہے کیونکہ بقول محمد حسن: [۱]

"ڈرامہ صرف مُردہ الفاظ کا نام نہیں ہے اور عام طور پر صرف پڑھنے کے لیے نہیں لکھا جاتا، بلکہ لکھنے والا اسے اسٹیج پر پیش ہوتے دیکھتا ہے، اسٹیج ڈرامہ، مکالمہ، اداکاری، میک اپ، اسٹیج سیٹنگ، لباس، روشنی، اور سائے سب سے مل کر بنتا ہے۔"

(نئے ڈرامے۔ محمد حسن۔ ص ۳)

اندر سبھائی دور سے لے کر پارسی تھیٹر تک جتنے بھی ڈرامے لکھے گئے سب میں اسٹیج کے تمام لوازمات شامل تھے لیکن جب سے اردو ڈرامے میں ادبی دور کا آغاز ہوا تبھی سے اسٹیج سے اس کی دوری میں اضافہ ہوتا چلا گیا۔ دیگر اصناف نثر کی طرح اسے بھی کمرے میں بیٹھ کر پڑھنے کی چیز سمجھا جانے لگا۔ یہی وجہ ہے کہ اس صنف کو خاطر خواہ کامیابی حاصل نہ ہوسکی۔ ترقی پسند تحریک کے شروع ہوتے ہوتے صنف ڈراما کو کئی چیزوں کا مقابلہ ایک ساتھ کرنا پڑا۔ ریڈیو اور ٹی وی کی ایجاد نے اس کو متاثر کرنا شروع کر دیا۔ اس سے پہلے جب ہندوستان میں فلموں کا آغاز ہوا تو اس نے بھی صنف ڈراما کو صدمہ پہونچایا، جس کا ذکر پچھلے باب میں کیا جا چکا ہے۔ لوگوں کی دلچسپی فلموں میں زیادہ بڑھنے لگی اور تھیٹر سے ان کا رشتہ کم ہونے لگا۔ مزید ستم یہ کہ جب سے ریڈیو اور ٹی وی کی ایجاد ہوئی اردو ڈراما نے بھی اسٹیج سے اپنا رشتہ توڑ کر اپنے آپ کو ریڈیو اور ٹی وی کے مطابق ڈھالنا شروع کر دیا۔ اب اردو میں اسٹیج ڈراموں کے بجائے ریڈیو پلے، بروڈ کاسٹ پلے، صوتی ڈرامے، نشری ڈرامے، یک بابی ڈرامے لکھے جانے لگے۔ ان سب ڈراموں کے اپنے اپنے اصول ہیں، اپنے تقاضے ہیں جو اسٹیج کے تقاضوں سے بالکل الگ ہیں۔ اب ایسے میں ظاہر ہے اردو ڈرامے سے متعلق جتنی کتابیں لکھی گئیں ان کا موضوع بھی اسٹیج ڈرامے نہ ہو کر یہی ریڈیو اور ٹی وی کے ڈرامے ہوئے، انہی ڈراموں کی تاریخ لکھی گئی اور تنقید بھی انہی کی کی گئی۔ اگر اسٹیج ڈرامے کے سلسلے میں کام ہوا بھی تو قدیم ڈراما نگاروں کو لے کر ہی۔

جدید اردو ڈرامے پر موجودہ دور میں پہلا باقاعدہ کام ڈاکٹر ظہور الدین نے کیا ہے، بلکہ انہوں نے اپنی کتاب کا نام بھی ''جدید اردو ڈراما'' ہی رکھا ہے۔ ان کا طریقہ کار یہ ہے کہ سب سے پہلے انہوں نے مغربی ڈراموں کا پوری توجہ کے ساتھ مطالعہ کیا اور وہاں کی نئی تحریکوں کا تعارف کرایا۔ اس کے بعد انہوں نے اپنے سامنے اردو ڈراموں کو رکھا اور یہ تلاش کرنے کی کوشش کی کہ کیا مغرب کی ان تحریکوں کا اثر اردو ڈراموں پر بھی پڑا ہے یا نہیں۔ اور اس طرح وہ اپنی اس کھوج میں کامیاب ہوئے کہ ہاں ایپک تھیٹر اور لایعنی ڈرامے جو دراصل مغرب کی ایجاد ہیں، ان سے متاثر ہو کر اردو میں بھی ڈرامے لکھے گئے۔ ایپک تھیٹر اور بریخت کی روشنی میں ڈاکٹر ظہور الدین نے محمد حسن کے ڈرامہ ''ضحاک'' اور حبیب تنویر کے ''آگرہ بازار'' کا مطالعہ کیا۔ جس کا تفصیلی ذکر میں نے پچھلے باب میں کر دیا ہے۔ یہاں لایعنی ڈرامے اور اردو کے تعلق سے جو انہوں نے بحث کی ہے، اس کا ذکر کیا جائے گا۔

یہاں سب سے پہلے مختصراً یہ جان لینا ضروری ہے کہ لایعنی ڈراما (Absurd Drama) آخر ہے کیا۔ جیسا کہ اس کے نام سے ہی ظاہر ہے لایعنی ڈراما اس تصور کو پیش کرتا ہے کہ انسان کا وجود اس دنیا میں بے معنی ہے، نہ تو اپنی زندگی پہ اس کو اختیار ہے اور نہ ہی موت پہ، وہ صرف عمل کرتا جاتا ہے، اسے یہ بھی معلوم نہیں کہ اس کے اس عمل کا نتیجہ کیا ہوگا، لہٰذا انسان کی اسی داخلی کشمکش کو لایعنی ڈرامے کے تحت پیش کیا جاتا ہے۔

ڈاکٹر ظہور الدین اس پر مزید روشنی ڈالتے ہوئے رقم طراز ہیں:

۲

"مندرجہ بالا تصریحات کے بعد یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اِس رجحان

