ڈرامے کا فن اور انارکلی

ڈاکٹر محمد صبغۃ اللہ

ڈرامے کا فن اور انارکلی

مصنف کی دیگر خدمات

۱۔ سرانا تاریخ کے آئینہ میں ۱۹۸۶

یہ کتاب کرناٹک اردو اکیڈمی بنگلور کی جزوی مالی اعانت سے شائع ہوئی

۲۔ ضحاک (اردو ڈرامہ) از محمد حسن ۔ نئی دہلی

ترجمہ بزبان کنڑا محمد صبغۃ اللہ ۱۹۸۶

۳۔ فتح نامہ ٹیپو سلطان / اضراب سلطانی

از میر حسن علی عزت مرتبہ ڈاکٹر محمد صبغۃ اللہ ۱۹۹۰

اس کتاب پر ۱۹۹۳ میں کرناٹک اردو اکیڈمی بنگلور نے انعام عطا کیا

۴۔ تصوف اور صوفیائے کرام ۱۹۹۳

۵۔ ڈرامے کا فن اور انارکلی ۱۹۹۰

پہلا ایڈیشن فخر الدین علی احمد میموریل کمیٹی حکومت اتر پردیش لکھنؤ کے جزوی مالی تعاون سے شائع ہوا۔

۶۔ تذکرہ محققین کرناٹک (زیر طبع)

۷۔ خواصی کی مثنویوں کا تنقیدی مطالعہ (زیر طبع)

اس مقالے پر جامعہ بنگلور نے ۱۹۸۹ میں پی ایچ ڈی عطا کی

۸۔ ساحر لدھیانوی شخصیت اور فن مع انتخاب کلام (زیر ترتیب)

۹۔ اقبال اور سندیشہ (پیام اقبال کا کنڑ ترجمہ) (زیر ترتیب)

۱۰۔ دھرمگنا نامت مسلم سنتر (تصوف اور صوفیائے کرام کا کنڑ ترجمہ) (زیر ترتیب)

۱۱۔ ملفوظات حضرت نصیر الدین چراغ دہلوی (مثنوی) (زیر ترتیب)

۱۲۔ مثنوی سوز و گداز عشق از نظیر دکھنی (زیر ترتیب)

ڈرامے کا فن اور انارکلی

ڈاکٹر محمد صبغۃ اللہ

صدر شعبۂ اردو

گورنمنٹ آرٹس کالج بنگلور ۵۶۰۰۰۵

مالک پبلیکیشنز بنگلور

جملہ حقوق بحقِ مصنف محفوظ

نام کتاب	ڈرامہ کا فن اور انارکلی
مصنف	ڈاکٹر صبغۃ اللہ
اشاعتِ اوّل	۱۹۹۰ء
اشاعت دوم	۱۹۹۴ء
قیمت	۸۰/روپے

ملنے کے پتے

۱۔ مالک پبلیکیشنز، ۲۵۔فرسٹ فلور، عیدگاہ کمپلکس، بی، ایس، اے روڈ
بنگلور۔ ۵۶۰۰۰۵

۲۔ مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، اردو بازار، جامع مسجد، دھلی ۱۱۰۰۰۶

چند باتیں

جب ہم مختلف زبانوں کے ڈرامے پڑھتے ہیں اور اُردو ڈرامہ کی طرف توجہ کرتے ہیں تو اس کی کم یابی کا بڑی طرح احساس ہوتا ہے۔ اُردو کے تخلیقی ادب میں افسانہ، شاعری اور ناولوں کے مقابلے میں صنفِ ڈرامہ بہت کم ہے لیکن آج کے دور میں یہ بات محسوس کی جارہی ہے کہ اُردو ڈرامہ کا بھرپور نشوونما کیوں نہیں ہو پارہا؟

اُردو ڈراما میں امتیاز علی تاج کا ڈرامہ "انارکلی" بے شک شاہکار ڈرامہ ہے لیکن اس کی تفہیم کے لیے اُردو ڈرامہ کے پس منظر کے ساتھ ساتھ اس کا مفصل جائزہ بھی ضروری ہے اور اس ضرورت کے پیشِ نظر یہ کاوش عمل میں آئی۔

میں جناب م۔ن۔ سعید صاحب کا بے حد شکر گذار ہوں کہ انہوں نے اپنی عدیم الفرصتی کے باوجود اس جمع شدہ مواد کی نظرِ ثانی کی اور ایک مختصر مگر جامع مقدمہ لکھا۔ امید کہ یہ حقیر سی کوشش قارئینِ ڈرامہ کے لیے کافی مددگار ثابت ہوگی۔

محمد صبغۃ اللہ
صدر شعبۂ اُردو
گورنمنٹ آرٹس کالج
بنگلور

مقدمہ

اُردو کے تخلیقی ادب میں جو صنف ادب کم نگہی کا شکار ہو کر رہ گئی ہے وہ ڈراما ہے۔ اس کے فروغ کی راہ میں حائل رکاوٹوں میں مذہبی اور معاشرتی عوامل کی کارفرمائی کا ذکر اکثر کیا جاتا ہے اور بہ تکرار یہ دلیل پیش کی گئی ہے کہ اردو کی روایات میں دیومالائی عناصر کی کارفرمائی کے نہ ہونے کے باعث ڈراما ترقی نہیں کر سکا۔ اس نظریہ کا از سر نو جائزہ لینا ضروری ہے۔ میرے خیال میں اسلامی معاشرت کے تقاضوں اور ڈراما کے لوازمات میں زبردستی گرہ لگانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ اُردو کا مزاج ہمیشہ سے اندرون کی طرف دیکھنے پر مائل رہا ہے اور وہ بھی ڈراما کی خارجیت سے اپنے آپ کو ہم آہنگ نہیں کر سکا ورنہ اب جب کہ مذہبی اثرات کی گرفت کمزور پڑ چکی ہے اُردو ڈراما اپنی بھرپور نشوونما پر آخر کیوں مائل نہیں؟

اُردو میں ڈراما پر کافی کتابیں مل جاتی ہیں۔ عشرت رحمانی، ڈاکٹر عبدالعلیم نامی جیسے نام کس قدر شاداب سہی، ان کی حیثیت جزیروں کی سی ہے ڈراما کی تفہیم اور تنقید کا میدان افسانے یا ناول کی طرح ایک وسیع و عریض خطے کی حیثیت اختیار نہیں کر سکا ہے۔ ڈرامے کی عملی تنقید بھی ہمارے ہاں تقریباً ناپید ہے۔ اکّا دکّا مضامین شائع ہوتے رہتے ہیں لیکن ڈرامے کے مطالعہ کا ایک جامع پس منظر فراہم کرنے والی کتابوں کا کال ہے۔

مجھے خوشی ہے کہ ڈاکٹر محمد صبغۃ اللہ صاحب نے اس ضرورت کو محسوس کیا اور "ڈرامے کا فن اور انارکلی" مرتب کر کے تمام اہم معلومات کو یکجا کر دیا ہے۔ ایک اعتبار سے ان کی یہ اہم کوشش اُردو ڈراما کے بارے میں دوسری تمام کتابوں

بے نیاز کر دیتی ہے۔ انہوں نے نہایت سلیقے کے ساتھ ڈراما کی سنسکرت اور انگریزی روایات کا خاکہ بھی پیش کیا ہے جو اُردو ڈراما کی تفہیم کے لیے ایک ضروری پسِ منظر فراہم کرتا ہے اور اختصار کے ساتھ اُردو ڈراما کے ارتقا کا جائزہ بھی پیش کر دیتا ہے۔

کتاب کا اہم حصہ امتیاز علی تاج کے ڈرامے انارکلی کا وہ مفصّل جائزہ ہے جس کی تیاری میں انھوں نے تقریباً سب معلوم ماخذات کو کھنگال ڈالا ہے۔ یہ اُن کی عملی تنقید کا نمونہ نہ ہونے کے باوجود ڈراما کی عملی تنقید کا قابلِ قبول نمونہ بن کر سامنے آتا ہے۔ ڈرامے کی تنقید میں مجھے یقین ہے کہ ڈاکٹر صبغۃ اللہ صاحب کی اس کاوش سے بہت مدد ملے گی۔

یہ کتاب طلبہ، اساتذہ اور ڈرامے سے دلچسپی رکھنے والے عام قاریوں کے لیے یکساں قدر و قیمت رکھتی ہے اور ڈرامے کی تفہیم و تنقید میں اسے ایک ممتاز حیثیت حاصل رہے گی۔

م۔ ن۔ سعید
(ریڈر)
صدر شعبۂ اُردو
بنگلور یونیورسٹی۔ بنگلور۔ ۵۶

فہرست

نمبر شمار	عنوان	صفحہ نمبر
	پہلا باب	
۱	ڈراما کی تاریخ	۱۱
۲	ناٹیہ ساشتر	۱۴
۳	سنسکرت ڈراما	۱۸
۴	کالی داس	۲۹
۵	سکنتلا	۳۱
۶	وکرم اُروشی	۳۵
۷	مالوکاگنی مترم	۳۹
۸	یونانی ڈرامہ اور اُس کے اثرات	۴۳
	دوسرا باب	
۹	اردو ڈراما	۵۱
۱۰	آغا حشر کاشمیری	۵۹
۱۱	مختار بیگم	۶۶
۱۲	اردو ڈراما تھیٹر سے باہر	۶۹
۱۳	اُردو ڈرامہ اور ترقی پسند مصنفین	۷۱
	تیسرا باب	
۱۴	فنِ ڈراما	۷۴
۱۵	اجزائے ترکیبی	۷۵
۱۶	مرکزی خیال	۷۵
۱۷	پلاٹ یا ماجرا طرازی	۷۵
۱۸	تمہید	۷۷
۱۹	ابتدائی واقعہ	۷۷
۲۰	روئیدگی	۷۷
۲۱	منتہا	۷۹
۲۲	تنزل	۷۹
۲۳	انجام	۷۹
۲۴	کردار نگاری	۸۰
۲۵	مکالمہ نگاری	۹۳
۲۶	مکالمہ نگاری کی مخاصمتیں	۹۷
۲۷	تذبذب	۹۷
۲۸	تصادم	۹۸
۲۹	کشمکش	۹۹
۳۰	ڈراما کا جدید میں	۱۰۰
۳۱	ڈرامے کی پیش کش	۱۰۲
۳۲	ڈرامے کی قسمیں	۱۰۲
	چوتھا باب	
۳۳	امتیاز علی تاج	۱۰۸
۳۴	انارکلی کی کہانی	۱۱۰
۳۵	ٹیگور کی انارکلی	۱۱۰

۳۶	فوق کی انارکلی	۱۱۲
۳۷	تاج کی انارکلی	۱۱۶
۳۸	انارکلی کے بارے میں صاحب قلم حضرات کی رائے	۱۱۸
۳۹-	انارکلی کا تنقیدی تجزیہ	۱۲۳
۴۰-	تشریح و توجیہہ	۱۲۶
۴۱-	پلاٹ	۱۳۱
۴۲-	انارکلی کے ابواب اور اس کا خلاصہ	
	آغاز (عشق)	۱۳۲
۴۳-	ارتقاء (رقص)	۱۳۴
۴۴-	انجام (موت)	۱۴۰
۴۵-	ڈرامہ انارکلی اور المیہ	۱۴۵
۴۶-	کہانی کا آغاز	۱۴۹
۴۷-	مرکزی خیال	۱۵۰
۴۸-	خاکہ نگاری	۱۵۲
۴۹-	کردار نگاری	۱۵۴
۵۰-	اکبر	۱۵۵
۵۱-	سلیم	۱۶۱
۵۲-	بختیار	۱۶۷
۵۳-	انارکلی	۱۷۰
۵۴-	دلارام	۱۷۷
۵۵-	ثریا	۱۸۲
۵۶	مہارانی	۱۸۵
۵۷	مکالمہ نگاری	۱۸۷
۵۸	تذبذب	۱۹۸
۵۹	تصادم	۱۹۹
۶۰-	کشمکش	۲۰۲
۶۱-	نقطۂ عروج	۲۰۳
۶۲-	انجام	۲۰۵
۶۳-	انارکلی کی فنی حیثیت	۲۰۶
۶۴-	کتابیات	۲۱۱

پہلا باب

ڈراما کی تاریخ

ڈراما کی تاریخ

ڈراما فن بھی ہے اور ایک صنفِ ادب بھی اور دونوں حیثیتوں سے اس کو زمانۂ قدیم سے بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اُس کو فنونِ لطیفہ کی قدیم ترین شکلوں میں شمار کیا جاتا ہے اور آج بھی اس کی مقبولیت میں کوئی کلام نہیں ہے۔ صنفِ ادب کی حیثیت سے بھی ڈراما کی قدامت مسلم ہے۔ عالمی ادب کے بیشتر آفاقی شاہکار اسی صنف سے تعلق رکھتے ہیں۔

یہ آج کی بات نہیں۔ دنیا میں عبرت اور نصیحت اور تفریح اور وقت گذاری کے لیے ہمیشہ داستانوں، کہانیوں اور ڈراموں کے کہنے، سننے، دیکھنے اور دکھانے کا رواج رہا ہے۔ دنیا کے کسی ملک کی تہذیب اس ذہنی ضرورت اور خصوصیت سے خالی نہیں۔ اگر ہم خود اپنی زندگی پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ ہمارا بہت سا وقت دوسروں کی آپ بیتی سننے اور اپنی زندگی کے واقعات اور حادثات سنانے میں صرف ہوتا ہے۔ ہمارے دیہات کے چوپالوں، شہر کے ڈرائنگ روموں اور کلب گھروں کی رونق اور چہل پہل ان حکایتوں اور قصوں ہی کی بنا پر ہے۔ اپنے گھر کی چار دیواری میں اکثر ہم اپنے بچوں کی برجستہ بات چیت اور غیر ارادی حرکات دیکھ کر خوش ہوتے ہیں۔ بچوں کی گفتگو کے چند ٹکڑے اور ان کی بعض حرکات کچھ اس

قدر دلچسپ اور خوش کن ہوتی ہیں کہ اُن کو بار بار سننے اور دیکھنے کی خواہش ہوتی ہے اور ہم اکثر بچوں کو اِس انداز سے اُکساتے ہیں کہ وہ اپنی حرکات کو دہرائیں۔ بعض اوقات بات یہاں تک بڑھتی ہے کہ ہم اپنے عزیزوں اور دوستوں کو اپنے بچوں کی باتیں سنواتے ہیں اور ان کی حرکات دکھاتے ہیں۔ ان باتوں کو مکالمے کہیئے، ان حرکات کو اداکاری کہیئے اور اداکاری کے اس مجموعے کو ڈراما کا نام دے دیجیے۔

انسانی نفسیات کے ماہرین کا کہنا ہے کہ دنیا کے لوگ ہمیشہ یکساں رہے ہیں۔ آج جس طرح ہم کھیل کود اور تفریح کے دلدادہ ہیں۔ اسی طرح صدیوں پہلے کا انسان بھی لذتوں اور دلچسپیوں کے لیے بے تاب رہتا تھا۔ آج کی طرح پہلے بھی انسانی کردار اور زندگی کو پیش کرنا ایک شغل یا کھیل تھا۔ زندگی کے اہم معاملات کو نفسیاتی خصوصیات کے ساتھ بیان کرنا اور اُس سے لطف اندوز ہونا ایک تفریح تھی۔ زندگی کی اسی نفسیات کے نقل کا نام بعد میں ڈراما پڑا، گو آج سائنس نے ہماری تفریح اور دلچسپی میں نت نئے اضافے کر دیئے ہیں لیکن اس زمانے میں جب کہ پتھر کی رگڑ سے آگ پیدا کی جاتی تھی۔ انسان کی زندگی کی بہ نسبت زیادہ ڈرامائی تھی۔

نفسیاتی خصوصیات کے ساتھ واقعات کی نقل پیش کرنے کو باقاعدہ ناٹک یا ڈراما کب کہا گیا یہ واضح طور پر بتانا مشکل ہے۔ "ڈراما" یونانی زبان کا لفظ ہے۔ جس کے معانی میں "کرنا یا کر کے دکھانا" کا مفہوم بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ نقادوں نے اسے زندگی کی نقل۔ "فطرت کی نقالی"۔ اور انسانی زندگی کی "عملی تصویر" قرار دیا ہے۔ فطرت کی یہ نقالی اور انسانی زندگی کی یہ عملی تصویر اسٹیج پر پیش کی جاتی ہے۔ اس لیے ڈرامے کا اسٹیج سے گہرا رشتہ ہے۔ ان خیالات کے پیشِ نظر ڈرامے کی تعریف اس طرح بیان کی جا سکتی ہے کہ یہ ایک ایسی صنفِ ادب ہے جس میں انسانی زندگی کی حقیقتوں اور صداقتوں کو اسٹیج پر نقل کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ نیز یہ ایک پیچیدہ فن بھی ہے جسے اداکار اور ہدایت کار کی مشترکہ کوششیں پایۂ تکمیل کو پہنچاتی ہیں۔

صنفِ ادب کے لحاظ سے ڈراما سب سے زیادہ ناول سے مماثلت رکھتا ہے۔ یہاں تک کہ دونوں میں بعض اجزا مشترک نظر آتے ہیں لیکن اس کے باوجود اِن دونوں اصناف کی ہیئت، تکنک، تشکیل، تعمیر اور ترتیب میں بنیادی فرق ہے "ڈرامے" میں عمل کو بنیادی حیثیت حاصل ہے اور اسٹیج کا تصور اس کے ساتھ ناگزیر ہے۔ اس کے برعکس ناول میں بیان کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ ناول ایک ایسی تخلیق ہے جس میں ناول نگار تمام اجزا پر قدرتِ کاملہ رکھتا ہے لیکن ڈراما اپنی تکمیل کے لیے مصنّف کے سوا اداکار اور ہدایت کار وغیرہ کے تعاون کا محتاج ہے۔ ناول نگار کو یہ رعایت حاصل ہوتی ہے کہ وہ اپنی ادبی تخلیق میں بقدرِ ضرورت خود تعارف و تبصرہ سے کام لے سکتا ہے لیکن ڈرامہ نگار کو یہ اختیار حاصل نہیں ہے۔ اس کے علاوہ یہ بات بھی اہم ہے کہ ناول پڑھنے کے لیے لکھا جاتا ہے اور ڈراما اسٹیج کرنے کے لیے۔

ڈرامے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ محض پڑھی جانے والی صنف نہیں ہے کھیلی جانے والی صنف ہے پھر ڈرامانہ محض مکالموں کا نام ہے نہ محض اسٹیج کے لیے دی ہوئی توضیحی عبارتوں کا۔ یہ سب تو محض ایک حصّہ ہیں اور یہ اس مکمل وحدت کا محض ایک ضروری جز ہیں جن سے اسٹیج ڈرامے کی پوری جمالیاتی کیفیت عبارت ہے۔ اس لحاظ سے ڈرامے کا مطالعہ بنیادی طور پر اسٹیج کے نقطۂ نظر سے کیا جانا چاہیئے۔ اگر اسٹیج کے علاوہ ڈراما کسی اور وسیلۂ اظہار کے لیے مثلاً ریڈیو، ٹیلی ویژن کے لیے لکھا گیا ہے تو اسی وسیلے کے تقاضوں کے اعتبار سے اس کا مطالعہ کرنا چاہیئے۔ پھر ڈرامے کی پیش کش کے مختلف طریقے تکنک اور اسالیب ہیں، اسٹیج ڈرامے کے مختلف اقسام ہیں اور ڈرامے کے مطالعہ میں ان سب کا جو مقام ہے اسے نظر انداز کر کے ڈرامے کا مطالعہ ممکن نہیں۔

اِس لحاظ سے سب سے اہم اور شاید پہلا مرحلہ کسی ڈرامے کی تفہیم کا ہے اس کے متن کی کس طرح توجیہہ کی جائے اور ڈرامے کی وحدت کو کس طرح اور کس نقطۂ نظر پر مرکوز سمجھا جائے۔ ادب کی دوسری اصناف کی طرح ڈراما

بھی ایک مرحلے پر تخلیق کار کی ذات سے آزاد ہو جاتا ہے۔ یوں بھی ڈرامے میں ذات کا اظہار براہِ راست نہیں ہوتا۔ یہاں فنکار کی ذات کا اظہار دوسرے کرداروں، واقعات اور اُن سے پیدا شدہ والی آویزش کے ذریعہ کرتا ہے۔ اس لیے شاید بنیادی اہمیت یہ پتہ لگانے کی ہے کہ ڈرامے کا متن کن اقدار پر مرکوز ہے اور کس قسم کی حسّی کیفیت، فکری تصورات اور زندگی کے بارے میں کس رویّے کو اُبھارتا ہے اور ڈرامے کی بنیادی کش مکش کی نوعیت کیا ہے۔ گویا ڈرامے میں فنکار نے جس طرح زندگی کو دیکھا، برتا اور بھوگا ہے، اُسے وہ آپ بیتی کی شکل میں نہیں بلکہ جگ بیتی کی شکل میں پیش کرتا ہے اور اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ خود زندگی کا ایک مفروضی سا حصّہ معلوم ہو اور دیکھنے والا اس سے وہی نتیجے نکالے گا جو مصنف نے مفروضی زندگی کے تجربات سے نکالے ہیں فرق یہ ہے کہ زندگی بکھرے ہوئے تاثرات اور تجربات سے عبارت ہے اور اُن میں ترشا ترشایا ربط و تسلسل نہیں ہوتا جب کہ ڈراما تجربات کو ایک مخصوص آہنگ میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔

زمانۂ قدیم میں ڈرامے کے دو بڑے مرکز یونان اور ہندوستان تھے۔ دونوں مراکز پر ڈرامے کی جُدا جداگانہ روایتیں تھیں اور اسی مناسبت سے دونوں مراکز پر ڈرامے کے جُداگانہ اصول مرتب کیے گئے تھے۔ یونانی ڈرامے کے اُصول پہلی مرتبہ ارسطو نے اپنی مشہور تصنیف بوطیقا میں بیان کیے۔

یونانی ڈرامے کی روح، عمل ہے۔ ارسطو نے ڈرامے کے چھ اجزا بیان کیے ہیں۔ (۱) قصہ (۲) کردار (۳) مرکزی خیال (۴) مکالمہ (۵) موسیقی اور (۶) اسٹیج کی آرائش

سنسکرت میں ڈرامائی ادب کی روایت بہت پرانی اور فنِ لطیف سے قریب قریب مالا مال رہی ہے۔ چوتھی یا پانچویں صدی قبل از مسیح سے لے کر پندرہویں صدی تک اتعداد دانش مند اصحاب نے اپنی ذہنی قوت اور ادراک کے بل سے اس روایت کو مستحکم بنایا ہے۔ بھرت منی کا ناٹیہ شاستر

ڈرامائی صنف کا پہلا ضخیم اور مستند گرنتھ مانا جاتا ہے۔ یہ ناٹیہ شاستر جس شکل میں دستیاب ہے اُسے عیسٰی کی دوسری یا تیسری صدی میں مرتب شدہ کتاب مان لینے میں کوئی حرج نہیں۔ یہ کسی مخصوص شخصیت کی تحریر کردہ ہرگز نہیں ہے۔ اس پہلی کامیاب اور مستند کتاب کے آدھار پر بھرت منی اس صنفِ ادب کے بانی یا مبلغ تسلیم کیے جا سکتے ہیں۔ "ناٹیہ وید" کی تخلیق خود پرجاپتی نے دیوتاؤں کی ترغیب پر کی تھی۔ اُس نے چاروں ویدوں سے چار عناصر جمع کیے اور پنجم وید کی تعمیر کی۔ مابعد بھرت کو حکم دیا کہ وہ صفحۂ زمین پر جا کر چاروں طرف اُس کی تخلیق کرے۔ یہ قصہ عیسٰی کی چوتھی صدی تک "ناٹیہ شاستر" کی تخلیق کے متعلق مشہور رہا۔ کالی داس نے اپنے ڈرامے "وکرم اور وشی" میں بھرت منی کا دیوتاؤں کے حضور اپسراؤں کی مدد سے اسٹارس (آٹھ سر والے) سے مزین ڈرامے پیش کیے تھے۔ آچاریہ گھنجیا بھی بھرت منی کو پہلے مبلغ کی صورت میں سراہا ہے لیکن اس کے بارے میں سنسکرت عالموں میں اختلافِ رائے پایا جاتا ہے کہ بھرت منی پہلا مبلغ نہیں ہے۔ ان سنسکرت علماء کی بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ "ناٹیہ شاستر" ایک مرتب شدہ کتاب ہے جس میں قدیم سنسکرت عالموں کی اس رائے کے ساتھ ہی تیسری یا چوتھی صدی کے کسی تالیف کار نے اپنے خیالات بھی رقم کیے ہیں۔

ناٹیہ شاستر کا مصدق لازمی طور سے تیسری یا چوتھی صدی کا کوئی ڈراما شاستر ہی ہوگا جس نے ممکن ہے اپنے خیالات کے ساتھ ساتھ قدیم بھرت کے خیالات بھی اخذ کیے ہوں۔ یہ بات تو صاف ہو چکی ہے کہ حالیہ شکل میں جو ناٹیہ شاستر دستیاب ہے وہ عیسوی سن سے پہلے کی قطعاً تخلیق نہیں ہے۔ اب سوال یہ رہا کہ کیا عیسوی سنہ سے پیشتر بھی سنسکرت ڈرامے کی کوئی روایت تھی۔ اس کے جواب کے لیے ابھی تک اس موضوع پر کوئی اور کتاب نہیں ملی ہے مگر مختلف کتب میں بکھرے ہوئے مواد کے آدھار پر اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ناٹیہ شاستر سے پہلے بھی اس موضوع پر کئی کتابیں لکھی گئی ہوں گی۔

سنسکرت کے اس ناٹیہ شاستر کو اگر فن تنقید اور دوسرے خصوصی علوم کی تاریخی دستاویز کہا جائے تو کوئی مبالغہ نہیں ہوگا۔ اس کتاب میں ڈراما کے ضروری اجزائے ترکیب اسٹیج کی مکمل بناوٹ اور اس کی ساخت کے علاوہ دوسرے مخصوص ڈرامائی عناصر کی انتہائی گہری تفصیلات کے ساتھ ساتھ اس دور کے سماجی پہلوؤں اور ان کے خاص رجحانات اور صفات کی حیران کن انداز میں تشریح ملتی ہے۔ آتر مے وغیرہ کچھ رشی بھرت سے اس کے ڈرامائی فن کا آغاز اور اس کے صفحۂ زمین پر آنے کی وجہ پوچھتے ہیں۔ بھرت جواب دیتا ہے چوں کہ ویدوں کے پاٹھ شودروں سے ہونا دشوار تھا۔ اس لیے پرجاپتی نے "ناٹیہ وید" کی تخلیق کی۔ دوسرے باب میں اسٹیج اور ہال کی بناوٹ اور اس کی ترتیب و آرائش کو بڑی تفصیل سے سمجھایا گیا ہے۔ تیسرے باب میں ڈرامے کی کامیابی کے لیے مہا دیو، برہما اور وشنو، برہسپتی وغیرہ دیوتاؤں کی مستولی (حمد) کو ضروری آدھار مانا گیا ہے۔ سنسکرت یا ہندوستانی ڈراما میں رقص ایک ضروری انگ تسلیم کیا جاتا ہے۔ شاید اسی لیے تانڈو نرتیہ کی پیدائش اور اس کے ارتقار کا ذکر اس ضرورت کو پورا کرتا ہے۔ اس کے بعد کے تین چار ابواب ناٹیہ شاستر کی جان کہے جا سکتے ہیں۔ ان بابوں میں سنسکرت ڈرامائی فن کی سب سے بڑی دین اصطلاح اس کی بڑی سنجیدہ اور دقیق تشریح ملتی ہے۔ اصطلاح اس کی بنیادی حسیات، بھاؤ، وی بھاؤ اور انو بھاؤ کے علاوہ تینتیس سنچاری بھاؤں کا نفسیاتی تجزیہ بھی ناٹیہ شاستر کی ہی دین ہے۔ سنچالن اور مختلف مدراؤں کے ذکر میں بھرت منی کو خاص قدرت حاصل تھی۔ ناٹیہ شاستر کے تیرھویں باب میں مخصوص کرداروں کے لیے مخصوص لباس اور اسٹیج پر آنے جانے کے ڈھنگ کو خاصا پھیلا کر بیان کیا ہے۔ علاوہ ازیں وید اور رودر (بھیانک) رسوں کے حساب سے کرداروں کے خصوصی اشکال اور گھائل، سردی اور پاگل پن کی حالت میں جسمانی حرکات کے ڈھنگ بھی سمجھائے گئے ہیں۔ اس کے بعد اگلے ابواب میں مصنف نے بڑی باریکی کے ساتھ زبان اور اس کے طرز بیان، فقرات کی بناوٹ اور استعجابیہ لفظوں کے علاوہ گیتوں کے لیے اوزان

بحور کی ضرورت کو بتایا ہے۔ کن حالات میں سنسکرت اور دوسری پراکرتوں کا استعمال جائز ہے؟ اونچے درمیانے اور نچلے طبقے کے لیے مخاطب کے الفاظ یعنی راجن کے لیے ورما، برہمن کے لیے شرما اور اماتیے یعنی وزیر کے لیے دت لفظ استعمال ہونے ضروری ہیں۔ اس کے آگے ابواب میں سنگیت اس کے شور بھید مقام یا جگہ کا ذکر ہے۔ ادات یعنی اونچا سُر، انوادات یعنی مدھم سُر اور سوویت یعنی درمیانہ سُر۔ اس کے علاوہ لَے کی کیفیت اور طربیہ انداز کے کئی بھید بتاتے ہیں۔ اب مرکزی پلاٹ یا نفس مضمون کی تفصیلات کی باری آتی ہے۔ اسے دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ایک ادھیکاریک کتھا اور دوسرا پراسنگک۔ ادھیکاریک کتھا سے مراد ڈرامے کا مرکزی پلاٹ ہے اور پراسنگک کتھا سے مراد دوسری چھوٹی موٹی تفصیلات اور واقعات ہیں۔ جو آہستہ آہستہ ڈرامے کو انجام کی طرف لے جاتے ہیں۔ مرکزی پلاٹ کے جن خاص موڑ پر ان چھوٹے موٹے واقعات کا میل ہوتا ہے۔ اس نقطے کو ارتھ پراکرتی کہتے ہیں۔ مرکزی خیال کے دائرۂ عمل کے علاوہ مصنف نے ان ارتھ پراکرتیوں کا بھی بڑی باریکی سے تجزیہ کیا ہے۔ ایکٹنگ کی کامیابی بھرت منی نے آہاریہ اداکاری پر موقوف کی ہے۔ آہاریہ اداکاری بیک گراؤنڈ کی موجودگی میں اچھی یا بری ہو سکتی ہے۔ بیک گراؤنڈ کے عناصر یعنی پست، النکار، رنگ، رچنا اور سنجیو کا خاصی تفصیل سے ذکر کیا ہے۔ ہیرو، ہیروئن کے لیے سنجیدہ ایکٹنگ ضروری مانی جاتی ہے۔ یہاں مصنف رنگیچ کو بھاوج اور اسٹیج اداکاری وغیرہ کے بھاری بھید سمجھاتا ہے۔ ہیروئن کے بھید اور جذبات انگیزی مثلاً ابھی لاش چنتن، انوسمرتی، گن کیرتن اور بیگ، بلاپ بیادی جڑتا، مرن وغیرہ کا بھی ذکر ہوا ہے۔ پیار اور اس کے علاوہ ہیروئنوں کو پھنسانے کے طریقے (سام پروان، دنڈا، اوپکھشا) اور اس کے لیے خادم کی ضرورت بتائی گئی ہے۔ چار طرح کے کیریکٹر ہیرو کے ساتھ چار طرح کی ہیروئنوں کا ذکر بھی ملتا ہے۔ مثلاً مہادیوی، رنگی اور پری چاریکا۔ آخر میں رشیوں کے اس سوال کا جواب کہ "ناٹیہ وید" صفحۂ زمین پر کیسے آیا؟ بھرت نے جواب دیا ہے کہ جب بھرت

پتر رشیوں کی نقل اتارتے ہوئے فنِ نقالی میں پورا ماہر ہوگیا تو رشیوں نے اس بات سے چڑ کر اُسے شراپ دیا کہ بھرت اور اس کے تمام احباب شودر ہو جائیں۔ بھرت کا کہنا ہے کہ ڈرامائی فن صرف قابل اور باعزت لوگوں کو ہی دکھانا چاہئے۔ نہوش جو اس زمانے میں اندر کہلاتا تھا۔ بھرت کو صفحۂ زمین پر ڈرامائی فن کے پرچار کی صلاح دیتا ہے۔

آخر میں کہا گیا ہے کہ ہر ناٹیہ شاستر شبھ آثار سے معمور مقدس کتاب ہے۔ دیوتا لوگ چندن اور پھول کی بہ نسبت اس تمثیلی فن سے کہیں زیادہ محظوظ ہوتے ہیں۔ مختصر طور سے یہی ناٹیہ شاستر کے خاص معیار ہیں۔ ۳۷ سینتیس ابواب میں منقسم اس ضخیم کتاب میں فنِ تمثیل نگاری کے متعلق کسی بھی رخ کی گہری اور دقیق تفصیل حاصل کی جا سکتی ہے۔ اگر مہابھارت ہندوستان کی قدیم تاریخ اور اس کے تہذیب و تمدن کا سرچشمہ ہے تو ناٹیہ شاستر مشرقی علوم اور فنونِ لطیفہ کے لوازمات کا تجزیہ ہے جو سینکڑوں برسوں تک ہندوستانی عوام کے دل و دماغ کو اس کی تمام قوتوں اور ضرورتوں کے لیے ترقی یافتہ حالات کے ساتھ بیدار کرتا ہے۔

سنسکرت ڈراما

سنسکرت ادب کی دو قسمیں ہیں۔ شرویہ کاویہ (سماعی) اور درشیہ کاویہ (عینی) شرویہ میں ہر قسم کی نظم و نثر شامل ہے۔ البتہ درشیہ کاویہ صرف ڈرامے کو کہتے ہیں۔ اس لیے کہ سنسکرت ڈرامے کی نظمیں نہ صرف سنی جاتی ہیں بلکہ اسٹیج پر اداکاروں کی حرکات و سکنات کے ذریعے آنکھوں کے سامنے پیش بھی کی جاتی ہیں۔ یوں ڈرامائی نظم کا لطف کانوں کے علاوہ آنکھوں سے بھی اٹھایا جاتا ہے۔ اسی مناسبت سے ڈرامے کے لیے روپک کا لفظ بھی استعمال ہوتا ہے کہ روپ آنکھوں سے دیکھی جانے والی شے ہوتی ہے لیکن سنسکرت ڈرامے کے نقاد روپک کی توجیہہ یہ بیان کرتے ہیں کہ اس میں اداکار مختلف روپ دھار کر سامنے آتے ہیں اس لیے ڈرامے کو روپک کہا جاتا ہے۔ روپک کی دس قسمیں ہوتی ہیں۔

(۱) ناٹک (۲) پرکرن (۳) بھان (۴) پرہسن (۵) ڈم (۶) ویایوگ (۷) سموکار (۸) وی تھی (۹) انک (۱۰) ایہامرگ۔

یہ اقسام موضوع، ہیرو، ہیروئن وغیرہ کی مناسبت سے ہوتی ہیں۔ ان میں ناٹک اعلیٰ ترین قسم سمجھی جاتی ہے۔

سنسکرت میں ناٹک کا لفظ ہر قسم کے ڈرامے کے لیے بھی عام طور پر استعمال ہوتا ہے۔ ناٹک ناٹیہ سے بنا ہے۔ نٹ اداکار اور نٹی ایکٹرس کو کہتے ہیں۔ یہ تمام لغات سنسکرت مادہ نرت (ناچ) سے مشتق ہیں جس کا ایک دوسرا روپ نرتیہ (نقل) بھی ہے۔ چنانچہ ڈرامہ میں ناچ، گانا، گفتگو اور نقل وغیرہ سبھی کچھ ہوتا ہے۔ لفظوں کے اس اشتراک اور روایات دونوں سے ایسا لگتا ہے کہ سنسکرت ڈرامہ کی ابتدا ناچ سے ہوئی چنانچہ پوری منظوم کہانیاں ناچ ناچ کر اسٹیج پر پیش کی جاتی تھیں۔ ساز گانے اور عضوی اشارات ناچ کے لوازمات کے طور پر ڈرامے میں داخل ہوئے۔ نٹ کے لغوی معنی بھی ناچنے والے کے ہیں جو ڈرامے کے ارتقا کے ساتھ پس منظر میں چلے گئے اور نٹ سے اداکار مراد لیا جانے لگا۔

وہ خاص بات جس میں سنسکرت ڈرامہ سے اختلاف رکھتا ہے اس کا رس ہے۔ سنسکرت شاعری کو نقادوں نے آٹھ رسوں میں تقسیم کیا ہے (۱) ویر (بہادری) (۲) شرنگار (محبت) (۳) ہاسیہ (مزاح) (۴) رودر (غصہ) (۵) ادبھت (حیرت) (۶) بھیانک (خوف) کرن ن (رحم) (۸) وی بھتس (نفرت) لیکن بعض نقادوں پر ایک اور شانت (سکون) رس کا بھی اضافہ کرتے ہیں۔ سنسکرت ڈرامے کا واحد مقصد یہ ہوتا ہے کہ وہ تماشائیوں کے دلوں میں اس میں سے کوئی ایک رس پیدا کر دے یعنی اپنے جملہ عناصر ترکیبی، ہیئت، اسلوب، مواد اور لوازم مثلاً لباس، زیورات، رنگ وغیرہ کی مدد سے تماشائی کو اس کیفیت سے لطف اندوز ہونے کے قابل بنا دے جو پورے ڈرامے پر اوّل سے آخر تک چھائی ہوتی ہے مثلاً کالی داس کے شکنتلا ناٹک پر شرنگار رس چھایا ہوا ہے۔

مالتی مادھو میں بھیانک، مہاویر چرت اور ناگانند میں ویر رس اور دینی سنگار میں رودر رس ملتا ہے۔

ڈرامے میں اس سے غرض نہیں ہوتی کہ اداکار کسی شخص کے قصّہ کے مختلف جذبات کی صحیح صحیح ترجمانی کر رہا ہے یا نہیں۔ مناظر کی ہو بہو تصویریں پیش کی جارہی ہیں یا نہیں، قصّے کا مکان و زمان کی مطابقت ہو رہی ہے یا نہیں، مکالمے اور گانے فطری اور حقیقی ہیں یا نہیں اس کی غرض صرف ایک ہوتی ہے اور وہ یہ کہ تماشائی افراد قصہ سے اس قدر قریب ہو جائیں کہ اُن کے دکھ میں اپنا دکھ اور ان کے سکھ میں اپنا سکھ محسوس کرنے لگیں۔ اُن کے رونے پر روئیں اور اُن کے ہنسنے پر ہنسنے لگیں۔ جب اُن کی مصیبت سامنے آئے تو خود بھی آنسو بہانے لگیں اور جب اُن کا غصہ پیش کیا جائے تو اُن کے چہرے بھی تمتما جائیں۔ دوسرے لفظوں میں تماشائی اشخاص قصہ کے جذبات میں برابر کے شریک ہو جائیں اور اُن پر وہی جذباتی کیفیات طاری ہو جائیں جن سے وہ دوچار ہوئے ہیں۔

اس خاص رس کے علاوہ جو ڈرامے پر شروع سے آخر تک چھایا رہتا ہے اس کے مختلف حصّوں میں بھی مختلف رس پیدا ہوتے رہتے ہیں لیکن وہ سب کے سب خاص رس سے دبے رہتے ہیں۔ یہاں ڈرامہ نگار کی ذمّہ داری بہت زیادہ ہوتی ہے اس لیے زیادہ رس داخل کر دینے سے خاص رس پر اثر پڑنے کا اندیشہ رہتا ہے اور ڈرامے کی اکائی بہت سے ٹکڑوں میں بٹ جاتی ہے۔

سنسکرت ڈرامے ہمیشہ طربیہ ہوتے ہیں۔ اس لیے کہ یہ بیشتر ڈرامے راجاؤں، وزیروں اور اعلیٰ طبقہ کے لوگوں کی خاطر لکھے اور دکھائے جاتے تھے۔ ان کا قصہ مشہور رزمیوں مہابھارت یا راماین سے ماخوذ ہوتا ہے یا کسی مشہور خاص و عام روایت پر مبنی ہوتا ہے۔ ڈرامہ نگار کو اس کے واقعات میں کسی ترمیم کا حق نہیں پہونچتا اس لیے کہ اس طرح حاضرین کے بیزار اور ڈرامے کے مجموعی اثر کے زائل ہو جانے کا اندیشہ ہوتا ہے۔ ڈرامائی عمل کا ارتقائی خطہ پانچ منزلوں (اوستھا) میں منقسم ہوتا ہے۔ (۱) آرمبھ (آغاز) (۲) پریتن (جتن) (۳) پراپتی

آشا (حصول مراد کی امید) نیتاپتی (کامیابی کا یقین) (۵) اور پھلاگم (نتیجہ جو بلا استثنا کامیابی ہوتا ہے)۔ اسٹیج پر قومی مصیبت، موت، قتل و غارت گری، جنگ، محاصرہ، عزل، شاہی شادی اور دیگر مذہبی رسوم، بوس و کنار اور بد دعائیں پیش کرنے اور کھانے پینے، سونے نہانے، جسم کھجانے وغیرہ کی ممانعت ہے۔