سے تعلق رکھنے والے ڈرامانگاروں نے ناظرین کے سامنے کوئی کہانی یا مقصد پیش کرنے کی بجاے دنیا اور انسانی زندگی کی وہ تصویریں پیش کرنے کی کوشش کی جو انھوں نے خود دیکھی تھیں یا جیسی کہ وہ انھیں نظر آتی تھیں۔ چناں چہ دنیا اور زندگی کی حقیقی تصویروں میں انھیں خوابوں کی طرح غیر منطقی عناصر زیادہ ملے۔ اِس لیے اُن کے فن پاروں میں بھی غیر منطقی اور غیر مدرکہ خیالات اور بے جوڑ و بے ربط تصویروں کے سلسلے ملتے ہیں۔ یعنی جس طرح ہمارے خوابوں کی تصویروں میں کوئی منطقی سلسلہ کارفرما نہیں ہوتا اسی طرح زندگی بھی انھیں ایک غیر منطقی خواب سا نظر آتی ہے۔ چناں چہ انھوں نے زیادہ تر خوابوں کو ہی موضوع بنانے کی کوشش کی۔ انھوں نے روایتی ڈراموں یا ناولوں کی طرح نہ تو منطقی انداز اختیار کیا اور نہ کوئی پیغام دینے کی کوشش کی۔ سلسلہ وار کہانی بیان کرنے کی بجاے شاعرانہ پیکر تراشے۔ روایتی ڈرامے کے ناظر کے ذہن میں اگر ہمیشہ یہ سوال ابھرتا ہے کہ اب آگے کیا ہونے والا ہے تو ان ڈراموں کو دیکھتے ہوئے وہ ہمیشہ یہ سوچتا ہے کہ وہ کیا دیکھ رہا ہے۔ زندگی کی منفیت اور تشکیک ان ڈراموں پر چھائی رہتی ہے۔ یہ لوگ دنیا کو ایک ایسی جگہ سمجھتے ہیں جس میں ہر شخص کسی دوسرے کا دشمن ہے اور ہر ایک دوسرے کو شک کی نظر سے دیکھ رہا ہے۔ کسی کو کسی پر اعتبار نہیں۔ کوئی کسی کا ہمدرد، ساتھی اور غمگسار نہیں۔ سب تنہا اور ایک دوسرے سے کٹے ہوئے ہیں۔ کوئی نہ کسی کی زبان سمجھتا ہے اور نہ کسی کے خیال تک رسائی حاصل کر سکتا ہے۔ ہر شخص اپنے وجود میں ایک ایسے جزیرے کی طرح ہے جس پر کسی دوسرے جزیرے یا دنیا کی سر زمین سے آیا ہوا ہوا کا کوئی جھونکا پر نہیں مار سکتا۔ ہر شخص اپنی ہی ذات میں مقید ہے اور اپنی ہی نظر پر بھروسا کرتا ہے۔ انسان کا وجود مکھی کے وجود سے زیادہ اہم نہیں۔ وہ اپنے اعمال کے لیے کسی کے سامنے جواب دہ نہیں۔ وہ آزاد اور خود مختار ہے لیکن اپنے اعمال کے نتائج پر اُسے کوئی اختیار نہیں۔ اسی لیے وہ آزاد و خود مختار ہوتے ہوئے بھی بے معنی و لایعنی ہے۔"

(جدید اردو ڈراما۔ ص ۳۸۸)

جس طرح ایپک تھیٹر کی ابتدا بریخت سے ہوتی ہے اسی طرح پہلا لایعنی ڈراما نگار بیکٹ ہے۔ بقول ڈاکٹر ظہور الدین بیکٹ سے متاثر ہو کر جن لوگوں نے اردو میں ڈرامے لکھے ان کو دو گروہ میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک گروہ تو وہ ہے جس نے ڈرامے کی ہیئت کو تو کلاسیکی ہی رہنے دیا لیکن موضوعاتی اعتبار سے ان کے ڈرامے لایعنی ڈرامے

کے قریب ہیں۔ دوسرا گروہ ان ڈراما نگاروں کا ہے جس نے ہیئت اور موضوع دونوں اعتبار سے ایسے ڈرامے لکھے جو بیکٹ کے لایعنی ڈرامے کے زمرے میں آتے ہیں۔ ڈاکٹر ظہورالدین نے اسی دوسرے گروہ کے ڈراما نگاروں کا تنقیدی مطالعہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"..... پہلے گروہ سے بحث کرنا چوں کہ سر دست ہمارا مقصد نہیں اس لیے یہاں انہیں اردو ڈرامانگاروں سے بحث کی جائے گی کہ جو دوسرے گروہ میں شمار کیے جاتے ہیں اور جن کے ہاں لایعنی ڈرامے کے شعوری تجربات ہم کو ملتے ہیں۔ ان میں کمارپاشی ، شمیم حنفی، انور عظیم، زاھدہ زیدی خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ ان سبھی ڈرامانگاروں نے ہیئتی اور موضوعاتی دونوں اعتبار سے لایعنی ڈرامے کی روایت کو نہ صرف اردو میں متعارف کرانے کی کوشش کی ہے بل کہ اُس کو فروغ دیتے ہوئے اردو ڈرامے کی تاریخ میں بھی ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔"

(ص۳۱۶)

بقول ڈاکٹر ظہورالدین یوں تو کمار پاشی کے تمام ڈراموں پر لایعنی ڈرامے کا اثر دکھائی دیتا ہے لیکن ''جملوں کی بنیاد''، ''اندھیرے کے قیدی''، ''ایٹی کیٹ'' اور ''بو'' پوری طرح سے لایعنی ڈرامے کی حدود میں نظر آتے ہیں۔ اپنے آٹھ یکبابی ڈراموں کے مجموعے ''اندھیرے کے قیدی'' میں اپنے ان ڈراموں کے مقصد کو واضح کرتے ہوئے کمار پاشی خود کہتے ہیں کہ زندگی بذات خود ایک ادا کار کے کام کرتے ہیں، لیکن یہ حقیقت ہم پر واضح نہیں ہوتی بلکہ دوسرے لفظوں میں ہم اس حقیقت سے جی چراتے ہیں۔ لہٰذا ان ڈراموں کا مقصد زندگی کی اسی حقیقت کو آشکار کرنا ہے۔ (جدید اردو ڈراما۔ ص ۳۱۷)

کمار پاشی کے ایک ڈراما 'جملوں کی بنیاد' پر تنقید کرتے ہوئے ڈاکٹر ظہورالدین یوں رقم طراز ہیں:

"لایعنی ڈراما اپنے مسائل کو ابھارنے کے لیے نہ تو کسی منطقی ہیئت کو اختیار کرتا ہے اور نہ وہ مسائل کو کسی منطقی انجام تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ کسی ایک ہیئت کو اختیار کرنے کی پابندی بھی قبول نہیں کرتا۔ اس لیے اس میں فوک پلے، حقیقت پسند ڈراما، ایپک تھیٹر، پوئٹک ڈراما کے علاوہ افسانہ، داستان ، لریکل پوئٹری، بحث و مباحثہ اور تنقید و تبصرہ وغیرہ سبھی کے اسالیب کے عناصر بیک وقت موجود نظر آتے ہیں۔ لایعنی ڈرامے کی روایت کے عین مطابق جملوں کی بنیاد کا پلاٹ بھی پلاٹ نگاری کے مجوزہ اصولوں سے انحراف کرتے ہوئے ہمیں کسی منطقی انجام تک لے جانے کی کوشش نہیں کرتا۔ غور سے اگر دیکھا جائے تو اس میں پلاٹ ہے ہی نہیں

سوائے اِس کے کہ چند کردار ایک کمرے میں زندگی کے مختلف مظاہر سے متعلق اپنے اپنے نفسیاتی ردِ عمل کو پیش کرتے ہیں۔ کمارپاشی اِس میں نہ تو واقعاتی ارتقا کو ممکن بنانے کی کوشش کرتے ہیں اور نہ تاثراتی ارتقا کی طرف واقعات کو بڑھاتے ہیں۔ پورے منظر نامے پر ابہام کی ایک دبیز چادر پھیلی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اسی لیے ناظر اِس ڈرامے کو دیکھتے ہوئے اپنے آپ کو کئی ایک سوالیہ نشانوں میں گھرا ہوا پاتا ہے۔"

(جدید اردو ڈراما۔ ۳۲۱)

یعنی اس ڈرامے میں کوئی مربوط پلاٹ ہے ہی نہیں، بلکہ یہ منتشر خیالات کا ایک مجموعہ ہے۔ یہی لایعنی ڈرامے کا اصول ہے۔ اسی طرح بقول ڈاکٹر ظہورالدین اِس ڈرامے کے سارے کردار ایک سات کھڑکیوں والے کمرے میں جمع ہوتے ہیں لیکن وہ اس کمرے میں دروازے سے داخل نہیں ہوتے بلکہ کھڑکیوں سے کود کر اندر داخل ہوتے ہیں جو لایعنی ڈرامے کے اصول کے مدنظر اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ کمار پاشی نے اس کے ذریعے زمین پر انسانی وجود کے نزول اور اس کی بے معنویت کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ساتویں کھڑکی سے البتہ کوئی بھی کردار اندر داخل نہیں ہوا ہے بلکہ سب کو انتظار ہے کہ اس کھڑکی سے کوئی آنے والا ہے، لیکن اخیر تک کوئی نہیں آتا۔ اس سے ڈاکٹر ظہورالدین نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ ہر مذہب میں ایک دیوتا یا پیغمبر کے آنے کا تصور ہے جو انسان کو اس کی مصیبتوں سے آزادی دلائے۔ کمار پاشی نے اس تصور کو جھٹلانے کی کوشش کی ہے۔

'جملوں کی بنیاد' میں زبان و بیان کے استعمال پر تنقید کرتے ہوئے ڈاکٹر ظہورالدین لکھتے ہیں:

ے۵

"زبان و بیان کے اعتبار سے بھی یہ ڈراما لایعنی روایت ہی کا تتبع کرتا ہے۔ مکالمے نہ صرف پیش پا افتادہ اور عام بول چال کے مطابق ہیں بل کہ بسا اوقات وہ بازاری پن کی سطح تک بھی ابھر آتے ہیں اور ان سے گھن سی آنے لگتی ہے۔"

(ص ۳۲۷)

یہی حال کردار نگاری کا بھی ہے۔ بقول ڈاکٹر ظہورالدین:

ے۶

"یہی حال کردار نگاری کا بھی ہے۔ پورا ڈراما پڑھ لینے یا دیکھ لینے کے بعد بھی ہم اس ڈرامے کے کسی کردار سے متعارف نہیں ہو پاتے۔ سمیر کون ہے، گلاب کیا ہے کھڑکیوں سے کودنے والے دوسرے کردار کہاں سے آئے ہیں۔ کچھ پتا نہیں چلتا۔ ابہام کا ایک دبیز پردہ ان سب کی شخصیت پر پڑا رہتا ہے۔ البتہ اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ یہ سبھی کردار کسی اذیت ناک نفسیاتی

حالت سے دوچار ہیں اور لایعنی ڈرامے کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے کمارپاشی اپنے کرداروں کی نفسیاتی حالتوں کو ہی پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔"

(ص۳۲۳)

کمار پاشی کے دوسرے ڈرامے ''اندھیرے کے قیدی'' میں بھی لایعنی ڈرامے کی یہی روایت کارفرما ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔ ڈاکٹر ظہورالدین نے ان تمام اثرات کی نشاندہی کی ہے جو بیکٹ کے اثر سے اردو ڈرامے میں آئے ہیں۔ بقول ڈاکٹر ظہورالدین لایعنی ڈراما نگاروں نے ایک اور تصور کو تقویت بخشنے کی کوشش کی ہے جس کے تحت یا تو خدا کا وجود ہے ہی نہیں، یا پھر وہ مر چکا ہے۔ کمار پاشی کے ڈرامہ ''اندھیر کے قیدی'' کے حوالے سے وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"خدا کے نام پر ڈھائے جانے والے انسانیت سوز مظالم کو مد نظر رکھتے ہوئے انسان کا یہ شک یقین میں بدل رہا ہے کہ یا تو خدا ہے ہی نہیں یا پھر اب وہ مر چکا ہے۔ اسی تشکیک کو اجاگر کرنے کے لیے یہاں کمارپاشی جہاں اُسے قتل کرانے کے لیے اپنے کرداروں کو منصوبے تیار کرتے ہوئے دکھاتے ہیں وہیں اُس کے وجود سے متعلق ان کے دلوں میں موجود تشکیک کو بھی واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ جسے قتل کرنے کے منصوبے تیار کیے جارہے ہیں وہ ہے ہی نہیں۔"

(ص۳۳۱)

دراصل مذکورہ بالا ڈرامے میں نندی اپنے باپ کو قتل کر دینا چاہتا ہے لیکن اس میں وہ ناکام رہتا ہے، کیونکہ کبھی تو اس کا باپ بستر پر جگا ہوا دکھائی دیتا ہے اور کبھی کمرے کی ہر چیز (یعنی اینٹ، دیوار، فرش) میں موجود دکھائی دیتا ہے۔

کمار پاشی کے ان دونوں ڈراموں کا ذکر کرنے کے بعد ڈاکٹر ظہورالدین نے شمیم حنفی کے ایک ڈرامے ''پانی۔ پانی'' کا تنقیدی مطالعہ کیا ہے۔ اس میں بھی لایعنی ڈرامے کی تمام خصوصیات موجود ہیں، مثال کے طور پر انسان کے بے معنی ہونے کا احساس، اس کا ازلی وابدی کرب، کسی کردار کا تعارف نہ پیش کرنا، اس کا علامتی لب ولہجہ وغیرہ۔ لیکن اس کے ساتھ ہی بقول ڈاکٹر ظہورالدین 'پانی۔ پانی' ہیئتی اعتبار سے ایپک تھیٹر کے زمرے میں آتا ہے۔

"ڈرامے کے فن کے اعتبار سے، جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے، یہ ڈراما ایپک تھیٹر سے پوری طرح متاثر نظر آتا ہے۔ اس کا اولین ثبوت ہمیں ڈرامے کے آغاز ہی میں راوی کی موجودگی سے مل جاتا ہے۔ راوی یہاں ایک قصہ گو کی طرح نہ صرف مناظر کو متعارف کراتا ہے بل کہ وقتاً فوقتاً ان پر تنقید و تبصرے کا

کام بھی انجام لاتا ھے۔دوسری اھم خصوصیت جو اسے ایپک تھیٹر کی روایت سے وابستہ کرتی ھے وہ واقعات کی ترتیب و تشکیل ھے۔ ڈرامے کا پورا پلاٹ مختلف و متضاد واقعات کے ایك طویل سلسلے پہ مبنی ھے۔ جس طرح ایك قصہ گو کھانی یا قصہ سناتے ھوئے کچھ حصے سیدھے سادے طریقے سے بیان کرتا ھے اور کچھ کو اپنی حرکات و سکنات کے ساتھ ادا کرنے کی کوشش کرتا ھے اسی طرح سے یہاں بھی ھمیں کچھ حصے تو راوی اپنی زبان میں سناتا ھے اور کچھ کو وہ عملی طور پر اسٹیج پر پیش کرتا ھے۔ اس طرح یہ پلاٹ ایك قصہ در قصہ کھانی کا روپ اختیار کر لیتا ھے جو ایپك ڈرامے کی خصوصیت ھے۔"

(ص ۳۴۶)

زبان کے اعتبار سے اس ڈرامے کے مکالمے کلاسیکی اور جدید دونوں اثرات کو ظاہر کرتے ہیں۔ راوی کی زبان پر تکلف اور پرشکوہ ہے جبکہ دوسرے کردار سادہ زبان استعمال کرتے ہیں۔ گویا شمیم حنفی کا یہ ڈراما کئی حیثیتوں کا حامل ہے اور اس میں ایپک، لایعنی، کلاسیکی اور جدید ہر ڈرامے کے لوازمات شامل ہیں۔

اس کے بعد ڈاکٹر ظہور الدین نے انور عظیم کے ڈرامے ''آوازوں کے قیدی'' پر تفصیلی بحث کی ہے اور اس پر لایعنی ڈرامے کے اثرات کو واضح کیا ہے۔ اس ڈرامے کے صرف موضوع اور ہیئت ہی لایعنی ڈرامے کی حدود میں نہیں آتے بلکہ انور عظیم نے اس کے شروع میں پیش کش کے لیے جو ہدایات درج کی ہیں وہ بھی لایعنی ڈرامے کے ہی مطابق ہیں۔ اس کے پلاٹ کے بارے میں ڈاکٹر ظہور الدین کا کہنا ہے کہ:

۵۹

"اس میں پلاٹ کی اگر کوئی معروضی پھچان تلاش کی جاسکتی ھے تو وہ بس اس قدر ھے کہ شروع سے لے کر آخر تك بھت سے کردار کسی ھوٹل یا رستوران کے کمرے میں بیٹھے عجیب، بے سرو پا اور لایعنی گفتگو کرتے ھیں۔"

(ص ۳۴۶)

اس ڈرامے کی کردار نگاری اور منظر نگاری کو بھی اسی طرح سے پرکھنے کی کوشش ڈاکٹر ظہور الدین نے کی ہے جیسا کہ انہوں نے کمار پاشی اور شمیم حنفی کے ڈراموں کے تعلق سے کی تھی۔ البتہ ''آوازوں کے قیدی'' کی زبان پر انہیں اعتراض ہے:

۶۰

"ڈرامے کے سبھی کردار چو ں کہ دانش وروں کے طبقے سے تعلق رکھتے ھیں اِس لیے انھیں وھی زبان اور اسلوب بیان عطا کیا گیا ھے کہ جو ان کا طرئہ امتیاز ھے۔ اس اعتبار سے یہ ڈراما لایعنی ڈرامے کی روایت کے مقابلے میں حقیقت پسندی کی روایت سے قریب ھو جاتا ھے۔ جملوں کی ساخت اور اوقاف

کا استعمال بھی روایتی ھی ھے۔ اس لیے زبان و بیان اور اوقاف کے استعمال کے اعتبار سے اِسے ھم لایعنی ڈرامے کے زمرے میں شمار نھیں کر سکتے۔"

(ص ۳۵۸)

موصوف نے ان ڈراموں کے علاوہ زاہدہ زیدی کے ڈراموں کا بھی ذکر کیا ہے کہ چٹان، دل ناصبور دارد، اور دوسرا کمرہ زاہدہ زیدی کے ایسے ڈرامے ہیں جن پر بیکٹ اور لایعنی ڈرامے کا اثر ہے لیکن انہوں نے جس طرح کمار پاشی، شمیم حنفی اور انور عظیم کے ڈراموں کی پوری تفصیلی بحث پیش کی اس طرح زاہدہ زیدی کے کسی بھی ڈرامے کو پیش نہیں کیا ہے۔ خیر مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ڈاکٹر ظہور الدین کی لایعنی ڈرامے کے نقطۂ نظر سے اردو ڈراموں کی یہ تنقید قابل تعریف ہے کہ انہوں نے اردو ڈرامے میں ایک نئی جہت کی نشاندہی کی اور آئندہ کے ڈراما نگاروں اور نقادوں کے لیے ایک نئی راہ ہموار کی۔