نایک (ہیرو) نایکا (ہیروئن) مثالی ہوتے ہیں۔ ان میں جملہ صفات جسمانی و اخلاقی وغیرہ پائے جاتے ہیں۔ اور پرتی نایک (ہیرو کا دشمن) ہمیشہ ضبط نفس پر قادر لیکن لالچی، ضدی، مجرم اور بد باطن ہوتا ہے اور پھر ان سب کی کتنی ہی قسمیں ہوتی ہیں۔ راجا کا معتمد اور رازداں و دوشک (مسخرا) ایک گنجا اور ٹھگنا برہمن ہوتا ہے جو اپنی رفتار و گفتار اور لباس وغیرہ سے دوسروں کو ہنساتا ہے لیکن خود راجا کا وفادار رہتا ہے۔ وٹ ایک درباری شاعر ادب اور آرٹ کا ماہر ہوتا ہے۔ ان کے علاوہ شاہی دوت (قاصد) چیٹ (غلام کرایا یا ملیچھ)، پروہت، منتری، سیناپتی، جج، ولی عہد بہت سے مردانہ کردار ہوتے ہیں زنانہ کرداروں میں مہادیوی (پاٹ رانی) دیوی (رانی) آیکت (خاص ملازمائیں انچارج) (راجا کی پیش خدمت) یونی (باڈی گارڈ) دوتی (قاصد) پرتی ہاری (دربان) خاص ہیں۔ ان کے علاوہ خواجہ سراؤں میں کنچکی (بوڑھا برہمن جو راجا کے احکامات محل میں پہنچاتا ہے۔ ورش دھر، ہنرمنڈ اور اپتھانک وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

ان ڈراموں میں استعمال ہونے والی زبان کی دو خاص قسمیں ہیں۔ ایک سنسکرت اور دوسری پراکرت۔ پھر پراکرت کی بھی کتنی ہی قسمیں ہوتی ہیں ناٹیہ شاستر اور دش روپ میں زبان کے استعمال کے لیے سخت ہدایات دی ہوئی ہیں ان کے بموجب راجا، برہمن، وزیر، سپہ سالار اور علما سنسکرت بولتے ہیں جنگی بیانات اور صلحناموں میں بھی سنسکرت استعمال ہوتی ہے لیکن عورتیں نیچے اور کم رتبے والے پراکرت بولتے ہیں۔ عورتیں علی العموم شورسینی پراکرت استعمال کرتی ہیں لیکن کہیں کہیں شورسینی کی نظمیں بھی مل جاتی ہیں۔

کے مطابق گیت مہاراشٹری پراکرت میں گائے جاتے ہیں۔ وِدوشک (مسخرا) پراچیہ (مشرقی) شورسینی بولتا ہے۔ جواری اور دھورت (غنڈے) اونتی یا اجنتی بولتے ہیں۔ اشوگھوش اور بھاس کے ڈراموں کے علاوہ شودرک کے مرچھ کٹکم میں بھی مہاراشٹری پراکرت نہیں ملتی۔ ناٹیہ شاستر میں اودھ مگدھی چیٹ (غلام) اور راج پتر کے لیے مخصوص ہے لیکن اشوگھوش ڈراموں اور بھاس کے ڈرامے کرن بھار کے علاوہ یہ پراکرت کسی ڈرامے میں نہیں پائی جاتی۔ حرم سرا میں کام کرنے والے، سرنگیں کھودنے والے، کلال، چوکیدار اور شکار ماگدھی بولتے ہیں۔ دش روپ ماگدھی اور پشاچی پراکرتوں کو نچلے طبقے کے لیے مخصوص کرتا ہے جس کا ثبوت ماگدھی کی حد تک تو ملتا ہے لیکن پیشاچی ڈراموں میں بالکل نہیں ہے حالانکہ ناٹیہ شاستر میں اس کا بھی ذکر ملتا ہے۔

ناٹیہ شاستر اور مارکنڈے کی گرامر شاکاری، بھیری، اشبری، دراوڑی چنڈال، ڈھکی یا ٹاکی اور دھڑی وغیرہ بہت سی ذیلی بولیوں کا بھی ذکر آیا ہے جو غیر اہم ہیں۔ ان میں سے شکاری، چنڈالی اور ڈھکی کے نمونے صرف مرچھ کٹکم میں ملتے ہیں۔ باقی بولیاں ڈراموں سے غائب ہیں۔ کتابوں میں ان کا نام ہی رہ گیا ہے۔

نثری مکالموں کے بیچ بیچ میں جابجا نظم کے چھند بھی ملتے ہیں۔ ان میں کچھ گانے کے لیے ہوتے ہیں کچھ خوش خوانی کے لیے۔ عورتیں مہاراشٹری کے چھند گاتی ہیں۔ شورسینی کے چھند بھی گائے جاتے ہیں یا نہیں۔ ڈراموں سے اس بات کا صحیح صحیح علم نہیں ہوتا۔

ایک ڈرامے میں کم از کم ایک اور زیادہ سے دس ایکٹ ہوتے ہیں اور ہر ایکٹ میں اتنے واقعات ہوتے ہیں جو زیادہ سے زیادہ ایک دن میں پیش آسکتے ہیں یا اگر ان کی اصل مدت زیادہ ہے تو ڈرامہ نگار انہیں اس سلیقے سے پیش کرتا ہے کہ وہ ایک ہی کے واقعات معلوم ہونے لگتے ہیں۔ ایکٹ کے درمیان میں اسٹیج اداکاروں سے خالی نہیں رہتا۔ ان میں بھی ہیرو کی موجودگی اشد

ضروری ہے۔ ایک ایکٹ کے خاتمے کے قریب دوسرے ایکٹ میں پیش آنے والے واقعات کی طرف اشارہ کر دیا جاتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ ایک ایکٹ کے بعد دوسرا ایکٹ فوراً شروع ہو جائے۔ اکثر دو ایکٹوں کے درمیان ایک سین (وشک بھک) داخل کر دیا جاتا ہے جس میں ڈرامے کے ان گزشتہ و آئندہ واقعات کی توضیح کر دی جاتی ہے جن کو اسٹیج پر پیش کرنے کی اجازت نہیں ہوتی۔ یہ کام معمولی درجے کے اداکاروں سے لیا جاتا ہے۔ اصل ڈرامے سے قبل بہت سی رسوم عمل میں آتی ہیں جنہیں ناٹیہ شاستر میں پوروانگ کہا گیا ہے ان میں ناندی خاص ہے۔ ناندی میں سوتر دھار (اسٹیج منیجر) اس دیوتا یا راجا یا برہمن کی تعریف میں نظم پڑھتا ہے جس کے تیوہار یا تقریب پر ڈرامہ کیا جاتا ہے۔ اور حاضرین کے حق میں دعا کرتا ہے۔ ڈرامے کا خاتمہ بھی قومی بہبود اور خوشحالی کی دعا (بھرت واکیہ) پر ہوتا ہے۔

ناچ، تال اور سُر کے ساتھ ہوتا ہے۔ اس لیے غالباً ساز تو ابتدا ہی سے ڈرامے کا ایک لازمی جُز رہا ہوگا۔ ڈرامے کی موسیقی کے متعلق کتابوں میں زیادہ تفصیلات نہیں ملتیں۔ لیکن یہ ظاہر ہے کہ ہر رس اور ہر حرکت کے لیے مخصوص موسیقی ہوتی تھی۔ ناٹیہ شاستر میں ناچ کی دو قسمیں دی ہوئی ہیں تانڈو (ایک جوشیلا ناچ جو شیو نے ایجاد کیا تھا) اور لاسیہ (پاروتی کا نرم اور مدھر ناچ)۔ پھر ناٹیہ شاستر نے لاسیہ کی دس قسمیں گنائی ہیں جن سے ناچ اور گیت کی ہم آہنگی کا علم ہوتا ہے۔

ناٹیہ شاستر میں گانے کی دس اقسام بتائی گئی ہیں۔ خاص گیت (جو بغیر ناچ کے صرف بانسری پر گایا جاتا ہے) استھت پاٹھ (جسے ایک محبت کی ماری عورت کھڑے ہو کر پراکرت زبان میں گاتی ہے) آسین (جو ایک غمزدہ عورت بغیر ساز کے لیٹ کر گاتی ہے)۔

پشپ گنڈکا (اس میں سنسکرت بھی مستعمل ہے اور ساز بھی اور عورت مرد کے بھیس میں اور مرد عورت کے بھیس میں اداکاری کرتا ہے)۔ چھیدک

(جو ایک عورت محبوب کی بے وفائی پر بانسری کے ساتھ گاتی ہے۔ ترگوڑھ (جو ایک مرد عورت کے بھیس میں گاتا ہے۔ سیندھو (جو ناکام محبت کی عورت گاتی ہے) دوئی گوڑھک (مکالمے کی شکل میں ایک جذباتی گیت) اتموتمک (بیتاب محبت کی تلخی بھرا ہوا گیت) اکت پریکت (جس میں ایک چاہنے والا دوسرے کو بناوٹی انداز میں ملامت کرتا ہے۔ بظاہر گیتوں کی ان قسموں کا ناچ کی کسی قسم سے کوئی تعلق نہیں معلوم ہوتا لیکن گانے والوں کی حرکات وسکنات کو ان میں بہت دخل ہوتا ہے اور وہ بالکل اسی طرح جس طرح خاموش ناچ میں مختلف واقعات ادا کر دیئے جاتے ہیں۔ حالانکہ کسی قصے کے واقعات کا بھی بظاہر ناچ سے کوئی تعلق سمجھ میں نہیں آتا لیکن یہ سمجھنے سے زیادہ دیکھنے کی چیز ہے جس کے لیے کسی منطقی ثبوت کی ضرورت نہیں۔

ڈرامے میں عضوی اشارات ناچ کے تعلق سے ابتدائی حرکات وسکنات کی ارتقائی شکل میں داخل ہوئے۔ جسم کے مختلف اعضا مثلاً سر، آنکھ، بھوں گال، ناک، ہونٹ، گردن، ہاتھ اور پاؤں کی مختلف جنبشوں اور حرکتوں سے اداکار اشخاص قصہ کے جذبات واحساسات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ناچ میں اشارات کا سہارا نہایت ضروری سمجھا جاتا ہے۔ نندی کیشور کی مشہور کتاب ابھنے درپن میں ان کی بڑی تفصیلات ملتی ہیں مثلاً "ہاتھ پاؤں مارنے سے تیرنے کا احساس دلانا۔ لباس کے اوپر کھینچ لینے سے عبور دریا کا۔ ہاتھ پاؤں ٹٹولنے سے اندھیرے کا احساس دلایا جاتا ہے۔ دریا سے گاگر میں پانی بھرنا۔ عورتوں کا سنگار کرنا، ہاتھی، رتھ، گھوڑے یا پہاڑ چڑھنا وغیرہ واقعات سب کے سب محض عضوی اشارات کے ذریعے پیش کیے جاتے ہیں۔ آج بھی ایسا ناچ دیکھنے میں آتا ہے جس میں رقاص منہ سے ایک لفظ نکالے بغیر ہی پورا قصہ اشارات کی مدد سے بتا دیتا ہے۔ مکالمے کی ابتدا سنسکرت ڈرامے کی آخری ارتقائی منزل تھی۔

سنسکرت ڈرامے مذہبی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے پلاٹ بیشتر مہا بھارت اور رامائن کے رزمیوں سے لیے گئے ہیں۔ ہر ڈرامے کی ابتدا ناندی سے ہوتی ہے۔

جس میں دیوتا کی تعریف کی جاتی ہے اور آغاز و انجام میں حاضرین کے لیے دعا مانگی جاتی ہے۔ ودوشک کا برہمن کردار بھی اُن کی مذہبیت پر دلالت کرتا ہے۔ اس کے علاوہ ڈرامے کی پیدائش کے متعلق جو روایت مشہور ہے۔ وہ خالص مذہبی ہے۔ اندر کا جھنڈا جس کا پوروزنگ میں احترام کیا جاتا ہے۔ شیو اور پاروتی کے ناچ تانڈو اور لاسیہ اور رام اور کرشن کے کردار جو ڈراموں میں عام طور پر ہیرو ہوتے ہیں اس کی مذہبی اساس کا ثبوت ہیں۔

ڈراما سنسکرت ادب میں بلند ترین مقام رکھتا ہے۔ سنسکرت نظم نے اس صنف ادب میں اپنے فن کی انتہائی بلندیوں کو چھو لیا لیکن یہ فن ہمیشہ سے اعلیٰ طبقوں کے ساتھ مخصوص رہا ہے۔ اس لیے ہم ڈرامے میں ابتدا سے طبقاتی امتیاز دیکھتے ہیں جو زبانوں کے استعمال سے ظاہر ہوتا ہے۔ ڈرامے برہمنوں اور چھتریوں کے لیے لکھے اور دکھائے جاتے تھے اور اعلیٰ یافتہ اور مہذب حاضرین کے سامنے پیش ہوتے تھے جس طرح ہندو فلسفہ برہمنوں کے دماغ کی پیداوار ہے اسی طرح ڈرامے کی ایجاد بھی انہیں کی مرہون منت ہے۔ چنانچہ ڈراموں میں انھیں کی مثالیت پسندی اور تقدیر پرستی رچی ہوئی ہے۔

سنسکرت شاعری کی حیثیت سے ڈرامے کا مقصد حاضرین میں رس پیدا کرنا تھا چنانچہ جو باتیں اس مقصد سے تعلق نہیں رکھتی تھیں انھیں نظر انداز کر دیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ رزمیوں کے غیر ڈرامائی قصے بھی ڈراموں کا موضوع بنائے گئے۔ حقیقت نگاری کی جگہ ایمائیت اور اشاریت کو کافی سمجھ لیا گیا۔ کرداروں میں بھی انفرادیت کی جگہ مثالی نمونے ملتے ہیں۔ ہیرو کا دشمن کسی بات میں اس سے لگا نہیں کھاتا۔ اسی خیال سے راون کا ذکر رام کے مقابلے میں ہمیشہ نہایت پست اور ذلیل دکھایا گیا حالانکہ اس میں بہترین ڈرامائی کردار بننے کی صلاحیتیں پائی جاتی تھی۔ تمام ڈراما نگار اس کی ایک اوباش اور گھٹیا قسم کا آدمی ظاہر کرتے ہیں۔ ہیرو اور ہیروئن کی ذہنی کشمکش بھی نہیں دکھائی جاتی اس لیے تقدیر پرستی پر اُن کا ایمان ہوتا ہے۔

انفرادیت کو نظر انداز کر دینے سے پلاٹ، عمل زماں و مکاں اور مکالموں کی اہمیت بھی باقی نہیں رہتی۔ چنانچہ ڈراموں میں مکالموں کی جگہ چھند ملتے ہیں جن کے ذریعہ شاعرانہ صلاحیتوں کے بہترین ثبوت پیش کیے جاتے ہیں۔ ان کی زبان بھی عام فہم نہیں ہے۔ اس لیے کہ یہ خواص کے لیے لکھے جاتے ہیں۔ ایک عیش کوش اور عیش پسند سوسائٹی میں شاعری کے اعلیٰ نمونے خوب مقبول ہو سکتے تھے اور قصوں کا کربناک انجام ہی فروغ پا سکتا تھا۔

غرض سنسکرت ڈراما یونانی ڈرامے سے بنیادی طور پر مختلف تھا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ دونوں مقامات کی سوسائٹی کے نظریۂ حیات میں زمین و آسمان کا فرق تھا۔ اس لیے سنسکرت ڈراموں پر تنقیدی نظر ڈالتے وقت ہمیں سب سے پہلے اس سوسائٹی کے نظریۂ حیات کو سامنے رکھنا ازبس ضروری ہے جس میں ان کی پیدائش ہوئی۔ انہوں نے فروغ پایا اور یہ پھلے پھولے۔

سنسکرت کے کلاسیکی ادب سے قبل ڈرامے کا سُراغ نہیں ملتا۔ رگ وید کے تقریباً پندرہ بیس بھجنوں میں مکالمے تو ملتے ہیں اور ناچ گانے کا ذکر بھی آتا ہے لیکن ڈرامے کا پتہ نہیں چلتا۔ اسی طرح مہابھارت اور رامائن کے رزمیے بھی ڈرامے کے تذکرے سے خالی ہیں۔ البتہ بعض علماء کا خیال ہے کہ رزمیوں کی تحریک سے سنسکرت ڈرامے کی ابتدا ہوئی۔ پانینی نٹ سوتر کا ذکر ضرور کرتا ہے لیکن ڈرامے کے لیے اس کے یہاں بھی کوئی لفظ نہیں آیا۔ اس لیے قدیم سنسکرت ادب میں ڈرامے کا تذکرہ سب سے پہلے قواعد نویس پتنجلی کی کتاب مہابھاسیہ میں ماننا پڑے گا۔ پتنجلی ۱۴۰ قبل مسیح کے آس پاس گذرا ہے۔ اس نے مہابھاسیہ میں اپنے پیش رو کاتیائن کے ایک گرامری اصول پر بحث کرتے ہوئے ڈراموں کنس بدھ اور بلی بندھ کا ذکر کیا ہے۔ اس کتاب سے معلوم ہوتا ہے کہ پتنجلی کے عہد میں ڈرامے کے جملہ عناصر ترکیبی پائے جاتے تھے اور ڈراما ترقی یافتہ شکل میں نہیں تو کم از کم اپنی ابتدائی منزل میں ضرور تھا۔ اس کے علاوہ کنس بدھ میں ہم ڈرامے کی مذہبی اصل بھی دیکھ لیتے ہیں۔

آج تک کی تحقیقات کے مطابق ڈراما پہلی صدی عیسوی سے شروع ہوتا ہے چنانچہ اشوگھوش کا ایک مکمل ڈراما شاری پتر پرکرن اور اس کے ایک اور ڈرامے کے کچھ اجزاء دستیاب ہو چکے ہیں جو ناٹیہ شاعری میں دیئے ہوئے اصولوں کی کسوٹی پر پورے اترتے ہیں۔ قیاس کہتا ہے کہ فن ڈراما نگاری اولین ڈراموں میں ہی اپنی تکمیل کو نہیں پہونچ سکتا۔ اس لیے سنسکرت ڈرامے کی روایت کا جنم سن عیسوی سے کافی پہلے ماننا پڑے گا۔ البتہ قدیم تر نمونے دستیاب نہ ہونے کی صورت میں ڈراما نگاری کی ابتدا سن عیسوی کے ساتھ ہی کرنا پڑتی ہے۔

اشوگھوش کے بعد دوسرا نامور ڈراما نگار بھاس دوسری صدی عیسوی میں گذرا ہے۔ جس نے تیرہ ڈرامے لکھے ہیں۔ ان میں سوپن واسودتا اس کا بہترین ڈراما ہے جو بھاس کے ہی دوسرے ڈرامے پرتگیا یوگندھرائن کا باقی ماندہ سلسلہ ہے۔

قصے کا خلاصہ یہ ہے کہ اودین راجہ کا وزیر یوگندھرائن اپنے راجہ کا اقتدار بڑھانے کی خاطر اس کی دوسری شادی مگدھ کے راجا کی بیٹی پدماوتی سے کرانا چاہتا ہے۔ لیکن راجا اپنی پہلی رانی اُجین کے مہاراجہ مہاسین کی بیٹی واسودتا کو چھوڑنا نہیں چاہتا۔ اس لیے وزیر واسودتا سے مل کر ایک چال چلتا ہے۔ خود رانی واسودتا کے ساتھ غائب ہو جاتا ہے اور مشہور کر دیتا ہے کہ دونوں جل گئے۔ وہاں سے چل کر مگدھ پہنچتا ہے اور مگدھ کی راجکماری پدماوتی کے پاس واسودتا کو اپنی بہن بتا کر چھوڑ دیتا ہے۔ اس کے بعد اودین کی شادی پدماوتی سے ہو جاتی ہے۔ اسی دوران میں واسودتا کا باپ راجا اودین کے پاس اس کی پہلی شادی کی تصویر بھیجتا ہے تو پدماوتی واسودتا کو پہچان جاتی ہے۔ آخر میں انکشافِ راز ہوتا ہے اور وزیر اس گتھی کو سلجھا کر سب کی تشفی کر دیتا ہے۔

یہ ڈراما بھاس کا شاہکار ہے اور سنسکرت ادب کے بہترین ڈراموں میں شمار ہوتا ہے۔ بعد کے ڈراما نگاروں نے بھی اس کی تعریف کی ہے۔ راج شیکھر

جیسے نقاد نے کہا ہے۔ "بھاس کے تمام ڈرامے آگ میں تپائے گئے ہیں جن میں سے صرف واسودتا بچ سکا۔"

بھاس کا اسلوب سادہ اور فطری اور زبان عام فہم ہے۔ اس کے موضوعات میں تنوع ملتا ہے۔ اُس نے چھوٹے چھوٹے کرداروں کو پیش کرنے میں بھی قابلیت دکھائی ہے۔ ان ڈراموں پر رزمیوں کا بہت اثر ہے۔ ان کی نظمیں بیشتر قصے کی رفتار کو تیز کرنے میں مدد دیتی ہے۔ ان میں زندگی پر کہیں گہری تنقیدی نظر ڈالی گئی ہے فنی لحاظ سے بھاس نے کہیں کہیں ناٹیہ شاستر کے اصولوں سے آزادی بھی دکھائی ہے بھاس کی ایک نمایاں خصوصیت جس میں وہ کالی داس پر بھی سبقت لے گیا کہ اس کے سب ڈرامے اسٹیج پر بآسانی پیش کئے جا سکتے ہیں۔ اس خوبی میں سنسکرت کا کوئی ڈراما بھاس کے ڈراموں کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔

بھاس کے ساتھ ہی دو اور ڈراما نگاروں رامل اور سومل کے نام آتے ہیں لیکن اب تک ان کا کوئی مکمل ڈراما دستیاب نہیں ہو سکا۔ البتہ اُن کے چند دوسری کتابوں میں منقول مل جاتے ہیں۔ جن سے اُن کی شاعرانہ اور ڈرامائی صلاحیتوں کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

شودرک کا مشہور ڈراما مرچھ کٹکم بھاس ہی کے ڈراما چارودت سے ماخوذ ہے۔ اس کے پہلے چار ایکٹ خفیف سے تغیر کے ساتھ مرچھ کٹکم میں لیے گئے ہیں لیکن سرقے کے اس جرم کے مقابلے میں اس ڈرامے کی خوبیاں بہت زیادہ ہیں مثلاً اس میں محبت اور سیاست کا حسین امتزاج پیش کیا گیا ہے جس کی نظیر کسی ڈرامے میں نہیں ملتی۔ اس کے ستائیس کرداروں میں سے ہر ایک انفرادیت کا مالک ہے۔ ڈراما نگار نے معمولی کرداروں کو پیش کرنے میں بھی کمالِ فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ مصنف غم والم کی تصویر کشی میں بھی اپنا جواب نہیں رکھتا۔ اس کا اسلوب سادہ و شگفتہ ہے جس میں سنجیدگی کے پہلو بہ پہلو مزاح کے چھینٹے بھی ملتے ہیں۔ یوں پورا ڈراما اول سے آخر تک دھوپ چھاؤں کا منظر پیش کرتا ہے۔ اس ڈرامے کی اہمیت ایک اور وجہ سے بھی مسلم ہے۔

اس میں پراکرت کی جتنی قسمیں استعمال کی گئی ہیں اتنی اور کسی ڈرامے میں نہیں ملتیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ڈراما نگار نے محض ناٹیہ شاستر کی ہدایات کو عملی طور پر پیش کرنے کے لیے یہ ڈراما لکھا ہے۔ اس میں سنسکرت کے علاوہ شورسینی اونتی، پراچیہ ماگدھی، شکاری، چنڈالی، ڈھکی اور دکھنی پراکرتیں مختلف کرداروں سے بلوائی گئی ہیں۔ البتہ اس میں شبری نہیں ملتی۔ کیوں کہ کرداروں میں کوئی شبر نہیں ہے اور مہاراشٹری بھی غائب ہے جس کا ناٹیہ شاستر میں بھی ذکر نہیں ہے۔ شودرک کو کالی داس کا پیش رو ثابت کرنے میں ایک یہ بات بھی کہی جا سکتی ہے۔

کالی داس سنسکرت زبان کا سب سے بڑا شاعر اور ڈراما نویس مانا جاتا ہے لیکن افسوس کہ اس کی زندگی کے حالات کی نسبت کوئی بھی بات وثوق کے ساتھ نہیں کہی جا سکتی۔ یہ تک معلوم نہیں ہو سکا کہ وہ کس زمانہ میں پیدا ہوا اور کب مرا۔ شاید قدیم ہند کے باشندے اس کے کلام کے اعجاز میں ایسے گم ہو گئے تھے کہ اُنھوں نے سوائے اس کی شاعری اور ڈراما نویسی کے اُس کی کسی اور چیز کو یاد نہ رکھا۔ خود کالیداس اپنے فن میں اس قدر فنا معلوم ہوتا ہے کہ اس کی تفصیلات تصنیفات میں سوائے اس کی بلند خیالی کے اس کے خارجی وجود کا عکس تک نظر نہیں آتا۔ اگر اُس کی کتابوں کی زبان کو دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ شاید وہ پانچویں صدی عیسوی سے پہلے لکھی گئی ہیں۔ اگر روایات پر یقین کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ وہ راجا وکرمادتیہ کے زمانے میں تھا جس نے وکرمی سمبت جاری کیا اور یہ سمبت ۵۷ء قبل مسیح سے شروع ہوتا ہے۔ بعض مورخین کا خیال ہے کہ ۵۷ء قبل مسیح میں وکرمادتیہ نام کا کوئی مشہور راجا ہندوستان میں نہیں تھا بلکہ چھٹی صدی عیسوی میں ایک وکرمادتیہ نامی راجہ ضرور تھا جس کی راجدھانی اجین تھی۔ کالیداس کی تصانیف میں اجین نگر اور راجا وکرمادتیہ کا ذکر کچھ اس انداز سے بار بار آیا ہے کہ یہ ماننا پڑتا ہے کہ اجین ہی اُس کا

وطن تھا اور راجا وکرما دتیہ کا دربار ہی اُس کے فن کی آماجگاہ تھا۔ ممکن ہے اسی وکرمادتیہ نے کسی چھ سو سال قدیم سمبت کو از سرِ نو جاری کیا ہو۔ اور وہ بعد میں اسی کے نام پر وکرمی سمبت کہلایا ہو۔ بہر حال یہ امر یقینی ہے کہ وہ چھٹی عیسوی میں یا اس سے پہلے ہوا ہے اور اجین اور وکرما دتیہ سے اُسے خاص تعلق رہا ہے۔

کالیداس کی تصانیف کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ "ناٹک" اور "مہا کاویہ" سنسکرت میں ناٹک کی صورت قریب قریب وہی ہوتی ہے جو موجودہ ڈرامہ کی ہوتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ سنسکرت کے ڈراموں کی ایک مخصوص قسم کی تشکیل ہوتی ہے لیکن موجودہ ڈراموں کے لیے اس قسم کی کوئی قید نہیں ہوتی۔ دیگر یہ کہ سنسکرت کے ناٹکوں میں المیہ کوئی نہیں ہوتا بلکہ سب طربیہ ہوتے ہیں سنسکرت میں مہا کاویہ اس طویل رزمیہ نظم کو کہتے ہیں جس میں انسانی فطرت کو کے مختلف جذبات کو تفصیل کے ساتھ اُجاگر کیا جاتا ہے اور خصوصیت کے ساتھ جذبۂ محبت دیکھنے میں آتی ہے۔ لیکن تحقیق کرنے کے بعد صرف تین ناٹک شکنتلا، وکرموروشی، مالوکا گنی منزم اور چہار مہا کاویہ رگھوونش، میگھ دوت، کمار سنبھو، اتوسنگھار کالیداس کی تصنیف ثابت ہوتے ہیں۔ اور باقی نو عدد کتابیں جو کالیداس کے نام سے مشہور ہیں ابھی تک مشتبہ ہیں۔ شکنتلا ناٹک کالیداس کا شاہکار ہے اور کردار نگاری اپنے عروج پر پہنچی ہوئی ہے۔

عام طور پر کالی داس کو ہندوستان کا شیکسپیئر کہا جاتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ کالیداس کا مرتبہ شیکسپیئر سے کہیں زیادہ بلند ہے۔ اول تو یہ کہ شیکسپیئر کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ انسانی جذبات کی ترجمانی نہایت اعلیٰ پیمانہ پر کرتا ہے۔ کالیداس انسانی جذبات کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ مناظر فطرت کی بھی تصویر کشی کرتا ہے۔ دیگر یہ کہ کالیداس شیکسپیئر سے ڈیڑھ ہزار سال سے بھی پہلے پیدا ہوا تھا۔ اس لیے شیکسپیئر کے سامنے اس کے ڈراموں کی بنیاد

کے لیے کافی مواد موجود تھا لیکن کالی داس کے سامنے صحیفۂ فطرت ہی تھا جہاں سے وہ اپنے ناٹکوں اور نظموں کے لیے مضامین فراہم کر سکتا تھا۔ پھر یہ کہ شیکسپیئر کو وہ سادگیٔ بیان اور تشبیہات کا کمال کہاں نصیب جو کالیداس کو حاصل ہے۔ ہاں اگر میر انیس سے موازنہ کیا جائے تو کسی حد تک جائز ہے۔ لیکن تقدیم و تاخیر کا فرق پھر بھی قائم رہے گا۔

اس کے فن کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ جگہ، وقت اور موسم کی مناسبت سے دو محبت کرنے والوں کے اندرونی حالات نہایت اعلیٰ طور پر بیان کرتا ہے۔ اس کے کلام میں مناظرِ فطرت کی عکاسی، بیان کا اعجاز، متخیلہ کی فراوانی واہمہ کی گرمجوشی، انسانی دل کی گہرائی و واقفیت اور اس کے نازک ترین احساسات کی مصوری بدرجۂ اتم موجود ہے۔ اُس کے الفاظ میں انتہائی سادگی اور بلا کی معنویت پائی جاتی ہے۔ تلازمہ اور لفاظی کا نام تک نہیں ہے گویا کہ اس کی تحریر سہلِ ممتنع ہے جو بادی النظر میں آسان معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقت میں بڑی دقیق ہے۔ اگرچہ بعض مقامات پر وہ صنائع بدائع سے کام لیتا ہے لیکن ان میں آورد کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ تشبیہات کا تو وہ شہنشاہ ہے اور اس کے ایک ایک لفظ میں ہزار ہزار طلسم پنہاں ہیں۔ اگر اس کی ذاتی قابلیت کو دیکھا جائے تو وہ فن عروض، مذہبی عقائد، علم طب، ہیئت و نجوم، آئین فرماں روائی، آدابِ سیر و شکار، فلسفہ، تاریخ و جغرافیہ وغیرہ کا زبردست عالم معلوم ہوتا ہے۔ اور اس کے اُن ذاتی جوہر دل کا اظہار اس کے کلام میں کہیں کہیں پر بالکل اسی طرح ہو گیا ہے جس طرح کپڑے میں شہد چھانتے وقت کبھی کبھی موم کے ننھے ننھے ٹکڑے بھی ساتھ چلے آتے ہیں۔

شکنتلا

اس ڈرامے کا پلاٹ کالی داس نے مہا بھارت سے لیا ہے۔ لیکن اپنے کمالِ فن کا جوہر دکھایا ہے۔ اصل کہانی کو بالکل نئے اور اچھوتے انداز میں بیان کیا ہے۔ یعنی شکنتلا کی تصویر کے لیے صرف رنگ باہر سے لیے گئے ہیں۔ باقی تمام نقش و نگار اور خد و خال کالی داس

نے اپنی قوت متخیلہ سے پیدا کئے ہیں۔ اس ڈرامے کی ہیروئن شکنتلا کا کردار نہایت اعلیٰ ہے اور وہ ہندوستان تہذیب کا ایک نادر نمونہ ہے وہ سراپا محبت کی تصویر ہے۔ اس میں چالاکی، غصہ اور نفرت کا نام تک نہیں۔ یہ وہ خصوصیات ہیں جنہوں نے اس ڈرامہ کو کالیداس کا شاہکار بنا دیا ہے جو صرف اسی وقت محسوس ہو سکتی ہیں جب کوئی اس ڈرامہ کو اصلی زبان میں پڑھے۔ عبارت کی سادگی، بیان کی رنگینی، زبان کی ندرت، تشبیہات کی مناسبت، منظر کشی کا اعجاز اور کردار نگاری کا کمال اس ڈرامے میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ اس کو پڑھتے وقت ایسا معلوم ہوتا ہے گویا ہم بہشت کی سیر گاہوں میں چہل قدمی کر رہے ہیں اور حوریں ہمارے اوپر پھول برسا رہی ہیں۔ یہی وہ خصوصیات ہیں جس کی بنا پر شکنتلا کو کالی داس کا ہی شاہکار نہیں کہا جاتا بلکہ اس کا شمار ادبیاتِ عالم میں ہوتا ہے خود جرمنی کے شاہکار گوئٹے نے اس کی بڑی تعریف کی ہے۔ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری نے اس کا اردو میں ترجمہ کیا ہے اور اس کو شائع بھی کیا ہے۔

پلاٹ ڈرامے کا مختصر پلاٹ یہ ہے کہ ایک مرتبہ وشوامتر ارشی نے سخت عبادت کرنی شروع کر دی تاکہ بلند روحانی مرتبہ حاصل ہو سکے۔ اندر دیوتا نے اپنے اعزاز چھن جانے کے خوف سے ان کی عبادت میں خلل ڈالنے کے لیے منیکا نام کی ایک پری کو ان کے پاس بھیجا۔ منیکا کو دیکھ کر وشوامتر رشی اپنی ساری ریاضت بھول گئے اور اسی کے ہو لیے۔ اس طرح جو لڑکی پیدا ہوئی۔ منیکا اسے جنگل میں پھینک گئی اور اس کے چاروں طرف چڑیاں جمع ہونے لگیں۔ اتفاقاً کنو رشی وہاں آ پہونچے اور چڑیوں کے نرغے سے اس بچی کو نکال کر اپنے آشرم میں لے گئے اور اپنی بیٹی بنا لیا۔ چوں کہ سنسکرت زبان میں چڑیوں کو شکنتلا کہتے ہیں اس لیے اس لڑکی کا نام شکنتلا رکھا گیا۔

اس طرح شکنتلا جنگل کی آزاد فضاؤں میں پلی، خورد و پھولوں کے ساتھ کھیلی، ہرنوں کے بچوں کے ساتھ اور عصمت، سادگی اور محبت کے زیورات سے آراستہ ہوئی۔ ابھی منزلِ شباب میں قدم رکھا تھا کہ راجا دشینت

شکار کھیلتا ہوا اُدھر آ نکلا۔ کنو رشی کافی عرصہ کے لیے باہر گئے ہوئے تھے۔ شکنتلا اپنی دو سہیلیوں انسویا اور پریمودا کے ہمراہ شرارت آمیز ہنسی میں مشغول تھی۔ راجا دشینت اسے دیکھتے ہی دم بخود ہو گیا اور ایک درخت کے پیچھے چھپ کر قدرت کاملہ کے اس شاہکار کو شوق بھری نگاہوں سے تکنے لگا۔ یکایک ایک بھونرا شکنتلا کے پھول سے چہرے کے گرد منڈلانے لگا۔ شکنتلا نے ہر چند اس سے بچنے کی کوشش کی لیکن وہ بھونرا وہاں سے نہ ہٹا۔ اس کی سہیلیاں اس پر قہقہہ لگانے لگیں اس کش مکش اور بے کسی کے عالم میں شکنتلا اور بھی حسین معلوم ہونے لگی۔ یہ منظر بھی نہ جانے کتنا دلفریب تھا کہ راجا دشینت اسے آخری وقت تک بھول نہ سکا جب گھبرا کر شکنتلا نے اپنی سہیلیوں سے مدد مانگی تو انہوں نے طنزاً جواب دیا کہ اس ملک کے راجا کو کیوں نہیں بلا لیتی۔ بس پھر کیا تھا۔ راجا سے ضبط نہ ہو سکا فوراً درخت کے پیچھے سے نکلا اور بھونرے کو مار بھگایا۔ دونوں کی آنکھیں چار ہوئیں اور عفت مآب شکنتلا ایک اجنبی کی موجودگی میں شرم سے پانی پانی ہو گئی۔

شکنتلا کی سہیلیوں نے اجنبی کا نام اور پتہ معلوم کرنا چاہا لیکن اُس نے اپنے آپ کو راجا دشینت کا ملازم بتایا۔ اس کے بعد کچھ عرصہ کے لیے راجا وہیں ٹھہر گیا۔ کنو رشی کی عدم موجودگی میں شکنتلا اور اس کی سہیلیوں نے اپنے مہمان کی بڑی خاطر تواضع کی۔ آہستہ آہستہ دشینت اور شکنتلا میں محبت بڑھ گئی اور آخر کار یہ راز طشت از بام ہو گیا۔ یہ سبھی کو معلوم ہو گیا کہ وہ اجنبی راجا دشینت ہے۔ لیکن یہ دونوں محبت کے دیوانے اتنے قریب ہو کر بھی ایک دوسرے سے دور ہی رہے اور اپنے آخری فیصلہ کے لیے کنو رشی کی آمد کا انتظار کرنے لگے۔ ایک دن اُن کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو گیا اور انہوں نے کنو رشی کے آنے سے پہلے ہی آپس میں شادی کر لی۔ اس طرح ریاضت و آشرم کچھ عرصہ کے لیے عشرت کدہ بن گیا۔ جب راجا اپنی راجدھانی کو واپس ہونے لگا۔ اس نے نشانی کے طور پر شکنتلا کو اپنی انگوٹھی دے دی اور اُسے جلد بلوا لینے کا وعدہ کر لیا۔ شکنتلا نے چار و ناچار راجا کو رخصت کیا۔ لیکن ہر وقت اسی کے خیال میں محو رہنے لگی۔ یہاں تک کہ ایک

مرتبہ جب دورواسا رشی اس آشرم میں آئے تو شکنتلا دشنیت کے تصور میں اتنی غرق تھی کہ ان کی آمد کا احساس تک نہ ہوا۔ جلال میں بھرے ہوئے دورواسا رشی نے فوراً شکنتلا کو بددعا دی کہ جس کے تصوّر میں کھو کر تو نے میرے آنے کی بھی پرواہ نہ کی وہ تجھے بالکل بھول جائے۔ شکنتلا کو اس بددعا کا بھی علم نہ ہو سکا لیکن اس کی سہیلی پریمودا فوراً درواسا کے پاؤں پر گر پڑی اور رحم کی درخواست کی۔ بڑی منت وسماجت کے بعد انہوں نے صرف اتنا کہا کہ خیر جب اسے اس کی نشانی دکھائی جائے گی تو پھر اپنا حافظہ حاصل کر لے گا۔ یہ سُن کر پریمودا خوش ہو گئی کیوں کہ وہ جانتی تھی کہ شکنتلا کے ہاتھ میں دشنیت کی انگوٹھی موجود ہے۔

جب کنورشی واپس لوٹے تو انہیں اپنے کشف کے ذریعہ پہلے ہی سے تمام باتوں کا علم ہو چکا تھا۔ انہوں نے شکنتلا کو مبارکباد دی اور اس کو دشنیت کی راجدھانی روانہ کرنے کا بندوبست کرنے لگے۔ یہ رخصتی کا وقت بھی قیامت کا وقت تھا۔ تمام سہیلیوں کی آنکھوں سے آنسو جاری تھے۔ کنورشی کا دل بیٹھا جارہا تھا، پالتو جانور بے چین ہو کر تڑپ رہے تھے، درختوں اور بیلوں پر پژمردگی چھائی ہوئی تھی۔ خود شکنتلا کی حالت بھی غیر ہو رہی تھی۔ سہیلیوں سے خطائیں معاف کرواتی تھی، باپ کے قدم چومتی تھی، ہرن کے بچوں کو پیار کرتی تھی، درختوں کو حیرت سے تکتی تھی اور سہیلیوں سے گلے ملتی تھی۔ ایسا دردناک سماں تھا کہ پتھر کا دل بھی موم ہو جاتا تھا۔ لیکن ہندوستانی لڑکی کا تو اصل گھر سسرال ہے میکہ تو اسے چھوڑنا ہی پڑتا ہے۔

آخر کار آشرم کے کچھ دوسرے سادھوؤں کے ہمراہ شکنتلا دشنیت کی راجدھانی میں داخل ہوئی۔ اس کے دربار میں پہنچی اور اسے بیتی باتیں سنائیں لیکن درواسا کی بددعا کے سامنے راجا سب کچھ بھول چکا تھا۔ شکنتلا نے اپنی انگلی کی طرف دیکھا لیکن دشنیت کی دی ہوئی انگوٹھی شاید صبح کو نہاتے ہوئے ندی میں گر گئی تھی۔ راجہ بڑا غضبناک ہوا اور بڑی بے رحمی کے ساتھ شکنتلا کو دربار سے نکال دیا۔ وہ روتی ہوئی باہر نکلی اس کی مظلومی کو دیکھ کر اس کی ماں منیکا پری