موجودہ دور میں اردو ڈرامے اور تھیٹر کے حوالے سے ایک بات جو نقادوں کے درمیان موضوع بحث بنی ہوئی ہے وہ یہ کہ کیا اردو ڈرامے یا اردو تھیٹر کا کوئی وجود ہے۔ اسی سوال کو ذہن میں رکھتے ہوئے اردو اکادمی، دہلی نے دسمبر ۱۹۹۳ء میں اردو تھیٹر پر ایک سیمینار کا انعقاد کروایا۔ اس سیمینار کی پوری سرگذشت کتابی شکل میں "اردو تھیٹر: کل اور آج" کے عنوان سے منظر عام پر آ چکی ہے۔ حالانکہ اس سے ہمارے موضوع کا کوئی تعلق نہیں ہے لیکن اس کا ذکر کرنا میں اس لیے ضروری سمجھتا ہوں تا کہ معلوم ہو سکے کہ اردو ڈرامے اور تھیٹر کی تنقید کا رویہ اب بدل رہا ہے۔ اب صرف اسی پر بات نہیں ہوتی کہ فلاں ڈرامے میں کردار نگاری کیسی ہے، منظر کیسے استعمال کئے گئے ہیں، پلاٹ ہے کہ نہیں بلکہ اردو ڈرامے اور تھیٹر کے وجود پر بھی سوالیہ نشان لگایا جا رہا ہے۔

مذکورہ بالا سیمینار میں دو پیپر پڑھے گئے۔ پہلا پیپر "اردو ڈرامہ" کے عنوان سے محمد حسن صاحب نے پیش کیا جس میں انہوں نے اندر سبھا سے لے کر موجودہ دور تک کے تقریباً تمام ڈراما نگاروں اور اس صنف میں رائج مختلف جہتوں کا ذکر کیا۔ دوسرا پیپر اقبال مجید نے "اردو تھیٹر کیوں اور کیسے؟" کے عنوان سے پڑھا۔ اس کے بعد بحث و مباحثہ کا دور شروع ہوا۔ کسی نے کہا اردو تھیٹر کا وجود ہے ہی نہیں، کسی نے کہا نہیں اس کا وجود ہے، کسی نے اردو اور ہندی کے مسئلے کی بات کی تو کسی نے مشترکہ تہذیب کا راگ الاپا۔ اس طرح بات مسئلے مسائل میں ہی الجھ کر رہ گئی، کوئی نتیجہ سامنے نہ آ سکا۔

حواشی

۱۔ محمد حسن ۔ 'نئے ڈرامے' ۔ ص۳، دلی، فروری ۱۹۷۵ء

۲۔ ڈاکٹر ظہورالدین ۔ 'جدید اردو ڈراما' ۔ ص۳۸۸، نئی دہلی، ۱۹۸۷ء

۳۔ ایضاً ۔ ص۳۱۶

۴۔ ایضاً ۔ ص۳۲۱

۵۔ ایضاً ۔ ص۳۲۷

۶۔ ایضاً ۔ ص۳۲۳

۷۔ ایضاً ۔ ص۳۳۱

۸۔ ایضاً ۔ ص۳۴۶

۹۔ ایضاً ۔ ص۳۴۶

۱۰۔ ایضاً ۔ ص۳۵۸

حاصل مطالعہ

اردو ڈراما جب پہلے پہل وجود میں آیا تو جہاں ایک طرف اردو داں طبقہ اس نئی صنف سے نا آشنا تھا وہیں دوسری طرف اس صنف کے اصول بھی مرتب نہیں ہوئے تھے، اس لیے کہ یہ بالکل ایک نئی چیز تھی، لہٰذا شروع میں اس پر جو تنقیدیں کی گئیں ان کا اپنا کوئی معیار نہیں تھا۔ شاعری کی اصناف پر اگر ہم غور کریں تو پتہ چلتا ہے کہ غزل، قصیدہ، مرثیہ یا مثنوی کی صنف کا آغاز جب اردو میں ہوا تو اس کے پیچھے ایک لمبی روایت موجود تھی۔ بھلے ہی وہ فارسی زبان میں تھی لیکن ہمارے شعراء اُس روایت سے پوری طرح واقف تھے۔ اس لیے ان اصناف کو آسانی سے مقبولیت بھی مل گئی اور اُن پر جو تنقیدیں کی گئیں ان کا معیار بھی بہتر تھا کیونکہ ان اصناف کے اصول پہلے سے دوسری زبانوں میں موجود تھے۔ حالانکہ ایسا نہیں ہے کہ اِس خطۂ زمین پر پہلے کبھی ڈراما تصنیف یا اسٹیج نہیں کیا گیا تھا۔ سنسکرت زبان و ادب میں ناٹک کی ایک زبردست روایت ملتی ہے اور اس کے تحت ایسے ایسے ناٹک اور ان کی تنقید لکھی گئی جن کو بعد میں بین الاقوامی شہرت حاصل ہوئی۔ مثال کے طور پر کالی داس کا ''شکنتلا'' ناٹک اور ناٹکوں کی تنقید میں بھرت منی کا ''ناٹیہ شاستر'' جس کی مقبولیت میں آج بھی کوئی کمی نہیں آئی ہے۔ لیکن ایک زمانہ ایسا آیا جب اس سنہری روایت کا خاتمہ ہو گیا اور آہستہ آہستہ لوگ اس کو بھول گئے۔ اردو داں طبقہ چونکہ سنسکرت زبان و ادب سے پوری طرح ناواقف تھا اس لیے سنسکرت ناٹکوں سے کوئی فیض حاصل نہ کر سکا۔

اردو ادب کے تنقیدی سرمایہ کو دیکھا جائے تو اس کی ابتدا تذکروں سے ہوتی ہے۔ ان تذکروں میں بھی صرف ایک ہی صنف یعنی شاعری کے متعلق تنقیدی اشارے ملتے ہیں کیونکہ جس طرح دنیا کی دیگر زبانوں کی ابتدا