کو رحم آیا اور وہ اُسے آسمان کی طرف لے اُڑی۔

زمانے نے پلٹا کھایا۔ ایک مچھلی کے پیٹ سے دشنیت کی انگوٹھی برآمد ہوئی اور راجا کے پاس پہنچائی گئی۔ انگوٹھی پر نظر پڑتے ہی درواسا رشی کی بددعا کا اثر زائل ہو گیا۔ راجا کو تمام پچھلی باتیں یکایک یاد آگئیں۔ اس کا دل رنج پشیمانی سے بھر گیا۔ دن کا چین اور رات کی نیند حرام ہو گئی۔ راج پاٹ کا سب کام چھوڑ دیا اور صرف شکنتلا کی تصویر بنانے میں مشغول رہنے لگا۔ یہ اسی وقت کی تصویر تھی جب کہ اس نے شکنتلا کو پہلی بار دیکھا تھا۔

کچھ عرصہ بعد راجا دشنیت کو اندر دیوتا کا پیغام آیا کہ آسمانی سلطنت پر کچھ دیوں نے حملہ کر دیا ہے اور تمہاری مدد کی ضرورت ہے۔ راجا دشنیت اس رنج و غم کے عالم میں بھی اندر دیوتا کی مدد کے لیے روانہ ہو گیا اور کامیاب واپس لوٹا۔ واپس آتے وقت جب وہ کیشپ رشی کے آشرم میں گیا تو اس نے سردمن کے نام کے ایک بچے کو شیر کے ساتھ کھیلتا ہوا پایا۔ جب اُس کے متعلق واقفیت حاصل کی تو معلوم ہوا کہ وہ اسی کا لڑکا تھا اور شکنتلا بھی اسی رشی کے آشرم میں موجود تھی۔ جب ملاقات ہوئی تو دونوں کی نظریں ایک دوسرے سے ملیں۔ جوش میں بھرا ہوا راجا شکنتلا سے بغلگیر ہونے کے لیے آگے بڑھا۔ لیکن شکنتلا نے کچھ تعرض نہیں کیا اُس نے تو بلکہ یہ کہا کہ میرے سرتاج! مقدر کا لکھا آخر پورا ہوا۔ اس میں آپکا کوئی قصور نہ تھا۔ اپنے پچھلے جنموں کے بُرے اعمال کی وجہ سے میں نے یہ سزا پائی ہے ورنہ آپ جیسا فراخ دل شوہر مجھ سے بھلا ایسا ظالمانہ سلوک کس طرح کر سکتا تھا۔

فرقت کے مارے ایک دوسرے سے لپٹ گئے۔ پچھلے غم غلط ہو گئے۔ گلے شکوے جاتے رہے۔ نئی زندگی شروع ہوئی۔ کیشپ رشی نے دعائیں دیں اور دونوں عیش و عشرت کی زندگی گذارنے لگے۔ ان کا لڑکا سردمن بڑا ہو کر بھرت کے نام سے مشہور ہوا اور اسی کے نام سے یہ ملک بھارت ورش کہلایا۔

وکرم اور وشی شکنتلا کی طرح اس ڈرامے کا پلاٹ بھی ہندوستان کا قدیم مذہبی روایات سے لیا گیا ہے لیکن مختلف کرداروں

کی تشکیل خود کالیداس نے اپنی تخیل سے کی ہے جس کی وجہ سے یہ ڈرامہ دو آتشہ ہوگیا ہے۔ اس ڈرامہ کی خصوصیت یہ ہے کہ پورے پلاٹ میں شروع سے آخر تک تمام واقعات کا سلسلہ کچھ اس انداز سے دکھایا گیا ہے کہ بڑی خوبی کے ساتھ بات میں بات نکلتی چلی آتی ہے اور تمام مکالمات اور مناظر نہایت مناسب موقعوں میں پیش کئے گئے ہیں۔ پلاٹ بڑا جامع اور موثر ہے۔ ضرب الامثال کی مناسبت، الفاظ کی بندش، اشعارات کی موزونیت سونے پر سہاگے کا کام کرتی ہے حبیب ومحبوب کی بار بار ملنے اور بار بار بچھڑنے سے یہ ڈرامہ امید وبیم کی جیتی جاگتی تصویر۔ کیفیات وصل وہجر کا مکمل خاکہ اور قضا وقدر کی کرشمہ سازیوں کا مستقل مرقع بن گیا ہے۔

ڈرامہ کا مختصر پلاٹ یہ ہے کہ راجا پروردا قدیم زمانہ میں پرتشٹھان کا حکمراں تھا۔ اس کی رانی کا نام اوشناری تھا۔ ایک مرتبہ راجا پروردا سورج دیوتا کو آداب بجالاکر واپس لوٹ رہا تھا کہ راستہ میں آسمانی پریوں کے چلانے کی آوازیں سنائی دیں۔ جب راجا پروردا ان پریوں کے پاس پہنچا تو معلوم ہوا کہ کیشی نامی دیو دو پریوں کو پکڑ لے گیا تھا جن کا نام اروشی اور چترلیکھا ہے۔ راجہ دیو کے تعاقب میں روانہ ہوا۔ باقی پریاں اس کے انتظار میں ہیم کٹا پربت پر بیٹھ گئیں۔ کچھ عرصہ بعد راجا جامع دونوں پریوں کے وہاں پہنچ گیا اور ان کو وہاں چھوڑ کر اپنی راجدھانی کی طرف واپس لوٹا۔ لیکن اس دوران میں راجا کے اوپر اروشی کے حسن کا جادو چل چکا تھا اور اروشی کے دل میں راجا کی محبت گھر کر چکی تھی۔

راجا اپنی راجدھانی میں واپس آکر اروشی کے تصور میں مغموم رہنے لگا اس کی رانی اوشناری اس راز کو معلوم کرنے کی فکر میں رہنے لگی۔ ایک روز راجا پروردا اپنے ہمراز کے ہمراہ نشاط باغ میں بیٹھا اپنے دل کی باتیں بیان کر رہا تھا کہ اروشی پری بھی اپنی سہیلی چترلیکھا کے ہمراہ وہاں پہونچ گئی اور دونوں نے ایک دوسرے سے اپنی اپنی محبت کا حال بیان کیا۔ ابھی پوری ملاقات بھی نہ ہونے پائی تھی کہ اروشی پری کو اندر دیوتا کا بلاوا آگیا اور وہ اسی وقت واپس

چلی گئی۔ جب رانی اوشناری کو اس ملاقات کا حال معلوم ہوا تو وہ بڑی غضبناک ہوئی اور راجا کے اور اس کے تعلقات خراب ہوگئے۔

راجا اندر کے دربار میں حاضر ہونے کے بعد بھرت رشی کی کٹیا میں آسمانی دیوی دیوتاؤں کی موجودگی میں ایک ڈراما کھیلا گیا اور اروشی کو لکشمی کا پارٹ دیا گیا لیکن ڈرامہ کے دوران جب اس سے پوچھا گیا کہ تم نے کس کو پسند کیا تو بجائے پرشوتم کا نام لینے کے اروشی کے منہ سے پروردا کا نام نکل گیا۔ بس پھر کیا تھا تمام رازطشت از بام ہوگیا اور سارا ڈرامہ خاک میں مل گیا۔ بھرت منی نے غصہ میں آکر اسے بددعا دی کہ تو آسمان پر نہیں رہ سکتی۔ اندر دیوتا نے رحم کھا کر اروشی کو پروردا کے پاس رہنے کی اجازت دے دی لیکن یہ شرط لگادی کہ جس وقت اس کے بطن سے پیدا شدہ لڑکے پر راجا پروردا کی نظر پڑے گی تو وہ پروردا کے ساتھ نہیں ٹھہر سکتی۔ اس شرط کو قبول کرکے وہ راجا پروردا کی خدمت میں حاضر ہوئی۔ رانی اوشناری نے ان دونوں کے اتنے گہرے تعلقات دیکھ کر راجا کو اروشی کے ساتھ شادی کرنے کی اجازت دے دی اور وہ دونوں کچھ عرصہ کے لیے عیش وعشرت کی زندگی گذارنے لگے۔

ایک مرتبہ راجا پروردا مع اروشی کے کسی جنگل میں سیر کرنے کے لیے گیا اتفاقاً راجا کی نظر ایک دوسری لڑکی پڑگئی۔ اروشی فوراً بدگمان ہوگئی اور راجا کو سزا دینے کے خیال سے کچھ عرصہ کے لیے راجا کی نظروں سے اوجھل ہوگئی اروشی غصہ میں تھی۔ اسی جنگل میں رشی نے کارتکے کی کٹیا تھی اور یہ علاقہ پریوں کے لیے ممنوعہ علاقہ تھا۔ لیکن اروشی کو اس کا خیال نہ رہا اور وہ رشی کی کٹیا میں داخل ہوگئی۔ غصہ میں آکر رشی نے بددعا دی اور وہ فوراً بیل کی شکل میں تبدیل ہوگئی۔ راجا پروردا ان واقعات سے بالکل بے خبر رہا اور وہ پاگلوں کی طرح اروشی کی تلاش میں جنگل جنگل پھرنے لگا۔ راجا کی یہ ابتر حالت بڑی قابل رحم تھی اور وہ اپنی محبوبہ کا پتہ کبھی جنگل کے بے زبان پتوں سے پوچھتا کبھی بے جان درختوں اور بیلوں سے دریافت کرتا تھا۔ راستہ میں ملنے والی ہر ایک چیز اسے

اپنی اورشی معلوم ہوتی تھی اور وہ بڑی دیر تک اسی سے پیار کی باتیں کرتا رہتا تھا وہ کبھی اس کی تعریفیں کرتا۔ کبھی اُسے حسرت بھری نگاہوں سے دیکھتا اور کبھی الفت کے جوش میں اُس سے لپٹ جاتا۔

پراسرار جنگلوں میں بھٹکتے بھٹکتے اُسے ایک جگہ ایسا عجیب ہیرہ مل گیا جس کا اثر یہ تھا کہ ہجراں نصیب عاشقوں کو ایک دوسرے سے ملا دیتا تھا۔ اس ہیرے کو ہاتھ میں لیے وہ ایک ایسی بیل کے قریب پہنچا جو پھولوں سے خالی تھی اور حسب معمول اپنی پیاری اورشی کے تصور میں اس بیل سے لپٹ گیا جب آنکھیں کھولیں تو سچ مچ اورشی کو اپنے پہلو میں پایا۔ کیوں کہ یہ وہی بیل تھی جو کارتکے رشی کی بد دعا سے وجود میں آئی تھی۔ دونوں نے ایک دوسرے کو ڈبڈبائی ہوئی آنکھوں سے دیکھا اور خدا کا شکر ادا کیا۔ دونوں اپنی راجدھانی میں واپس آئے اور پھر سے اُن کی عیش و عشرت کی نئی زندگی شروع ہوئی۔

کسی دن ایک گدھ راجا کا پُراسرار ہیرا اُڑا لے گیا۔ راجا نے اُسے مارنے کی کوشش کی لیکن ناکام رہا۔ کچھ دنوں بعد ایک اجنبی نے اس گدھ کو تیر سے ہلاک کرکے ہیرا حاصل کرلیا۔ جب وہ تیر اور ہیرا راجا کے سامنے پیش ہوا تو وہ اسے دیکھنے لگا اسی اثنا میں ایک تارک الدنیا عورت راجا کے پاس آئی اور ایک لڑکا اورشی کے سپرد کرکے واپس چلی گئی۔ یہی وہ لڑکا تھا جس نے گدھ کو مارا تھا۔ وہ راجا پرورواہی کا لڑکا تھا۔ جس کو اتنے عرصے تک اُس نے راجا کی نظروں سے چھپا کر پرورش کیا تھا تاکہ اندر دیوتا کی شرط کے مطابق وہ راجا کے پاس کچھ زیادہ عرصہ تک رہ سکے۔

اس کے بعد اورشی راجا پرورواسے جُدا ہوکر آسمان کی طرف پرواز کرنے لگی۔ راجا پر پھر غم والم کے بادل چھا گئے۔ اُسے یہ جُدائی بڑی شاق گذر رہی تھی لیکن واقعات پر کون قابو پا سکتا تھا۔ لہٰذا راجا نے راج پاٹ چھوڑ کر درویشی اختیار کرنے کا ارادہ کرلیا۔ اس آڑے وقت میں نارد منی ان کی مدد کو آپہنچے جو اندر دیوتا سے یہ حکم لے کر آئے تھے کہ اورشی زندگی بھر راجا پرورواکے ساتھ رہے گی۔

یہ خبر سُن کر راجا کو دوبارہ زندگی حاصل ہوئی۔ وہ افسردہ ماحول پھر خوشی کے قہقہوں سے گونجنے لگا۔ نارد منی نے موقع کو مناسب پاکر راجا کے لڑکے کو ولی عہد بنانے کی رسم بھی اُسی وقت پوری کردی۔

مالوکا گنی متّرم

برخلاف اپنے دوسرے ڈراموں کے اس ڈرامہ کا خاکہ کالیداس نے ہندوستان کی نیم مذہبی روایات سے نہیں لیا بلکہ قدیم تاریخی واقعات سے اخذ کیا ہے۔ لیکن باقی تمام رومانی خدوخال خود پیدا کیے جاتے ہیں اس ڈرامہ کا ہیرو اگنی متر ہے جو دوسری صدی قبل مسیح میں ودیس کے علاقے کا حکمراں تھا۔ جو کچھ واقعات اس میں بیان کئے گئے ہیں ان کی کچھ کچھ تصدیق تحقیقی کتابوں سے بھی ہوجاتی ہے لیکن جو منظر کشی، کردار نگاری اور واقعات کی ترتیب اس میں پائی جاتی ہے۔ وہ صرف کالیداس کے بے مثل تخیل ہی کا نتیجہ ہے۔ شکنتلا اور وکرم اورورشی کے اکثر کردار خیالی اور مثالی واقع ہوتے ہیں جن کا زیادہ تر تعلق آسمانی ہستیوں سے بھی پایا جاتا ہے لیکن اس کے تمام کردار خالص انسانی ہیں اور مافوق الفطرت عادات سے بالکل پاک ہیں۔ اس ڈرامہ کو پڑھتے وقت انسانی زندگی کی حقیقی کشمکش اور رشک و محبت کی صحیح جدوجہد بے نقاب ہوکر سامنے آجاتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ ہم ہواؤں میں نہیں اُڑ رہے ہیں بلکہ زمین پر چل رہے ہیں۔

ڈرامہ کا پلاٹ اس طرح ہے کہ کسی زمانہ میں ودیس کے راجا اگنی متّر کی یہ خواہش تھی کہ دھرسین کو ودربھ کا راجا بنا کر اس کی حسین و جمیل بہن مالوکا سے شادی کرلے۔ حالانکہ اگنی متر کی دو رانیاں دھارنی اور ایراوتی پہلے ہی سے موجود تھیں۔ ایک لڑائی کے دوران راجا یگیہ سین نے مادھوسین کو گرفتار کرکے قید خانہ میں ڈال دیا۔ مادھوسین کا درسیتی اس کی بہن مالوکا اور اپنی بہن کوشکی کو لے کر اگنی متر کی طرف چلا لیکن راستہ میں ڈاکوؤں نے اسے قتل کردیا اور مالوکا کو پکڑ کر لے گئے کوشکی اپنی جان بچا کر اگنی متر کے محل میں آئی اور اپنی اصلیت کو چھپا کر محل کی دوسری عورتوں کے ساتھ رہنے لگی۔ بعد میں اگنی متر کے سپہ سالار ویرسین

نے مالوکا کو بھی ڈاکوؤں کے پنجے سے چھڑا کر اگنی متر کی بیوی رانی دھارنی کے پاس پہنچا دیا۔ رانی دھارنی نے اسے ایک معمولی عورت سمجھ کر اپنی خواصوں میں رکھ لیا اور اپنے استاد کنداس سے اسے رقص و موسیقی کی تعلیم دلوانے لگی۔ ایک مرتبہ کوشکی اور مالوکا نے ایک دوسرے کو دیکھا اور پہچان لیا لیکن مصلحتاً دونوں نے یہ راز کسی پر ظاہر نہ ہونے دیا۔

ایک مرتبہ رانی دھارنی نے اپنی سہیلیوں کے جھرمٹ میں کھڑے ہو کر اپنی تصویر کھنچوائی۔ اتفاق سے اگنی متر کی نظر اس تصویر پر پڑی اور مالوکا کی تصویر کو دیکھ کر وہ اس کے حسن و جمال کا شیدائی ہو گیا۔ اس کے بعد وہ ہر وقت اس فکر میں رہنے لگا کہ مالوکا تک پہنچنے کا کیا طریقہ اختیار کیا جائے۔ رانی دھارنی بھی راجا کا ارادہ بھانپ گئی اور انتہائی کوشش کرنے لگی کہ مالوکا کسی طرح راجا کے سامنے نہ ہو سکے۔ آخر کار راجا نے اپنے دل کا راز اپنے دوست گوتم سے کہا۔ گوتم نے ایک نہایت عمدہ تدبیر نکالی۔ اور دربار میں رقص و موسیقی کا مقابلہ کرایا۔ محل میں کنداس اور ہردت دو استاد تھے۔ دونوں نے اپنے اپنے کمالات دکھانے کے لیے اپنے بہترین شاگردوں کو دربار میں مقابلہ کے لیے پیش کیا لہٰذا کنداس کی طرف سے مالوکا کو منتخب کیا گیا اور اس نے دربار میں اپنے ناچ گانے سے لوگوں کو محوِ حیرت کر دیا۔ اس مظاہرے سے راجا اگنی متر کی آتشِ الفت اور بھی تیز ہو گئی۔ اور وہ مالوکا کو حاصل کرنے کے لیے ہر ممکن کوشش کرنے لگا۔

ایک دن راجا اگنی متر اپنے باغ میں ٹہل رہا تھا۔ اتفاقاً مالوکا بھی اپنے خیالات میں کھوئی ہوئی اس طرف سے گذری اور درختوں کے کنج میں بیٹھ کر اپنی سہیلی سے اپنے دل کا حال بیان کرنے لگی۔ راجا بھی چھپ کر اس کی باتیں سننے لگا اور جب اس کو یہ معلوم ہوا کہ مالوکا بھی اس کی محبت کا دم بھرتی ہے تو اس کی خوشی کی انتہا نہ رہی اور وہ اس کے سامنے آ گیا ابھی دونوں اچھی طرح باتیں بھی نہ کرنے پائے تھے کہ رانی ایراوتی وہاں آ پہنچی اور اس غیر متوقع منظر کی تاب نہ لا کر رشک میں بھری ہوئی راجا پر برس پڑی۔ راجا نے اسے منانے کی بہت کوشش کی لیکن

..... وہ کسی طرح نہ مانی جب یہ خبر رانی دھارنی کو پہنچی تو اس نے مالوکا کو قید خانہ میں ڈلوا دیا۔ اور سخت تاکید کر دی کہ جب تک انہیں اس کی سانپ کے نشان والی انگوٹھی نہ دکھائی جائے وہ مالوکا کو آزاد نہ کریں۔

راجا سخت ذہنی خلفشار میں مبتلا ہو گیا اور مالوکا کو آزاد کرانے کی تدبیریں سوچنے لگا۔ اس کے عقلمند دوست گوتم نے پھر ایک چال چلی۔ ایک رات کو اس نے اپنی انگلی کو کانٹے سے زخمی کر دیا اور چیختا چلاتا ہوا رانی دھارنی کے کمرے میں آیا اور بتایا کہ اسے سانپ نے کاٹ لیا ہے۔ سانپ کا نام سن کر تمام محل میں کہرام مچ گیا اور ہر شخص گوتم کی مدد کرنے کے لیے دوڑنے لگا۔ فوراً شاہی طبیب بلایا گیا جس کو پہلے ہی سے اس سازش میں شریک کر لیا گیا تھا اور وہ اسی وقت گوتم کو اپنے گھر لے گیا اور وہاں جا کر رانی دھارنی کے پاس یہ پیغام بھیجا کہ مریض کی حالت اچھی ہوتی جا رہی ہے لیکن منتر کے لیے ایک ایسی چیز کی ضرورت ہے جس پر سانپ کا نشان بنا ہو۔ رانی نے بغیر کسی شک و شبہ کے اپنی انگوٹھی اتار کر بھیج دی اور ہدایت کر دی کہ منتر پڑھنے کے فوراً بعد واپس کر دی جائے۔

اس طرح رانی دھارنی کی انگوٹھی حاصل کر کے گوتم نے مالوکا کو قید سے رہائی دلوائی اور درختوں کے جھنڈ کے درمیان ایک مقام پر لے جا کر اسے اگنی متر سے ملا دیا۔ دونوں بچھڑے ہوئے حبیب و محبوب آزادی کے ساتھ ایک دوسرے سے ملتے رہے اور گوتم ان جھاڑیوں کے حلقہ سے باہر بیٹھا پہرہ دیتا رہا۔ اسی اثنا میں رانی ایراوتی گوتم کے پاس اس کی صحت یابی پر مبارکباد دینے کے لیے وہاں پہنچی گوتم اس وقت غنودگی کے عالم میں بڑبڑا رہا تھا۔ رانی کی خادمہ نے اسے جگانا چاہا لیکن وہ گھبرا کر فوراً ہی سانپ سانپ چلانے لگا جب غنودگی کا اثر دور ہوا اور سانپ کو سامنے نہ دیکھا" تو پکار اٹھا کہ "ارے واہ! میں تو سمجھا تھا کہ مذاق ہی مذاق میں مجھے سانپ نے کاٹ کھایا" رانی ایراوتی کو جب اس فریب کا پتہ چلا تو وہ غصہ سے آگ بگولا ہو گئی۔ ادھر گوتم بھی اپنی بے وقوفی پر نادم ہونے لگا۔ اتنے ہی میں راجا اگنی متر اور مالوکا بھی "سانپ سانپ" کی آواز سن کر گھبرائے ہوئے وہاں

پہنچ گئے۔ جب رانی ایراوتی کی نظر ان دونوں پر پڑی تو اُس کے غیظ و غضب کی انتہا نہ رہی۔ ادھر راجا اگنی مترا اور مالوکا بھی یہ منظر دیکھ کر حیران رہ گئے۔ اس دوران میں مادھوسین کی دو خادماؤں نے کوشکی اور مالوکا کو پہچان لیا۔ لہٰذا یہ راز سب کو معلوم ہوگیا۔ یہ حال دیکھ کر رانی بھی اپنی ضد سے باز آگئی اور اُس نے مالوکا سے اپنی بدسلوکی کی معافی مانگ لی۔

بعد میں راجا اگنی مترا اور مالوکا کی شادی ہوگئی اور دونوں ہنسی خوشی زندگی گزارنے لگے۔ آخر میں اگنی مترکی فوج نے راجہ یگیہ وسین کو شکست دی جس کے بعد راجا اگنی مترنے ودربھ کا آدھا راج مالوکا کے بھائی مادھوسین کو دے دیا اور آدھا راج یگیہ وسین کو واپس کر دیا۔

سنسکرت ڈرامے کے ساتھ سب سے بڑا المیہ یہ ہوا کہ وہ صرف ایک طبقے کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ گیا۔ سنسکرت ہندوؤں کی مقدس زبان تھی اور اس کو پوتر رکھنے میں اتنی سختی اور ظلم روا رکھا جاتا تھا کہ اگر کوئی شودر بے خبری میں کوئی مقدس اشلوک سُن لیتا تو اُس کے کان میں سیسہ پگھلا کر ڈال دیا جاتا تھا۔ ہندوستانی ڈرامے کے زوال کی ایک بڑی وجہ یہ ذات پات کا امتیاز بھی تھا جس کے مضر اثرات نے آگے چل کر برصغیر کو غیر ملکی حملہ آوروں کے مقابلے میں کمزور کر دیا۔ مذکورہ بالا سماجی اور سیاسی رکاوٹوں اور پابندیوں کی وجہ سے سنسکرت ڈرامہ اپنے حسن و نزاکت، شعریت اور انسانی ہمدردی کے باوجود سطحیت کا شکار ہوگیا۔ مسلمانوں کے آنے کے بعد اگر کہیں ریاستوں میں ڈرامے کی روایت رہی تو اس کی سرپرستی مذہبی اثرات کی وجہ سے ہوئی۔ اس سلسلے میں راجپوتانہ کی ریاستوں کا خاص طور سے ذکر کیا جاسکتا ہے۔ البتہ چین، جاپان، سیام اور جنوب مشرق میں ایک مشہور جزیرے بالی (جو اب جمہوریہ انڈونیشیا کا حصہ ہے) میں ڈرامے اور رقص کی قدیم روایات نے خوب ترقی کی۔ ٹیگور اور دوسرے ہند آریائی کلچر کے مؤیدین نے یہ رائے ظاہر کی ہے کہ جزیرہ بالی میں قدیم ہندی فنونِ لطیفہ، رقص و موسیقی اور ڈرامہ اپنی اصل حالت میں موجود ہیں۔ برصغیر میں حملہ

آوروں کے اثرات سے قدیم کلچر اور آرٹ تقریباً تباہ اور مسخ ہو چکا ہے۔

یونانی تہذیب ہند آریائی تہذیب سے تقریباً ساتھ ہی ساتھ عظمت و کمال کو پہونچی۔ اس تہذیب نے دنیا کو دوسرے علوم و فنون کے علاوہ ڈرامے کا بڑا ترقی یافتہ اور مکمل آرٹ بھی دیا۔ مشرقی ادب نے احساسات کو تسکین پہنچائی اور مغربی ادب نے محسوسات کو مطمئن کیا۔ مغربی تہذیب اپنی تمام تر ترقیوں کے باوجود مشرق کے اس احساساتی عنصر سے محروم رہی جسے ہم نے روحانیت کا نام دیا ہے۔ یونانیوں نے مغرب کو جو آرٹ اور ادب کی روایات دیں وہ سختی، کوری حقیقت پسندی اور کرختگی اختیار کرتی گئیں ان میں گاہے گاہے لچک اور شگفتگی پیدا ہوئی۔ یہ مشرقی روایات کا کرشمہ تھا۔

یونانی ڈراما

جب ہم یونانی تھیٹر کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں گہرا مذہبی اثر و نفوذ دکھائی دیتا ہے۔ ایک زندہ، جوشیلا اور جدت پسند مذہب یونانی تہذیب کی بلندی کی طرف رہنمائی کرتا ہے وہ انسان کو قوانین اور ضوابط کو کے جھنجھٹ میں نہیں الجھاتا۔ اُس نے انسان کو اتنی آزادی بخشی کہ اُس نے اپنے آپ کو دیوتا بنا لیا بلکہ دیوتاؤں سے بھی عظیم ہوگیا۔ اس آزاد پسند مذہب کے اثر کی وجہ سے ڈرامے ایک مقدس رسم سمجھ کر کھیلے جاتے تھے۔ یونانیوں نے "المیہ" کو جنم دیا۔ اب ہمارے ذہن میں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ صرف یونان میں "المیہ" پیدا ہونے کے کون سے محرکات تھے۔ چوں کہ عام یونانیوں کی زندگی خوشحالی، بے فکری، صحت مندی اور حُسن کا نمونہ تھی۔ ایسے سماج کے افراد کو وہی آرٹ محظوظ کر سکتا ہے جو غم و الم کے گہرے جذباتی عناصر کا حامل ہو اس لیے یونانی المیہ سے بے حد متاثر ہوئے۔ انہوں نے اس کے پیدا کردہ صدمات سے بے پناہ تفریح و لذت حاصل کی۔ یونانی تھیٹر بے حد حسین اور سادہ ہوتا تھا۔ ایک طرف اسٹیج اور نیم دائرے کی شکل میں بیٹھنے کے لیے پتھروں کے زینے بنے ہوئے تھے جو بتدریج بلند ہو جاتے تھے۔ میلوں اور تعطیلات کے ایام میں یہ المیہ ڈرامے اسٹیج کیے جاتے۔ اس موسم میں تمام یونان کے جوان اور عورتیں جمع ہو کر اپنے جسمانی اور

فنی کمالات کا مظاہرہ کرتے تھے۔ جب صبح آفتاب کی کرنیں تھیٹر کے ستونوں کو منور کرتیں تو لوگ جوق در جوق اپنی اپنی نشستیں سنبھالنے کے لیے بڑھتے اور جب شہر کے تمام معززین اکٹھے ہو جاتے تو بڑا راہب کھیل کے آغاز کا حکم دیتا۔

قدیم شاعری دو قسم کی ہوتی تھی۔ ایک تو ہلکی دوسری سنجیدہ۔ انھیں دو قسموں سے کامیڈی اور ٹریجڈی کی ارتقا ہوئی۔ ارسطو نے یونانی ٹریجڈی اور یونانی کامیڈی کی مختصر تاریخ لکھی ہے۔

اس تاریخ میں سب سے زیادہ اہم ٹکڑا وہ ہے جس میں اس نے کامیڈی کی تعریف کی ہے۔ کامیڈی بری سیرتوں کی نقل ہے۔ کامیڈی کا موضوع بدی نہیں بلکہ مضحکہ خیز برائی ہے جو نہ تکلیف دہ ہوتی ہے اور نہ تباہ کن۔ بلکہ تکلیف دہ اور تباہ کن عناصر تو ٹریجڈی کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ ٹریجڈی کو مختصر ہونا چاہئے۔

ارسطو نے ٹریجیدی پر بڑی تفصیل سے بحث کی ہے۔ ٹریجڈی کی تعریف کرتے ہوئے وہ کہتا ہے۔ ٹریجڈی ایک ایسے عمل کی نقل ہے جو اہم اور مکمل ہو اور مناسب عظمت (طوالت) رکھتا ہو۔ اس کی مزین اور نفیس ہو۔ وہ ایسا عمل ہو جو دہشت اور دردمندی کے ذریعے اثر کرتا ہو اور اثر کر کے ان ہیجانات کی صحت اور اصلاح کرے[1]

افلاطون ٹریجڈی کی تعریف یوں کرتا ہے کہ وہ سنجیدہ ڈراما جس میں دیو مالا کے کسی ہیرو کے مصائب کا بیان یا کسی قومی ادبار یا جہاں کشائی کا تذکرہ ہو ٹریجڈی ہے۔

اے۔ ڈبلیو۔ شگال A.W.SHEGAL نے اپنی کتاب موسومہ "فن ادبیات ڈراما" میں ٹریجڈی اور کامیڈی کے بارے میں کیا خوب لکھا ہے۔ "ٹریجڈی تخیل کا معراج کمال اور کومیڈی اس کا بازیچہ ہے۔"

---

[1] بوطیقا ص ۲۱

جے۔ یس۔ کلف J.S.CLIFF اپنی تصنیف ڈراما نگاران برطانیہ کے مقدمے میں لکھتے ہیں۔ "ٹریجڈی کا تعلق فطرت انسانی کے عمیق اور افضل وحقیقت آشنا پہلو سے ہوتا ہے۔ اس کا منشا یہ ہے کہ زندگی کے مختلف شعبوں میں جو مصائب رونما ہوتے ہیں انہیں عملی طور پر دکھا کر ہمدردی اور دلسوزی کے جذبات کو متحرک کیا جائے۔ اس کے برعکس کامیڈی میں روزمرہ کے ایسے معمولی واقعات ہوتے ہیں جو آئے دن پیش آتے رہتے ہیں۔ آر۔ ایس کوپل سٹن بھی افسوسناک انجام کو ٹریجڈی کے لوازمات میں شمار نہیں کرتے"[1]

ارسطو کی ٹریجڈی کی تعریف میں صحت واصلاح جس لفظ کا ترجمہ ہوا ہے وہ دراصل یونانی لفظ KATHARSIS ہے۔ اب تک اس کی سینکڑوں تاویلیں ہو چکی اور گذشتہ تین سو سالوں میں اس لفظ کے بے شمار معنی تراشے گئے ہیں ہم صرف یہاں جرمن شارح یاکوب برنیز جو انیسویں صدی کا تھا۔ اس لفظ کے بارے میں یوں لکھتا ہے کہ KATHARSIS دراصل ایک خالص طبی اصطلاح ہے۔ جن معنوں میں یہ لفظ یونان میں استعمال کیا جاتا ہے۔ طب یونانی میں آج بھی لفظ اصطلاح استعمال کیا جاتا ہے۔ ٹریجڈی کے متعلق اس لفظ کے استعمال کے بارے میں برنیز کا کہنا ہے کہ ٹریجڈی سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اس لیے ٹریجڈی کی تمثیل دیکھنے سے ان جذبات کی جو انسان میں بہت گہرے ہیں وقتی طور پر تشفی اور اصلاح ہو جاتی ہے اور انسان سکون محسوس کرتا ہے[2]

زبان کے بارے میں ارسطو لکھتا ہے کہ۔ "حظ بخشنے والی زبان سے مراد ایسی زبان ہے جو موزونیت نغمے اور تقطیع سے مزین ہو۔" ہر ٹریجڈی کے دو حصے ہوتے ہیں۔ ایک الجھاؤ اور دوسرا سلجھاؤ یا حل۔

الجھاؤ تو اکثر ان واقعات سے بنتا ہے جو ڈراما کا عمل شروع ہونے سے پہلے پیش آئے ہوں اور ایک حد تک اس میں ایسے واقعات بھی ہوتے ہیں جو عمل میں شامل ہیں۔ اس کے سوا (ڈرامے میں) اور جو کچھ ہے وہ سلجھاؤ یا حل ہے۔ میں

---

[1] عالم ڈراما۔ محمد عمر۔ [2] بوطیقا ص ۲۳۔۲۰

اس پورے حصہ کو الجھاؤ کا نام دیتا ہوں جو ڈرامے کی ابتدا سے شروع ہوتا ہے اور انجام کے قریب تک یعنی اس وقت تک باقی رہتا ہے مثال کے طور پر تھیوڈیکٹیز کے ڈرامے "لن سیس" میں عمل سے پہلے کے اور بچے کے چھن جانے کے پہلے کے واقعات الجھاؤ میں شامل ہیں۔ قتل کے الزام سے لے کر ڈرامے کے اختتام تک کے واقعات سلجھاؤ یا حل ہیں ۱؎ اسی طرح ڈرامہ انارکلی میں دلارام کا مقام چھن جانے یا نادرہ کو انارکلی کا خطاب ملنا اور دلارام کے اس کی تمام امیدیں ختم ہوتی دکھائی دینا اور سلیم کا انارکلی کو چاہنا الجھاؤ ہے اور اس مقام کو دوبارہ حاصل کرنے کی سعیٔ ناتمام سلجھاؤ یا حل ہے۔

ٹریجڈی کو چار انواع میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلی قسم پیچیدہ ٹریجڈی کی ہے جس میں ہر بات کا دار و مدار انقلاب اور دریافت پر ہوتا ہے۔ دوسری قسم المناک ٹریجڈی کی ہے جس میں جذبہ محرکِ عمل ہوتا ہے۔ اجاکس اور اکسیون کے متعلق جو ٹریجڈیاں ہیں وہ اسی قسم کی ہیں۔ تیسری قسم اخلاقی ٹریجڈی کی ہے جیسے فی ٹیوٹائی ڈلیس اور پے لیوس اور چوتھی قسم سادہ ٹریجڈی کی ہے جیسے نورسائی ڈلیس اور پرومے تھیس اور دوسری ایسی ٹریجڈیاں جو جہنم کے مناظر دکھاتی ہیں ۲؎

یونانیوں نے المیہ کے جو اصول و مبادیات مقرر کیے ان کو آج بھی بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ "المیہ" کے عناصر ہمدردی جذباتی پھیلاؤ، تجسس اور ایک گمبھیر غم تماشائی کو مکمل تسکین سے آشنا کرتے ہیں۔ "اسکائی لس" سوفوکلیز اور یوروپیڈس کے کارنامے نہ صرف فنی تکمیل اور شعری محاسن کے لحاظ سے بلند ہیں بلکہ انہوں نے انسان کی بلندی کو یعنی بنیادی روحانی جذبات کو نہایت لاجواب طریقے سے پیش کیا ہے۔ یونانیوں کے بعد "المیہ" وہ نازک و گداز اور پُرعظمت عناصر کوئی یکجا نہ کر سکا۔ یہ اس لیے ممکن نہ ہو سکا کیوں کہ یونانی تہذیب کو دوبارہ جنم نہیں دیا جا سکا۔

نشاۃ ثانیہ کی تحریک نے ڈرامے کو تاریکیوں سے نکالا۔ یہ زمانہ اطالیہ میں آرٹ کا سنہری دور تھا۔ اس دور میں مائیکل انجیلو ڈی ونسی اور رافیل جیسے عظیم فنکار

۱؎ بوطیقا ص۴۹ ۲؎ ایضاً ص۵۰

پیدا ہوئے لیکن ایک بھی بڑا ڈرامہ نگار نہ اُبھرا۔ اگرچہ اس تحریک کے مجموعی اثرات نے بعد میں جدید اسٹیج کو پیدا کیا۔ اس تحریک نے ڈرامہ کو مذہبی اثرات سے ہمیشہ کے لیے نکال لیا۔ اسی دور نے شیکسپیئر کو جنم دیا جس کا فن لازوال ہے جو ایسا کلاسیک ہے کہ اس جیسا دوسرا ابھی تک پیدا نہیں ہوا۔ اس دور نے انسان کی انفرادیت کو بیدار کیا اس کے اندر کی انسانیت کو باہر لایا۔ اب اس نے مذہب کی رہنمائی کے بغیر بھی جینے اور ہنسی خوشی زندگی بسر کرنے کا سلیقہ سیکھ لیا۔ اسی اثنا میں یونان اور روم کے کلاسیکی ڈرامے پھر زندہ کیے گئے لیکن عوام کا رجحان تفریحی ڈراموں کی طرف زیادہ مبذول رہا۔

فرانسیسی اس بات کے مدعی ہیں کہ ان کے طربیہ ڈرامے عظیم و اعلیٰ ہیں۔ اُن کا یہ دعویٰ حق بجانب بھی ہے۔ وہ طربیہ کا صحیح ذوق بھی رکھتے ہیں۔ وہ زندگی کے نشاط کی ہر بوند کو نچوڑ لینا چاہتے ہیں۔ وہ مسرتوں کا تمام عطر کشید کر لینے کے متمنی ہیں۔ مولیئر نے اتنے متنوع دلچسپ اور زبردست کرداروں کی ایک فوج تخلیق کی ہے جن کی مثال سوائے شیکسپیئر کے ڈراموں کے کہیں اور نہیں ملتی۔ اس نے سماجی عقائد مذہبی تنگ نظری اور انسانی فطرت کی کمزوری کو موضوع بنایا ہے۔ اُس نے ایک اعلیٰ مزاح اور ایک نفیس طنز و تحریف سے تصنع، نمائش، کنجوسی، متعصب اور توہمات کی دھجیاں اُڑائی ہیں۔ اس نے اتنی فنکاری، چابکدستی اور نزاکت سے ان چیزوں کو پیش کیا ہے کہ اُن کے پس منظر سے ایک مفکر، پیغمبر اور مصلح جھانکنے لگتا ہے۔ مولیئر نے ڈرامے کو حقیقت پسندی کے بہت قریب کر دیا ہے۔ لیکن دلچسپی اور تفریح کے عنصر کو مجروح نہیں ہونے دیا۔ اس نے بڑی شگفتہ و شاداب نثر لکھی۔ اس کی عبادت نکھری ہوئی چاندنی اور کھلا ہوا گلزار ہے۔

انقلاب فرانس نے تمام یورپ کو متاثر کیا۔ نئے خیالات و افکار نے ہر ملک میں ذہنی انقلاب پیدا کر دیا۔ رجعت پسندی اور ثقالت کے بُت ٹوٹ گئے اور فرسودہ شہنشاہی نظام ڈگمگانے لگا۔ اس دور میں ڈرامے کے

آرٹ کو نقصان پہنچا، طربیہ کا معیار پست ہو گیا۔ گولڈا سمتھ اور شیر بنڈان کے سوا برناڈ شاہ کے وقت تک کوئی بڑا ڈرامہ نگار پیدا نہ ہوا۔

انیسویں صدی میں روسی ادب و آرٹ نے بیداری کا اعلان کیا اور گوگول جیسے عظیم ڈرامہ نگار کو جنم دیا۔ گوگول کا لازوال ڈرامہ "انسپکٹر جنرل" اپنی طنزیہ کرداروں کے تضاد اور مزاح کے لیے ہمیشہ زندہ رہے گا۔ اس نے اس ڈرامے کے توسط سے روس کی جگہ جاگیرداری سماج کا بڑا دلآویز نقشہ کھینچا ہے اور ہمیں بتایا ہے کہ اس سماج کا ہر فرد خراب اور چور ہے اور اپنے عیوب کو چھپانے کے لیے سب ایک دوسرے کے ہم راز بن جاتے ہیں۔ اس نے ہر کردار کی کمزوریاں ظاہر کر کے تماشائیوں کے مزاح و تفریح کا سامان مہیا کیا ہے۔ روسی ڈرامے کی اس سنہری روایت کو چیخوف اور اندریف نے عروج پر پہونچایا۔

انیسویں صدی کے اوائل میں رومانی تحریک نے ڈرامے کو بے حد متاثر کیا اس دور کا ایک اہم نمایندہ انگریزی ڈرامہ نگار اسکر وائلڈ ہے جس کے طنز رمزیت اور رومانیت سے بھرپور ڈراموں نے عوام کو کافی دیر متاثر و محظوظ کیا۔

انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں حقیقت پسندی کی تحریک نے ڈرامہ میں قدم رکھا۔ حقیقت پسند ڈرامہ نگاروں نے انسانی زندگی کے ہر ڈھکے چھپے واقعہ اور حالت کو ننگا کر دیا۔ انسان کی کمزوریاں جرائم اور برائیاں بے نقاب ہو گئیں۔ جنہوں نے تماشائیوں کو شدید صدمے اور ذہنی کشمکش سے دوچار کیا اور بعض صورتوں میں کراہت اور نفرت بھی پیدا کی۔ حقیقت پسندی زیادہ دیر اسٹیج پر جم نہ سکی۔ اس کی ثقالت، تنگ مزاجی، سنجیدگی اور ٹھیٹ منطقی رسائی نے دلچسپی اور تفریح کے عنصر کو مار دیا۔

بیسویں صدی کے ربع اول میں جس کی بہترین مثال انگریزی ناول نگار اشروڈ کا ناول "برلن کو سلام" ہے جسے بعد میں امریکہ میں "میں ایک کیمرہ ہوں" کے نام سے اسٹیج بھی کیا گیا۔ اگر ہم حقیقت پسند ڈرامے کی نصف صدی کی روایات اور کمالات پر نگاہ ڈالیں تو ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ صرف کوئی

اور خالص حقیقت زندہ نہیں رہ سکی بلکہ اس کے ساتھ ساتھ سماجی پس منظر ذہنی ترقی مزاح اور شگفتگی نے مل کر اسے زندہ رکھا پھر ابسن، چیخوف، اندریف گورکی اور شا نے مفکرانہ حقیقت پسندی کی روایت پیدا کی۔ ان ڈرامہ نگاروں نے ڈرامائی دنیا کو اس وسیع اور عمیق طریقے سے متاثر کیا کہ تھیٹر تجارتی منتظمین کے ہاتھوں سے نکل کر ادیبوں کے ہاتھ میں آ گیا۔

ڈیوماس فلس نے حقیقت پسند ڈرامے کے بارے میں ایک نظریہ پیش کیا تھا کہ اگر مزاح آنسو جذبات احساسات دلچسپی اور تجسس کے بڑے عناصر کو ڈرامے سے کم کئے بغیر تماشائیوں کو سماجی برائیوں اور جرائم کا غیر شعوری طور پر احساس دلایا جائے تو ادیب اس طرح قوم و ملت کی بہت بڑی خدمت سرانجام دے گا۔

فلس کا یہ نظریہ اگر کسی پر درست ثابت ہوا تو وہ ابسن تھا اس نے تماشائیوں کے سرد دلوں کو گرمایا ان کے ضمیر کو بیدار کیا اس کے ڈرامے سماجی اور ذہنی انقلاب کا پیش خیمہ ثابت ہوئے۔ وہ ایک جادوگر تھا ایک ولی تھا ایک شاہ زور انسان تھا جو انسان کی زندگی کو حقیقتیں دکھانے لے گیا جن کا وہ تصور بھی نہیں کر سکتے تھے۔ وہ ان کے ذہن میں اتر گیا ان کی روح میں حلول کر گیا ان کے اندر پہنچ کر بھول کی طرح کھل اٹھا ان کو ابسن کی نظر اور ابسن کا ذہن بنا دیا۔ پتلی گھر، بھوت، معمار اعظم، ہیڈا گیبر اور عوام کا دشمن اور کئی ایسے ڈرامے جو تاریخ پر چھا گئے۔ ابسن کے ساتھ ہی ڈرامے کے افق پر ایک اور روشن ستارہ ابھرتا ہے جو آگے چلکر ڈرامے کی عظمت بحر اور وسعت تمام دوسرے فنون لطیفہ پر مسلم کر دیتا ہے اور یہ آرٹ عظیم اعلیٰ اور آفاقی ہو جاتا ہے

برنارڈ شا جیسی قدآور اور جلال و جمال والی شخصیت کی اس دور میں اشد ضرورت تھی۔ اس نے ڈرامے کو عوام اور سماج سے بہت قریب کر دیا۔ برنارڈ شا نے مفکرانہ حقیقت پسندی کو آگے بڑھایا۔ شا جتنا بڑا ڈرامہ نگار تھا اتنا بڑا ڈرامہ کا نقاد بھی تھا اس نے اپنے ٹھیٹھ مفکرانہ ڈراموں میں بھی تفریح کے عنصر کو مجروح نہیں کیا۔ یہی اس کا کمال ہے جو اسے شیکسپیئر کے پہلو میں جگہ دلواتا ہے۔ اس نے اپنے کرداروں کے توسط سے سماجی حقیقتوں کو پیش کیا۔ فوجی شان و شوکت، اصلاحی روح، وضع داری، تصنع، قدامت پسندی، مصلحت انگیزی، بزدلی اور دوسرے کئی سماجی پہلو اس کے بے پناہ طنز و تمسخر کا نشانہ بنے اس کی ذہانت و فطانت کے آگے زمانے نے سر تسلیم خم کیا اس نے تھیٹر کے آرٹ کو آگے بڑھایا یہی

سب سے بڑی خدمت اس نے انجام دی کہ تھیٹری رومانیت اور تصنع سے جان چھڑا لی جس نے شیکسپیئر اور سوفوکلیز کے ڈراموں کو بھی صرف تھیٹر کی چیز بنا دیا تھا۔

بیسویں صدی میں متحرک کیمرہ کی ایجاد نے فلم کی دنیا کو پیدا کیا اور رفتہ رفتہ ڈراموں پر عوام کی توجہ کم ہوتی گئی کیونکہ تھیٹر سے بھی زیادہ تفریح کا سامان فلم میں موجود ہوتا ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ فلم انسانی زندگی اور سماج کے زیادہ دلکش انگیز رنگا رنگ متنوع اور چکا چوند کر دینے والے مناظر پیش کئے لیکن اس کے باوجود وہ تھیٹر سے اپنا رشتہ نہ توڑ سکی۔ تھیٹر ہمیشہ اس کے لئے نیا خون مہیا کرتا رہا اور اب بھی کر رہا ہے

دوسرا باب

اُردو ڈراما

اُردو ڈراما

ڈرامے کی تاریخ کا سرسری جائزہ لینے کے بعد جب ہم اردو ڈرامے پر نظر ڈالتے ہیں تو بڑی مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ہم نے ڈرامے کو مختلف ادوار سے گذرتا دیکھا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ ڈرامہ نے صرف ان اقوام میں جنم لیا جن کے ہاں دیو مالا کا بیش بہا ذخیرہ تھا۔ دیو مالا کی روایت پر ہی ڈرامے کی عمارت استوار کی گئی۔ اردو ادب کی تمام روایات فارسی سے آئیں اور فارسی ادب پر اسلامی علوم کا نہایت گہرا اثر تھا۔ اگر ان کے ہاں کچھ ایسی روایات تھیں بھی تو وہ دم توڑ گئی تھیں۔ مسلمانوں کے مذہب میں اصنام تراشی، تصویر کشی، شبیہ سازی، نقالی اور مسخرے پن کی سخت ممانعت ہے اس لئے اسلام میں نہ کوئی دیو مالا پیدا ہو سکی اور نہ اس نے اس کی زندہ رہنے دیا۔ مسلمانوں نے یونان سے تمام علوم سیکھے ان کے تراجم کئے۔ ان پر کئی مفید اضافے بھی کئے لیکن ڈرامے کو صاف چھوڑ گئے۔ مسلمانوں کے عہد میں صرف انہی فنون لطیفہ کو زندہ رہنے دیا گیا جن کے لئے کوئی فقہی جواز نکل سکتا تھا، موسیقی اس لئے زندہ رہی کہ تصوف نے اسے سہارا دیا۔ لیکن ڈرامے کے لئے کوئی گنجائش نہ تھی۔ ڈرامہ اسی صورت میں پیدا ہو سکتا تھا کہ مرد عورت ایک دوسرے سے آزادی کے ساتھ مل سکے۔ لیکن مسلمان ہر اس بات سے ڈرتے تھے جس سے عورتوں کو آزادی مل سکے۔ ڈرامہ ایک ایسا فن تھا جو سماج میں انقلاب لے آتا اور عورتوں کو پھر گھر کی چار دیواری میں قید نہیں رکھا جا سکتا تھا۔ ڈرامے کی روایت نہ ہونے کی وجہ سے مسلمانوں کی شاندار اور عظیم تہذیب میں جو لچک اور نرمی پیدا ہونی تھی وہ نہ ہو سکی۔

ہندوستان میں ڈرامے کی روایات راجپوتانہ وغیرہ کی ریاستوں میں رام لیلا کے سوانگ کی شکل میں موجود تو تھی لیکن اس کو صحیح طور پر زندہ کرنے کے لئے ایک پختہ تہذیب اور ایک مضبوط سماجی اور سیاسی نظام کی ضرورت تھی۔ محمود غزنوی کے حملوں سے لیکر بابر کے عہد تک ہندوستان مختلف مسلمان قوموں کے حملوں کی آماجگاہ بنا رہا۔ ان لوگوں کو ہندوستان کی گرمی اور حبس میں ہمیشہ اپنی سرسبز وادیوں اور ٹھنڈے فرحت بخش پہاڑی علاقوں کی یاد ستاتی رہی۔ رفتہ رفتہ جب مسلمانوں نے اہل ہند کا اثر قبول کیا اور اہل ہند نے اسلامی ایرانی ثقافت کو اپنایا تو ایک مشترک کلچر کی بنیاد پڑی جس

کے صحیح خدوخال اکبر اعظم کے پچاس سالہ دور میں اجاگر اور پختہ ہوئے۔ اکبر کے دربار میں راجپوت نرتکیاں اور ایرانی رقاصائیں موجود تھیں۔ انارکلی کی کہانی اسی رنگارنگی درباری تہذیب سے پیدا ہوئی۔ ڈرامے کے فن کے لئے زندہ ہونے کا یہ بڑا سازگار ماحول تھا۔ لیکن اکبر کی وسیع مشربی کے باوجود دربار پر چھائے ہوئے ایرانی اثرات کے سبب کوئی اس فن کی طرف متوجہ نہ ہوا۔

مندرجہ بالا سطور سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ چونکہ فارسی ادب میں ڈرامے کی کوئی روایت موجود نہ تھی اس لئے اردو کو یہ روایت مغرب سے لینی پڑی جس میں بڑی تاخیر ہوئی۔

اردو میں ڈرامہ نگاری کی تاریخ کا نقطۂ آغاز ایک اختلافی موضوع ہے اور سا محققین کے درمیان پہلے ڈرامے کے تعین میں شدید اختلاف پایا جاتا ہے پروفیسر سید مسعود حسین رضوی ادیب کی تحقیق ہے کہ آخری تاجدار اودھ واجد علی شاہ کا رہس "رادھا کنھیا کا قصہ" اردو کا پہلا ڈرامہ ہے جو ۱۸۴۲ء میں لکھنؤ کے شاہی محل کے اسٹیج پر کھیلا گیا

عشرت رحمانی بھی ڈرامہ نگاری کی حیثیت سے اولیت تو واجد علی شاہ کو دیتے ہیں لیکن "رادھا کنھیا کا قصہ" کی جگہ ان کے "افسانہ عشق کو اردو کا پہلا منظوم ڈرامہ اور روپیرا کی پہلی پیش کش بتاتے ہیں۔ لیکن ڈراما "افسانۂ عشق" کو پروفیسر ادیب نے دلائل کے ذریعہ "رادھا کنھیا کا قصہ" کے بعد کی تصنیف قرار دیا ہے

ڈاکٹر عبدالعلیم نامی کی رائے ہیں "راجہ گوپی چند اور جلندھر" اردو کا پہلا ڈراما ہے جو ۱۸۵۳ء میں بامبے تھیٹر کے اسٹیج پر پیش کیا گیا اس رائے سے ڈاکٹر مسیح الزماں کو اختلاف ہے چنانچہ وہ تحریر فرماتے ہیں۔

"نامی صاحب نے جو ثبوت پیش کئے ہیں ان سے اتنا تو ضرور ثابت ہوتا ہے کوئی چیز مختلف تاریخوں میں پانچ بار اسٹیج پر پیش کی گئی لیکن اس پر انہوں نے کوئی روشنی نہیں ڈالی کہ یہ ڈراما تھا بھی یا نہیں .....

"راجہ گوپی چند جلندھر" کو انہوں نے خود بھی نہیں پڑھا نہ اسے دیکھا اور نہ ان کے علم میں اس کے کسی نسخہ کا کہیں وجود ہے۔"

ڈاکٹر مسیح الزماں آغا حسن امانت کے ڈرامے "اندر سبھا" کو جو ۱۸۵۲ء کی تصنیف ہے اردو ڈرامے کی تاریخ کا نقطۂ آغاز مانتے ہیں۔ یہ تو ظاہر ہے کہ راجہ گوپی چند جلندھر سے

پہلے کی تصنیف ہے لیکن واجد علی شاہ کے ڈرامے "رادھا کنھیا کا قصہ" کو اندر سبھا پر ہر طرح تقدیم زمانی حاصل ہے۔

ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی کو ان کے ایک انگریز دوست مسٹر سائمن ڈگی (مقیم لندن) کے پاس اردو کے ایک قدیم ڈرامے "ایک سوانگ کا قصہ" کا مخطوطہ دیکھنے کو ملا۔ وہ اس ڈرامے کو ۱۸۱۶ء سے پہلے کی تصنیف بتاتے ہیں چنانچہ اس کے ایک ایکٹ کی نقل پیش کرتے ہوئے وہ اس ڈرامے کے سلسلے میں تحریر فرماتے ہیں۔

"جہاں تک میرا علم ہے اردو کا کوئی ڈراما ان تاریخوں سے پہلے کا نہیں ملتا اگر یہ اولین ڈراما نہیں تو اردو کے قدیم ترین ڈراموں میں ضرور شامل ہے۔ اس مخطوطہ پر نہ سنِ کتابت درج ہے نہ سنِ تصنیف لیکن اس بناء پر کہ یہ مخطوطہ رچرڈ اسٹریچی کی ملکیت رہ چکا ہے اور اس کی عبارت موجود ہے اور وہ ۱۸۱۶ء سے ۱۸۱۸ء تک لکھنؤ کا ریزیڈنٹ رہا تھا۔ اس لئے یہ ان سنین سے پہلے کی تصنیف ہے۔"

ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی نے اپنی تحقیق کو بہت احتیاط سے یہ کہہ کر پیش کیا ہے "اگر یہ اولین ڈرامہ نہیں تو اردو کے قدیم ڈراموں میں ضرور شامل ہے۔" ڈاکٹر اخلاق اثر بھی اس بات کو محسوس کرتے ہیں کہ "ابھی تک جو ڈرامے دستیاب ہوئے ہیں ان کی پیش کش کے بارے میں بہت سی تفصیلات کی تلاش باقی ہے۔ خواجہ احمد فاروقی کے تلاش کردہ ڈرامہ کا مسودہ .... اور بہت سی تفصیلات سے اردو دنیا محروم ہے۔" لیکن ان کا فیصلہ بہت واضح اور دوٹوک ہے۔

"حق تو یہ ہے کہ خواجہ احمد فاروقی کا تلاش کردہ ڈراما اردو کا قدیم ترین ڈرامہ ہے۔" اس مباحثہ میں ابراہیم یوسف کا خیال ہے کہ خواجہ صاحب کا دعویٰ اور ڈاکٹر اخلاق اثر کی وکالت ابھی محتاج ثبوت ہے۔" پروفیسر فصیح احمد صدیقی موجودہ صورت میں "ایک سوانگ کا قصہ" کو ڈراما ماننے سے انکار کرتے ہیں اور ساتھ ہی یہ بھی فرماتے ہیں کہ "اگر یہ کلیتاً منظر عام پر آجائے تو موجودہ تخلیق (تحقیق) کی بنا پر اردو کا قدیم ترین ڈرامہ ثابت ہو۔"

اردو ڈرامے کی تحقیقی مواد کے تجزیے کے نتیجہ میں واجد علی شاہ (۱۸۲۲ء تا ۱۸۸۷ء / ۱۲۳۷ھ تا ۱۳۰۵ھ) اردو کے پہلے ڈراما نگار اور ان کا ڈراما "رادھا کنھیا کا قصہ"

۱۸۴۲ء اور ۱۸۴۳ء کے درمیان کی تصنیف ہے۔ اس کا انداز ہ اگرچہ رہس کے مانند ہے لیکن اس میں باضابطہ پلاٹ ہے جسے ڈراما نگار نے عصری تقاضوں کے تحت موسیقی، ناچ اور گانوں کے ذریعہ دلچسپ بنایا ہے۔ پلاٹ میں کنھیا جی کی مرلی کا کھو جانا۔ رادھا کے بدگمانی اور روٹھ جانا کنھیا جی کا انہیں منانا اور مرلی کی تلاش کرنا ایسے واقعات ہیں جن سے تھوڑی بہت کشمکش نمایاں ہوتی ہے۔ واقعات میں مزاح کی ہلکی سی آمیزش ہے جس سے شگفتگی پیدا ہوتی ہے۔ ڈرامے میں اگرچہ گانے اور ناچ کی کثرت ہے لیکن اس کے مکالمے نثر میں ہیں۔ مکالموں کی زبان کرداروں کے مناسب حال اور صاف وسادہ ہیں۔ اس مختصر ڈرامے میں کئی کردار ہیں ان میں رادھا اور کنھیا کے کردار مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ دیگر کرداروں میں رام چیرا کا کردار اس لئے اہم ہوگیا ہے کہ اس کے ذریعہ ڈراما نگار نے نہ صرف مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی ہے بلکہ یہ کردار ڈرامے میں حرکت وعمل کی لہر کو تیز تر کرنے میں معاونت کرتا ہے۔ ڈرامے میں جگہ جگہ ہدایات بھی موجود ہیں ڈرامے بیشتر حصہ رقص وموسیقی پر مشتمل ہے اور اس لئے اسے ناچ ناٹک DANCE DRAMA ۔ بھی کہا گیا ہے۔ صنف ڈراما میں واجد علی شاہ کی دیگر تصانیف "غزالہ اور ماہ رو کا قصہ" "مسم تن اور ماہ پیکر کا قصہ" اور ماہ پردین اور مہر پرور کا قصہ ہیں۔

واجد علی شاہ کے رہس اور ڈراموں کی شہرت سے لکھنؤ میں ڈرامے کے عوامی اسٹیج کے لئے ماحول تیار تھا۔ چنانچہ اردو کے مشہور شاعر آغا حسن امانت ۱۸۱۶-۱۸۵۸ مطابق ۱۲۳۱-۱۲۷۵ھ نے اس ماحول میں اپنے ایک درست کی فرمائش پر اردو کا پہلا منظوم ڈراما "اندر سبھا" ۱۸۵۲ مطابق ۱۲۶۸ھ میں مکمل کیا۔ یہ ڈرامہ ۱۸۵۳ء مطابق ۱۲۷۰ھ میں پہلی مرتبہ اسٹیج کیا گیا۔ اس ڈرامے کی تصنیف کا مقصد تفریح کے لئے ذرائع پیدا کرنا تھا۔

اندر سبھا کا پلاٹ ہندوستان کے قدیم اساطیری قصوں سے ماخوذ عناصر پر مشتمل ہے اور اس میں پری اور آدم زاد کے عشق کو موضوع بنایا گیا ہے

"اندر سبھا" کا قصہ اس طرح ہے کہ راجہ اندر جو پریوں کے ناچ گانے کا شوقین ہے ایک دن حکم دیتا ہے کہ پریاں اس کے دربار میں مجرا کریں۔ اس حکم کی تعمیل میں پکھراج پری، نیلم پری، لال پری اور سبز پری ایک کے بعد ایک اس کے سامنے ناچتی گاتی ہیں۔

سبز پری کے گانے کے دوران راجہ اندر کو نیند آجاتی ہے۔ سبز پری دربار سے اپنے باغ کو واپس لوٹتی ہے۔ راستے میں شہزادہ گلفام کو دیکھ کر اس پر عاشق ہوجاتی ہے اور کالے دیو کے ذریعہ اسے اٹھا منگواتی ہے۔ شہزادہ گلفام سبز پری کے عشق اور شوق وصل کو اس شرط پر قبول کرتا ہے کہ سبز پری اسے راجہ اندر کے پاس لے جائے اور اسکا دربار دکھائے۔ سبز پری اس سلسلہ میں اندیشوں اور خطرات کا ذکر کرتی ہے لیکن شہزادہ گلفام کی ضد سے مجبور ہوکر اسے راجہ اندر کے دربار میں لے جاتی ہے۔ لال دیو اتفاقاً شہزادہ گلفام کو دیکھ لیتا ہے اور راجہ اندر کو خبر کردیتا ہے۔ معاملہ کی تحقیقات سے راجہ اندر کو سبز پری اور شہزادہ گلفام کے عشق کا راز معلوم ہوجاتا ہے۔ راجہ اندر ناراض ہوجاتا ہے۔ شہزادہ گلفام کو قید کردیا جاتا ہے اور سبز پری کو توچ کر پرستان سے نکال دیا جاتا ہے۔ سبز پری جوگن بن کر دردناک گانے گاتی ہوئی پرستان میں داخل ہوتی ہے تو اس کے گانے کی شہرت راجہ اندر تک پہنچ جاتی ہے اور اسے دربار میں گانے کے لئے طلب کیا جاتا ہے۔ سبز پری کے گانے پر خوش ہوکر راجہ اندر اسے انعام دینا چاہتا ہے لیکن سبز پری منھ مانگا انعام چاہتی ہے۔ راجہ اندر قول ہار جاتا ہے اور سبز پری شہزادہ گلفام کو مانگ لیتی ہے راجہ اندر سبز پری کو پہچان لیتا ہے اور شہزادہ گلفام کو سبز پری کے حوالے کردیتا ہے۔

"اندر سبھا" میں بھی "رادھا کنھیا کا قصہ" کی طرح ناچ گانوں کی کثرت ہے ڈرامے کا پلاٹ یوں مربوط ومسلسل ہے۔ لیکن قصہ کی رفتار سست ہے۔ راجہ اندر کے عتاب کا واقعہ پلاٹ کا نقطۂ عروج ہے۔ نقطۂ عروج سے انجام تک ڈرامے میں تذبذب کی فضا برقرار رہتی ہے۔ مجموعی طور پر اس کے پلاٹ کی تعمیر فنکارانہ ہے۔

"اندر سبھا" میں کردار بہت زیادہ نہیں ہیں۔ راجہ اندر، پکھراج پری لال پری، سبز پری، کالا دیو، شہزادہ گلفام اور لال دیو۔ ان میں بھی پہلی تین پریاں ناچ گانے کے لئے شامل کی گئی ہیں۔ ڈرامے کے قصے میں ان کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ڈرامے کا سب سے اہم کردار سبز پری ہے۔ پری ہونے کے باوجود اس میں انسانوں کی سی خوبیاں اور کمزوریاں پائی جاتی ہیں۔ بنیادی طور پر یہ کردار متحرک اور باعمل ہے اور اس کے عمل سے ڈرامے میں زندگی کی لہر دوڑتی محسوس ہوتی ہے۔ اس کردار کے ذریعے ڈرامے میں کشمکش تصادم اور تذبذب کی فضا برقرار رہتی ہے۔ شہزادہ گلفام کا کردار اس لئے اہم ہے کہ وہ سبز

پری کا محبوب ہے ورنہ اس میں عمل کی کوئی صلاحیت نہیں ہے۔ ڈرامے کا دوسرا مرکزی کردار ہونے کے باوجود اس کی اہمیت ثانوی کرداروں سے زیادہ نہیں ہے۔ راجہ اندر کا کردار ہندو مذہب کی اساطیری روایتوں سے ماخوذ ہے" اندر سبھا" میں اس کردار کے ایک پہلو یعنی رعب و جلال کی صفت کو نمایاں کیا گیا ہے۔ ڈرامے میں حرکت و عمل اور کشمکش و تصادم کی فضا برقرار رکھنے میں یہ کردار بھی معاونت کرتا ہے۔

"اندر سبھا" کے وجود کا راز تفریح کا سامان مہیا کرنا تھا۔ چنانچہ اس کا بڑا حصہ گیتوں ٹھمریوں اور غزلوں پر مشتمل ہے۔ اس میں گیتوں اور ٹھمریوں کی شمولیت سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس زمانے میں لکھنو میں موسیقی سے دلچسپی عام تھی اور یہ فن عوام کی تفریح کا ذریعہ تھا۔ "اندر سبھا" میں شامل غزلوں میں اگرچہ موضوع کی مناسبت سے عاشقانہ مقامات کی کثرت ہے۔ لیکن ان میں عشق کا معیار انتہائی پست ہے۔ یہ غزلیں ڈرامے کے لئے عوامی مذاق کو پیش نظر رکھ کر ہی لکھی گئی ہیں۔ اسی لئے ان میں ترنم اور صوتی خوش آہنگی کا زیادہ لحاظ رکھا گیا ہے۔ ان کے بیشتر اشعار صاف و سادہ ہیں لیکن ان پر امانت کی رعایت لفظی کی مہر ثبت ہے غرض یہ کہ "اندر سبھا" میں اس زمانے کے عوامی مذاق کی تسکین کے تمام سامان موجود تھے

"اندر سبھا" چونکہ منظوم ڈراما ہے کہ اس کے مکالمے بھی منظوم ہیں۔ اس کے ابتدائی مکالمے کسی قدر طویل ہیں لیکن آخری حصے کے مکالمے ایک ایک شعر میں نظم کئے گئے ہیں۔ برجستگی ان مکالموں کا خاص وصف ہے۔ قالب نظم ہونے کی وجہ سے مکالموں میں حسن اور تاثیر پیدا ہو گئی ہے۔

پیش کش کے لحاظ سے بھی "اندر سبھا" ایک تاریخ ساز ڈرامہ ہے۔ اس کی پیش کش کو لکھنو میں اردو کے عوامی اسٹیج کا آغاز کہا گیا ہے۔ لکھنؤ میں "اندر سبھا" کو غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی اور رفتہ رفتہ اس کی شہرت تمام ملک میں پھیل گئی۔ یہاں تک کہ بمبئی کے ڈراما شائقین کی کوششوں کے نتیجہ میں ۱۸۶۴ء میں اسے بمبئی تھیٹر ہال میں اسٹیج کیا گیا۔ وہاں بھی اس کو زیادہ پسند کیا گیا۔ "اندر سبھا" کی کامیابی اور غیر معمولی مقبولیت کا ادنیٰ ثبوت یہ ہے کہ اس کے طرز پر بہت سی "سبھائیں" تصنیف کی گئیں۔ لیکن کسی کو امانت کی "اندر سبھا" کے بلند معیار تک رسائی حاصل نہ ہو سکی۔ اس سے متاثر ہو کر بہت

سے ڈرامے لکھے گئے۔ بلکہ ایک مدت تک اردو ڈراما اندر سبھا کی فنی روایات سے روشنی حاصل کرتا رہا۔

بمبئی میں اسٹیج اور ڈرامے کی تاریخ یوں تو بہت قدیم ہے۔ جدید تحقیق کے مطابق ۱۷۵۰ء میں وہاں انگریزی ڈرامے اسٹیج کئے جاتے تھے۔ لیکن وہ عوامی اسٹیج نہیں تھا۔ بمبئی میں ڈرامے کی ترقی کا دور ۱۸۴۶ء میں گرانٹ روڈ تھیٹر کی تعمیر سے شروع ہوتا ہے۔ اس تھیٹر میں بھی پہلے انگریزی ڈرامے اسٹیج ہوتے تھے۔ ان ڈراموں میں شوقیہ کام کرنے والے حصہ لیتے تھے۔ تقریباً اسی زمانے میں بمبئی میں پارسیوں کے متعدد ڈرامہ کلب قائم تھے اور کئی ناٹک منڈیاں موجود تھیں۔ انہیں ڈراما کلب اور ناٹک منڈلیوں کی سرگرمیوں کے نتیجہ میں ۱۸۷۴ء میں "اندر سبھا" کو بمبئی میں اسٹیج کیا گیا اس کی مقبولیت نے اردو ڈراموں کی کامیابی کے امکانات واضح کر دیئے جس کے نتیجے میں اردو کے تجارتی تھیٹر کا آغاز ہوا۔ ڈاکٹر مسیح الزماں کی تحقیق کے مطابق "خورشید" اردو کا پہلا ڈراما ہے جسے فریدون جی بہرام جی مرزبان نے گجراتی سے اردو میں ترجمہ کیا۔

اردو ڈراما نگاروں میں نسروانجی بہرام جی آرام کا نام قابل ذکر ہے۔ وہ پہلے ڈراما نویس ہیں جنہوں نے تھیٹروں سے وابستہ ہو کر اس کام کو بطور پیشے کے اختیار کیا اور بہت سے ڈرامے ترجمہ و تصنیف کئے۔ آرام وکٹوریہ ناٹک منڈلی سے متعلق تھے۔ ان کا پہلا ڈراما "نور جہاں" ۱۸۷۳ء میں اسٹیج کیا گیا۔ آرام کے ڈراموں کو امتیاز علی تاج نے مرتب کر کے شائع کر دیا ہے۔ ان ڈراموں پر اندر سبھا کے تاثرات بہت نمایاں ہیں۔ گانے ان کا لازمی عنصر ہیں۔ مکالمے نظم میں بھی ہیں۔ اور نثر میں بھی۔ زبان میں گجراتی الفاظ کی آمیزش ہے۔ آرام اپنے ڈراما نگار تھے۔ خصوصاً تجارت کے لحاظ سے ان کے ڈرامے بہت کامیاب تھے۔

مولوی سید ابوالفضل کا ڈراما "صولت عالم گیری" ۱۲۹۲ھ مطابق ۱۸۷۵ء کی تصنیف ہے۔ اردو ڈراما نگاری کی تاریخ میں یہ ڈراما ایک سنگ میل ہے۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ یہ ایک "المیہ" ڈراما ہے۔ اس کا پلاٹ اورنگ زیب عالم گیر اور سمبھا جی مرہٹے کی تاریخی ڈراما ہے۔ اس کے پلاٹ کی رنگ آمیزی کے لئے بعض واقعات کی امیزش کی گئی ہے اور ڈراما نگار نے ان واقعات سے معاشرتی پس منظر کو واضح کرنے، سماجی مسائل کو پیش کرنے اور مزاح پیدا کرنے کا کام لیا ہے۔ اس تاریخی اور غیر تاریخی دونوں قسم کے کردار ہیں۔ زبان مناسب ہے۔ یہ پہلا اردو ڈراما ہے جس کے تمام مکالمے نثر میں لکھے گئے ہیں۔ ڈراما نگار

نے مکالموں میں کرداروں کے مرتبہ نیز موقع محل کا لحاظ رکھا ہے۔ ڈرامے میں کشمکش اور تصادم نمایاں ہے۔ ڈرامے کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کا مصنف مغرب کی ڈرامہ نگاری کے اصولوں سے گہری واقفیت رکھتا ہے۔ بلکہ یورپ کے کلاسیکل ڈرامے کے قدم بہ قدم چلنا چاہتا ہے۔ "یورپ کے قدیم ڈرامانگاروں کی تقلید میں اس نے "صولت عالم گیری" کو پانچ ایکٹ پر تقسیم کیا ہے اور ڈرامے کے واقعے کو سورج کی ایک گردش یعنی ۲۴ گھنٹے میں ختم کیا ہے

ونائک پرشاد طالب بنارسی وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی سے وابستہ تھے۔ فن ڈراما کے نقادوں اور محققوں نے ان کی ڈرامانگاری کا عرصہ ۱۸۸۴ء سے ۱۹۱۱ء تک قرار دیا ہے اور اٹھارہ ڈرامے ان سے منسوب کئے ہیں۔ ان کے بیشتر ڈرامے پرانی روایات کی بازگشت ہیں۔ "لیل ونہار" ان کا شاہکار ڈراما ہے۔ یہ ڈراما اپنے موضوع کے لحاظ سے اہمیت رکھتا ہے۔ اس میں ایک متمول گھرانے کی معاشرتی زندگی کو پیش کیا ہے۔

مہدی حسن احسن اردو کے مشہور ڈرامانگار تھے۔ ان کا تعلق لکھنؤ کے ایک مشہور ادبی گھرانے سے تھا۔ وہ "مثنوی زہر عشق" کے مصنف مرزا شوق کے نواسے تھے اور خود بھی شاعری کرتے تھے، لیکن شہرت انہیں ڈرامانگار کی حیثیت سے حاصل ہوئی "چندراولی" اور چلتا پرزہ ان کے مشہور ڈرامے ہیں۔ ان کے علاوہ انہوں نے شیکسپیر کے مشہور ڈراموں کے پلاٹ میں ہندوستانی مذاق اور تجارتی تھیٹر کی ضرورتوں کے مطابق تصرف کر کے ڈرامے لکھے ہیں۔ مثلاً گلنار فیروزہ اور بزم فانی (رومیو جولیٹ)، "خون ناحق" (ہیملٹ)، "بھول بھلیاں" (کامیڈی آف ایررز)، "شہید وفا" (اوتھیلو) اور "دل فروش" (مرچنٹ آف وینس) یہ ڈرامے نہ ترجمہ ہیں اور نہ ہی طبع زاد۔ احسن میں ڈرامہ نگاری کی اچھی صلاحیت موجود تھی لیکن ان کو اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کا موقع نہ مل سکا ورنہ وہ اردو ڈرامے کے معیار کو بلند کرتے۔ دراصل تھیٹر کمپنیوں کا مقصد تجارت تھا۔ انہیں معیار کی اتنی فکر نہ تھی جتنی عوام کی پسند اور ناپسند کی۔ پھر بھی احسن نے ڈرامے کی زبان پر توجہ کی ہے۔ الفاظ کے انتخاب میں انہوں نے بڑے سلیقہ اور مہارت کا اظہار کیا ہے۔ شوخی اور شگفتگی کے باوجود وہ ڈراموں کی زبان کے

معیار کو بلند کرنے میں کامیاب ہیں۔

آغا حشر کشمیری خاندان کے چشم و چراغ تھے۔ ۱ ربیع الثانی ۱۲۹۶ھ مطابق یکم اپریل ۱۸۷۹ء بعد نماز مغرب جمعہ کو پیدا ہوئے۔ ان کا پورا نام محمد شاہ لقب آغا اور تخلص حشر تھا۔

آغا حشر کی پیدائش کے بارے میں کسی قسم کا اختلاف نہیں وہ بنارس میں بمقام ناریل بازار محلہ گوندپورہ بازار کلاں اپنے آبائی مکان میں پیدا ہوئے۔ آغا حشر کا خاندان خداترس اور خداپرست تھا۔ مذہب کا زیادہ اثر ہونے کے باعث آغا صاحب کی تعلیم قرآن پاک کی تلاوت سے شروع ہوئی اور اپنی ذہانت کی وجہ سے آغا صاحب جلد ہی سولہ پارہ حفظ کرنے میں کامیاب ہو گئے اور بچپن میں فارسی عربی اور دینیات کی تعلیم بنارس کے مشہور و معروف مولوی حافظ عبدالصمد سے حاصل کی۔

آغا حشر گو بنارس میں پیدا ہوئے لیکن ان کے آباؤ اجداد کا وطن کشمیر تھا۔ اس مناسبت سے وہ اپنے نام کے ساتھ کاشمیری ہمیشہ لکھتے تھے۔ ان کے دادا سید حسین شاہ تھے جو کشمیری شال کی تجارت کی غرض سے بنارس آئے تھے اور وہیں کے ہو رہے۔ سید شاہ کی تجارت بنارس میں خوب پھیلی اور چمکی، ان کی دکان صرف بنارس میں ہی نہیں بلکہ سارے ہندوستان میں مشہور ہو گئی۔ سید شاہ کے دوسرے رشتہ دار بھی بنارس آ کر آباد ہو گئے ان ہی کے بھانجے آغا غنی شاہ بھی تھے ان کی شادی حسین شاہ کی سالی سے ہوئی۔ ان کے بطن سے آغا حشر پیدا ہوئے۔ ان کا تاریخی نام محمد خلیل شاہ رکھا گیا جو آگے چل کر محمد شاہ رہ گیا اور آخر میں وہ صرف آغا حشر کے نام سے مشہور ہوئے۔

جیسا کہ مندرجہ بالا سطور میں واضح کر دیا گیا ہے کہ آغا حشر کا گھرانہ مذہبی تھا جہاں مذہب کا رنگ اتنا گہرا چڑھا ہوا تھا کہ انگریزی تعلیم بھی نفرت کی نگاہ سے دیکھی جاتی تھی۔ ۱۸۵۷ء جنگ آزادی میں آغا حشر کے آباؤ اجداد نے بھی حصہ لیا تھا اور انگریزی عملداری کے بے پناہ مظالم اور ایذارسانی کی وجہ سے ان کے گھر والوں کو انگریز قوم ان کی تہذیب، کلچر اور زبان وادب سے بھی گہری نفرت ہو گئی۔ اور وہ انگریزی تعلیم سے ایک حد تک بے بہرہ رہ گئے۔ مگر عربی، فارسی اور اردو کی تعلیم اچھی طرح حاصل کی۔ بچپن سے ہی ان کے دل میں اردو اور فارسی زبان اور ادب کا خاصہ اور سنجیدہ ذوق پیدا

ہو چکا تھا۔ ان کی طبیعت شاعری کی طرف مائل تھی۔ شروع میں بنارس کے نامی شاعر مقبول احمد کوکب کے آگے زانوئے تلمذ تہہ کیا۔ لیکن بعد میں حضرت کوکب کے استاد مرزا فائز بنارسی کو اپنا کلام دکھانے لگے۔

یہیں سے آغا حشر کی ادبی زندگی شروع ہوتی ہے۔ شاعری کا شوق آہستہ آہستہ ڈراما نگاری کے شوق میں بدلتا جاتا ہے اور شاعری سے زیادہ ڈراما کی طرف ان کا رجحان بڑھتا جاتا ہے۔

ڈراما نگاری کا شوق بچپن ہی سے ان کو تھا لیکن ایک واقعہ نے ان کے سمند شوق پر تازیانہ کا کام کیا۔ واقعہ یوں ہے کہ ۱۹۰۰ء میں بمبئی سے ایک جوبلی تھیٹریکل کمپنی بنارس آئی ہوئی تھی۔ اس کمپنی کے خاص اور پیشہ ور ڈراما نگار مہدی حسن احسن تھے۔ آغا صاحب کو اپنے فطری میلان کی وجہ سے مہدی احسن صاحب سے ملنے کا شوق ہوا بڑی کوششوں کے بعد منشی احسن صاحب سے ان کی ملاقات ہوئی لیکن مہدی صاحب آغا صاحب پر اپنا کوئی خاص اثر قائم نہ کرسکے اور باتوں باتوں میں دونوں میں تلخ کلامی اور جھڑپ ہوگئی۔ یہ لمحات اردو ادب کے لئے بڑے نیک اور مبارک تھے۔ کیونکہ اس جھڑپ اور تلخ کلامی نے اردو ادب کو سب سے بڑا ڈراما نگار دیا۔ آغا نے بنارس اور کانپور کے رسالوں میں جوبلی تھیٹریکل کمپنی کے خلاف کئی مضامین لکھے۔ منشی احسن صاحب کی دھجیاں بکھیر کر رکھ دیں۔ اس طرح اپنے دل کی بھڑاس نکالی۔ ان کے ذہنی افق پر مہدی احسن کی جھڑپ میں ڈراما لکھنے کا شوق ابھر آیا اور اس انتقامی شوق کی کوکھ سے ان کے سب سے پہلے ڈرامے آفتاب محبت نے جنم لیا[1]۔

گو آفتاب محبت، آغا حشر کا پہلا ڈرامہ ہے تاہم اس میں ان کی زور طبیعت، ان کی شوخی و بے باکی اور تحریر کی شگفتگی نمایاں ہے۔ یہ دراصل ایک مذہبی اور تعلیمی ڈراما ہے۔ جس میں عشق و حسن کی لفظی جنگ۔ باطل پر حق کی فتح، خدا کی عظمت، دنیا اور

---

[1] ۱۹۰۱ء میں یہ ڈراما تصنیف ہوا۔ اس سے قبل آغا حشر کا کوئی ڈرامہ نہیں ملتا۔ آفتاب محبت کا ایک قلمی نسخہ جناب سید محمود طرزی کے ذاتی کتب خانہ میں موجود ہے ایک بار بنارس سے ڈراما شائع ہوا تھا لیکن اب وہ بھی ناپید ہے۔

اور انسان کی تخلیق کی غرض و غایت اور قدرت کی بے پناہ قوتوں کا بیان شاعرانہ اور دلکش ڈرامائی انداز میں کیا گیا ہے جو قارئین پر بھرپور اثر چھوڑتا ہے۔ آفتاب محبت کی مقبولیت اور ان کے نام تعریفی خطوط نے آغا حشر کے ذہنی رجحان میں ایک انقلاب برپا کردیا۔ شاعری پس منظر میں چلی گئی اور ڈراما نگاری کے نکھرے اور منتشر گیسو کو سنوارنے سنجانے میں لگ گئے۔ اس وقت بنارس میں اسٹیج نے ترقی نہیں کی تھی۔ ڈراموں کے کھیلے جانے کا کوئی خاص اور معقول انتظام بنارس میں نہ تھا۔ ڈراما اور تھیٹر و اسٹیج لازم و ملزوم ہوتے ہیں۔ جب تھیٹر کی چہار دیواری کے اندر اسٹیج پر ڈراما نگار کی تخلیق کی نمائش ہوتی ہے تو اس کا اثر بھرپور ہوتا ہے۔ کیونکہ ڈراما کے ارتقا کا سب سے بڑا اور طاقتور ذریعہ تھیٹر ہی ہے۔