شاعری سے ہوئی ویسے ہی اردو زبان وادب کا آغاز بھی شاعری سے ہی ہوا، لہٰذا قدیم شعرا کا کلام دیکھا جائے تو اس میں کہیں کہیں اس بات کا اشارہ مل جاتا ہے کہ شعر کو کیسا ہونا چاہئے۔ اس کے بعد جب تذکرے لکھے گئے تو اس میں تنقید کا معیار ذاتی پسند و ناپسند پر قائم تھا، یعنی اگر کسی تذکرہ نگار نے کوئی شعر پسند کیا تو وہ اس کی وجہ بتاتا تھا کہ اس کی پسند کس بنا پر ہے یا اگر کوئی شعر ناپسند ہے تو کیوں۔ اس میں بھی خاص کر شاعری کی زبان ہی تنقید وتبصرہ کا مرکز ہوا کرتی تھی۔ اردو ڈرامے کے ساتھ بھی یہی ہوا، چونکہ ابتدائی ڈرامے ناچ اور گانے کا مجموعہ ہوا کرتے تھے اس لیے زیادہ تر تنقید ناچ اور گانوں پر ہی مرکوز ہوا کرتی تھی۔

اردو کے ابتدائی ڈراموں پر جب ہمارے نقادوں نے نظر ڈالی تو اس کے محاسن کو کم بیان کیا اور معائب گناتے گناتے یہاں تک پہنچ گئے کہ اس پوری صنف کو ہی غیر ادبی قرار دے دیا۔ جب یہ صنف ہی ادب سے خارج قرار دے دی گئی تو ہم سبھی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ اب اس پر کیا تنقیدیں کی گئی ہوں گی۔ کسی نے کہا میر حسن کی مثنوی نے تو ہزاروں عورتوں کو فاحشہ بنا ہی دیا تھا اب امانت نے اندر سبھا لکھ کر ہزاروں مردوں کو اغلام بازی میں مبتلا کر دیا، کسی نے یہ اعتراض کیا کہ امانتؔ نے آدم اور پری زاد کے عشق کو پیش کر کے ایک محیر العقول اور غیر اخلاق کام کیا ہے، کسی نے کہا یہ کہانی کم اور رقصوں کا مجموعہ زیادہ ہے۔ اس بات سے خود اندر سبھا کے مصنف امانتؔ اس قدر خوف زدہ ہو گئے کہ جب ان کی کتاب منظر عام پر آئی تو اس کے مصنف کا نام امانت نہ ہو کر 'استاد' لکھا ہوا تھا۔ دوسرے یہ کہ خود مصنف نے اس کو ڈرامانہ کہہ کر اس کو جلسے یا رہس کے نام سے تعبیر کیا جو بعد میں چل کر نقادوں کے درمیان ایک طویل مدت تک بحث ومباحثہ کا موضوع بنا۔ یہ سب اس وجہ سے کہ اس وقت کا مہذب طبقہ ڈرامے کو بڑی حقیر نظروں سے دیکھتا تھا۔ اسی طرح جب واجد علی شاہ کے ڈراموں پر تنقیدیں کی گئیں تو کسی نے اسے ڈراما ماننے سے انکار کیا تو کسی نے اس کو رہس اور ناچ گانے کی محفل تک ہی محدود رکھا۔ لیکن بہت بعد میں چل کر جب ڈرامے کے پورے اصول مقرر کر لیے گئے تو ان ابتدائی ڈراموں کے فنی محاسن کو بھی منظر عام پر لایا گیا اور ان کی تعریف کی گئی۔ بہت سے نقاد ایسے بھی پیدا ہوئے جنہوں نے ہندوستانی ماحول اور تہذیب ومعاشرت، جس کے تحت یہ ڈرامے وجود میں آئے تھے، ان کو نظر انداز کر کے تنقید کرتے وقت صرف مغربی اصولوں کو ہی اپنے پیش نظر رکھا اور دنیا بھر کے اعتراضات کر ڈالے۔ یہ رویہ صحیح نہیں ہے۔

پارسی اسٹیج کے تحت جو ڈرامے لکھے گئے ان کا مقصد ادبی کم اور تجارتی زیادہ تھا۔ عوامی پسند و ناپسند کو ملحوظ رکھتے ہوئے یہ ڈرامے لکھے گئے، حالانکہ اس میں مغرب کی بھونڈی نقالی کی گئی تھی لیکن اسٹیج کے نقطۂ نظر سے اردو ڈرامے کو

کافی فائدہ ہوا۔ پارسی اسٹیج کے ڈراما نگاروں نے اس صنف کے کچھ اصول بھی مقرر کرنے شروع کر دیے تھے، مثال کے طور پر یہ کہ ڈرامے کی زبان سادہ اور عام فہم ہو، تاکہ ناظرین اس کو آسانی سے سمجھ سکیں، گانے کی تعداد ڈراموں میں زیادہ ہونے کی وجہ سے بہت سے ایسے حضرات پیدا ہو گئے جو اچھے شعر تو نہیں کہہ سکتے تھے لیکن تک بندی ضرور کر لیتے تھے، لہٰذا کچھ پارسی ڈراما نگاروں نے اس پر اعتراضات کیے اور اردو ڈرامے کی زبان جو ہمیشہ عتاب کا شکار رہی اور جسے مچھلی بازار کی زبان کہا گیا اس کو لکھنو اور دلی کی ادبی زبان کے ہم پلہ بنانے کی کوشش شروع ہوئی۔ ساتھ ہی نقادوں نے ڈراما نگاروں کی توجہ اس طرف بھی مبذول کرائی کہ ڈراموں میں منظوم کے بجائے نثری مکالمے لکھے جانے چاہئیں تاکہ لوگ اندر سبھائی طلسم سے باہر نکل کر آزادی کی سانس لے سکیں۔

لیکن اس دور میں بھی ڈرامے کی صحیح تنقید نہیں کی گئی بلکہ زیادہ تر اس کا پتہ لگانے کی کوشش کی گئی کہ فلاں ڈراما نگار کب پیدا ہوا، اس نے کتنے ڈرامے لکھے، یہ ڈرامے کیا ترجمہ کیے گئے ہیں یا کہیں سے ماخوذ ہیں، یا پھر یہ کہ ڈراموں میں ادبی رجحان کب سے شروع ہوا اور کس نے اس صنف میں ایک نئی روایت کی بنیاد ڈالی وغیرہ۔