چنانچہ آغا حشر کو اپنی تخلیقات کو زیادہ سے زیادہ اثر انگیز اور زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانے کے لئے بنارس کے پر پیچ اور تنگ گلیوں کو ہمیشہ کے لئے خیرباد کہہ کر بمبئی کوچ کرنا پڑا کیونکہ اس وقت بمبئی ہی ڈراما کا بڑا مرکز تھا۔ کئی ایک تھیٹریکل کمپنیاں وہاں موجود تھیں بمبئی میں چند دنوں تک کمپنیوں کی خاک چھاننے کے بعد جب وہاں بالکل مایوس ہو چکے تو دفعتاً قسمت نے یاوری کی اور ایک مشہور تھیٹریکل کمپنی کے دروازے ان کے لئے کھلے، قسمت کی یاوری کی داستان بھی بڑی دلچسپ اور خوبصورت ہے جب وہ پریشان و شکستہ خاطر ہو چکے تھے تو ایک ساتھی کی مدد سے ان کی ملاقات الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے پارسی مالک کاؤس جی کھٹاؤ سے ہوئی۔ کاؤس جی کے پاس بھی ان کی رواں دواں شاعرانہ طبیعت نے اپنا رنگ جمایا اور فی البدیہہ شعر گوئی کے سہارے الفریڈ تھیٹریکل کمپنی میں ان کو ۳۵ روپیہ ماہوار پر ملازمت مل گئی اور اسی کمپنی سے اردو کے عظیم ڈرامہ نویس آغا حشر کاشمیری کی ڈرامائی زندگی کا آغاز ہوا۔

کاؤس جی کے ہاں ان کو بڑی دشواریوں اور دقتوں کے بعد ملازمت ملی تھی چنانچہ انہوں نے اپنے جوہر دکھلانے کے لئے بڑی عرق ریزی لگن اور بے پناہ خلوص سے اپنا دوسرا ڈراما "مار آستین" ۱۹۰۳ء میں لکھا اور پھر مرید شک، اسیر حرص جیسے پر اثر اور کامیاب ڈرامے الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے لئے لکھے۔ اسیر حرص ۱۹۰۵ء میں لکھا گیا جس کے مکالمے پر زور بلیغ اور مقفیٰ تھے۔ اس ڈرامے سے جوشیلے، بلیغ و مرصع ڈراموں کی ابتدا ہوتی ہے۔ یہ ڈراما دہلی کے اسٹیج پر کھیلا گیا۔ دلکش رواں دواں

شستہ زبان، لطیف اور اثر مکالموں کی وجہ سے اس کو دہلی میں توقعات سے زیادہ کامیابی اور مقبولیت حاصل ہوئی اور اس زمانے سے آغا حشر کی شخصیت منفرد ڈراما نگار کی حیثیت سے سارے ہندوستان میں مسلّم ہو گئی۔

آغا حشر کی زندگی بے باکی اور حقیقت بیانی کا دوسرا نام تھا[1]۔ اپنی بے باکی اور سچی باتوں کے اظہار میں کسی قسم کی پس و پیش نہ کرنے کے سبب ان کو اپنی ابتدائی زندگی میں گوناگوں دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ سچی باتیں کہنے میں ان کو ذرا بھی باک نہ تھا۔ اس بے باکی اور طبیعت کی انانیت کی وجہ سے کاؤس جی کھٹاؤ اور آغا حشر میں خون ناحق (ہیملٹ) لکھنے کے دوران اختلاف ہو گیا اس اختلاف نے بڑھ کر لڑائی کی شکل اختیار کر لی اور ان کی خودداری اور غیور طبیعت نے ان کو کاؤس جی کی ملازمت ترک کرنے پر مجبور کیا۔ انہوں نے بمبئی میں نوروز جی پری کی ملازمت اختیار کی اور ڈیڑھ سو روپے ماہوار ان کو ملنے لگے۔

نوروز جی پری کی کمپنی کے لئے انہوں نے ڈرامے لکھے جو کچھ زیادہ مقبول نہیں ہوئے شاید اس ناکامی کی وجہ سے نوروز جی کو ان سے بدظنی پیدا ہو گئی۔ آغا حشر کی غیرت اور طبیعت نے اس "غلیظ ماحول" کو پسند نہ کیا۔ وہ سچی باتیں منوانے کے لئے سب کچھ کر گزرتے تھے۔ انہوں نے نوروز جی کی کمپنی سے علٰحدگی اختیار کر لی اور کاؤس جی کی [illegible] بار بار خوشامد اور منت و سماجت کرنے پر ان کی پیش کش قبول کر لی۔ الفریڈ کمپنی کے لئے انہوں نے اپنا مشہور و معروف ڈراما شہید ناز لکھا۔ یہ ڈراما عوام میں زور بیان فطری اور دلکش مناظر کے باعث بے حد مقبول ہوا۔ اور اس کے بعد ان کو شیکسپیئر ہند کے لقب سے یاد کیا

---

[1] ان کی طبیعت کی بے باکی اور حقیقت بیانی کی ایک مثال یہ ہے کہ ۱۹[illegible]ء میں ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال کی طرف سے میوزیم ہال میں فارسی کے ایک عظیم الشان اور شاہنامہ کے خالق فردوسی طوسی کی سالگرہ منائی گئی تھی اُردو کے منفرد مضمون نگار نواب نصیر حسین خان اپنا مضمون فردوسی پر سنانے والے تھے آغا حشر صدر تھے۔ آغا صاحب کو مضمون پسند آیا مگر ان کو فردوسی سے سخت اختلاف تھا اس لئے فردوسی کے اکثر حامیوں کے سامنے فردوسی کو جی بھر کر برا بھلا کہا۔ اسے مفسد تک کہہ دیا کیوں کہ فردوسی نے عرب و عجم میں منافرت کی دیوار کھڑی کی تھی لوگ ان کی بے باکانہ تقریر سن کر تلملا گئے۔ لیکن آغا صاحب کی شان میں کوئی گستاخانہ جملہ تک کسی کو کہنے کی جرأت نہ ہوئی۔

جانے لگا۔

شہید ناز کے بعد انہوں نے ۱۹۰۷ء میں "سفید خون" یا "کنگ لیئر" لکھا۔ پھر "صید ہوس" یا "کنگ جان" اور "داؤ پیچ عرف خواب ہستی" ڈرامے لکھے جو کچھ زیادہ مشہور نہ ہوئے مگر ۱۹۱۰ء میں الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے لئے آغا حشر نے اپنا عظیم اور مشہور ڈراما "خوبصورت بلا" لکھا۔ دراصل یہ ڈراما نگاری میں نیا موڑ ثابت ہوا۔ پہلی بار ڈرامے میں گاؤں کی سادہ زندگی کی جگہ شہر کی ہوشربا پُرتکلف اور پُرفریب زندگی نے لی۔ گاؤں کی بھولی بھالی گوریوں کی جگہ شہر کی پُرفریب قاتل تتلیوں کو مل گئی۔ ترقی کی طرف یہ ایک نیا قدم تھا جس میں شہر کی کھوکھلی نمائش اور طلسمی زندگی اپنی تمام جلوہ سامانیوں کے ساتھ اسٹیج پر جلوہ گر ہوتی تھی۔ "خوبصورت بلا" کے علاوہ آغا صاحب نے دو اور حسین اور پراثر ڈرامے "نیک پروین" اور "پاکدامن" لکھے ان پر فلمیں بھی تیار ہو کر لوگوں میں کافی مقبول ہو چکی ہیں۔

۱۹۱۶ء[1] آغا حشر کے لئے ایک نئے شہر یعنی سلطنت برطانیہ کے دوسرے سب سے بڑے شہر کلکتہ کے تجربات اپنے دامن میں سمیٹے آیا۔ انڈین تھیٹریکل کمپنی آف کلکتہ کے ساتھ وہ اس نئے شہر میں وارد ہوئے بلکہ کلکتہ آغا حشر کے لئے اور آغا حشر کلکتہ میں ڈراموں کے لئے لازم و ملزوم تھے۔ کلکتہ میں اردو ادب کی جو بھی تاریخ مرتب کی جائے گی اس میں ہندوستان کے اس سب سے بڑے ڈراما نویس کا حال نہ لکھا گیا تو وہ تاریخ ادھوری رہ جائے گی۔ کلکتہ میں آغا حشر نے اپنی زندگی کے قیمتی لمحات بتائے اور ان کو کلکتہ سے جو دلی وابستگی تھی۔ محبت اور لگاؤ پیدا ہو گیا تھا اس کا ادنیٰ ثبوت یہ ہے کہ ان کا خاندان بنارس چھوڑ کر کلکتہ میں آباد ہو گیا۔ ان کے چھوٹے بھائی آغا محمود کاشمیری اب تک کلکتہ میں موجود ہیں اور ان کے کئی بھتیجے ان کے پرانے مکان سالکیا (ہوڑہ) میں رہتے ہیں۔ گو فسادات کے دنوں وہاں سے عارضی طور پر اجڑنا پڑا تھا۔

بمبئی کی طرح کلکتہ میں بھی کئی ایک اسٹیج تھے اور ڈرامے لوگوں میں بہت زیادہ مقبول ہو رہے تھے۔ کلکتہ میں آغا حشر کو جو شہرت اور ہر دلعزیزی نصیب ہوئی وہ ہندستان

---

[1] ۱۹۱۶ء سے قبل آغا حشر کے کلکتے آنے کا کوئی ثبوت نہیں ملتا کیونکہ اس سے قبل وہ بمبئی بنارس اور دہلی میں تھے۔

کی کسی زبان (بنگلہ، ہندی، مرہٹی) کے ڈرامانگار کو نصیب نہ ہوئی اور ڈرامانگاری میں آغا حشر کی حیثیت حرف آخر ہو کر رہ گئی۔

خوبصورت بلا، انجام حرص، خاندان بامان، خدا دوست، سفید خون، ظلم اظلم، پاکدامن، ہیملٹ، گل بکاولی، دو دھاری تلوار، زنجیر گوہر اور آنکھ کا نشہ، ......

...... یہ ڈرامے ہیں جن کے لئے کلکتہ کی ساری آبادی دیوانی نظر آتی تھی۔ آنکھ کا نشہ، خواب ہستی، مس فرنگ، خوبصورت بلا، شہید ناز اور بھارت کی نمائش کے لئے آغا حشر نے بڑے اہتمام سے خاص طور پر ان کو تھیٹر میں اسٹیج تیار کروایا تھا اور اسٹیج پر ٹرامیں چلتی ہوئی دکھائی گئی تھیں جو اس وقت کے لئے ایک زبردست کارنامہ تھا۔

کلکتہ میں بے پناہ مقبولیت اور شہرت کے باعث آغا حشر نے سالکیا میں مستقل رہائش اختیار کی اور بارہ سال تک وہاں رہے۔ ۱۹۲۸ء میں سالکیا کا مکان اپنے رشتہ داروں کے حوالے کر کے نمبر ۹ حیات خاں لین (نزد سیالدہ) میں منتقل ہو گئے اور پھر اپنا یہ مکان نہ چھوڑا۔

آغا حشر ہی کی ذات تھی جس نے اردو ڈراموں کے الجھے بکھرے گیسو میں شائستگی کی، ڈراموں کے حسن کو نکھارا اس میں دلکشی اور رعنائی پیدا کی۔ آغا حشر نہ ہوتے تو شاید اردو میں ڈراموں کا وجود اور عدم وجود برابر رہ جاتا۔ اردو کے اس عظیم ڈرامانگار کی موت لاہور میں عجیب کسمپرسی اور مایوسی کی حالت میں ہوئی۔ رات بھر ریل کا سفر کیا۔ سردی لگ گئی اور ان کو سرسام ہو گیا ۲۸ اپریل ۱۹۳۵ء مطابق ۲۴ محرم الحرام ۱۳۵۴ھ چھ بجے شام بمقام ۳۰ گلگشت لاہور میں اردو کے سب سے عظیم ڈرامہ نگار پر موت نے اپنا سیاہ آنچل پسار دیا اور اردو ڈرامانگاری اس آنچل میں ایسی سمٹی جکڑی کہ اب تک اسے آزادی نصیب نہیں ہو سکی ایسا لگتا ہے کہ اردو میں ڈراما کا فن آغا حشر سے شروع ہوا، ان کی بدولت ارتقاء کی کئی منزلیں طے کی، اور اب اس قدر خستہ حال، نڈھال اور بے سہارا ہو گیا ہے کہ شاید ہی نئی منزل کی کھوج میں سرگرداں ہو سکے اور اس وقت ہمیں اردو کی کم مائیگی کا احساس بری طرح جھنجھوڑنے لگتا ہے۔ کاش فلموں کی مقبولیت ڈرامہ کے فن پر ضرب کاری نہ لگاتی۔

آغا حشر کاشمیری کے بارے میں چند آراء

اردو ڈرامہ کی ابتدا اندر سبھا سے پٹھان تک ہے انتہا تک کسی بھی سٹیجی ہستی نے اتنی شہرت نہیں پائی جتنی کہ آغا حشر کشمیری کو حاصل ہوئی۔ بہت سے ناک چڑھے ادیبوں نے حشر کے فن کو معیاری نہ مانتے ہوئے بھی ان کی مقبولیت اور خداداد صلاحیت کا اعتراف کیا۔

ڈاکٹر صفدر آہ سیتاپوری نے ایک مرتبہ لکھا تھا کہ اردو اسٹیج کا سب سے اہم واقعہ آغا حشر کا ظہور ہے اگر کوئی مجھ سے پوچھے کہ ہندوستانی ڈرامہ کا ماحصل کیا ہے تو میں کہوں گا صرف آغا حشر۔ حشر ہی کے ...... مشہور اسٹیج اداکار اشرف خان کا کہنا ہے کہ "حشر جیسے ذہین ڈرامہ نگار اردو اسٹیج کے عہد میں نہ پیدا ہوئے اور نہ توقع ہے کہ پیدا ہوں گے۔ ان کے ہاں آمد ہی آمد تھی۔

ڈاکٹر نامی کا کہنا ہے کہ "پبلک میں حشر کے ڈراموں کی مانگ تھی اور تھیٹریکل کمپنیاں ان کے پیچھے پیچھے پھر رہی تھیں"۔

اگرچہ حشر نے باقاعدہ تعلیم نہ پائی تھی مگر جیسے جیسے ضرورت پیش آتی گئی اردو ہندی فارسی سنسکرت اور انگریزی سیکھتے گئے۔ حشر کو اپنے ہم عصروں کا چیلنج قبول کرنے اور کامیابی حاصل کرنے میں بڑا مزا آتا تھا۔ چنانچہ بے تاب اور احسن وغیرہ نے کئی بار ان کو معمولی ڈرامانگار اور کم تعلیم یافتہ جان کر طعنہ دیا اور حشر نے ان سے زیادہ کامیابی اور مقبولیت حاصل کر کے ان کا منہ بند کر دیا۔ بلکہ ڈرامہ کے میدان سے نکلنے پر مجبور کر دیا۔ حشر کی شخصیت متضاد خصوصیات کی حامل تھی۔ وہ خوش گو کامیاب مقرر اچھے شاعر، حاضر جواب خطیب، فصیح البیان اور مناظر تھے فیاض تھے۔ فضول خرچ تھے گالیاں دل کھول کر بکتے تھے۔ شراب بلاناغہ پیتے تھے۔ مگر خدا اور ماں سے بری طرح ڈرتے تھے۔ بیوی سے بے پناہ محبت کرتے تھے۔ طوائف سے نفرت تھی مگر مختار بیگم کے عشق میں خوب بدنام ہوئے اور کئی بار عزت سادات بھی کھو بیٹھے۔ حشر کی ذات ایک مضمون کی نہیں ایک کتاب کی محتاج ہے۔

آغا حشر کے ڈراموں کی فہرست

(۱) آفتاب محبت ۱۹۰۱ء (۲) مار آستین (۳) مرید شک ۱۹۰۴ء (۴) اسیر حرص عرف ظلم چنگیز (۵) ہیملٹ یا خون ناحق ۱۹۰۵ء (۶) نیلی چھری یا دورنگی دنیا ۱۹۰۵ء (۷) دام حسن یا شہید ناز ۱۹۰۶ء (۸) سفید خون یا کتنگ لیئر ۱۹۰۷ء (۹) صید ہوس یا کنگ جان ۱۹۰۸ء انجام حرص کے نام سے یہ ڈراما کلکتہ میں اسٹیج ہوا تھا (۱۰) داؤ پیچ یا خواب ہستی ۱۹۰۹ء (۱۱) خوبصورت بلا ۱۹۱۰ء (۱۲) سلور کنگ یا جرم وفا ۱۹۱۱ء (۱۳) خود پرست ۱۹۱۳ء (۱۴) بلوا منگل یا سورداس ۱۹۱۴ء (۱۵) یہودی کی لڑکی یا مشرقی ستارہ ۱۹۱۵ء (۱۶) بھارت رمنی ۱۹۱۶ء (۱۷) انوکھا مہمان ۱۹۱۶ء (۱۸) شہر کی گرج یا نعرۂ توحید ۱۹۱۷ء (۱۹) ماتر بھکتی یا مدھر وی ۱۹۱۸ء (۲۰) بھاگیرت یا گنگا ۱۹۱۹ء (۲۱) ہندوستان ۱۹۲۰ء (۲۲) ترکی حور ۱۹۲۱ء (۲۳) پہلا پیار ۱۹۲۲ء (۲۴) آنکھ کا نشہ یا پتر ابھکتی (۲۵) سیتا بن باس ۱۹۲۴ء (۲۶) رستم و سہراب ۱۹۲۶ء (۲۷) سماج کا شکار یا بھارتی بالک ۱۹۲۸ء (۲۸) دل کی پیاس ۱۹۲۹ء (۲۹) پریمی مالک اور عشق و فرض ۱۹۳۰ء (رستم و سہراب کو دوبارہ لکھا کچھ رد و بدل کے بعد اس کا نام عشق و فرض رکھا گیا تھا۔

مختار بیگم

یہ آتش نفس مغنیہ ۱۹۱۰ء میں امرتسر میں پیدا ہوئی۔ والد کا نام میاں غلام محمد تھا جو خود بھی بڑے سریلے تھے اور علم موسیقی کی نزاکتوں کو سمجھتے تھے۔ ابھی مختار بیگم پانچ چھ برس کی تھیں کہ انہوں نے اس بچی میں فن کی لگن محسوس کرلی اور دیا خان المخلص بہ مہربان کا شاگرد کرا دیا۔ یہ ہندوستان میں معروف تھے۔ انہوں نے بہت سے راگوں کے مکھڑے بھی نظم کئے ہیں اور آج بھی گویے انہیں کے بولوں کو گاتے ہیں۔ مہربان خان کافی سن رسیدہ تھے۔ اور ساتھ ہی گھٹیا کے مریض بھی۔ جب انہوں نے اس بچی کی آواز سنی تو دعا مانگی کہ اے خدا مجھے دو چار سال زندگی بخش تاکہ میں اس بچی کو بتا سکوں لیکن ان کی عمر نے وفا نہ کی اور انتقال کر گئے۔ مرنے سے قبل ان کے سالے فتو خان کو وصیت کر گئے "جو کچھ میں نے تمہیں بتایا ہے وہ بعینہٖ مختار بیگم کو بتا دینا اور علم کی امانت میں خیانت ہرگز نہ کرنا۔ فتو خان نے وصیت کی تعمیل کی۔ چند ہی مہینوں میں مختار بیگم کا دماغ روشن ہو گیا۔ گیارہ برس کی عمر میں وہ ریاست اندور میں ہولی کے موقع پر بلائی گئیں جہاں گائیکی میں اول انعام ملا اور مہاراجہ کی طرف سے پندرہ سو روپے کا تھال ملا جو مختار بیگم سے اٹھایا نہیں جاتا تھا۔ دوسرے دن پھر دو ہزار کا انعام ملا۔ تیسرے دن ڈھائی ہزار روپیہ عطا ہوا بس پھر کیا تھا مختار بیگم کا ایک دن ایک سال بنتا گیا چودہ برس کی عمر تک پہنچتے پہنچتے ہندوستان کی تمام ریاستوں سے خراج تحسین حاصل کر لیا۔

زندگی نے ایک اور کروٹ لی اور ٹاکی فلم کا زمانہ آگیا مختار بیگم کلکتے چلی گئیں سب سے پہلے چترا بکاولی میں ہیروئین کا پارٹ ملا۔ اس زمانے میں ماسٹر نثار اور کنجن بیگم کا طوطی بول رہا تھا۔ لیکن اس پہلی فلم سے ہی لوگ ان کو بھول گئے اور مختار بیگم نے ان کی جگہ سنبھالی اس کے بعد درج ذیل فلموں میں کام کیا۔

شرون کمار، ہندوستان، عورت کا پیار، ستیا، متوالی، میرا، اردو، پنجابی، دل کی پیاس، پریم کی آگ، بھیشم پرتگیا، نامکمل، وغیرہ

اسی دوران مختار بیگم مشہور ڈراما آرٹسٹ و شاعر آغا حشر کشمیری سے ملیں اور یہ تعارف بعد کو محبت میں بدل گیا اور یہ محبت کچھ ایسی صادق تھی کہ مختار کا پیار "عورت کا پیار" میں ڈھل گیا جو آغا مرحوم کا بہترین ڈراما سمجھا جاتا ہے اس میں آغا نے مختار بیگم ہی کو ہیروئین کا کردار دیا۔ اس عظیم ڈراما نگار کی رفاقت نے ڈراما کی نزاکتوں سے بھی ان کو باخبر کر دیا۔ آغا حشر اکثر اپنے ڈرامے انہیں سناتے اور ان کی "تنقید" کو بڑے غور سے سنتے اور قابل قبول مشوروں پر غور بھی کرتے اس طرح باہمی افہام و تفہیم سے ڈراما میں بعض تبدیلیاں بھی کی جاتیں۔ آغا کی علمی مجلس سے انہیں انشا پردازی بھی آگئی ان کے بعض "جوابات" ان کی اس خوبی پر دلالت کرتے ہیں۔

آغا صاحب سے یہ رفاقت ان کی وفات تک رہی لیکن وہ روحانی طور پر آغا مرحوم کے ساتھ رہ رہی ان کے انتقال کے بعد دل اچاٹ ہو گیا۔ آغا کے مرنے کے بعد فلم کمپنی کی تشکیل کی اور ایک فلم "پریم کی آگ" یعنی آغا کی جدائی کی آگ بنائی اس کے بعد فلم سے بھی کنارہ کشی اختیار کر لی۔ استاد عاشق علی خاں سے باقاعدہ کلاسیکی موسیقی سیکھی اور اپنی چھوٹی بہن نسیم بیگم کو اس کی تعلیم دلائی جو پاکستان میں فلمی نغموں کے گانے والوں میں سرفہرست ہیں۔ شاید یہی وجہ ہو کہ لاولد ہونے کی وجہ سے قدرت نے مختار بیگم کو مصنوعی اولاد سے نواز دیا۔

غرض مختار بیگم نے بھرپور زندگی گذاری ہے درباروں سے ابتداء ہوئی فلم نے

سواگت کیا۔ اسٹیج نے آنکھیں بچھائیں، شہرت نے دل میں جگہ دی۔ ریڈیو نے گوش دل سے سنا اور فکر آواز بن گیا۔ دراصل انہیں اسٹیج سے محبت ہے کہ آغا کو اسٹیج سے محبت تھی دربار بھی ان کے لئے اسٹیج تھا فلم بھی اسٹیج تھا اور ریڈیو بھی فضائی اسٹیج قصہ مختصر کہ اسٹیج اور تھیٹر ہی ان کی زندگی کا جزو اعظم ہے۔

اور مختار نے تو جوانی ہی میں دل کی بات سمجھ گئی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اپنی ساری زندگی بڑی کامیاب اور ٹھاٹ سے گذاری اور آج بھی پچاس سال سے اوپر ہونے کو آئے اس کے باوجود متین خوشحال ازدواجی زندگی بسر کر رہی ہیں۔

آغا حشر کشمیری ۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۲ء تک صنف ڈراما کی ترقی کے لئے کوشاں رہے اپنے عہد کے مشہور ڈرامانگاروں کی طرح وہ بھی تھیٹر کمپنیوں سے وابستہ تھے۔ تھیٹر کمپنیوں کی فضا گھٹی ہوئی تھی اور اس میں ڈرامے کی ترقی کے امکانات نہ ہونے کے برابر تھے۔ آغا حشر نے مذاق عام کے تقاضوں اور تھیٹر کی پابندیوں کے باوجود اپنی صلاحیتوں سے ڈرامے کی فنی ترقی کے امکانات پیدا کئے۔ وقار عظیم کی رائے ہے کہ حشر کی ڈرامہ نگاری کی بے پایاں مقبولیت کے یہی دو راز ہیں، "انہوں نے اپنے فن کو زمانے کی ضرورت کے ساتھ میں بھی ڈھالا ہے اور اپنی جرأت اور اعتماد سے فن کو برابر ایسی شکل بھی دی کہ وہ زمانے کے مذاق کو بہتر بناتا رہے۔" ان کے ڈراموں کے پلاٹ طبع زاد بھی ہیں اور ماخوذ بھی خصوصاً انگریزی کے بعض مشہور ڈراموں کے پلاٹ کی بنیاد پر انہوں نے کامیاب ڈرامے لکھے ہیں۔ ان کے ڈراموں کے پلاٹ سیدھے سادے ہیں لیکن انہیں ڈرامے کو دلچسپ بنانے کا فن آتا ہے۔ وہ کشمکش اور تصادم کے ذریعے ڈراموں میں حرکت و عمل کی فضا پیدا کرتے ہیں۔

آغا حشر کے ابتدائی ڈراموں میں اس زمانے کے تھیٹر کے تقاضوں کے مطابق تماش بینوں کی دلچسپیوں اور تفریح کے سامان موجود ہیں۔ یعنی گانے منظوم مکالمے مسجع نثر میں لکھے گئے پر تکلف لیکن برجستہ اور برمحل فقرے اور عامیانہ مزاح ملتا ہے۔ پھر بھی انہوں نے تناسب اور اعتدال کا لحاظ رکھا ہے۔ آخری دور میں ان کی توجہ قومی اور سماجی مسائل پر مرکوز ہو گئی تھی۔ اس دور کے ڈراموں میں اصلاحی رجحان نمایاں ہے۔ گانوں کی تعداد کم ہے۔ مکالموں میں نظم اور نثر کی مناسب آمیزش ہے نثر مقفیٰ ہے جو منظوم مکالموں کے ساتھ مل کر ڈراموں کے ہم آہنگ ترنم اور اثر انگیزی میں اضافہ کرتی ہے۔ مکالمے مختصر اور برجستہ ہیں

نیز مزاح کا معیار بھی نسبتاً بلند ہے۔ ڈرامے لکھتے ہوئے انہوں نے تماش بینوں کے مذاق کا پوری طرح لحاظ رکھا ہے اور ان کے مذاق کو بلند کرنے کے لئے زبان کے معیار کو رفتہ رفتہ بہتر بنایا ہے۔

آغا حشر کے ڈراموں کا مطالعہ اس نتیجے تک رہنمائی کرتا ہے کہ انہوں نے تھیٹر کمپنیوں کی سخت گرفت کے باوجود ڈرامے کی قدیم روایات سے انحراف کیا ہے اور تفریحی عناصر کو کم کر کے ڈرامے میں اعتدال و توازن پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں انہوں نے قومی اور سماجی مسائل کو موضوع بنا کر ڈرامے کو وسعت بخشی ہے، نیز فنی اور ادبی محاسن پر توجہ کر کے ڈرامے کے معیار کو کسی قدر بلند کیا ہے۔

اردو ڈراما اپنے آغاز کے بعد ہی تھیٹر سے وابستہ ہو گیا تھا۔ چنانچہ اردو ڈرامے نے مذاق عام کے مطابق نیز تجارتی فضا میں ارتقاء کی منزلیں طے کیں اور چونکہ تھیٹر میں عوامی ذوق کی تسکین یہی بنیادی مقصد اور عوام میں اس کی مقبولیت سب سے بڑا معیار تھا اس لئے اردو ڈراما ابتدا سے آغا حشر تک "مذاق عالم" کی سطح بلند نہ ہو سکا۔

تھیٹر سے باہر ڈرامے کی ایک اور کمزور روایت محمد حسین آزاد کے ڈرامے "اکبر" اور مرزا محمد ہادی رسوا کے "مرقع لیلیٰ مجنوں" کی صورت میں ملتی ہے یہ ڈرامے ادبی لحاظ سے معیاری ہیں۔ لیکن اسٹیج سے بے تعلق ہو کر لکھے گئے ہیں۔ اس لئے فنی لحاظ سے کمزور ہیں۔ نقادوں نے ان کے لئے "ادبی ڈراما" کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ عبدالحلیم شرر کے ڈرامے "شہید وفا" اور "میوہ تلخ" مولانا عبدالماجد دریابادی کا ڈرامہ "زود پشیماں" ظفر علی خان کا "جنگ روس و جاپان" پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی کے ڈرامے "راج دلاری" اور "مراری دادا" پریم چند "کربلا" اور "روحانی شادی" برج نرائن چکبست کا "کملا" اشتیاق حسین قریشی کے "صید زبوں" "گنہ کی دیوار" اور "نقش آخر" حکیم احمد شجاع کا "بھارت لال" امراؤ علی کا "البرٹ بل" وغیرہ سے اردو میں ادبی ڈرامانگاری کا تسلسل قائم ہے۔ ان ڈراموں میں قومی سماجی اور معاشرتی زندگی کے مسائل پیش کئے گئے ہیں اور مزدور سماج کی کمزوریوں اور خرابیوں کو نمایاں کر کے ان ڈراموں میں سماجی اصلاح کا کام لیا گیا ہے۔ چنانچہ ان پر مقصدیت غالب

ہے۔ ان ڈراموں میں تمام تر توجہ مکالموں پر ہے عمل پر نہیں ان کے مکالمے کسی قدر طویل لیکن شستہ اور برجستہ ہیں زبان معیاری اور مزاح شائستہ ہے۔

بیسویں صدی کے ربع اولی کے اختتام تک اردو میں ادبی ڈرامائی شعور اور اسٹیج کی ضرورت سے آشنا ہوا۔ چنانچہ ڈاکٹر عابد حسین کا "پردہ غفلت" فضل الرحمٰن کا "حشرات الارض" محمد مجیب کے ڈرامے "انجام" اور "خانہ جنگی" وغیرہ میں ادبیت کے ساتھ اسٹیج کا واضح تصور اور ڈرامے کے فن کا گہرا شعور ملتا ہے۔ اس دور میں عموماً قومی سماجی مذہبی اور معاشرتی مسائل پر ڈرامے لکھے گئے ہیں۔ مثلاً حشرات الارض میں قومی زندگی کے مسائل "انجام" میں مذہبی ٹھیکیداروں کے اصل روپ "خانہ جنگی" میں طریقت اور شریعت اور "پردۂ غفلت" میں معاشرت کے قدیم و جدید تصورات کے تصادم کو پیش کیا گیا ہے ان ڈراموں میں "پردۂ غفلت" خصوصیت سے قابل ذکر ہے۔ ڈاکٹر عابد حسین نے اس میں ایک قدامت پرست زمیندار گھرانے کی زندگی کو پیش کیا ہے۔ ڈرامے میں میر الطاف حسین، رقیہ خاتون اور احمد حسین قدامت پرستی کی علامت ہیں جو عورتوں کی تعلیم کے خلاف ہیں۔ پردہ کو نماز روزہ کی طرح مذہب کا جزو سمجھتے ہیں اور شادی بیاہ میں لڑکی اور لڑکے کی رائے حاصل کرنا ضروری نہیں سمجھتے۔ ان کے برعکس منظور، سعیدہ اور شیخ جی کے کردار ہیں جو معاشرت کے جدید تصورات کے علمبردار ہیں۔ پردۂ غفلت میں قدیم و جدید کے اس تصادم کی پیش کش کے درمیان معاشرت کے کئی کمزور پہلو اور بھی زیر بحث آ گئے ہیں۔ ڈرامے میں مسائل پر غیر معمولی توجہ دی گئی ہے اور ان کے بیان میں سنجیدگی کو دخل ہے اس لئے ڈرامے کا پلاٹ کسی قدر غیر دلچسپ ہو گیا ہے۔ مکالمے طویل ہیں اور ان کی طوالت سے ڈرامائی عمل کی رفتار مجروح ہوتی ہے۔ کردار نگاری کامیاب ہے۔ خصوصاً شیخ جی کا کردار پرکشش ہے اور بڑی معنویت رکھتا ہے۔ دوسرے کردار بھی اپنی پہچان رکھتے ہیں اور انہیں کے ذریعے ڈرامے میں کشمکش اور تصادم پیدا ہوتا ہے۔ فنی اعتبار سے ڈراما قدرے ترقی یافتہ ہے اور اس میں اسٹیج کی ضرورتوں کا ہر طرح لحاظ رکھا گیا ہے۔ مجموعی طور پر "پردۂ غفلت" معاشرتی مسائل پر ایک اچھا ادبی ڈراما ہے۔

اس دور کے ڈراما نگاروں میں امتیاز علی تاج کا نام سب سے زیادہ شہرت رکھتا ہے۔ "انارکلی" ان کا شاہکار ادبی ڈرامہ ہے جسے اردو ڈراما کی تاریخ میں بلند ترین مقام

حاصل ہے۔

انجمن ترقی پسند مصنفین کی ادبی سرگرمیوں سے اردو میں اسٹیج ڈرامے کو دوبارہ فروغ حاصل ہوا۔ اس انجمن کے ذریعے انڈین پیپلز تھیٹر ایسوسی ایشن (اپٹا IPTA) کا قیام عمل میں آیا۔ انجمن سے وابستہ ادیبوں نے ڈرامے کے روایت کو آگے بڑھایا۔ "اپٹا" کے زیر اہتمام "زبیدہ" "یہ امرت ہے" "لال گلاب کی واپسی" (خواجہ احمد عباس) "یہ کس کا خون ہے" (سردار جعفری) "جادو کی کرسی" (بلراج ساہنی) "دھانی بانکپن" (عصمت چغتائی) وغیرہ اہم ڈرامے اسٹیج کئے گئے۔ اس دور میں اسٹیج اور نشری ڈراموں میں یکبابی ONE ACT (PLAY) ڈرامے کا رواج ہوا۔ یکبابی ڈرامہ مختصر ہوتا ہے۔ اس کے اسٹیج کرنے میں اخراجات بھی کم ہوتے ہیں اور وقت بھی کم صرف ہوتا ہے چنانچہ اقتصادی کشمکش اور مصروف تر زندگی کے درمیان "یکبابی ڈرامہ" ڈرامے کے شوق کی تکمیل کا آسان ذریعہ ثابت ہوا اور اسی لئے ڈرامے کی اس شکل کو زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ انجمن ترقی پسند مصنفین نے فن ڈراما کی ترویج و ترقی کے لئے گراں قدر خدمات انجام دیں۔ کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، اپندر ناتھ اشک، میرزا ادیب، راجندر سنگھ بیدی، ریوتی سرن شرما، حیات اللہ انصاری، کرتار سنگھ دگل وغیرہ ڈراما کی تاریخ میں اپنا مقام رکھتے ہیں۔ ان مصنفین کے ڈرامے موضوعات کے لحاظ سے اہم اور فن کے لحاظ سے بہتر ہیں۔

انجمن ترقی پسند مصنفین کی سرگرمیوں سے متاثر ہو کر اس زمانے میں کئی اور شوقیہ تھیٹر قائم کئے گئے۔ ان میں پرتھوی تھیٹر سب سے زیادہ مشہور ہے۔ پرتھوی راجکپور نے اس کے لئے "دیوار" "پٹھان" اور "پیسہ" لکھے اور اسٹیج کئے۔ قدسیہ زیدی نے ہندوستانی تھیٹر قائم کیا۔ نیز ملکی اور غیر ملکی زبانوں کے مشہور ڈراموں کا اردو میں ترجمہ کیا۔ گڑیا گھر اور شکنتلا ان کے مشہور ڈرامے ہیں۔ ہندوستانی تھیٹر میں حبیب تنویر کا بھی عملی تعاون شامل تھا۔ ان کا ڈراما "آگرہ بازار" بڑی شہرت رکھتا ہے۔ اس میں نظیر اکبر آبادی کی شاعری کے پس منظر میں آگرہ کی زندگی کے متعدد پہلوؤں کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈراما کے موجودہ فنکاروں میں ڈاکٹر محمد حسن کا نام خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ انہوں نے اسٹیج کے لئے ڈرامے لکھے اور اسٹیج بھی کئے۔ ان ڈراموں کے مجموعے "پیسہ اور پرچھائیاں" اور "میرے اسٹیج ڈرامے"

بہت مقبول ہوئے۔ غالب پر ان کے دو ڈرامے "کہرے کا چاند" اور "تماشا اور تماشائی" بھی اہل نظر سے داد تحسین حاصل کر چکے ہیں۔ ہنگامی حالات پر ان کا ڈراما ضحاک کا فی موثر ڈراما ہے جس میں انہوں نے فردوسی کے شاہنامہ کے ایک ذیلی کردار اور ایک کہانی کے پس منظر کو استعمال کیا ہے اور حکمران پارٹی پر کاری ضرب لگائی ہے۔ ان کا مرتب شدہ نئے ڈرامے بھی کافی اہم ہے ڈاکٹر محمد حسن اچھے ادیب اور نقاد ہیں۔ نیز اسٹیج کا عملی تجربہ بھی رکھتے ہیں اس لئے ان کے ڈرامے فن اور ادب دونوں تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔ انار کلی پر مقدمہ لکھا اور اس کو مرتب کر کے ۱۹۸۷ء میں نیشنل بک ہاؤس علی گڈھ سے ۴ر جنوری ۱۹۸۰ء میں شائع کیا جو کافی اہم ہے۔

اس دور کے ڈراما نگاروں میں ابراہیم یوسف کا نام بھی قابل ذکر ہے۔ ان کے ڈراموں کے تین مجموعے "سوکھا درخت" "طنزیہ ڈرامے" اور "دھوئیں کے آنچل" شائع ہو چکے ہیں۔ وہ یکبابی ڈرامے کی طرف زیادہ متوجہ ہیں لیکن انہوں نے طویل ڈرامے بھی لکھے ہیں انہوں نے طویل ڈرامے بھی لکھے ہیں۔ یہ ڈرامے اب تک سٹیج نہیں ہوئے اس لئے ان کی خوبیاں اہل نظر سے پوشیدہ ہیں۔

موجودہ دور میں نشری ڈرامے سب سے زیادہ مقبول ہے۔ اس کی مقبولیت کا سب سے بڑا سبب تو یہ ہے کہ اسے ریڈیو اور ٹیلی ویژن کا زبردست سہارا حاصل ہے۔ اس کے لئے کسی تھیٹر ہال کی ضرورت نہیں۔ سڑک ہو یا بازار یا گھر ہر جگہ اس کا اسٹیج موجود ہے۔ یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ مختلف مقامات سے مختلف اوقات میں ڈرامے نشر کئے جاتے ہیں۔ چنانچہ ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے لئے نئے نئے ڈراموں کی ضرورت رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کے اچھے لکھنے والے نشری ڈراموں کی طرف متوجہ ہیں۔ مجموعی طور پر اسٹیج اور نشری ڈراموں کے سلسلے میں عشرت رحمانی، عابد علی عابد، شوکت تھانوی، کیسھا لال کپور آغا بابر، اصغر بٹ اظہر افسر، منجو تمر، جہاں قدر چغتائی، قمر جمالی اور اقبال مجید کے نام بھی شہرت رکھتے ہیں۔

اردو ڈراما کی تاریخ واجد علی شاہ سے دور حاضر تک بڑے نشیب و فراز سے گذری ہے۔ ابتدا میں اس کے فنی ترقی کی رفتار بہت سست تھی بیسویں صدی میں جب اس کی رفتار تیز تر ہوئی تو فلم اور ریڈیو ٹیلی ویژن و ریڈیو وغیرہ کی ایجادات نے اس کی

راہ میں رکاوٹیں پیدا کر دیں اس طرف گذشتہ بیس پچیس برسوں سے پھر اس فن کی آبیاری کی جا رہی ہے اور اچھے فنکار اپنی صلاحیتوں سے اس کے سرمائے میں اضافہ کر رہے ہیں۔ لیکن اب بھی اردو میں اچھے ڈرامے انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں۔ اس کمی کا احساس ڈرامے کے نقادوں کو بھی ہے اور فن کاروں کو بھی اور اردو ڈراما آج بھی اپنی عظمت کی تلاش میں سرگرداں ہے۔

تیسرا باب

فن ڈرامہ

فن ڈراما

زمانۂ قدیم میں ڈرامے کے دو بڑے مرکز یونان اور ہندوستان تھے۔ دونوں مراکز پر ڈرامے کی جداگانہ روایتیں تھیں اور اسی مناسبت سے دونوں مراکز پر اس فن کے جداگانہ اصول مرتب کئے گئے۔ یونانی ڈرامے کے اصول پہلی مرتبہ ارسطو نے اپنی مشہور تصنیف "بوطیقا" میں بیان کئے اور ہندوستانی ڈرامے کے اصولوں پر پہلی تصنیف بھرت منی کی "ناٹیہ شاستر" ہے۔ بھرت منی نے ڈرامے کے پانچ لوازم (۱) لباس (۲) آواز (۳) اعضائے جسم کے حرکات (۴) رقص اور (۵) موسیقی قرار دیئے ہیں ڈرامے کو اس نے "روپ" اور "پرکاش" دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

روپ کا تعلق ڈرامے کے معنوی اجزاء سے ہے۔ اس کے دو حصے ہیں۔

۱) بھاؤ

۲) رس

بھاؤ سے مراد وہ عمل ہے جو اسٹیج سے اداکاری، پلاٹ، مکالمے، رقص اور موسیقی وغیرہ کی صورت میں اداکار پیش کرتا ہے اور

رس وہ کیفیت ہے جو اس بھاؤ (عمل) سے دیکھنے والوں کو پیدا ہوتی ہے۔

"پرکاش" کا تعلق اسٹیج کی آرائش وغیرہ سے ہے۔ "رس" کو ہندوستانی ڈرامے کی سب سے بڑی خصوصیت کہا گیا ہے۔ بھرت منی نے شانت رس یا سکون کو ڈرامے کا بنیادی جذبہ قرار دیا ہے۔ اس کے برعکس یونانی ڈرامے کی روح "عمل" ہے ارسطو نے ڈرامے کے چھ اجزاء بیان کئے ہیں۔

۱) قصہ (روئیداد پلاٹ) ۲) کردار اور سیرت (اطوار)

۳) مرکزی خیال (احساسات اور بیانات) ۴) مکالمہ (زبان)

۵) موسیقی (موسیقی یونانی ٹریجڈی کا ایک لازمی جزو تھی) اور (۶) اسٹیج کی آرائش

ڈراما ایک مسلسل ارتقا پذیر فن ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ اس کے اصولوں میں ترمیم و اضافے ہوتے رہے ہیں۔ اس فن کے نقادوں نے اس کے اجزائے ترکیبی اس طرح بیان کئے ہیں۔

(۱) مرکزی خیال
(۲) پلاٹ یا ماجرا طرازی (آغاز، ارتقاء، نقطۂ عروج، انجام)
(۳) کردار
(۴) مکالمہ
(۵) تسلسل و تذبذب اور
(۶) تصادم

مرکزی خیال

مرکزی خیال ڈرامے کی تخلیقی عمل کی بنیاد ہے۔ ڈرامے میں اس کی وہی حیثیت ہے جو جسم میں روح کی "تاریخ کی کوئی حقیقت سماج کا کوئی مسئلہ یا زندگی کی کوئی صداقت ڈرامے کا مرکزی خیال بن سکتی ہے۔ ڈرامے کے مرکزی خیال کے لئے وحدت اور اس کا معنی خیز ہونا ضروری ہے۔ نیز پاکیزگی اور سادگی کو اس کا حسن قرار دیا گیا ہے۔

ہر ایک کہانی خواہ وہ افسانہ میں ہو یا ناول میں مثنوی میں ہو یا داستان میں اس کا ایک ہی مرکزی خیال ہوتا ہے ڈرامہ کا بھی یہی حال ہے۔

عشرت رحمانی نے اپنی تصنیف میں مرکزی خیال کے بارے میں یوں لکھا ہے ہے کہ "مرکزی خیال پلاٹ کا اصل جزو ہے اس پر کہانی کا دار و مدار ہے۔ مرکزی خیال کی اہمیت ہی ڈرامے کی دلچسپی و افادیت سے ہمکنار کرتی ہے اس لئے یہ روح ہے اور باقی اجزاء ڈراما کے جسم کے اعضاء ہیں۔"[۱]

پلاٹ یا ماجرا طرازی

ڈراما کے اجزائے ترکیبی میں سب سے پہلے پلاٹ آتا ہے۔ پلاٹ یا ماجرا طرازی قصہ یا کہانی کو کہتے ہیں۔ پلاٹ سے ڈراما آگے بڑھتا ہے اور اسی کے ذریعہ کرداروں کی اہمیت کا پتہ چلتا ہے۔ پلاٹ کی اہمیت کے بارے میں نقادوں اور ادیبوں کی رائے یہ ہے۔

بقول اطہر پرویز۔ "جس طرح ناول میں پلاٹ کا ہونا ضروری ہے اسی طرح

---

[۱] تاریخ و تنقید۔ عشرت رحمانی ص۲۱

ڈرامے میں بھی پلاٹ ایک اہم عنصر کی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ ڈرامے کی ابتدا اور انتہا ہوتی ہے ہم کسی کردار یا چند کرداروں کو ہر موقع و محل میں نہیں دیکھتے۔ (کردار) کی ابتدائی زندگی سے نہیں دیکھتے بلکہ وہ ہم کو ڈرامے کی ابتدا کے بعد نظر آتا ہے۔"[۱]

آگے چل کر لکھتے ہیں کہ۔ "ڈرامے کے پلاٹ کی ابتدا کسی کشمکش سے ہوتی ہے اور اس کشمکش کا حل ہمیں اس ڈرامے کے انجام تک پہنچاتا ہے اور اس کی درمیانی کڑی ڈرامے کا پلاٹ ہوتی ہے۔ ناول نگار کو اپنے پلاٹ کے تیار کرنے کی پوری آزادی ہے کہ وہ اپنے پلاٹ کا کینوس جتنا بڑا چاہے رکھے۔ کیونکہ اس کے لئے صفحات کی کوئی قید نہیں۔ ڈرامے کے پلاٹ کے لئے یہ ضروری نہیں ہے کہ اس میں اختصار کی بنا پر ایک ہی واقعہ یا حادثہ ہو بلکہ اس میں بہت سے واقعات و حادثات کا ذکر ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ ضروری ہے کہ یہ حادثات مختلف مناظر کے ذریعہ اس طرح پیش کئے جائیں کہ وہ ایک ہی مرکزی خیال کی طرف لے جائیں اور ڈرامے میں جو کشمکش ہو اسے حل کرنے میں مدد دیں۔"[۲]

عشرت رحمانی کے خیال میں ڈرامے کا پلاٹ اس طرح ہے: "ڈراما کی زیادہ تر کامیابی کا انحصار پلاٹ یا کہانی کے اصل موضوع پر مرتب ہے۔ اگر اس کی بنیاد کمزور ہو تو عمارت کی تکمیل ہی دشوار ہو جاتی ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ پلاٹ کی بنیاد مضبوط ہو اور اس کی تمام کڑیاں چست اور پیوست ہوں۔ ڈراما نگار کا پہلا فرض پلاٹ کے انتخاب میں یہ ہوتا ہے کہ وہ زندگی کے کس پہلو کو سامنے رکھ کر جس واقعہ کو بھی منتخب کرے اس کے جزئیات پر پوری نظر رکھے اور اس کے حسن و قبیح کا غائر مطالعہ کرے۔"

"پلاٹ کے سلسلے میں واقعات، و پاکیزگی دلچسپی اور جدت و ندرت کا بھی لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ مبتذل اور فرسودہ واقعات پلاٹ ڈراما کو پست کر دیتے ہیں۔ پلاٹ خواہ تاریخی ہو یا نیم تاریخی یا معاشرتی بہر صورت اسے سادگی اور پرکاری کے حسن سے آراستہ ہونا ضروری ہے۔"[۳]

ڈاکٹر سلام سندیلوی پلاٹ کے بارے میں کہتے ہیں کہ۔ "ڈراما کے پلاٹ اور ناول کے پلاٹ میں فرق ہے جیسا کہ اس سے قبل ذکر کیا جا چکا ہے کہ ناول صرف پڑھنے کے لئے لکھا

---

[۱] ادب کا مطالعہ۔ اطہر پرویز ص۱۳۹ [۲] ایضاً ص۱۴۲

جاتا ہے۔ مگر ضروری نہیں کہ وہ ایک نشست میں ختم ہو جائے۔ یہ تو پڑھنے کے والے کی خوشی پر منحصر ہے۔ اس کے برخلاف ڈراما کا تعلق پڑھنے کے بجائے سننے اور دیکھنے سے زیادہ ہے۔ لہٰذا تماشائی اس کے لئے چند گھنٹے صرف کر سکتے ہیں اس لئے ارسطو نے ڈراما کے لئے لکھا ہے کہ اس کی تخلیق صرف ایک ساعت" کے لئے کی جاتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ فضول چیزوں کو ڈرامے سے خارج کر دے اور نہایت اہم واقعات کو پیش کرے اور ڈراما نگار کو اختصار کے معاملے میں اسٹیج سے کافی مدد ملتی ہے کیونکہ ناول نگار کو جا بجا بیانات دینے ہوتے ہیں۔ مگر ڈرامے میں اسٹیج کی مدد سے ان بیانات کی ضرورت نہیں پڑتی بلکہ مختلف سین دکھائے جاتے ہیں۔ جن سے واقعات سمجھ میں آجاتے ہیں اس طرح سے بیانات کی کمی کو سین کے ذریعہ پورا کیا جاتا ہے چنانچہ شیکسپیئر اپنے ڈراموں میں مسلسل سین کو پیش کرتا ہے اور اس طرح بیانات کی کمی کو پورا کرتا ہے۔ ۱؎

بقول سید حیدر عباس رضوی۔ "پلاٹ یا ماجرا طرازی ڈرامے کا اہم عنصر ہے۔ دراصل مرکزی خیال کے اظہار و ابلاغ کے لئے ڈراما نگار جو کہانی تخلیق کرتا ہے اس کو ڈرامے کا پلاٹ کہتے ہیں۔ پلاٹ بجائے خود چھوٹے چھوٹے کئی واقعات پر مشتمل ہوتا ہے۔ ڈراما نگار مرکزی خیال کے اظہار کے لئے زندگی کی حقیقتوں اور صداقتوں میں سے مناسب واقعات کو اخذ کرتا ہے اور ان میں ربط و تسلسل پیدا کر کے ایک دلچسپ کہانی ترتیب دیتا ہے۔ پلاٹ میں واقعات کی فنکارانہ ترتیب ایک پراسرار ماحول کی تعمیر کر کے ڈراما میں تذبذب کی کیفیت پیدا کرتی ہے جو تماشائی کو کہانی کے انجام کا مشتاق بنائے رکھتی ہے۔ ڈرامے کے پلاٹ میں ایک ارتقائی کیفیت پائی جاتی ہے۔ پلاٹ کا ہر واقعہ ڈرامے کی اثر انگیزی میں مسلسل اضافہ کرتا ہوا اسے نقطۂ عروج کو پہنچا دیتا ہے۔ ۲؎

ڈرامے کے پلاٹ کی ارتقائی کیفیت کو نقادوں نے "آغاز"، "ارتقا"، اور "انجام" کی تقسیم سے ظاہر کیا ہے۔ محمد اسلم قریشی نے پلاٹ کے ارتقا کی پانچ منزلیں

(۱) ابتدائی واقعہ (۲) روئیدگی (۳) منتہی اور

(۴) تنزل (۵) انجام

۱؎ ادب کا تنقیدی مطالعہ سلام سندیلوی صـ ۲۲۳ - ۲۲۴ ۲؎ ڈراما کل صـ سید حیدر عباس رضوی

قرار دی ہیں۔ ان کے علاوہ تمہید کو انہوں نے ڈرامائی تعمیر کا ایک الگ مرحلہ بتایا ہے جو پلاٹ سے علٰحدہ ایک مستقل حیثیت رکھتے ہوئے بھی پلاٹ سے الگ نہیں۔ انہوں نے ان تمام اجزا کی تفصیلات بیان کی ہیں۔

تمہید

تمہید کی منزل میں "ڈرامے کے ابتدائی حالات" اور ضروری مواد کے متعلق واقفیت مہیا کرنے کے لئے کرداروں کا تعارف کرایا جاتا ہے۔ اور ان میں باہمی روابط واضح کئے جاتے ہیں۔ اس کا مقصد ڈرامے پر تماشائیوں کی توجہ مرکوز کرانا ہے۔ یہ حصہ ڈرامے کے پلاٹ سے پورے طرح مربوط اور مخلوط ہوتا ہے۔ چنانچہ ضروری ہے کہ تمہید واضح دلچسپ اور ڈرامائیت کی حامل ہو۔

بقول عشرت رحمانی۔ "ڈراما یا کوئی کہانی، افسانہ یا ناول اگر آغاز میں سامعین یا قارئین کی دلچسپی کا باعث نہ ہو تو ظاہر ہے کہ اس کی کامیابی کی آئندہ توقع دشوار ہے۔ ہر واقعہ کی کامیابی ثابت کرنے کے لئے ضروری ہے کہ اس کی ابتدا جاذب توجہ ہو اس لئے ہر ڈرامہ آغاز میں تماشائیوں کی توجہ کا مرکز ثابت ہونا چاہیئے۔

ڈرامہ کا آغاز ایک سنجیدہ دلکش راگ کی ابتدا کے مصداق ہے جیسے ایک ماہر راگی دھیمے مگر خوش آئند انداز میں سر چھیڑتا اور تدریجی ترقی کے ساتھ مدھم سے پنچم تک پہنچاتا ہے اس طرح ڈراما نگار کا فرض ہے کہ پر کیف با وقار اور دلچسپ اسلوب سے ڈراما کی ابتدا کرے ۱؎

ابتدائی واقعہ

پلاٹ کا نقطۂ آغاز ہے جس واقعہ سے ڈرامے میں عمل کی ابتدا ہوتی ہے۔

روئیدگی

ابتدائی واقعہ ہی سے ڈرامے میں تصادم کا عنصر جنم لیتا ہے۔ یہیں سے واقعات کا تسلسل قائم ہوتا ہے۔ قصہ کی پیچیدگیاں نمایاں ہونے لگتی ہیں۔ یہ پیچیدگیاں واقعات کے نشیب و فراز کرداروں کے فطری عمل اور نفسیاتی رد عمل کا منطقی نتیجہ ہوتی ہیں اور انہیں کے سہارے ڈرامے کا پلاٹ ارتقائی سفر طے کرتا ہے۔

۱؎ تاریخ و تنقید۔ عشرت رحمانی صـ ۲۲-۲۱

منتہی

پلاٹ کے ارتقائی سفر میں ایک منزل ایسی بھی آتی ہے جہاں تصادم اور پیچیدگیاں بڑھتے بڑھتے اپنی انتہا کو پہنچ جاتے ہیں اسی کو ڈرامے کا نقطۂ عروج منتہیٰ یا (CLIMAX) کلائمکس کہتے ہیں۔ یہ کیفیت پلاٹ کے واقعات اور ناول کا منطقی نتیجہ ہوتی ہے۔ اور انجام واضح ہونے لگتا ہے۔

یہ ڈرامے کی آخری منزل سے پہلے ملتا ہے۔ بقول عشرت رحمانی "ڈراما انجام کی آخری منزل تک پہنچنے سے پہلے مسلسل اپنے ابتدائی لوازم کی منزلوں راستہ کی رکاوٹوں، ناہموار پیچیدگیوں اور مناسب کش مکش کو دور کرکے دلچسپ انداز میں بام ترقی تک پہنچتا ہے۔ یہی نقطۂ عروج کہلاتا ہے اور یہی ڈراما کی آخری باب ہے۔

ڈرامانگار کی فنی مہارت کا کمال یہ ہے کہ وہ پلاٹ کی ترتیب کے وقت واقعات کے دروبست میں ایسے پہلوؤں پر غور کر کے پہلے ہی ایسے مواقع منتخب و مقرر کرنے جن کو ترقی و بلندی کے ساتھ بلا پس و پیش بے روک ٹوک اور بغیر کھینچ تان کے آسانی سے نقطۂ عروج پر پہنچانے میں کامیاب ہوسکے" ۱؎

تنزل

تنزل ڈرامے کے پلاٹ کا وہ حصہ ہے" جہاں سے تصادم انجام کی طرف راغب ہوتا ہے۔ اس تدریجی زوال میں اس سوال کا تصفیہ ہو جاتا ہے کہ ڈرامے کا انجام مسرت آفریں ہوگا یا الم انگیز اور اسی مناسبت سے رکاوٹیں دور ہوتی ہیں اور مشکلات و غلط فہمیوں کا ازالہ شروع ہوتا ہے یا پھر وہ عناصر منہدم ہونے لگتے ہیں جو شر کے وبال اور مصائب کی آفت کو روکے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ عمل ایسی رفتار سے پیش آتا ہے کہ انجام واضح ہونے کے بعد بھی ڈرامے میں دلچسپی برقرار رہتی ہے اس مرحلہ پر یاس و امید کی کشمکش سے ڈرامے کے انجام کو زیادہ موثر بنایا جاتا ہے۔

انجام

ڈرامے کے پلاٹ کی آخری منزل انجام ہے۔ اس حصہ میں واقعات اپنی بھرپور ڈرامائیت کے ساتھ رونما ہوتے ہیں اور قصہ کو اس طرح انجام تک پہنچاتے ہیں جس سے تکمیل و اختتام کا احساس پیدا ہوتا ہے" ڈرامے کے انجام کے لئے ضروری ہے کہ وہ پلاٹ میں پیش کردہ واقعات و حالات کا فطری اور منطقی نتیجہ معلوم ہو۔ ۲؎

۱؎ ڈرامہ کی تاریخ و تنقید۔ عشرت رحمانی ص۳۲

۲؎ اردو ڈراما کی تاریخ و تنقید۔ عشرت رحمانی ص۳۰-۲۹

ڈرامہ ہو یا ناول یا کوئی قصہ یا کہانی ہر فن پارہ میں انجام ہوتا ہے کیونکہ انجام کے بغیر کہانی کا خاتمہ نہیں ہوتا۔

بقول عشرت رحمانی "ڈراما کی آخری منزل انجام ہے اگر عروج کامیاب ہے تو انجام بخیر ہونا یقینی ہے۔ واقعات میں صداقت و سادگی اور کشمکش و تصادم اور وسعتوں کی صفائی انجام کو جاذب توجہ اور مقبول بناتی ہے۔ انجام کو نتیجہ خیز اور کامیاب بنانا ڈرامہ کی کامیاب تشکیل کے لئے ازبس ضروری ہے۔ انجام کو مرکزی خیال کا پابند بھی ہونا چاہئے۔ یہ بھی یاد رکھنا چاہئے۔ کہ موضوع دلکش سادہ ہو اور مسلسل ہو۔ عروج جس قدر مربوط اور بے عیب ہوگا انجام بھی اتنا ہی با اثر ہوگا۔

ڈرامانگار کو ایک باکمال و ماہر صناع کی حیثیت سے اتنی قدرت کا مالک ہونا چاہئے کہ فنی اصولوں اور پابندیوں کی چہار دیواری میں رہ کر بھی وہ خیالات و جذبات کو سبک خرامی سکھائے۔ تاکہ آغاز سے لیکر انجام تک پختہ و پسندیدہ تعمیر مکمل ہو سکے۔ انجام ڈرامہ کا آخری عنصر اور قصہ کا نچوڑ ہے اس کی کامیابی ڈرامہ کی فتح ہے"۔ ۱؎

کردارنگاری

سماج میں ہمیں مختلف قسم کے انسان ملتے ہیں جن میں بعض، اعلیٰ کردار کے حامل ہوتے ہیں تو بعض ادنیٰ، اعلیٰ کردار ہر ایک کو بھاتا ہے اور ادنیٰ کردار سے ہر ایک نفرت کرتا ہے۔ اعلیٰ کردار اعلیٰ انسانوں میں پائے جاتے ہیں اور ادنیٰ کردار ادنیٰ لوگوں میں۔ انسان کی طبیعت جداگانہ ہوتی ہے۔ مثلاً ایک جلاد میں شاعرانہ مزاج نہیں ملتا۔ اقتصادیات کا ماہر مورخ نہیں بن سکتا۔ ہر ایک کا کام الگ ہے۔ مزاج الگ ہے۔ جلاد میں جلادی نظر آئے گی۔ شاعر میں شاعرانہ مزاج نظر آئے گا۔ بعض باتیں ایسی ہیں جس سے انسانی مزاج شرافت اور اس کا کردار کا سے تعلق رہتا ہے۔ اسی طرح ڈراموں میں بھی اس فرق کو نمایاں اور برقرار رکھنا ضروری ہے غلام بادشاہ کا رول ادا نہیں کرسکتا یا بادشاہ غلام کا، باندی یا کنیز ملکہ نہیں بن سکتی اور ملکہ کنیز نہیں بن سکتی۔ اعلیٰ کرداری ادنیٰ کرداری ان کے مزاج کے سوا ہوتی ہے۔ بعض وقت یہی کرداری ان کے خاندان اور اوصاف کا پتہ دیتی ہے۔ انسان کو ازبازے

۱؎ اردو ڈراما کی تاریخ و تنقید۔ عشرت رحمانی ص۳۰-۲۹

ادا ہونے والے الفاظ بھی اس کے مزاج کا پتہ دیتے ہیں۔ شہنشاہ کو شہنشاہ کا، غلام کا یا اگر کنیز ہے تو اس کو کنیز یا غلام ہی کی خصوصیات سے متصف کرنا چاہئے ورنہ کرداروں میں تضاد پیدا ہو جائے گا اور وہ اعلیٰ کردار کا نمونہ نہیں بن سکتے۔ ڈرامہ میں پلاٹ کی طرح کردار نگاری بھی ہوتی ہے اور انہیں کرداروں سے ڈراما آگے بڑھتا ہے۔

کردار نگاری ڈرامے کے فن کا ایک مشکل مرحلہ ہے اسے ڈراما نگار کی صلاحیتوں کی آزمائش کہا جا سکتا ہے۔ کردار نگاری کے سلسلہ میں ڈراما نگار پر بہت سی پابندیاں عائد ہوتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ اس کے کردار حقیقی ہوں نہ کہ مثالی اور بے جان۔ یہ ضروری ہے کہ کردار اپنے افکار و اعمال، رفتار و گفتار اور لباس و وضع سے اپنے طبقہ کا نمائندہ معلوم ہو۔ کرداروں کی تخلیق ڈرامے کے پلاٹ اور اسٹیج پر اس کی ضرورت کے لحاظ سے کی جاتی ہے اور کرداروں کی تخلیق کے بعد ڈراما نگار ان سے بے تعلق ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اسے اپنے کرداروں کو متعارف کرانے کا حق بھی حاصل نہیں رہتا۔ ڈرامے کے کردار اپنے قول اور فعل سے خود کو متعارف کراتے ہیں اور باہمی کشمکش سے اپنے اوصاف ظاہر کرتے ہیں۔ ڈراما نگار کو ان کے کسی قول و عمل کی وضاحت کا اختیار بھی نہیں ہوتا ان پابندیوں کے باوجود وہ ایسے کرداروں کی تخلیق میں کامیاب ہو جاتے ہیں جو اعمال و اقوال کے ذریعہ اپنی سیرت اس طرح واضح کرتے ہیں کہ ان کی انفرادیت نمایاں ہو جاتی ہے۔ ان کی حرکات و سکنات اور گفت و شنید سے ڈرامے کی جزویات کی تکمیل ہوتی ہے لیے اس میں حقیقت و صداقت کا احساس پیدا ہوتا ہے اور ڈرامے میں دلچسپی برابر قائم رہتی ہے۔

کردار نگاری کے بارے میں چند ادیبوں اور نقادوں کی رائے کو قلم بند کیا جاتا ہے۔

اطہر پرویز یوں رقم طراز ہیں۔ "کردار نگاری ڈرامے کا ایک اہم عنصر ہے کیونکہ ڈرامہ میں آخر تک جو چیز ہماری دلچسپی کو برقرار رکھتی ہے وہ اس کے مردوں اور عورتوں کے کردار ہیں۔ ڈرامہ میں جن مردوں اور عورتوں کا ذکر ہوتا ہے۔ ہم انکی شخصیت سے دلچسپی لیتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ واقعات کا مقصد یہ بھی ہوتا ہے ان کے ذریعہ کرداروں پر روشنی ڈالی جائے۔ مثلاً میکبتھ MACBETH کی عظمت میکبتھ کے قتل کرنے میں نہیں ہے بلکہ میکبتھ کے اپنے کردار میں ہے۔ چند مناظر کے اندر ہم اپنے کرداروں کے عمل

[1] انارکلی سید حیدر رضوی ص ۱۷۵

اور ان کے مزاج کو دیکھتے ہیں۔ کہانی کے ارتقا میں ہمیں ان کرداروں کا مزاج ان کی حرکات ان کے جذبات اور ولولے کا اندازہ ہوتا ہے[1] مثلاً ڈراما انارکلی میں انارکلی کا مزاج اس کے جذبات سے قارئین متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ ڈراما کے خاتمہ پر ناظر یا قاری کے دل و دماغ پر انارکلی کا المیہ چھایا رہتا ہے۔[2]

وقار عظیم کردار نگاری کے بارے میں کہتے ہیں کہ "کردار کی گفتگو اس کی حرکات و سکنات سے جہاں ایک طرف کردار کی شخصیت اور شخصیت کے انفرادی پہلو ابھرتے اور اجاگر ہوتے ہیں تو دوسری طرف انہیں دو چیزوں سے ڈراما نگار اور بہت سے کام لیتا ہے کردار اپنی باتوں میں اپنی حرکتوں سے پلاٹ کے پیچھے چھوٹے حصّوں کی تکمیل کرتے جاتے ہیں وہ انہیں چیزوں سے کہانی آگے بڑھاتے ہیں اور انہیں دونوں چیزوں میں ناظر کے اس انہماک اور اشتیاق کو جس پر اچھی کہانی کا انحصار اور دار و مدار ہے قائم رکھنے کا سب سے موثر وسیلہ ہے۔ یہی دو چیزیں ارتقا کی ساری منزلیں طے کرنے میں پلاٹ کی رہنما بنتی ہیں اور انہیں کے سہارے اس کی ابتدا اور اس کے نقطۂ عروج اور اس کے خاتمے میں صحیح قسم کا ربط و تسلسل اور ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے۔ اور یہی دو چیزیں مجموعی تاثر کو برقرار رکھتی ہیں"[3]

سلام سندیلوی نے ڈرامہ کی کردار نگاری کو اس طرح بیان کیا ہے۔ "ڈرامے کا تعلق چونکہ عمل و فعل سے ہے اس لئے اس میں کردار نگاری کی زیادہ اہمیت نہیں ایسا سوچنا غلط ہے۔ دراصل کردار نگاری کی اہمیت ڈرامے میں ویسی ہی ہے جیسی کہ ناول میں۔ ہنری آرتھر جونس کا خیال ہے کہ ڈراما کی کہانی واقعات اور ماحول میں کردار نگاری کی آمیزش نہیں ہے تو وہ طفلانہ تخلیق ہے اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ڈرامے میں کردار نگاری کی ایک مستقل جگہ ہے۔ شیکسپیئر کے ڈرامے صرف پلاٹ کی وجہ سے اہم نہیں بلکہ ان کی مقبولیت کردار نگاری کی بنا پر ہے۔ ڈاکٹر عابد حسین کے ڈراما "پردۂ غفلت" میں میر الطاف حسین کا کردار بہت فطری ہے۔"[4]

بقول عشرت رحمانی۔ "جس طرح ڈرامائی تشکیل کی کامیابی زیادہ تر پلاٹ اور

---

[1] ادب کا مطالعہ اطہر پرویز ص ۱۲۴ [2] انارکلی سید حیدر رضوی ص ۱۸۰ [3] داستان سے افسانہ تک۔ وقار عظیم۔ [4] اردو میں تنقید نگاری سلام سندیلوی ص ۲۲۳۔

قصہ کی اہمیت پر منحصر ہے اسی طرح قصہ کی کامیابی کا انحصار اس کے کرداروں پر ہوتا ہے پلاٹ کی حقیقت کو واضح کرنے اور واقعات کو فطری رنگ دینے کے لئے سیرت نگاری میں پختگی لازم ہے۔ یہ کلیہ ڈراما حرکت و عمل کی سچی تصویروں سے مکمل ہوتا ہے۔ اسی حالت میں کردار اپنے فعال اور حرکات و سکنات میں زندگی کی حقیقی عکاسی کر سکیں۔"

آگے چل کر لکھتے ہیں۔ کردار نگاری کی خامی ایک اہم کامیاب ترین واقعہ یا تمام واقعات کی کڑیوں کو بے جوڑ اور ناکام کر دیتی ہے۔ کردار نگاری میں موقع و محل کی موزونیت کے ساتھ سب سے پہلے اس کا لحاظ رکھنا ضروری ہے کہ ہر شخصیت کو اپنے مرتبے اور ماحول کے مطابق گفتگو کرتے۔ یہ اسی حالت میں ممکن ہے جبکہ تمام کرداروں کی زبان اور بیان کا اسلوب حقیقت کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہو۔ کردار نگاری کی خارجی کامیابی کا دار و مدار ڈراما نگار کے سپرد ہے۔"[1]

ناول نگار اپنے کرداروں کو پوری تفصیلات کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ مگر ڈراما نگار کرداروں کو مختصر طور پر ڈرامے میں پیش کرتا ہے۔ اداکار کی وجہ سے کرداروں کو مقبولیت حاصل ہوتی ہے۔ اسی لئے ڈراما نگار کو چاہیے کہ وہ کردار سے ایسے حرکات سرزد کرائے جن کے سبب سے کردار کو قارئین پہچان سکیں۔ ناول میں ناول نگار خود کرداروں کو بیان کرتا چلا جاتا ہے مگر ڈرامہ نگار کو یہ آزادی حاصل نہیں۔ ڈرامے میں کردار کی غیر حاضری میں دوسرے کردار پر بحث کر سکتے ہیں۔ مثلاً انارکلی میں انارکلی کی غیر حاضری میں دلارام کا دوسرے کنیزوں کی گفتگو کا موضوع ہے جو انارکلی کے اسٹیج پر آنے سے پہلے ہی ناظرین کی توجہ کا مرکز بن جاتی ہے۔ اور پھر دوسری جگہ ڈرامے میں خواجہ سرا کا فوراً انارکلی کی ماں کے پاس دلارام کے لئے ایسے جملے استعمال کرتا ہے جس میں اس کی خامیاں بیان کی گئی ہیں جیسے کہ وہ حرافہ ہے۔ یہاں تک کہ کمینی اور کمتر کے الفاظ بھی استعمال کئے گئے ہیں۔

زندگی کی رونق سے استفادہ کرتے ہوئے تحریک عمل اور وجود کو ظاہر کرنے والی ہر ذی روح "کردار" کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ در حقیقت کردار وہ متحرک

---

[1] ڈراما کی تاریخ و تنقید عشرت رحمانی ص ۲۲

اور فعال وجود ہوتا ہے جو حالات اور مسائل کے آگے جدوجہد جاری رکھتے ہوئے اپنے عمل اور کارکردگی سے انمٹ نقوش چھوڑ جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فن پاروں کے کرداروں میں ایسے وجود ہی اپنا گہرا تاثر چھوڑتے ہیں جو زندگی کے تمام لوازمات سے مالا مال ہوتے ہیں اور اپنے عمل کے ذریعے اپنی علاحدہ کائنات بناتے ہیں کرداروں کی صلاحیت ان کے عمل اور ان میں موجود تحریک کے جائزے اور کرداروں کے احساسات و تاثرات کے علاوہ ان میں موجود جدوجہد کی بنا پر انہیں مختلف درجوں میں بانٹتے ہوئے ایسی تقسیم جس کی وجہ سے کرداروں کی تمام صلاحیتیں واضح ہو جائیں وہ کردار کا توضیحی جائزہ کہلاتا ہے ہر فن پارہ میں کئی قسم کے کردار ہوتے ہیں جن میں حق پرست بھی ہو سکتے ہیں اور باطل پرست بھی۔ کرداروں کے توضیحی کا مقصد قطعی یہ نہیں کہ کرداروں کی فطرت کا جائزہ لیا جائے بلکہ ان کے حرکات و سکنات ان کا جو پیکر ابھر آتا ہے اسے واضح کیا جائے۔ کرداروں کی چند قسمیں یہ ہیں۔

۱۔ مرکزی کردار	۱۱۔ ماہر کردار
۲۔ ثانوی کردار	۱۲۔ سپاٹ کردار
۳۔ ذیلی کردار	۱۳۔ پیچیدہ کردار
۴۔ طفیلی کردار	۱۴۔ مکمل کردار
۵۔ مضحک کردار	۱۵۔ غالب کردار
۶۔ مرکب کردار	۱۶۔ مغلوب کردار
۷۔ محدود کردار	۱۷۔ عاجز کردار
۸۔ مجہول کردار	۱۸۔ خاکسار کردار
۹۔ اکھڑے کردار	۱۹۔ مکار کردار
۱۰۔ ادھورے کردار	۲۰۔ حساس کردار

کردار کا تعلق کسی بھی فن پارہ (ناول، افسانہ، ڈرامہ وغیرہ) کی کہانی سے ہوتا ہے اور ہر قسم کے کردار کہانی کے اعتبار سے عمل و حرکت کرتے نظر آتے ہیں اور کرداروں کو لازوال بنانے میں تخلیق کار کی اپنی صلاحیتیں بھی کارفرما ہوتی ہیں۔ کردار اپنے اندر بے شمار صلاحیتیں رکھتے ہیں اور تخلیق کار ان صلاحیتوں سے استفادہ کرتے ہوئے

ہیں سماجی زندگی کے افعال و حرکات سے قریب کرتا جاتا ہے۔ جس کے نتیجے میں کسی فن پارہ کے کردار تخیلی اور وضع کردہ ہونے کے باوجود بھی سماج کے پروردہ دکھائی دیتے ہیں اور ان میں وہ تمام خصوصیتیں موجود ہوتی ہیں جو ایک دنیا میں زندگی گذارنے والے انسان کے لئے ضروری ہیں۔ تمام سماجی، معاشرتی، مذہبی، تہذیبی، سیاسی اور تاریخی ناولوں میں کردار وضع کرنے کے دوران انسان کی عقلی و جبلی ضرورتوں کو پیش نظر رکھا جاتا ہے۔ کہانی کی موزونیت کے اعتبار سے تخلیق کار مختلف کردار کی پرورش کرتا ہے۔

مرکزی کردار

کہانی کی ضرورت اور فن پارہ میں ابتداء سے انتہا تک اپنے عمل اور تحریک سے فعال کردار فنی طور پر "مرکزی کردار" کی حیثیت رکھتا ہے۔ فن پارہ میں مرکزی کردار عموماً زندگی کے تمام وسائل سے مالا مال دکھائے جاتے ہیں، ان میں ظاہری اور باطنی حسن بھی بتایا جاتا ہے۔ متانت، سادگی، قوت فیصلہ اور ارادے و کردار کی تمام خوبیاں "مرکزی کردار" میں پیوست ہوتی ہیں۔ ان ہی خصوصیات کی بنا پر کردار "مرکزی" حیثیت حاصل کرتے ہیں۔ کسی بھی فن پارہ میں آغاز سے انجام تک کا کردار جو اپنے عمل اور رویہ سے حق کی نمائندگی کرتا ہے وہ "مرکزی کردار" کہلاتا ہے۔ مرکزی کردار کے لئے لازمی شرط حق پرستی سے لگاؤ ہے ورنہ باطل سے رابطہ رکھنے والی شخصیت کو یہ درجہ حاصل ہو جائے گا۔ غرض مرکزی کردار کے لئے لازمی شرط حق پرستی سے لگاؤ ہے ورنہ باطل سے رابطہ رکھنے والی شخصیت کو یہ درجہ حاصل ہو جائے گا۔ غرض مرکزی کردار فن پارہ کی وہ ہستی ہے جو حق پرستانہ رویہ سے مالا مال رہتی ہے اور اپنے عمل سے نیکی کا پرچار کرتی ہے۔ اس دوران مرکزی کردار کو باطل سے نبرد آزما دکھایا جاتا ہے۔ کیونکہ مرکزی کردار کا مقصد ظلم و زیادتی کو کچلنا ہوتا ہے بعض فن پاروں میں مرکزی کردار کے رویہ میں ردوبدل بھی دکھایا جاتا ہے تاکہ کرداروں

میں اخذ و ترک کی صلاحیت کو اجاگر کیا جا سکے اس طرح مرکزی کردار کی حیثیت ایک حلقہ کی طرح ہوتی ہے جس کے اطراف واکناف میں کئی کردار متحرک نظر آتے ہیں۔

۲۔ ثانوی کردار

فن پارہ میں کرداروں کا وہ رویہ جس کی وجہ سے وہ مرکزی کردار کے بجائے کام کرتے دکھائے جاتے ہیں تو انہیں "ثانوی کردار" کی حیثیت دی جاتی ہے۔ عموماً ثانوی کردار کسی بھی مرکزی کردار کے ساتھ رابطہ رکھتے ہوئے کہانی کو آگے بڑھانے میں مدد دیتے ہیں۔ غرض مرکزی کردار کی خصوصیات کے ساتھ کام کرنے والے کردار فنی طور پر "ثانوی کردار" کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ ناولوں میں ثانوی کردار کسی بھی مرکزی کردار سے مختلف نہیں ہوتے بلکہ ان ثانوی کرداروں کی وجہ سے مرکزی کرداروں کو تعاون ملتا ہے۔ ثانوی کرداروں کا رویہ ہمیشہ مرکزی کردار سے مطابقت رکھتا ہے۔ لیکن وہ اپنے عمل سے مرکزی کرداروں سے بالکل الگ ہو جاتے ہیں۔ جیسے توبۃ النصوح میں نصوح مرکزی کردار ہے تو کلیم کی حیثیت ثانوی کردار کی ہو جاتی ہے۔ نرملا میں نرملا مرکزی کردار ہے طوطا رام کی حیثیت ثانوی کردار کی حامل ہے۔ انارکلی مرکزی کردار ہے تو سلیم کی حیثیت ثانوی کردار کی حامل ہے۔ اس طرح مرکزی کردار کے ارد گرد شرکت و عمل کرنے والے کو "ثانوی کردار" کا درجہ دیا جاتا ہے۔

۳۔ ذیلی کردار

ایسے کردار جو مرکزی اور ثانوی کرداروں کے بین کام کرتے ہیں۔ ذیلی کردار کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ اس قسم کے کرداروں میں عمل کا رجحان ذیلی ہوتا ہے۔ کہانی میں ایسے کردار کبھی زیادہ دیر تک اپنے وجود کے جوہر دکھاتے ہیں اور کبھی وقتی طور پر سامنے آتے اور غائب ہو جاتے ہیں۔ درحقیقت ذیلی کردار وہ کردار ہوتے ہیں جو موقع بہ موقع نمودار ہوتے ہیں اور اپنے عمل سے بہتر تاثر کا جادو جگاتے ہیں۔ ایسے کرداروں میں ہمیشگی نہیں ہوتی اور وہ ہمیشہ کے لئے کہانی کے کینوس پر نہیں ابھرتے بلکہ ضرورت کے مطابق استعمال کئے جاتے ہیں۔ جیسے انارکلی ڈرامہ میں ثریا اور مہارانی کے کردار۔

۴۔ طفیلی کردار

فن پاروں کی کہانی میں مرکزی یا ثانوی کرداروں پر بھروسہ کر کے اپنا عمل ظاہر کرنے والے کرداروں کو "طفیلی کردار" کا درجہ دیا جاتا ہے۔ اس قسم کے کردار عموماً دوسروں کی صلاحیت پر بھروسہ کر کے اپنے

عمل کو واضح کرتے ہیں۔ بعض اوقات طفیلی کردار اور دوسرے کرداروں پر بھروسہ نہیں کرتے بلکہ اپنے عمل پر زندہ رہنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں کردار کا طفیلی پن برقرار رہتا ہے۔ مرکزی اور ثانوی کرداروں کے ہاں میں ہاں ملانے اور ان کے عمل پر زندہ رہنے والے کرداروں کو طفیلی کردار کا درجہ دیا جاتا ہے۔ طفیلی کردار کہانی میں موقع کے اعتبار سے ابھرتے اور بڑے کرداروں کی سرپرستی میں رہ کر استفادہ حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس قسم کے کرداروں کا تاثر دیرپا نہیں ہوتا۔ بلکہ ایسے کرداروں سے عام نفرت کا جذبہ ابھرتا ہے۔

۵۔ مضحک کردار

فن پارہ کے کرداروں میں ہنسنے اور ہنسانے کا موقع فراہم کرنے اور اپنی حرکات سے مذاق کا موضوع بننے والا کردار نہ صرف دلچسپی کا مظہر ہوتا ہے بلکہ اپنے دل بہلانے والے جملوں اور پر مذاق رویہ سے فن پارہ میں ایک خاص قسم کا تاثر چھوڑتا ہے۔ چنانچہ مذاق کا موقع فراہم کرنے والے کرداروں کو "مضحک کردار" کا نام دیا جاتا ہے۔ ایسے کردار ہنسی ٹھٹھول کے ذریعے فن پارہ میں لطف کا مزاج پیدا کرتے ہیں۔ فن پارہ میں کوئی منفرد مضحک کردار کا ظہور لازمی نہیں بلکہ بعض اوقات ثانوی اور ذیلی کردار بھی اس تاثر کے ذریعے اپنی حیثیت کو منوا لیتے ہیں۔ مضحک کرداروں میں عموماً جاذبیت اور دلآویزی ہوتی ہے جس کی وجہ سے فن پارہ کی یکرنگی میں فرق پیدا ہوتا ہے۔ بعض اوقات مضحک کردار اپنے رویہ اور عمل سے مرکزی حیثیت حاصل کر لیتے ہیں۔ عام طور پر مضحک کردار یکسانیت، سنجیدگی اور زندگی کی یکرخی کو تبدیل کرنے کے ضامن ہوتے ہیں جس سے فن پارہ کے پلاٹ میں اثر کے ساتھ تازگی کا اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح مضحک کردار فن پارہ کے کرداروں میں دلچسپی پیدا کرنے کے متحرک ہوتے ہیں۔