ڈرامے کی تنقید کا ایک معیار تو وہ تھا جو پارسی اسٹیج کے تحت وجود میں آیا۔ بعد میں اس تنقید کا ایک اور معیار دیکھنے کو ملتا ہے اور وہ یہ کہ جب انگریز ہندوستان آئے اور یہاں کے لوگ انگریزی زبان سے واقف ہوئے تو انہیں ڈرامے کے وہ تمام اصول معلوم ہوئے جو انگریزوں نے قائم کیے تھے، کیونکہ ڈرامے کی ابتدا تو یونان یا ہندوستان (سنسکرت میں) میں ہوئی لیکن اس کو نئے خدوخال انگریزوں نے ہی دیے۔ لہٰذا انہی اصول کے تحت اردو ڈرامے لکھے بھی گئے اور ان پر تنقید بھی کی گئی۔ خاص کر ترقی پسند تحریک شروع ہونے کے بعد جب ہمارے ادیبوں اور نقادوں کے سوچنے کا طریقہ بدلا اور ہر صنف کو اس کا صحیح حق دلانے کی آواز بلند ہوئی تو حقیقت پسندی پر مبنی ڈرامے لکھے گئے، اس کے موضوعات میں وسعت پیدا ہوئی اور نقادوں نے پلاٹ و کردار کا تعین بھی صحیح طور پر کرنا شروع کر دیا۔ نقادوں میں سید محمد حسین رضوی، نور الٰہی و محمد عمر صاحبان اور ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے اردو ڈرامے کی تنقید سے متعلق جس روایت کی داغ بیل ڈالی تھی اور اپنی تحقیق کی بنیاد پر جو باتیں کہی تھیں اب اس کے صحیح یا غلط ہونے کی جانچ شروع ہوئی اور اس میدان میں سید بادشاہ حسین، صفدر آہ، ڈاکٹر عطیہ نشاط، عشرت رحمانی اور ڈاکٹر اسلم قریشی جیسی شخصیت نے اس صنف پر تفصیلی کام کیا اور لوگوں کو اس کے متعلق واقفیت پہونچائی۔ اس کے بعد پروفیسر سید حسن، ابراہیم یوسف، محمد حسن، ظہور الدین اور ظہیر انور جیسے نقادوں نے جہاں ایک طرف اردو ڈرامے کے اندر مشرقی تہذیب و تمدن کی تلاش کی وہیں دوسری طرف جدید اردو ڈراموں پر مغربی اثرات کی بھی نشاندہی کی اور ڈرامے کے فن کا تعین پڑھنے کی صنف

تک ہی نہیں بلکہ اسٹیج کے نقطۂ نظر سے بھی کیا۔

لیکن مجموعی طور پر جب ہم آغا حشر کے بعد کے ڈراموں پر کی گئی تنقید کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں یہ بات شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ اس کام کی رفتار کافی مدھم پڑ گئی، کیونکہ اردو ادب کی دیگر اصناف جیسے داستان، ناول، افسانہ، یا شاعری میں غزل، مثنوی، مرثیہ، قصیدہ اور نظم پہ اتنی تنقیدی کتابیں لکھی گئی ہیں کہ لائبریریوں میں الگ الگ مصنفین کے الگ الگ گوشے بنا دیے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر پریم چند کا گوشہ الگ ہے تو اقبالؔ اور غالبؔ کا گوشہ الگ، لیکن آغا حشر یا کسی دوسرے ڈراما نگار کا کوئی الگ گوشہ نہیں ملتا، کیونکہ ان پہ اتنا کام ہی نہیں ہوا ہے۔ لہٰذا ضرورت ہے ایسے کام کی جس کے تحت آغا حشر کے بعد سے اب تک لکھے گئے ڈراموں کی مکمل تنقید کی جائے تا کہ دوسری اصناف کی طرح ڈرامے کی بھی پوری تنقید و تاریخ مرتب کی جا سکے۔

☆☆☆☆☆☆

کتابیات

۱۔ آرام کے ڈرامے - مرتبہ: سید امتیاز علی تاج
مجلس ترقی ادب ، لاہور ، نومبر ۱۹۶۹ء

۲۔ آغا حشر کاشمیری اور اردو ڈراما - انجمن آرا انجم
ایجوکیشنل بک ہاؤس ، علی گڑھ ، ۱۹۷۹ء

۳۔ آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ - ڈاکٹر محمد شفیع
عوامی پریس ، مالیگاؤں ، مارچ ۱۹۸۸ء

۴۔ آج کا اردو ادب - ڈاکٹر ابواللیث صدیقی
علی گڑھ بک ڈپو ، علی گڑھ ، ۱۹۷۵ء

۵۔ 'آج کل' (ڈراما نمبر) ، نئی دہلی ، ۱۹۵۹ء

۶۔ 'آج کل' ، نئی دہلی ، جنوری ۲۰۰۱ء

۷۔ اردو کا پہلا ڈراما - اخلاق اثر
بھوپال بک ہاؤس، بدھوارہ، بھوپال ، ۱۹۷۸ء

۸۔ اردو تھیٹر (جلد اول) - ڈاکٹر عبدالعلیم نامی
کل پاکستان انجمن ترقی اردو ، اردو روڈ ، کراچی ، ۱۹۶۲ء

۹۔ اردو ڈراما کا ارتقا - عشرت رحمانی
ایجوکیشنل بک ہاؤس ، علی گڑھ ، ۱۹۷۸ء

۱۰۔ اردو ڈراما تاریخ و تنقید - عشرت رحمانی
ایجوکیشنل بک ہاؤس ، علی گڑھ ، ۱۹۸۱ء

۱۱۔ اردو ڈراما: روایات اور تجربہ - ڈاکٹر عطیہ نشاط
نصرت پبلشرز ، وکٹوریہ اسٹریٹ ، لکھنو ، ۱۹۷۳ء

۱۲۔ اردو ڈرامے کی تنقید کا جائزہ - ابراہیم یوسف
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ، نئی دہلی ، ۱۹۹۹ء