۶۔ مرکب کردار

کسی بھی کردار میں دو یا دو سے زیادہ طرز اور رویوں کا یکساں طور پر پایا جانا اسے مرکب کردار کا حامل بنا دیتا ہے۔ عام طور پر مرکب کردار دو متضاد صلاحیتوں کی نمائندگی کرتے ہیں اور فن پارہ میں فنی طور پر ایک فرد میں دو متضاد صلاحیتوں کو اجاگر کرنا ایک مشکل کام ہے۔ چونکہ مرکب کردار میں ان صلاحیتوں کا عمل دخل دکھایا جاتا

ہے اسی لئے یہ کردار اپنے کارناموں کے متحمل ہوتے ہیں۔

۷۔ محدود کردار

جزوی طور پر نمودار ہونے والے کرداروں کو محدود کردار" کہا جاتا ہے۔ اس قسم کے کردار کسی ایک خاص موقع پر ظاہر ہوتے ہیں اور پھر ہمیشہ کے لئے ختم ہو جاتے ہیں۔ چونکہ ایسے کردار ہمیشہ نہیں رہتے اس لئے انہیں محدود کردار کہا جاتا ہے۔ اس قسم کے کرداروں کا دارومدار کہانی یا فن پارہ کے پلاٹ پر ہوتا ہے۔ عموماً محدود کردار مخصوص منظر سے ہوتا ہے۔ اگر کسی فن پارہ میں مخصوص مناظر دکھائے جاتے ہیں تو کئی محدود کردار کا اظہار ہو سکے گا۔ کیونکہ ایک ہی محدود کردار سے تمام مخصوص مناظر کی نمائندگی ممکن نہیں۔

۸۔ مجہول کردار

ایسے کردار جو اپنے عمل میں کسی قدر جھول رکھتے ہوں اور اسی جھول کی وجہ سے اس کردار کے تاثر دینے میں فرق آجائے تو ایسے کردار اپنے عمل کی کمی کی وجہ سے "مجہول کردار" قرار دیئے جاتے ہیں۔ عام طور پر کسی مقصد کی تکمیل کے دوران کسی بھی وساطت سے ابھارے جانے والے کردار جو بے مقصد درمیان میں آجاتے اور اپنے مقصد کی تکمیل کے بغیر ہی ختم ہو جاتے ہیں وہ مجہول کردار کی ذیل میں شمار کئے جائیں گے۔ ایسے تمام کردار جو کسی کے اکسانے پر کام کرے یا تھوڑے وقفے کے لئے منظر عام پر آتے اور پھر ہمیشہ کے لئے غائب ہو جاتے ہیں انہیں مجہول کردار کا نام دیا جاتا ہے۔ ایسے کردار نہ تو اپنے وجود کا تاثر چھوڑ سکتے ہیں اور نہ ہی اپنے عمل سے استفادہ کا موقع دے سکتے ہیں۔ اسی لئے انہیں مجہول کردار کی حیثیت دی جاتی ہے۔

۹۔ اکہرے دار

فن پارہ میں ایسے کردار جو صرف کسی ایک رویے اور عمل کی نمائندگی کرتے ہیں انہیں اکہرے کردار کا درجہ دیا جاتا ہے ایسے کردار اکہری شخصیت اور وجود کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ان میں ایک ہی انداز کے کام کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے جس کی وجہ سے وہ دوسری طرح کے کام انجام دیتے ایسے کردار بھی کسی نہ کسی محدود منظر کے پردہ پردہ ہوتے ہیں۔

۱۰۔ ادھورے کردار

عقل و فہم اور احساس کی پختگی سے قبل ہی اپنے عمل کو ختم کر دینے والوں کردار کو ادھورے کردار

کا درجہ دیا جاتا ہے ایسے کرداروں کا تعلق عام طور پر زندگی کے ادھورے پن سے ہوتا ہے۔ چنانچہ فن پاروں میں بتائے جانے والے کمسن کردار جو کسی اہم کردار کے بچپن کی نمائندگی کرتے ہیں یا پھر کم عمری میں رحلت کرنے والے کرداروں کو "ادھورے کردار" کی حیثیت دی جائے گی۔ ایسے کردار جو کمسنی کے نمائندہ ہوتے ہیں اور طبعی عمر تک پہنچ نہیں پاتے یا پھر بچپن یا لڑکپن میں عمدہ تاثرات دے کر فوت ہو جاتے ہیں یا بڑے کردار کے بچپن کو اجاگر کرتے ہیں وہ ادھورے کردار کہلائیں گے۔ ادھورے کردار زندگی کے ادھورے پن کو عمل کی دعوت دیتے ہیں اور ادھورے ہوتے ہوئے بھی تاثیر کی تمام صلاحیتوں کی نمائندگی کرتے ہیں

۱۱۔ ماہر کردار

فنی مہارت اور عمل کی چابکدستی دکھلانے والے کرداروں کو ماہر کردار کا نام دیا جاتا ہے ایسے کردار عام طور پر ہر فن میں مشاق ہوتے ہیں اور اپنی صلاحیتوں کے ذریعے زندگی کے ہر میدان میں مکمل ہونے کی دلیل پیش کرتے ہیں۔ ماہر کرداروں میں نفسیاتی طور پر پرکھنے کا مادہ ہوتا ہے اور وہ حاکمانہ اور ظالمانہ حقوق کے علم بردار ہوتے ہیں۔ اس قسم کے کرداروں میں برتری اور مسائل حل کرنے کی مکمل صلاحیت ہوتی ہے جس کے توسط سے وہ فن پاروں میں کم عمل کر کے بھی شہرت حاصل کر لیتے ہیں۔ "ڈرامہ انارکلی" کا کردار "اکبر اعظم" ماہر کردار کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے۔ متضاد دیانتوں اور قابلیتوں میں یکساں طور پر مہارت رکھنے والے کرداروں کو "ماہر کردار" کا درجہ دیا جاتا ہے۔ ماہر کردار کا تعلق اس عہد کی ضروریات سے ہوتا ہے۔ قدیم دور کے ناولوں میں ماہر کردار وہی تصور کئے جائیں گے جو اس دور کے علوم و فنون پر عبور رکھتے ہوں اسی طرح دور جدید کے ماہر کردار کا درجہ ایسے ہی کرداروں کو دیا جائے گا جو جدید علوم سائنس اور الیکٹرانکس سے واقفیت رکھتے ہوں۔ اس لحاظ سے قدیم دور میں تیر اندازی گھڑ سواری، شاعری اور علوم متداولہ میں مہارت رکھنے والا کردار ایک ماہر کردار کا درجہ رکھتا تھا۔ جبکہ دور حاضر کے تقاضے اس سے مختلف ہیں۔ اس اعتبار سے ماہر کردار کا درجہ اسی شخصیت کو مل سکتا ہے جو اپنے دور کے تقاضوں کو پورا کرے۔

۱۲۔ سپاٹ کردار

فن پارہ میں یکسانیت اور ابتداء سے انتہا تک ایک ہی انداز میں کام کرنے والے کردار کو سپاٹ کردار کا نام دیا جاتا ہے۔ چونکہ اس قسم کے کرداروں میں تموج اور تلاطم نہیں ہوتا اور وہ جذبات کے کسی ایک

رویہ کو اختیار کر لیتے ہیں اسی لئے "سپاٹ کرداروں" کے عمل سے قوت تاثیر کی کثرت ختم ہو جاتی ہے۔ جنونی مذہبی، جذباتی رویوں کی نمائندگی کرنے والے اکثر کردار یکسانیت کا شکار رہتے ہیں اس کے علاوہ ناکامیوں سے ہمکنار ہونے والے کرداروں میں بھی یہ انداز پایا جاتا ہے۔ غرض ایسے کردار جو انقلاب یا اضطراب سے وابستہ نہیں اور کسی مخصوص مقصد کی تمنا میں زندگی گذارنے کے عادی ہو جائیں انہیں سپاٹ کردار کا نام دیا جاتا ہے درحقیقت کردار میں انقلابیت اور فعالیت ہو تو وہ نہ صرف متاثر کر سکتا ہے بلکہ اپنے عمل سے آپ زندہ رہتا ہے۔ لیکن سپاٹ کرداروں میں ایک قسم کی ناامیدی کے باعث وہ فراریت اختیار کرنے کی طرف مائل نظر آتے ہیں جس کی وجہ سے سپاٹ کردار تاثر کی خصوصیات سے دور ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ سپاٹ کرداروں کو ناکارہ سمجھا جائے کیونکہ بعض اوقات ایسے سپاٹ کردار زندگی کے بہت سے عقدے کھولتے ہیں۔ محنت کش، جواری، شرابی، ریس کے شوقین لوگوں کی ناکام زندگی کی نمائندگی انہیں سپاٹ کردار میں تبدیل کر دیتی ہے۔

۱۳۔ پیچیدہ کردار

اپنی ذات کو پیچیدگی میں مبتلا کرنے اور رازدارانہ طرز زندگی کی نمائندگی کرنے والے کرداروں کو "پیچیدہ کردار" کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ کردار اس لئے پیچیدہ قرار دیئے جاتے ہیں کہ ان کے عمل اور حرکت کسی نہ کسی نفسیاتی پیچیدگی کی تابع ہوتی ہے۔ پیچیدہ کردار کھل کر سامنے آتے ہیں اور انہیں سمجھنے میں کافی دقت درکار ہوتی ہے۔ عموماً ایسے کردار جو خود کو ظاہر کرتے ہیں حقیقت میں ویسے نہیں ہوتے۔ لیکن اس راز پر سے پردہ اٹھنے میں کافی دقت اور وقت لگتا ہے۔

۱۴۔ مکمل کردار

ذہنی، عقلی، فطری اور عملی طور پر وسعت اور بالغ نظری کا ثبوت دینے والے کرداروں کو مکمل کردار کا درجہ دیا جاتا ہے۔ ان میں تجربہ کاری کے علاوہ موقع شناسی اور موقع پرستی بھی ہوتی ہے۔ وہ نباض اور نشیب و فراز سے آشنا ہوتے ہیں اور قوت فیصلہ کی مکمل صلاحیت کی وجہ سے انفرادیت حاصل کر لیتے ہیں۔ ایسے کردار نہ صرف سماج اور معاشرہ میں قدر کی نگاہوں سے دیکھے جاتے ہیں بلکہ ان کے عمل کی خصوصیت اس قدر فعال ہوتی ہے کہ وہ اپنا گہرا تاثر چھوڑ جاتے ہیں۔ فن پاروں میں مکمل کردار قوت تاثر اور زندگی کی تمام لوازموں سے مالا مال دکھائے جاتے ہیں وہ نہ صرف موقع و محل کے اعتبار سے خود کو ڈھال لینے کا گر جانتے ہیں

بلکہ ہر ماحول میں مل جانے کی تاثیر رکھتے ہیں۔ مکمل کردار میں تمام سماجی خصوصیتیں موجود ہوتی ہیں۔ وہ اخلاق، کردار، عمل، طرز زندگی کے معاملے میں سچائی کی نمائندگی کرتا ہے اور اپنے حرکات و سکنات سے کسی کو نقصان نہیں پہنچاتا۔ اس کے علاوہ مکمل کردار میں کئی خصوصیات موجود ہوتی ہیں۔ اسی لئے یہ مرکزی کردار اور ماہر کردار سے مختلف ہوتا ہے۔

۱۵۔ غالب کردار

اپنے کردار اور عمل سے دوسروں پر اثر انداز ہونے والے کرداروں کو "غالب کردار" کا درجہ دیا جاتا ہے۔ غالب کردار عموماً اثر انداز ہونے اور متاثر کرنے کے علاوہ کامیابی اور فتح مندی کو اجاگر کرنے کی خصوصیت رکھتی ہیں۔ دوسرے کرداروں پر اپنی ہستی کا رعب اور اپنے اثر سے متاثر کرنے والے کردار ہی "غالب کردار" کہلاتے ہیں۔ ایسے کرداروں میں نفسیاتی اور سماجی برتری کے علاوہ فتح پانے صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہوتی ہے۔ وہ نہ صرف اپنی صلاحیتوں سے گرویدہ بناتے ہیں بلکہ اسی طرح دوسری ہستیوں پر اثر انداز ہوتے ہیں کہ اپنی غالب حیثیت کا لوہا منوا لیتے ہیں۔ غالب کرداروں میں اپنی بات منوانے اور اپنے رویہ سے شخصیت کو مسحور کرنے کی خصوصیت موجود ہوتی ہے ایسے کردار اپنے اطراف حلقہ بنا لیتے اور تحکمانہ انداز سے عمل کی تکمیل کروا لیتے ہیں۔ غالب کردار عموماً تخلیقی ادب کے ایسے ستون ہوتے ہیں جو اپنی صلاحیتوں سے متاثر کرتے ہیں۔ غالب کرداروں میں مدبرانہ صلاحیتوں کا پایا جانا بھی لازمی اور ضروری امر ہے۔

۱۶۔ مغلوب کردار

تعلیم دیتے ہوئے خود کو تسلیم و رضا سے وابستہ رکھنے والے کرداروں کو تخلیقی اور افسانوی ادب میں مغلوب کردار کا درجہ دیا جاتا ہے۔ ایسے کردار نہ صرف سپردگی کی خصوصیات رکھتے ہیں۔ بلکہ خادمانہ رویہ اور ملازمانہ طرز عمل کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ رضامندی اور خوشنودی حاصل کرنے کی غرض سے مغلوب کردار اپنے رویہ سے خود کو کمتر ظاہر کرتے ہیں۔ ایسے کرداروں میں فطرت کی یکسانیت، صبر و شکر کی صلاحیت اور جو مل جائے اسی میں زندگی گذارنے کا سلیقہ ہوتا ہے۔ یہ کردار کبھی کسی بھی معاملہ میں شاکی نہیں ہوتے۔ چونکہ ان کرداروں میں مفتوحانہ رویہ ہوتا ہے۔ اس لئے ان کی حیثیت "مغلوب" کی ہوتی ہے۔ یہ کوئی ضروری نہیں کہ کرداروں میں مغلوبیت فطری طور پر بلکہ حالات مسائل اور مجبوریوں کی وجہ سے کرداروں میں مغلوبیت پیدا ہو سکتی ہے۔ زن مرید شوہر، توہین کی خادمین، بادشاہوں کے غلام اور اس قسم کے بیشتر

وجود "مغلوب کردار" کی نمائندگی کرتے ہیں۔ عام طور پر مغلوب کردار دوسروں کی خوشنودی کے لئے زندگی گذارنے کے عادی ہوتے ہیں

۱۷۔ عاجز کردار

صلاحیتوں اور خوبیوں کے مالک ہونے کے باوجود بے بس اور مجبور حیثیت کے حامل کرداروں کو عاجز کردار کا درجہ دیا جاتا ہے۔ ایسے کردار عمل، رویہ اور شعور کی تمام جہتوں سے آشنا ہوتے ہیں لیکن حالات اور مسائل انہیں بے بس اور مجبور بنا دیتے ہیں۔ عاجز کرداروں میں ذہنی بالیدگی اور سوجھ بوجھ کی بہتر صلاحیت ہوتی ہے۔ لیکن ان کو مناسب درجے اور مواقع نہ ملنے کی وجہ سے وہ لاچار اور مجبور ہو جاتے ہیں۔ ایسے کرداروں کا وصیف یا تو مجبور و بے بس زندگی گذارنے یا پھر بغاوت اختیار کرنے کی طرف مائل ہوتا ہے تخلیق اور افسانوی ادب میں عاجز کرداروں کی کسی نہ کسی مجبوری سے ان کی شخصیت بدلنے کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ چنانچہ ایک شریف انسان کو ڈاکو بننے اور ڈاکو کے شریف انسان کی طرح زندگی گذارنے کے واقعات اور پیش دشواریوں کے ذکر سے "عاجز کرداروں" کی نشاندہی ہوتی ہے۔

۱۸۔ خاکسار کردار

تخلیقی ادب میں خود کو ہمیشہ خدمت کے لئے تیار رکھنے والے کرداروں کو "خاکسار کردار" کا درجہ دیا جاتا ہے یہ ایسے کردار ہوتے ہیں جن میں ملنساری بھائی چارگی اور دوسروں کی مدد کرنے کی صلاحیت موجود ہوتی ہے۔ وہ ہر معاملہ میں بے لوث اور مفاد پرستی سے دور رہتے ہیں۔ غرض خاکسار کردار سمجھے جائیں گے جو اپنے فائدہ کی پرواہ کئے بغیر دوسروں کی مدد کے لئے خود کی خدمات پیش کریں۔ خاکسار کرداروں میں جی حضوری اور آقائیت قبول کرنے کا جذبہ نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ آزاد طور پر زندگی گذارنے کے عادی ہوتے ہیں۔ خاکسار کردار خوددار ہونے کے علاوہ ان میں مسکینی اور فروتنی خلقی ہوتا ہے۔ وہ اپنے عمل اور رویہ سے لوگوں کو گرویدہ بنا لینے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ایسے کردار ذہنی اور فکری معاملات میں بڑے باشعور اور اعلیٰ ظرف کے مالک ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ خاکسار کردار عموماً حق پرستی اور اخلاقی برتری کی نمائندگی کرتے ہیں۔

۱۹۔ مکار کردار

دھوکا اور فریب کو اپنے عمل کا ذریعہ بنا کر تخلیقی ادب میں متحرک ہونے والے کرداروں کو "مکار کردار" کہا جاتا ہے۔ یہ کرداروں کی ایسی اختیار کردہ خصوصیت ہے جو انہیں برائی کی نمائندہ بناتی ہے۔ ایسے کرداروں میں خود ستائی اور معاملت پسندی بے جا حد تک ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ اپنے مفاد کے لئے دوسروں کا حق چھیننے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ مکار کرداروں میں دغابازی کی خصوصیت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہوتی ہے۔ جس کے سہارے وہ اپنے مفادات کے حصول میں کامیاب ہوتے ہیں۔

۲۰۔ حساس کردار

محسوسات کی شدید قوتوں کا شدت سے احساس کرنے والے کرداروں کو "حساس کردار" کا نام دیا جاتا ہے۔ ایسے کردار تخلیقی ادب میں اپنی شدت پسندی کی وجہ سے مشہور ہوتے ہیں۔ خوشی غم اور دیگر احساسات کی قبولیت میں ان کا شعور حد درجہ متاثر کن ہوتا ہے۔ اسی لئے بعض اوقات حساس کردار اپنے عمل اور رویہ سے دوسروں پر بوجھ بن جاتے ہیں۔ احساس کا حد سے گذرنا بھی تکلیف دہ ہو جاتا ہے۔ اسی لئے شدید احساس کے خراب نتائج بھی نمودار ہوتے ہیں۔ حساس کردار شعوری طور پر اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہیں لیکن ان کی فکر اور سوچ پر احساس کی چھاپ اس قدر گہری ہوتی ہے کہ جبت کے وقت شعوری اور سلجھاوے کے معاملات پس پشت رہ جاتے ہیں۔ اسی لئے حساس کردار کا حد سے تجاوز کر جانا دشواریوں کا باعث ہوتا ہے۔ اگر احساس نہ ہو تو وہ ہستی ناکارہ ہو جائے۔ اسی لئے احساس کا حد میں ہونا کردار کی خوبی اور حد سے تجاوز کرنا کردار کی خامی میں شمار کیا ہے اس طرح حساس کردار ہر دو طریقے سے اثر انداز ہوتے ہیں۔

مکالمہ نگاری

مکالمہ آپس میں گفتگو کرنے کو کہتے ہیں۔ اس میں تکلم کے مختلف پہلو ہوتے ہیں۔ یعنی کہیں غصہ کہیں طنز کہیں نصیحت کہیں فرمائش کہیں افسوس کہیں پیار و محبت کی باتیں یہ سب انداز تکلم ہیں۔ اس کی ایک خاص ادا ہوتی ہے۔ کامیاب ڈرامانگار یہ انداز الفاظ میں اس طرح ادا کرتا

فصیل شمارہ نمبر ۲۔ کرداروں کا توضیحی جائزہ

ہے جیسے ہمارے سامنے کی بات ہے۔ جیسے ڈراما انارکلی میں غیض و غضب میں شہنشاہ اکبر کا شہزادہ سلیم کو ڈانٹنا، رانی کا افسوس کرنا اور اپنے دل بند کا رنج و غم بیان کرنا، شہزادے سلیم کا پھر نا بختیار کا نصیحت کرنا۔ دلارام کی طنزیہ گفتگو، انارکلی کی مایوسی اور اس کے دل گرفتہ الفاظ یہ سب گفتگو کے انداز ہیں۔ ان کو انہیں طریقہ میں ادا کیا جاتا ہے۔ جیسے وہ ہمارے سامنے مختلف انداز میں ہوں۔ اگر ڈرامانگار اپنے قلم سے ہر ایک کا حسن دکھاتا ہے تو اس کا ڈرامہ نگار اپنے قلم سے ہر ایک کا حسن دکھاتا ہے تو اس کا ڈرامہ کامیاب ہوگا۔

ڈرامے کے مکالمے میں طوالت عیب ہے۔ مختصراً کوئی بات ادا کی جائے تو اس کا لطف ہی جداگانہ ہوتا ہے۔ مضمون جتنا مختصر ہوگا۔ اتنا ہی اچھا ہے۔ اگر ڈرامانگار کو زبان کے محاورات ضرب الامثال روزمرہ پر عبور حاصل ہے تو وہ کامیاب مکالمے لکھے گا۔

اگر وہ زبان پر پوری طرح عبور نہ رکھتا ہو تو وہ اپنے خیالات و بیان میں اعتدال قائم نہ رکھ سکے گا جو اس کے فن کو کمزور بنا دیتا ہے۔ ایک ہی بات کو بار بار بیان کرنا طوالت اور بیزاری کا باعث ہوتا ہے اور یہ بھی عیب میں داخل ہے۔ دو تین جملوں سے مفہوم پورا ہو سکتا ہے۔ ڈراما انارکلی میں اگرچہ تاجور نے ان سب باتوں کا لحاظ رکھا ہے۔ لیکن پھر طوالت نے اس کو مزید دلچسپ ہونے نہیں دیا۔ مثلاً باب دوم منظر اول میں دلارام اور سلیم کی گفتگو

سلیم :۔ ٹھہرو دلارام

(دلارام جہاں ہے وہیں تھم جاتی ہے۔ سلیم پھر خاموش ہو جاتا ہے۔ آخر کچھ دیر کے پس و پیش کے بعد)

میں تم سے کچھ گفتگو کرنا چاہتا ہوں۔

دلارام :۔ (قریب آکر) ارشاد؟

سلیم :۔ (دوسری طرف دیکھتے ہوئے) تم بوجھ سکتی ہو میں کس معاملہ کے متعلق گفتگو کروں گا۔

دلارام :۔ ضروری تو نہیں۔

سلیم :۔ (تامل کے بعد) میں چاہتا ہوں۔ تم جو کچھ جانتی ہو وہ دار رہے۔

دلارام: - یہ کہنے کی ضرورت نہ تھی۔ کنیزیں اتنی عالی ظرف ہو سکتی ہیں۔

یہ انداز گفتگو اگرچہ خوب ہے لیکن اسی کو اور مختصر کیا جا سکتا تھا۔ مکالمہ نگاری کے بارے میں مختلف نقادوں نے اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔ اطہر پرویز نے ڈراما میں مکالمہ نگاری کے بارے میں یوں کہا ہے۔

" ناولوں میں مکالمے ہوتے ہیں لیکن ان پر ناولوں کا ڈھانچہ نہیں کھڑا کیا جاتا۔ لیکن ڈرامہ کی ساخت مکالموں کے ذریعے سے ہوتی ہے اور عام لوگ مکالموں کی ظاہری شکل سے بھی ڈرامے کو دوسرے اصناف ادب کے مقابلے میں پہچان لیتے ہیں۔ یہ مکالمے محض ایک ترکیبی عنصر کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ ان کا کام یہ ہوتا ہے کہ بات چیت کے ذریعے ایک ہم آہنگی پیدا کریں۔ یہی وجہ ہے کہ مکالمہ کا تعلق براہ راست کردار نگاری سے ہوتا ہے۔ کیونکہ مکالمے نہ صرف الفاظ ادا کرتے ہیں بلکہ ان کے ذریعہ بولنے والے کے احساسات بھی اپنی جھلکیاں دکھاتے ہیں کرداروں کے مکالمے اپنے اندر نہ صرف واقعات کو لے کر چلتے ہیں بلکہ کہانی کو بھی متوازی طور پر چلاتے ہیں۔ اس لحاظ سے اس کا بڑا اہم فریضہ ہوتا ہے۔ بعض اوقات ڈراما نگار اس طرح اپنی رائے کا اظہار کرتا ہے کہ وہ اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہے اور گویا باواز بلند سوچتا ہے۔ "[1]

ڈرامے میں پلاٹ کا ارتقا اس کے کرداروں کے قول و عمل کا رہین منت ہوتا ہے اور خود کرداروں کا عمل ان کے قول یعنی مکالموں سے متعین ہوتا ہے اس غیر معمولی اہمیت کے پیش نظر مکالمہ کو ڈرامے میں ایک انتہائی اہم جزو شمار کیا جاتا ہے ڈرامے کے حدود میں چونکہ ڈراما نگار کو کسی مداخلت کا حق حاصل نہیں ہے جو کچھ کہنا چاہے۔ صرف کرداروں کی زبان سے ادا کر سکتا ہے۔ اس لئے ڈرامے میں مکالمہ نگاری کا کام ایک انتہائی نازک اور مشکل مرحلہ ہوتا ہے اور ڈراما نگار سے غیر معمولی توجہ اور احتیاط کا تقاضا کرتا ہے۔ ڈرامے میں مکالمے پلاٹ کی ضرورتوں کے مطابق ہوتے ہیں بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ مکالموں ہی سے پلاٹ آگے بڑھتا ہے۔ ڈرامے میں عمل رد عمل، کشمکش، تذبذب اور تصادم کی کیفیت ہوتی ہے۔ اسی سے کرداروں کے طبقہ، مزاج

---

[1] ادب کا مطالعہ۔ اطہر پرویز ص ۱۴۰

مبلغ علم اور افکار و اعمال واضح ہوتے ہیں اور ان کی سیرتیں متعین ہوتی ہیں۔ ایک اچھے ڈرامے میں مکالمے برجستہ اور مختصر ہوتے ہیں لیکن ان کے اختیار میں گہری معنویت ہوتی ہے مکالموں کی زبان صاف اور سادہ اور ان میں الفاظ کا انتخاب نہایت موزوں ہوتا ہے مکالمے پلاٹ کے تانے بانے میں بنے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ علیحدہ سے چسپاں کئے ہوئے نہیں۔[1]

اچھے ڈرامے میں مکالمے برجستہ اور مختصر ہوتے ہیں لیکن ان کے اختصار میں گہری معنویت ہوتی ہے۔ مکالموں کی زبان صاف اور سادہ اور ان میں الفاظ کا انتخاب نہایت موزوں ہوتا ہے۔ مکالمے پلاٹ کے تانے بانے ہیں۔

بقول سلام سندیلوی " ڈرامے میں افعال کی طرح مکالمے بھی کرداروں کی چال چلن اور ان کے نظریات پر روشنی ڈالتے ہیں۔ مکالموں کے ذریعے ہم کردار کے خیالات جذبات اور احساسات کو بخوبی سمجھ سکتے ہیں۔ خصوصاً نفسیاتی ڈراموں میں مکالموں کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے۔ مکالمے افعال کے خیال کے اظہار میں بھی مدد دیتے ہیں اور پلاٹ کو آگے بڑھاتے ہیں۔

ناول نگار تشریح و تفسیر کے ذریعے کرداروں پر روشنی ڈالتا ہے۔ تشریح و تفسیر ڈراموں میں ممنوع ہے۔ اس لئے ڈرامے میں مکالمے تشریح و تفسیر کا کام کرتے ہیں مکالمے سوال و جواب پر مبنی ہوتے ہیں۔ ایک شخص کسی چیز کے بارے میں اپنے خیالات کی تائید یا تردید کرتا ہے۔ انھیں سوالات و جوابات سے بحث و مباحثہ سے اہم کرداروں کے چال و چلن کو سمجھتے اور پرکھتے ہیں۔[2]

عشرت رحمانی کے مطابق " ڈراما زندگی کا عمل ہے تو یہ ماننے میں کوئی عذر نہیں کہ کردار کے عمل اور قوت ارادی کا اظہار صداقت و خلوص کے ساتھ اس کی گفتگو کے ذریعہ ہوتا ہے۔ یہی گفتگو یا مکالمہ ڈراما کی جان ہے۔ مکالمہ عملی صداقت کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ مکالمہ کے ذریعہ ہی تمام خیالات و جذبات کا اظہار ہوتا ہے۔ اس لئے مکالمہ میں الفاظ اور زبان کی موزونیت بے حد ضروری ہے۔ موقع و محل کی مناسبت کے ساتھ

---

[1] سید حیدر عباس رضوی انارکلی سے اردو میں تنقید نگاری سلام سندیلوی کی ص ۱۰۳-۲

مکالموں کو پرکشش اور موثر بنانا اور ان میں عمل کی قوت پیدا کرنا ڈرامانگار کا فرض ہے۔

مکالمہ نگاری کے بارے میں چند اصولی باتیں ذہن نشین کرنی ضروری ہوتی ہیں ان میں بعض وہ ہیں۔ جو مکالمہ کے لئے معیوب سمجھی جاتی ہیں اور بعض وہ ہیں جو مکالمہ کا حسن ہے۔" ۱

بہر صورت مکالمہ ڈرامہ کی جان ہے۔ جاندار برجستہ برمحل اور مختصر مکالمے ڈرامہ کی کامیابی کے ضامن ہوتے ہیں۔ ڈرامہ کے ابتدائی دور میں جب کہ ڈرامامنظوم ہوتا تھا۔ مکالمے بھی منظوم ہوتے تھے۔ مگر بہت جلد اس کا رواج ختم ہو گیا اور نثری مکالمے ڈراموں میں استعمال کئے جارہے ہیں۔

مکالمہ نگاری کی مفاہمتیں

مکالمہ نگاری کے سلسلے میں ڈرامانگار کو فن ڈرامہ کی بعض مفاہمتوں کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے۔ مثلاً ڈراما میں مکالمہ نگاری کا ایک انداز خود کلامی ہے یعنی ایک کردار خود سے باتیں کرتا ہے۔ "خود کلامی" دراصل ڈرامے کا ایک سمجھوتہ ہے کوئی شخص جب کچھ سوچتا ہے اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے تو عام حالت میں دوسروں کو اس کی خبر نہیں ہوتی۔ لیکن ڈرامے میں اس کی سوچ "خود کلامی" کے ذریعہ تماشائیوں تک پہنچ جاتی ہے۔ ڈرامے کے مکالموں میں ایک مفاہمت "یکسوئی" بھی ہے۔ اس کی صورت یہ ہوتی ہے کہ اسٹیج پر کئی کرداروں کی موجودگی میں ایک کردار کچھ سوچتا ہے یا کوئی فیصلہ کرتا ہے اور اس کے انداز اگرچہ "خود کلامی" کو سا ہوتا ہے لیکن یہ سمجھ لیا جاتا ہے کہ اس سوچ کو اسٹیج پر موجود باقی کرداروں نے نہیں سنا۔ لیکن تماشائیوں نے سن لیا۔

تذبذب

ڈرامے کا پلاٹ مختلف چھوٹے چھوٹے واقعات کے ربط و تسلسل سے تیار کیا جاتا ہے۔ ایک اچھے پلاٹ میں ارتقائی کیفیت کا پایا جانا ضروری ہے۔ یہ ارتقائی کیفیت واقعات کی منطقی ترتیب کے نتیجہ میں پیدا ہوتی ہے اور اسی سے ڈرامے میں دلچسپی قائم رہتی ہے۔ واقعات کی ترتیب میں قصّہ کی پیچیدگی، کرداروں کے حرکت و عمل اور ان کے باہمی تصادم سے ڈرامے میں ایک پراسرار فضا قائم ہو جاتی اور تماشائی ہر لمحہ یہ جاننے کے لئے بے چین رہتا ہے کہ اس واقعہ کے بعد کیا ہوگا ؟ ڈرامے کی اصطلاح میں اس کو "تذبذب" (SUSPENSE) کہتے ہیں۔ پلاٹ کے

ارتقاء کے ساتھ ساتھ تذبذب کی کیفیت میں بھی مسلسل اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ تذبذب کی انتہا کو ڈرامے کا "نقطہ عروج" (CLIMAX) کہتے ہیں۔ یہ ڈرامے کے فن کا وہ حصّہ ہے جہاں سے ڈرامے کا پلاٹ انجام کی سرحد میں داخل ہوتا ہے۔ واقعات ایک واضح انجام کی طرف اشارہ کرنے لگتے ہیں۔ تمام مسائل کا حل نظر آنے لگتا ہے۔ اسرار کھلنے لگتے ہیں اور تذبذب کی کیفیت رفتہ رفتہ اعتدال پر آنے لگتی ہے۔

تصادم

ڈرامے کی روح عمل ہے اور یہ عمل تصادم سے پیدا ہوتا ہے۔ اس لئے تصادم بھی ڈرامے کے فن کا ایک جزو قرار دیا گیا ہے بلکہ ایک نقاد نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ "تصادم کے بغیر ڈراما کا وجود ناممکن ہے۔" تصادم کا مطلب ہے ٹکراؤ۔ ڈرامے میں یہ ٹکراؤ دو کرداروں، دو ذہنیتوں اور قوتوں کے درمیان بھی ہو سکتا ہے اور دو فرد و جماعت کے درمیان بھی۔ تصادم کی دو قسمیں قرار دی گئی ہیں

۱) خارجی تصادم ۲) داخلی تصادم

جب دو کرداروں، دو ذہنیتوں، دو قوتوں کے درمیان تصادم ہو، ایک فرد اور جماعت کے درمیان تصادم ہو یا آدمی اور فوق فطری قوت وغیرہ کے درمیان تصادم ہو تو اس کو "خارجی تصادم کہا جاتا ہے۔ داخلی تصادم سے مراد ہے کسی کردار کے ذہن میں نظریات کا تصادم، ایک جذبے کا دوسرے جذبے سے تصادم یا شعور اور تحت الشعور کے درمیان تصادم۔ ۱

ہر ڈرامہ میں تصادم کا ہونا ضروری سمجھا جاتا ہے

بقول عشرت رحمانی۔ "ماہرین فن نے تصادم کی قوت کو اس قدر اہم تسلیم کیا ہے کہ اس کے بغیر ڈرامے کا وجود ممکن نہیں ہے۔ عام طور پر دو کرداروں اور یا ذہنیتوں کا تصادم یا ایک کردار اور دوسری کسی خفیہ طاقت کا تصادم رائج تھا۔ عموماً یہ تصادم دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک داخلی دوسرا خارجی۔ داخلی تصادم انسان کے اپنے جذبات اور شعور و تحت الشعور کے درمیان واقع ہوتا ہے ظاہر ہے کہ تضاد سے مراد دو قوتوں کا تضاد اور ان کے درمیان کشاکش ہے۔ دو کرداروں یا دماغوں اور یا کسی کردار کی نامعلوم طاقت سے مصروف کشمکش ہو جانا اور متضاد ٹکرانا خارجی تصادم ہے۔ محبت، نفرت یا عزت اور غم و شادی کے جذبات یا مادیت و روحانیت

۱ سید حیدری عباس رضوی ڈرامہ کلی صفحہ

کے درمیان متضاد کشاکش کا وقوع پذیر ہونا داخلی تصادم ہے۔

تصادم کی ہر کیفیت کو دلچسپ اور کامیاب منزل میں داخل کرنے کے لئے حیات انسانی کا نفسیاتی مطالعہ بے حد ضروری ہے اور ان کی تمام فطری خصوصیات کو بخوبی سامنے رکھنا لازمی ہے[1]

کشمکش

ہر ڈراما میں کشمکش کا ہونا لازمی امر ہے کیونکہ ڈرامہ کشمکش کے بغیر آگے نہیں بڑھتا۔ بہت سے نقادوں اور ادیبوں نے ڈرامہ میں کش مکش کے متعلق اظہار خیال کیا ہے ان میں سے چند کے قول نقل کئے جاتے ہیں۔

بقول عشرت رحمانی۔ "کشمکش ڈرامہ کا اہم جزو ہے وہ تماشائیوں کو حیرت میں ضرور ڈالے اور غیر متوقع حالات کے اثر سے تذبذب بھی پیدا کرے لیکن واقعات غیر فطری حدود میں داخل نہ کریں۔ اگر کسی قصہ کے درمیان میں خواہ مخواہ کشمکش پیدا کرنے کی غرض سے کھینچ تان روا رکھی جاتی تو نتیجہ اکثر معکوس ہوتا ہے۔ کیونکہ ایسی کشمکش جس کی پیچیدگیوں کو سلجھانے کے لئے غیر امکانی سعی کی جائے اور غیر فطری حالات کا اظہار کرے عجوبہ بنایا جائے۔"[2]

اطہر پرویز کا خیال ہے کہ۔ "ڈرامے میں کشمکش کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ یہ کشمکش نظریوں کی بھی ہوتی ہے اور ذاتی طور پر افراد کی بھی یعنی ذاتی طور پر مقاصد بھی ٹکراتے ہیں اور اصول بھی اصول سے ٹکراتے ہیں جیسے یونانی ڈرامے "اینٹی گونی" میں جس کا مصنف سفاکلیز ہے۔ تھیبس کا بادشاہ کریان اپنے بھانجے پالی نیسر کی لاش کو میدان میں ڈلوا دیتا ہے کیونکہ اس نے بغاوت کی تھی اور ریاستی آئین کا تقاضہ ہے کہ باغی کو سزا ملنی چاہیئے۔ چنانچہ کریان کے حکم کے بموجب لاش میدان میں ڈلوا دی جاتی ہے۔ یہاں ایک کشمکش اور تصادم ہے جب دونوں اپنے اپنے اصولوں پر سختی سے قائم ہیں۔"[3]

غرض ڈرامے میں کشمکش کا ہونا لازمی ہے جیسا کہ ہڈسن نے کہا ہے کہ کشمکش تو ڈرامے کی ریڑھ کی ہڈی ہے اس کشمکش کی ابتدا ڈرامے کی ابتدا ہوتی ہے اور اسی کی

---

[1] ڈرامہ کی تاریخ و تنقید۔ عشرت رحمانی صفحہ ۲۸ [2] عشرت رحمانی ڈرامہ کی تاریخ و تنقید صفحہ ۲۹

[3] ادب کا تنقیدی مطالعہ اطہر پرویز۔ صفحہ ۱۲۱

انتہا اس کا نقطۂ عروج ہے۔

ڈراما کی وحدتیں

ڈرامے کا فنی مطالعہ اس وحدتوں کا ذکر کئے بغیر مکمل نہیں کہا جا سکتا۔ ڈرامے کے فن میں عام طور پر "وحدت زماں" "وحدت عمل" "وحدت مکاں" اور "وحدت تاثر" کا ذکر کیا جاتا ہے۔ ان میں سے پہلی تین وحدتوں کو ارسطو سے منسوب کیا جاتا ہے اور چوتھی وحدت کو ان تین وحدتوں کا حاصل کہا جاتا ہے۔

ڈاکٹر اسلم قریشی تحریر کرتے ہیں کہ "ارسطو نے وحدت زماں کی طرف چند اشارات کئے ہیں اور وحدت عمل پر خصوصی زور دیا ہے۔ وحدت مکاں کا شاخانہ غلطی سے اس کی طرف منسوب کر لیا گیا ہے۔"

ارسطو کے خیال میں روئیداد بہت اہم ہے کیونکہ روئیداد عمل کا ڈھانچہ ہے ضروری ہے کہ روئیداد مکمل ہو اور مکمل وہ شے ہے جس میں آغاز درمیان اور انجام تینوں مدارج موجود ہوں روئیداد میں عظمت و طوالت ہونی چاہئے، مگر حد سے زیادہ نہیں کیونکہ حسن تناسب میں مضمر ہے۔