۱۳۔ اردو اسٹیج ڈراما (تاریخ و تنقید) - ڈاکٹر وجے دیو سنگھ
ادارہ فکر جدید ، دریا گنج ، نئی دہلی ، ۱۹۹۶ء

۱۴۔ اندر سبھا اور اندر سبھائیں - ابراہیم یوسف
نسیم بک ڈپو ، لاٹوش روڈ ، لکھنو ، جون ۱۹۸۰ء

۱۵۔ اردو کے اہم ڈراما نگار - ابراہیم یوسف
مالوہ پبلشنگ ہاؤس ، بھوپال ، ۱۹۸۲ء

۱۶۔ اردو ڈراما کی مختصر تاریخ - ڈاکٹر ملک احسن اختر
مقبول اکیڈمی ، شاہراہ قائداعظم ، لاہور ، ۱۹۹۰ء

۱۷۔ اردو ڈراما نگاری: تاریخ و تنقید کی روشنی میں - ڈاکٹر قمر اعظم ہاشمی
بک امپوریم ، سبزی باغ ، پٹنہ ، ۱۹۸۲ء

۱۸۔ ادبی ڈرامے - اعجاز حسین
کارواں پبلشرس ، الٰہ آباد ، ستمبر ۱۹۶۵ء

۱۹۔ اردو اسٹیج ڈراما - ڈاکٹر اے۔بی۔اشرف
مقتدرہ قومی زبان ، اسلام آباد ، ۱۹۸۶ء

۲۰۔ اردو ڈراما: فن اور منزلیں - سید وقار عظیم ، ترتیب و تعارف: ڈاکٹر سید معین الرحمٰن
ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ، دہلی ، ۱۹۹۶ء

۲۱۔ اندر سبھا کی روایت - محمد شاہد حسین
نشاط پریس ، ٹانڈہ ، فیض آباد ، مارچ ۱۹۸۴ء

۲۲۔ اردو یک بابی ڈراما - پروفیسر فصیح احمد صدیقی
ادارۂ ادب اردو ، بمبئی ، اپریل ۱۹۷۳ء

۲۳۔ انارکلی - سید امتیاز علی تاج

ایجوکیشنل بک ہاؤس ، علی گڑھ ، ۱۹۹۴ء

۲۴۔ اردو ادب کے ارتقا میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ - منظر اعظمی
اتر پردیش اردو اکادمی ، لکھنو ، ۱۹۹۶ء

۲۵۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک - خلیل الرحمٰن اعظمی
ایجوکیشنل بک ہاؤس ، علی گڑھ ، ۱۹۹۶ء

۲۶۔ اردو تھیٹر، کل اور آج - مرتبین: مخمور سعیدی، انیس اعظمی
اردو اکادمی ، دہلی ، ۲۷ر جنوری ۱۹۹۵ء

۲۷۔ بہار کا اردو اسٹیج اور اردو ڈراما - سید حسن
کتاب خانہ ، ترپولیا ، پٹنہ ، مئی ۱۹۷۸ء

۲۸۔ برصغیر کا ڈراما - ڈاکٹر اسلم قریشی
مغربی پاکستان اردو اکیڈمی ، لاہور ، جون ۱۹۸۷ء

۲۹۔ ترقی پسند ادب ، پچاس سالہ سفر - ترتیب: پروفیسر قمر رئیس، سید عاشور کاظمی
ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ، دہلی ، ۱۹۸۹ء

۳۰۔ جدید ادب ، منظر اور پس منظر - سید احتشام حسین، مرتبہ: جعفر عسکری
اتر پردیش اردو اکادمی ، لکھنو ، ۱۹۸۲ء

۳۱۔ جدید اردو ڈراما - ڈاکٹر ظہور الدین
ادارۂ فکر جدید ، دریا گنج ، نئی دہلی ، ۱۹۸۷ء

۳۲۔ ڈراما: فن اور روایت - ڈاکٹر محمد شاہد حسین
حسین پبلیکیشنز ، نئی دہلی ، ۱۹۹۴ء

۳۳۔ ڈراما پر ایک دقیق نظر - سید محمد حسین رضوی ، مرتب: ڈاکٹر انور پاشا
پیش رو پبلیکیشنز ، ذاکر نگر ، نئی دہلی ، ۱۹۹۴ء

۳۴۔ ڈراما، فن اور تکنیک - ظہیر انور
شرجیل آرٹس پبلی کیشنز ، کلکتہ ، ستمبر ۱۹۹۶ء

۳۵۔ رونق کے ڈرامے - مرتبہ: سید امتیاز علی تاج
مجلس ترقی ادب ، لاہور ، مئی ۱۹۶۹ء

۳۶۔ 'صولت عالمگیری' - سید مولوی ابوالفضل الفیاض ، مرتبہ: ابراہیم یوسف
ادارۂ ادب اردو ، بمبئی ، اپریل ۱۹۷۶ء

۳۷۔ 'ضحاک' - محمد حسن
ادارۂ تصنیف ، ماڈل ٹاؤن ، دہلی ، ۱۹۸۰ء

۳۸۔ طالب بنارسی کے ڈرامے - مرتبہ: سید امتیاز علی تاج
مجلس ترقی ادب ، لاہور ، جون ۱۹۷۵ء

۳۹۔ عبدالماجد دریابادی ، احوال و آثار - ڈاکٹر تحسین فراقی
ادارۂ ثقافت اسلامیہ ، ۲ کلب روڈ ، لاہور ، ۱۹۹۳ء

۴۰۔ لکھنو کا شاہی اسٹیج - سید مسعود حسن رضوی ادیب
کتاب نگر ، دین دیال روڈ ، لکھنو ، ۱۹۵۷ء

۴۱۔ لکھنو کا عوامی اسٹیج - سید مسعود حسن رضوی ادیب
کتاب نگر ، دین دیال روڈ ، لکھنو ، ۱۹۵۷ء

۴۲۔ محمد مجیب ، حیات اور خدمات - ڈاکٹر صادقہ ذکی
خواجہ پبلیکیشنز ، جامعہ نگر ، نئی دہلی ، اکتوبر ۱۹۸۴ء

۴۳۔ نئے ڈرامے - محمد حسن
انجمن ترقی اردو (ہند) ، دلی ، فروری ۱۹۷۵ء