روئیداد ہی کے سلسلے میں ارسطو نے اس اصول کا ذکر کیا ہے جسے بعد میں "وحدت عمل" کا لقب دیا گیا اور ارسطو کا کہنا یہ ہے کہ روئیداد محض اس وجہ سے واحد نہیں ہو سکتی کہ اس کا ہیرو ایک ہے۔ ایک ہی شخص کو بہت سے واقعات پیش آ سکتے ہیں جس کا ایک دوسرے سے تعلق نہیں روئیداد کو صرف ایک ہی ایسے عمل کی نقل ہونا چاہئے جو واحد اور مکمل ہو اس کے اجزا اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو پورا عمل تباہ ہو جائے یا بالکل بدل جائے۔ اسی باعث اکہری ترتیب کی روئیداد کو دہری ترتیب کی روئیداد پر فضیلت حاصل ہے۔ پس ارسطو نے اگر صاف صاف کسی وحدت کا ذکر کیا ہے تو وہ صرف "وحدت عمل" ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ اس کے پیش نظر یونانی ڈرامہ اور یونانی اسٹیج کی ضرورتیں تھیں۔ یونانی اسٹیج کے سامنے پردہ نہیں ہوتا تھا جو مناظر کی تبدیلی کے لئے ضروری ہے اور وہی اداکار (ایکٹر) شروع سے آخر تک ڈرامے میں پارٹ کرتے تھے۔ یونانی اسٹیج کے ان حالات کا تقاضا ہی یہ تھا کہ ایک اور صرف ایک مکمل عمل دکھایا جائے۔ یونانی ڈرامے کو تو اصول کی ضرورت تھی لیکن جب نشاۃ ثانیہ

اور اٹھارویں صدی کے ڈراما نگاروں نے اس اصول کی پابندی پر زور دیا تو یہ ان کی غلطی تھی۔ "وحدت عمل" بلکہ تینوں وحدتوں کو اگر ضروری سمجھا جائے تو دنیا بھر میں شیکسپیئر کے برابر اور کوئی گناہگار نہیں جس نے ہر موقع پر وحدت شکنی کی۔

لیکن ان کلاسیکی تنقید نگاروں کا سب سے پر لطف کارنامہ تو یہ ہے کہ انہوں نے ایک اور وحدت کو ایجاد کر کے اس کو ارسطو سے زبردستی منسوب کر دیا۔ اس تیسری وحدت یعنی وحدت مکان کی ایجاد تک تو مضائقہ نہ تھا مگر اس کو ارسطو سے منسوب کرنا زیادتی تھی ارسطو نے یہ اشارتاً یا کنایتہً بھی "وحدت مکان" یہ کہ پورے ڈرامے کا عمل ایک ہی مقام پر پیش آئے" کا ذکر نہیں کیا ہے۔ لیکن دراصل "وحدت مکان بھی وحدت زماں اور وحدت عمل کا منطقی نتیجہ ہے۔ اگر ڈرامے کے واقعات چوبیس گھنٹے کے اندر پیش آئیں اور اگر وہ مسلسل اور مکمل ہوں تو یہ بھی ضرور ہے کہ وہ سب واقعات ایک ہی جگہ پیش آئے ہوں۔ ان تنقید نگاروں کا ایک اعتراض یہ تھا کہ اگر ایک منظر ایک شہر میں ہو اور دوسرا کئی ہزار میل دور دوسرے شہر میں تو ناظرین کا ذہن اس کو تسلیم نہیں کر سکتا۔ ظاہر ہے کہ یہ اعتراض غلط ہے اور انسان کا ذہن اور تخیل اس کی صلاحیت رکھتا ہے کہ لحظہ بھر میں ایک مقام کے بعد دوسرے دور دراز مقام کے تصور کو تسلیم کر لے۔

تینوں وحدتوں۔ وحدت زماں، وحدت مکاں اور وحدت عمل میں سے صرف وحدت عمل کی ضرورت پر ارسطو نے زور دیا ہے، وحدت زماں کی طرف اس نے محض اشارہ کیا ہے اور وحدت مکاں کی طرف اس نے اشارہ بھی نہیں کیا۔

وحدت زماں

وحدت زماں کی تعریف اس طرح بیان کی گئی ہے کہ "ڈراما میں جو واقعہ بیان کیا جائے وہ زیادہ عرصہ میں پھیلا ہوا نہ ہو۔ بلکہ بہتر ہے کہ آفتاب کی ایک گردش یعنی چوبیس یا بارہ گھنٹوں میں سب واقعات پیش آجائیں" یہ تعریف بھی زیادہ واضح نہیں ہے۔ "وحدت زماں" کا مفہوم یہ بھی لیا جا سکتا ہے کہ ڈراما میں پیش آنے والا واقعہ خواہ زیادہ عرصہ ہی پر پھیلا ہوا کیوں نہ ہو ڈرامے کی پیش کش سے تماشائی کو وقت گذرنے کا احساس ہونا چاہیئے۔

وحدت عمل

وحدت عمل کا مفہوم یہ بیان کیا جاتا ہے کہ "ڈراما میں جو واقعہ پیش کیا جائے اس کا تاثر پورا رکھنے کے لئے جتنے

ضمنی واقعات ہوں وہ اصل واقعہ کی اہمیت کو بڑھاتے رہیں مختلف قسم کے واقعات بیان کر کے ڈرامے کو پیچیدہ نہ بنانا چاہیئے"۔

وحدت مکاں

وحدت مکاں کو ارسطو کے وضع کردہ ڈرامے کے اصولوں کے مطالعہ کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے۔ اس کا مفہوم اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ "جو واقعات ڈرامے میں دکھائے جائیں وہ ایسی جگہوں پر پیش آئیں جو ایک دوسرے سے بہت مختلف فاصلے پر نہ ہوں اور اگر واقعہ میں پیش کردہ مقامات ایک دوسرے سے بہت فاصلہ پر ہوں تو واقعہ کے زمانے کے لحاظ سے فاصلہ طے کرنے وقت کا لحاظ رکھا جائے۔

وحدت تاثر

ڈرامے میں وحدتوں کا خیال رکھا جانا اس لئے ضروری سمجھا گیا ہے کہ اس کا مجموعی تاثر قائم رہے۔ اسی مناسبت سے "وحدت تاثر" ڈرامے کی چوتھی وحدت شمار کی جاتی ہے۔ "وحدت تاثر پیدا کرنے کے لئے وحدت زماں، وحدت مکاں اور وحدت عمل کا خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے۔

ڈرامے کی پیش کش

ڈرامے کی فنی تکمیل کا ایک اہم جز و اس کی پیش کش بھی ہے جس کا مفہوم ہے لکھے ہوئے ڈرامے کا اسٹیج پر اداکاروں کے حرکات و عمل کے ذریعہ پیش کیا جانا ہے۔ ظاہر ہے کہ اسٹیج پر پیشکش کے فن میں یوں تو اسٹیج پر پردہ کھینچنے والا بھی اپنی اہمیت رکھتا ہے لیکن ڈرامے کی کامیابی ہدایت کار کی صلاحیت اور اداکار کی ذہنی آمادگی پر منحصر ہوتی ہے۔ اسٹیج پر کام کرنے والوں میں ذمہ داری کا احساس اور باہمی تعاون کا جذبہ کارفرما ہے تو پیش کش کا حسن ڈرامے کی کامیابی کا سبب بن جاتا ہے ورنہ ڈراما زندگی کا مضحکہ خیز اور بھونڈی نقالی بن کر رہ جاتا ہے۔

ڈرامے کی قسمیں

فن ڈرامہ نگاری ایک کٹھن فن ہے۔ دیگر فن پاروں کی طرح آسان نہیں ناول یا افسانہ نگاری میں کہانی کو بڑھا چڑھا کر یا کہانی کو مرچ مسالہ لگا کر مزیدار بنا دیا جاتا ہے۔ لیکن ڈراما نگاری میں ایسا نہیں ہو سکتا۔ اس کے لئے پہلے انسانی فطرت کا گہرا مطالعہ ضروری ہے۔

اُردو ڈرامے کے نقادوں نے ڈرامے کی کئی قسمیں بیان کی ہیں جن میں "ناٹک" ہندوستانی ڈرامے کی سب سے قدیم شکل ہے جس کے اصول ناٹیہ شاستر میں بیان کئے گئے ہیں۔ ناٹک کے زوال کے بعد اس کی بعض صورتیں جو مذہبی عقیدت کی بدولت باقی رہ گئی تھیں ان میں "رام لیلا" اور "کرشن لیلا" زیادہ مقبول تھیں۔ ان کے علاوہ بعض تفریحی مشاغل میں ڈراما سے ہلکی یا گہری مشابہت رکھتے تھے۔ مثلاً نوٹنکی، یاترا بھانڈوں کی نقل، بہروپیوں کے روپ، سوانگ، سنگیت، جنگ نامہ کٹھ پتلیوں کا تماشا اور اکھا وغیرہ مغرب کے زیر اثر ڈرامے کا مطالعہ کرتے ہوئے اسلم قریشی نے "المیہ" طربیہ، المطربیہ، میلو ڈراما، ڈریم اور اساطیری ڈرامہ کا ذکر کیا ہے۔ عشرت رحمانی نے ان کے علاوہ "فارس" براسک، اور اوپیرا کا تعارف دیا ہے اور ڈاکٹر مسیح الزماں نے "شاسبک" اسراری ڈرامے، معجزاتی ڈرامے، جدید ایک یا حکایتی ڈرامے یک ڈرامے، ایکانکی ڈرامے، اور ریڈیو ڈرامے سے روشناس کرایا ہے۔ اس کے علاوہ بھی کئی قسمیں گنائی جاتی ہیں جیسے قومی ڈرامے، عوامی ڈرامے، سیاسی ڈرامے، اخلاقی ڈرامے، مزاحیہ ڈرامہ، عشقیہ، مذہبی ڈرامے وغیرہ۔

المیہ ڈرامے المیہ ڈرامے کا پلاٹ رنج و غم کے تاثرات اور کرداروں کی ناکامی نامرادی اور تباہی و بربادی کے واقعات پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس قسم کے ڈراموں میں عموماً ایک بلند کردار آدمی کو اس کی کسی کوتاہی غلطی یا کردار کی کسی کمزوری کے سبب تباہ و برباد ہوتا ہوا دکھایا جاتا ہے۔ "المیہ" میں واقعات کی پیش کش سے تماشائیوں میں۔ "غم و اندوہ، ہمدردی اور دہشت کا ایک گہرا تاثر پیدا ہوتا ہے جس سے دردمندی اور رحم کے جذبات ابھرتے ہیں۔" اور تماشائیوں کے جذبات کو ابھارا جاتا ہے اور تماشائیوں کے جذبات کا تزکیہ ہوتا ہے۔ ارسطو نے اس کے لئے "کتھارسس" (K-THARSIS) کی اصطلاح استعمال کی ہے۔

طربیہ ڈرامے طربیہ ڈرامے میں پلاٹ خواہ کتنے ہی واقعات پر مشتمل ہو ہر حالت میں ڈرامے کا انجام خوش گوار ہوتا ہے۔ ڈاکٹر مسیح الزماں لکھتے ہیں کہ "اس کی کلاسیکی صورت میں ایسے واقعات درمیان میں رونما ہوتے ہیں جو تفریح کا سامان بہم پہنچانے کے علاوہ سنجیدہ اور ایماندار لوگوں پر چالاک

قسم کے لوگوں کی عارضی فتح دکھاتے ہیں اور ڈرامے کے اختتام تک نتیجہ الٹ ہو جاتا ہے" "ان ڈراموں کا مقصد چونکہ طربیہ تاثر پیدا کرنا ہوتا ہے اس لئے اکثر ان میں مزاح کا عنصر غالب رہتا ہے۔

المطربیہ المطربیہ ڈرامے کی وہ قسم ہے جس میں المیہ اور طربیہ واقعات کے امتزاج سے قصہ تیار کیا جاتا ہے قصہ کا انجام خوشگوار ہوتا ہے اس قسم کے ڈراموں میں۔ المیہ" کی سنجیدگی اور "طربیہ" کی شگفتگی کی آمیزش سے "متین ظرافت" اور "سنجیدہ مزاج" پیدا ہوتا ہے یا ابھرتا ہے۔

میلوڈراما میلوڈراما میں پلاٹ عموماً شدید کشمکش کا احساس پیدا کرنے والے واقعات پر مشتمل ہوتا ہے۔ پلاٹ میں واقعات کی منطقی ترتیب سے زیادہ ڈراما نگار کی توجہ شدت تاثر پر ہوتی ہے۔

ڈریم ڈریم کی اصطلاح ایسے ڈراموں کا احاطہ کرتی ہے جو طربیہ کی طرح مبالغہ آمیز تفریحی اور پر تفنن سامان مہیا کریں اور نہ المیہ ہوں۔ ایک طرف یہ طربیہ سے اس لحاظ سے مختلف ہے کہ طربیہ کے مثالی کرداروں کے بجائے اس کے کردار مشخص اور منفرد نوعیت کے ہوتے ہیں دوسری طرف یہ اس طرح المیہ سے الگ قرار دیئے جا سکتے ہیں کہ ڈریم میں جذبات و شخصیات کی پیش کش ہوتی ہے لیکن اس کا انجام غم آگیں نہیں ہوتا اور نہ المیہ کی طرح اس کے پلاٹ سے عظمت و جلال کے احساسات پیدا ہوتے ہیں۔

سامان ڈرامے کا مقصد محض عامیانہ تفریح و تفنن ہوتا ہے چنانچہ اس کا پلاٹ مضحکہ خیز واقعات پر مشتمل ہوتا ہے

براسک یہ بھی ایک قسم کا مزاحیہ ڈراما ہے۔ اس قسم کے ڈراموں کی ظرافت ادنیٰ درجہ کی ہوتی ہے۔ اس میں "کمتر درجہ کے ارذل اشخاص شریف اور اعلیٰ اشخاص کی نقلیں کرتے اور شریف اور اعلیٰ اشخاص رذیلوں کی حرکات اختیار کرتے ہیں"

اوپیرا منظوم ڈرامہ ہے جس کا پلاٹ خواہ ٹریجڈی ہو یا کومیڈی اس کی تدبیر گری اور اسلوب ادا جزواً و کلیاً غنائیہ ہوتا ہے۔ اس صنف

کی ترتیب و تشکیل کے لئے ڈراما نگار کا ماہر موسیقی ہونا ضروری نہیں مگر شعر و نغمہ سے واقف ہونا ضروری ہے۔

ایک بانکی ڈرامے

ایکانکی ڈرامے کے لئے یک بابی ڈراما اور ون ایکٹ پلے (ONE ACT PLAY) کی اصلاحیں بھی استعمال کی جاتی ہیں۔ اس قسم کے ڈراموں میں مرکزی خیال سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس کا پلاٹ مختصر ہوتا ہے اور پلاٹ کے تمام واقعات ڈرامے کے مرکزی خیال سے وابستہ ہوتے ہیں۔ ان ڈراموں میں کرداروں کی تعداد بھی زیادہ نہیں ہوتی۔ مکالمے مختصر لیکن جامع ہوتے ہیں۔ ڈرامے کے تمام عناصر مرکزی خیال کو نمایاں کر کے ڈرامے کے تاثر میں شدت پیدا کرتے ہیں۔

ریڈیو ڈراما

ریڈیو ڈراما کو "نشری ڈراما" بھی کہا جاتا ہے۔ یہ اصطلاح ریڈیو سے نشر کئے جانے والے ڈراموں کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں آوازوں کے ذریعے وہ تمام تاثرات پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جن کے لئے پہلے اسٹیج اس کی آرائش اور کرداروں کی حرکت و عمل کو لازمی سمجھا جاتا تھا۔ ریڈیو ڈرامے نے ڈراموں کو دیکھنے کے بجائے سننے کی چیز بنا دیا ہے اور اسی وجہ سے اس کے شائقین کا حلقہ وسیع تر ہو گیا ہے۔

ریڈیو ڈراما کی ایجاد ڈرامے کے تاریخی اور فنی ارتقا کا ثبوت اور روایت شکنی کی عمدہ مثال ہے۔ یہ اسٹیج کی قرنوں پرانی روایت سے کامیاب بغاوت ہے جس نے ڈرامے کے نئے امکانات کو واضح کیا ہے۔ نصف صدی کے مختصر سے عرصہ میں ریڈیو ڈرامے کو جو مقبولیت اور ہر دلعزیزی حاصل ہوئی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔

قومی ڈرامے

ملک و ملت کی اصلاح کے لئے جو ڈرامے لکھے جاتے ہیں جن میں قومی عنصر چمک اٹھتا ہے وہ قومی ڈرامے کہلاتے ہیں۔ اس کا مقصد ملک و ملت کو بیدار کرنا، سوتے ہوئے لوگوں کو جگانا ہوتا ہے۔ قوم کو عمل پر آمادہ کرنا ان کا کام ہے۔

عوامی ڈرامے

عوام کی دلچسپی کے لئے جو ڈرامے تیار کئے جاتے ہیں وہ عوامی ڈرامے کہلاتے ہیں اس میں ملک و ملت کا مفاد بھی

ہوتا ہے۔ لیکن قومی ڈراموں کی طرح نہیں اس سے مقصد عوام کو خوش کرنا اور ان کو اپنا گرویدہ بنانا اور ان سے پیسے بٹورنا ہے۔

سیاسی ڈرامے

سیاسی حالات کے تحت دماغی انقلاب پیدا کرنے کے لئے جو ڈرامے لکھے جاتے ہیں وہ سیاسی ڈرامے کہلاتے ہیں جیسے بہادر شاہ ظفر اور انگریزوں کا تعلق ظفر پر انگریزوں کا ظلم ظاہر کرنا ہے تو شاعر یا ادیب یا ڈرامہ نگار بڑی احتیاط کے ساتھ اپنے ڈرامے میں ان تمام حالات و واقعات و حادثات اور مظالم کو پیش کرتا ہے جو انسانی دماغ میں ایک انقلابی کیفیت پیدا کرتے ہیں جیسے ٹیپو سلطان کے ساتھ انگریزوں کی غداری وغیرہ۔ اس قسم کے ڈرامے سیاسی حالات کے پیش نظر لکھے اور کھیلے جاتے ہیں۔ اسکولوں کالجوں یا قومی اداروں کی طرف سے اس کی پیش کش ہوتی ہے اس طرح بعض اردو کے مشہور ادبا نے اچھے اچھے ڈرامے لکھے ہیں جیسے مولانا ظفر علی خاں نے "جنگ روس و جاپان" کے نام سے ایک ایسا عمدہ ڈراما لکھا ہے جس کی مثال بہت کم ملتی ہے۔

اخلاقی ڈرامے

کالجوں اور اسکولوں میں اخلاقی درستگی کے لئے اخلاقی ڈرامے پیش کئے جاتے ہیں اس میں ملک و ملت کے اخلاق اور آئندہ آنے والی نسل کی بہتری و بھلائی کے لئے جو ڈرامے لکھے جاتے ہیں ان کا معیار بلند ہوتا ہے۔ نسلوں کے اخلاق پر اس کا اثر پڑتا ہے۔ ایسے ڈرامے لکھنے والے کو وسیع معلومات سے آگاہ ہونا پڑتا ہے۔ اخلاقی ڈراموں کا لکھنا ہر کس و ناکس کا کام نہیں۔ خواہ ہندو یا مسلمان، سکھ ہو یا عیسائی وہ اپنے مذہب سے بالاتر ہو کر نہایت اعلیٰ قسم کے ڈراموں کی بنیاد ڈالتا ہے اور اپنا نام روشن کر جاتا ہے۔ اخلاقی ڈرامے لکھنے میں کرشن چندر نے نہایت اہم رول ادا کیا ہے۔

مزاحیہ ڈرامے

مزاحیہ ڈرامے لوگوں کو ہنسنے ہنسانے کے لئے جو ڈرامے لکھے جاتے ہیں وہ مزاحیہ ڈرامے کہلاتے ہیں

عشقیہ ڈرامے

ذات پات اور طبقاتی عصبیت سے بالاتر عشق و محبت یا طبقہ کے جذبات کو ظاہر کرنے کے لئے جو ڈرامے لکھے جاتے ہیں وہ عشقیہ ڈرامے کہلاتے ہیں۔ ان ڈراموں میں محبت کا اظہار ہوتا ہے۔ ایسے

چوتھا باب

ڈراما انارکلی

ڈراموں کو بڑے جوش و خروش کے ساتھ پڑھا جاتا ہے۔ کئی ادیب یا شاعر اس قسم کے ڈرامے لکھ کر شہرت حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ خواہ اس میں حقیقت ہو یا نہ ہو اس کی محبت فرضی ہو یا جھوٹی۔ محبت ایک عالم گیر جذبہ ہے اور کل کائنات محبت ہی سے قائم ہے۔ زمین چاند ستارے ایک دوسرے کی کشش سے قائم ہیں۔ یہی چیز اگر انسانوں کے دلوں میں ہو اور دلوں سے زبان پر آئے تو وہ مزے دار کیوں نہ ہو۔ ہر شخص کیوں نہ پسند کرے مگر ڈرامہ نگار کو چاہیئے کہ وہ ڈراموں میں حقائق کا عنصر زیادہ رکھیں۔

مذہبی ڈرامہ | جب مذہبی عنوانات کو ڈرامہ کا مرکزی خیال قرار دیا جاتا ہے تو اسے مذہبی ڈرامہ کہیں گے۔ عیسائی مذہب خاص کر اپنے مذہب کی تبلیغ کے لئے لکھے گئے ہیں۔ مہابھارت اور رامائن کی کہانیاں پیش کرنے والے ڈرامے ہندو مذہب کے پہلوؤں کو عوام تک پہنچا رہے ہیں۔

بہر صورت اس قسم کے موضوعوں پر روشنی ڈالنے والے ڈراموں کو مذہبی ڈرامے کہا جاتا ہے۔ ضروری نہیں کہ یہ کسی خاص مذہب سے تعلق رکھتے ہوں۔ مذہبی ڈرامے تاریخی بھی ہوتے ہیں کیونکہ مذہبی پیشوا تاریخی شخصیتیں بھی ہیں۔ اگر ان اشخاص کو ڈراما کا کردار قرار دیا جا رہا ہے تو ڈرامہ مذہبی اور تاریخی کہلائے گا۔ مثلاً ڈرامہ بہادر شاہ ظفر خالص تاریخی ڈراما ہے۔ جبکہ خانہ جنگی نیم تاریخی اور نیم مذہبی ڈرامہ کہلائے گا۔ کیوں کہ اس میں صوفی سرمد جیسی ہستی کو مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔ باقی کردار جیسے اورنگ زیب داراشکوہ، شاہجہاں اور ملا ابوالقاسم وغیرہ تاریخی کردار ہیں۔

مذکورہ قسموں کے علاوہ ڈرامے کی دیگر اقسام ماسک ڈرامے، اساطیری ڈرامے، اسراری ڈرامے، معجزاتی ڈرامے، سماجی تنقید کے ڈرامے حکایتی یا جدید ایپک ڈرامے بے تکے ڈرامے وغیرہ ہیں۔ لیکن آج کے دور میں ڈرامے کی صرف دو قسمیں ایکانکی ڈرامے اور ریڈیو ڈرامے زیادہ مقبول ہیں۔

اس کے ساتھ ہی آجکل اسٹریٹ ڈراما بھی کافی مقبول ہیں۔ ان ڈراموں میں نہ اسٹیج کی ضرورت ہے اور نہ ہی COSTUMES کی۔ یہ ڈرامہ ٹروپ ہر کسی مقصد کو یا MESSAGE کو بڑے ہی پر اثر انداز میں گلی گلی پہنچاتے ہیں اور لوگ بڑے ہی دلچسپی کے ساتھ دیکھتے ہیں اور اثر پذیر ہوتے ہیں۔ ان کی کافی مقبولیت بھی ہے۔ صفدر ہاشمی کا قتل اس کا بین ثبوت ہے

امتیاز علی تاج

اُردو کے مشہور ڈراما نگار اور ڈرامہ انارکلی کے مصنف سید امتیاز علی تاج ۱۳ر اکتوبر ۱۹۰۰ء کو لاہور کے ایک ذی علم خاندان میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد شمس العلماء مولوی سید ممتاز علی ۱۹۳۵ء۔ ۱۸۶۰ء عربی کے فاضل فارسی میں کامل اور انگریزی کے اعلیٰ درجہ کے مترجم تھے۔ "متعدد تصانیف ان کی علمی یادگار ہیں جن میں "تفصیل البیان فی مقاصد القرآن" کو بہت شہرت حاصل ہے۔ انہوں نے پرائمری اور مڈل اسکول کے لئے نصاب کی کتابیں بھی تیار کیں۔ مولوی سید ممتاز علی سرسید احمد خاں کے دوست تھے اور جدید تعلیم کے فروغ میں ان کے ہم خیال اور معاون تھے۔ عورتوں کی تعلیم، اصلاح اور فلاح و بہبود کے لئے انہوں نے گراں قدر خدمات انجام دیں۔ چنانچہ عورتوں کی تعلیم و تربیت اور خیالات و عقائد کی اصلاح کی غرض سے انہوں نے ۱۸۹۸ء میں ایک رسالہ "تہذیب نسواں" جاری کیا۔ جو تقریباً پچاس برس تک نکلتا رہا۔ انہیں خدمات کے پیش نظر ان کو "عورتوں کا سرسید" بھی کہا گیا ہے۔ مولوی ممتاز علی نے ۱۹۰۹ء میں بچوں کا ایک ہفتہ وار رسالہ بھی جاری کیا تھا جو ۱۹۴۷ء تک جاری رہا۔ ان خدمات کے علاوہ دارالاشاعت پنجاب کا قیام بھی ان کا ایک اہم کارنامہ ہے تاج کی والدہ محمدی بیگم بھی ایک تعلیم یافتہ اور روشن خیال خاتون تھیں اور عورتوں کی تعلیم و اصلاح اور فلاح و بہبود کے کاموں میں اپنے شوہر کی ہم خیال اور شریک کار تھیں۔ وہ "تہذیب نسواں" کی اشاعت میں برابر کی ذمہ دار تھیں۔ ۱۹۰۴ء میں انہوں نے ایک رسالہ "شیر مادر" جاری کیا تھا۔ تصنیف و تالیف کی طرف بھی ان کی توجہ تھی۔ انہوں نے اخلاق و ادب معاشرت اور خانہ داری کے علاوہ اپنے بیٹے امتیاز علی تاج کی تربیت و تالیف کے شوق اور خدمت خلق کے جذبہ سے بھرپور ماحول میں ہوئی۔ ان کے مزاج اور فکر کی تعمیر میں ان کے گھر کے علمی ادبی اور صحافتی ماحول کو بڑا دخل تھا۔ خصوصاً بچوں کے ہفتہ وار اخبار "پھول" نے ان کے ادبی مزاج کی تشکیل میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

امتیاز علی تاج نے اوائل عمر میں رسالہ "پھول" کے صفحات سے لکھنے کا آغاز

کیا اور پھر اپنے والد کی نگرانی میں اسی رسالہ کے ذریعہ صحافت کی تربیت حاصل کی۔ اسی تربیت کا فیض تھا کہ انہوں نے ۱۹۱۸ء میں اپنے دور طالب علمی میں لاہور سے "کہکشاں" جاری کیا اور بڑی کامیابی کے ساتھ اس رسالہ کو تقریباً ڈھائی سال تک نکالتے رہے۔ یہ کامیابی انہیں "تہذیب نسواں" اور "مشیر مادر" کی تربیت کی وجہ سے حاصل ہوئی۔ والد کی وفات کے بعد "تہذیب نسواں" اور "پھول" کے اجراء کی ذمہ داری کو بھی انہوں نے حسن و خوبی کے ساتھ انجام دیا۔ بعض نقادوں نے دارالاشاعت پنجاب کے قیام کو امتیاز علی تاج سے منسوب کیا ہے۔ آزادی کے بعد پاکستان میں اردو زبان و ادب کی ترویج و ترقی کے لئے قابل قدر خدمات انجام دیں۔ ۱۹۵۸ء میں وہ پاکستان کے مشہور و معروف علمی و ادبی ادارہ "مجلس ترقی ادب لاہور" کے ڈائرکٹر کے معزز عہدہ پر فائز ہوئے اور آخر وقت تک ان خدمات کو انجام دیتے رہے۔ وہ "بزم اقبال" کے معتمد اعزازی بھی تھے اور دارالاشاعت پنجاب کے علمی و ادبی امور میں مشیر و نگراں بھی تھے۔ حکومت پاکستان نے ان کی ادبی خدمات کے اعتراف میں انہیں "ستارہ امتیاز" کے خطاب سے سرفراز فرمایا۔ ۹ر اپریل ۱۹۷۰ء کی رات کو کسی نے ان پر قاتلانہ حملہ کیا وہ زخموں کی تاب نہ لاسکے اور ان کا انتقال ہوگیا۔

امتیاز علی تاج ادبی لحاظ سے بڑی متنوع شخصیت کے مالک تھے وہ شاعر بھی تھے اور تاج تخلص کرتے تھے۔ ان کے شعری تخلیقات ایک زمانے میں اردو کے مشہور ادبی رسالہ مخزن کے صفحات پر شائع ہوتی رہیں۔ لیکن شاعر کی حیثیت سے وہ زیادہ مشہور نہیں ہیں۔ نثر نگار کی حیثیت سے ان کا ایک مقام ہے۔ انہوں نے نثر میں بہت کچھ لکھا ہے خصوصاً بچوں کے لئے انہوں نے متعدد کہانیاں لکھی ہیں۔ ابوالحسن، اسکول کی کہانیاں، بونوں کی کہانیاں، انصاف کی کہانیاں، بیربل کی کہانیاں، طلسمات کی کہانیاں، کسانوں کی کہانیاں، کنجوسوں کی کہانیاں، جنوں کی کہانیاں، سمندری شہزادہ، بچوں کی بہادری، پرستان پھول باغ، پھولوں کی کلیاں، چڑیا خانہ، جادو کا برج، جھوٹ موٹ کا بھوت، کیوا اور مانو، لخت جگر، ان کے علاوہ۔ پردہ قرآنی نقطۂ نظر سے، جہاں گیر، پیاری کتاب، شاہکار تصاویر، لیلیٰ یا غرناطہ کا محاصرہ، بھارت کا سمراٹ (گاندھی جی کی سوانح عمری) کمک، اردو گدگدی، موت کا راگ، ہیبت ناک افسانہ، چچا چھکن، انارکلی، نانکوں کی کہانیاں، قرطبہ کا قاضی اور دوسرے یکبابی کھیل بھی ان کے تصانیف ہیں۔

مجلس ترقی ادب لاہور سے وابستہ ہونے کے بعد ان کی تمام تر توجہ کلاسیکی ادب پر مرکوز ہوگئی۔ اس زمانہ میں انہوں نے اردو کے کلاسیکی ڈراموں کی ترتیب و اشاعت کا کام انجام دیا "خورشید" آرام کے ڈرامے، رونق کے ڈرامے، ظریف کے ڈرامے مرتب کرکے انہوں نے صنف ڈراما کی گراں قدر خدمات انجام دی ہیں۔ فلم کے لئے بھی انہوں نے کہانیاں لکھیں اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی ادبی خدمات متنوع ہیں اور ان کی تصانیف کی فہرست طویل ہے جس میں "چچا چھکن" جیسی بلند پایہ تصنیف بھی موجود ہے۔ جو اردو کے مزاحیہ ادب کا قابل قدر سرمایہ ہے۔ لیکن ان کی لازوال ادبی شہرت کا انحصار ڈراما "انارکلی" کے مصنف کی حیثیت سے ہے یہ ڈراما تاج کے قلم کا شاہکار ہے اور اس سے اردو ڈراما نگاری کی تاریخ کا اعتبار قائم ہے۔

انارکلی کی کہانی

اس کہانی کو تاج سے پہلے ٹیگور اور محمد بن فوق نے بھی لکھا۔ ٹیگور نے ایک تاریخی افسانے کے روپ میں اور فوق نے تاریخی ناول کی شکل میں ان دونوں کہانیوں کے خاکے پیش خدمت ہیں۔

۱۔ ٹیگور کی انارکلی

شاہی محلات کی ایک حسین و جمیل کنیز زادی کو ایک بار شہنشاہ اکبر نے باغیچے میں کھڑا دیکھا اور اسکی تازگی و حسن سے متاثر ہوکر انارکلی لقب سے مخاطب کیا۔ اس وقت سے نادرہ کا نام انارکلی پڑ گیا۔

شہزادہ سلیم بھی اس کے جمال کا گھائل ہو چکا تھا۔ بہار کی ایک شام کو بارش نے برس کر کچھ اور صاف شفاف بنا دیا تھا اور چمن پھولوں کی خوشبو سے بسا ہوا تھا۔ پتوں سے تھمی ہوئی بارش کے قطرے ابھی تک ٹپ ٹپ گر کر فضا میں موسیقی پیدا کر رہے تھے کچھ دیر بعد چاند بھی ابھر آیا ایسے سہانے موسم میں انارکلی سنگ مرمر کی روشوں پر چہل قدمی کرتی ہوئی اپنے غزال کو پکار رہی تھی "آرا۔ آرا۔" جو ابھی ابھی کہیں اوٹ ہوگیا تھا۔ اس نے پھر پکارا "آرا۔ آرا۔" اور ایک سمت سے غزال کے جھانجھوں کی چھم چھم سنائی دی مگر وہ نہ آیا۔ انارکلی آواز کی طرف بڑھ گئی جو باغ کے ایک گوشے سے آرہی تھی اس نے اس بار قدرے جھنجھلاہٹ سے پھر پکارا "آرا۔ آرا۔" اور چوکڑیاں بھرتا درختوں کی آڑ سے اس کے معصوم ہاتھوں کی گرفت میں آگیا۔

انارکلی نے آ کر اس کے گلے میں باہیں ڈال کر کہا "آج تو آپ تک کہاں رہ گیا تھا تجھے کس نے پکڑ رکھا تھا۔

"میں نے" ایک مردانہ لیکن پیار بھری آواز آئی۔ انارکلی نے سر اٹھا کر دیکھا تو یہ سلیم تھا۔ سلیم اور انارکلی کی یہ پہلی ملاقات تھی سلیم نے انارکلی پر اپنی آرزو کا اظہار کر دیا اس کے بعد دونوں چھپ چھپ کر ملتے رہے اور محبت پروان چڑھتی گئی۔

اکبر راگ رنگ کا رسیا تھا وہ انارکلی کو اکثر و بیشتر رقص و نغمہ کا حکم دیتا۔ ایک دن اس نے شیش محل میں ناچ کا ایک اہتمام کرایا۔ انارکلی سج دھج کر آئی۔ ایسے معلوم ہوتا تھا کہ سلیم بھی محفل میں موجود ہو گا۔ اس نے بادشاہ کو آداب بجا لا کر رقص کا آغاز کیا اور ایک فارسی غزل گانا شروع کی۔

من تو شدم، تو من شدی، من تن شدم، تو جاں شدی
تا کس نگوید بعد ازیں من دیگرم تو دیگری

سلیم کی موجودگی نے اسے بالکل بے خود بنا دیا اور اسے یہ احساس بھی نہ رہا کہ شہنشاہ اکبر بھی یہیں جلوہ افروز ہے وہ سلیم کی جانب اشارے کرتی رہی اچانک اکبر کی آواز بلند ہوئی "گانا بند کرو" وہ شیش محل کے آئینوں میں عاشق و معشوق کی بے باکیاں دیکھ چکا تھا اس کو یقین ہو گیا تھا کہ انارکلی نے سلیم کو پھانسنے کے لئے اپنا جال بچھایا ہے اور انارکلی زنداں کے حوالے کر دی گئی۔

زنداں کی تاریکی میں پڑی انارکلی اپنی موت کا انتظار کر رہی تھی اور سوچ رہی تھی کہ کیا شہزادے نے اس سے کھیل کھیلا ہے؟ اچانک اس وقت قدموں کی چاپ سنائی دی، دروازہ کھلا اور مشعلوں کی روشنی میں اس نے شہزادے کو آتا دیکھا اس کے منہ سے بے ساختہ نکلا "سلیم" اور دونوں محبت سے ایک دوسرے کی آغوش میں سما گئے۔ مشعل بردار چلے گئے۔ سلیم نے انارکلی کو بتایا کہ وہ دو گھوڑوں کا انتظام کر چکا ہے اور دونوں فرار ہو کر کہیں دور چلے جائیں گے۔ انارکلی نے پس و پیش کیا کیونکہ ایسی صورت میں سلیم اور بھی معتوب ہو جائے گا۔ مگر سلیم نہ مانا اور اس کا ہاتھ پکڑ کر چلنے لگا۔ زنداں کا دروازہ پھر کھلا داروغہ زنداں رحیم

خاں نے اطلاع دی کہ بادشاہ سلامت تشریف لا رہے ہیں آپ ان کی واپسی کے بعد انارکلی بیگم کو لے جائیں۔ شاہزادہ ہٹ گیا۔ داروغۂ زنداں نے یہ چال چلی تھی کیونکہ اسے پتہ چل چکا تھا کہ شہزادہ انارکلی کو لے جائے گا۔ جس سے اس کی خیر نہیں رہے گی۔ اسی لئے اس نے یہ بہانہ بنایا کہ بادشاہ سلامت تشریف لا رہے ہیں۔ کیونکہ وہ جانتا تھا کہ سیدھے براہ راست شہزادہ کو روک نہیں سکتا تھا۔ اس نے بادشاہ سے نظریں بچانے کے بہانے سلیم کو اندھیرے راستوں سے گذار کر محل میں پہنچا دیا۔ آئندہ خطروں کو روکنے کے لئے اس نے شراب پیش کرنے کی اجازت چاہی۔ شہزادے نے جان شیرازی پیش کرنے کے لئے کہا۔ رحیم خاں نے اس میں بے ہوشی کا ایک سفوف ملا دیا جس کو پی کر شہزادہ غافل ہو گیا۔

انارکلی سلیم کا انتظار کرتی رہی لیکن سلیم نہ آیا۔ صبح ہونے والی تھی اس نے اپنے ہاتھ کی انگشتری کو دیکھا جس سے امید کی ایک نئی کرن پھوٹی اس نے ہیرے کو چاٹ لیا اور وہاں پہنچ گئی جہاں سے لوٹ کر کوئی واپس نہیں آتا۔

اکبر کے انتقال کے بعد جب سلیم نورالدین جہانگیر کے لقب سے تخت افروز ہوا تو اس وقت تک اس کے دل سے انارکلی کا غم مٹ چکا تھا۔ مہرالنساء کی محبت نے اسے نئی دنیا میں پہنچا دیا تھا۔ ایک دن باغیچے میں ٹہل رہا تھا کہ اس کی نگاہ انار کے درخت کے تلے ایک قبر پر پڑی۔ اس نے باغباں سے پوچھا کہ یہ کس کی قبر ہے باغباں نے کہا "انارکلی بیگم کی" بادشاہ نے نام دہرایا انارکلی اور پھر ایک ایک کر کے سارے زخم تازہ ہوتے چلے گئے وہ انارکلی کی یاد میں کھو گیا بھاری قدموں سے آرام گاہ میں واپس چلا گیا۔ دوسری صبح محکمۂ تعمیرات کو حکم ہوا کہ اس قبر پر عالی شان عمارت بنا دی جائے۔ اور قبر پر یہ شعر کندہ کر دیا جائے۔

تا قیامت شکر گویم کردگار خویش را
آہ گر من باز بینم روئے یار خویش را

فوق کی انارکلی

اعجاز نبی نامی ایک شخص مع اپنی بیوی اور چودہ سالہ حسین و جمیل بیٹی نادرہ کے لاہور میں رہتا تھا۔ اس کا بھائی سرفراز نبی آگرے میں شہنشاہ اکبر کے عصا بخش میں شامل تھا۔ اچانک

ایک دن اعجاز نبی کو اپنے بھائی کی جوان موت کی اطلاع ملی جو اسے اپنی اولاد کی طرح عزیز تھی۔ اکبر کو بھی سرفراز کی بے وقت موت کا بہت قلق ہوا اور اس نے اس کمی کو پورا کرنے کے لئے لاہور سے اعجاز نبی کو اپنے دربار میں حاضری کا حکم نامہ بھجوایا۔ حقیقی جوان بھائی کی موت کا صدمہ سخت تھا مگر دوسری طرف بادشاہ وقت کا حکم بھی ٹالا نہیں جا سکتا تھا۔ اعجاز نبی کے پاس حکم پہنچا تو چار و ناچار آگرے کے لئے روانہ ہو گیا۔ دربار میں حاضری پر شہنشاہ نے اعزاز و اکرام سے نوازا اور معین الملک کا خطاب اور مصاحب خاص کا لقب عنایت فرمایا۔ ماہ و سال گذرتے گئے اور معین الملک اکبر کے مقربین میں شمار کیا جانے لگا۔ اس کی بیوی فرخندہ بیگم اور بیٹی نادرہ بیگم بھی محلات شاہی میں بار پانے لگیں خصوصیت سے نادرہ کو بیگمات میں بڑی مقبولیت حاصل ہو گئی جس کا باعث اس کا حسن سیرت و صورت تھا۔

اتفاقاً ایک دن بادشاہ نے نادرہ کو دیکھا اور اس کے جمال سے مسرور ہو کر اسے شمس النساء بیگم کے خطاب سے سرفراز کیا اس نوازش نے بیگمات میں حسد کا مادہ جگا دیا۔ شمس النساء کے خلاف سازشیں ہونے لگیں اور یہ طے پایا کہ اس فتنے کی بیخ کنی کرنے کے لئے مہارانی سے رجوع کیا جائے اس لئے کہ اکبر شمس النساء پر ملتفت ہوا تو اس کا اثر مہارانی کی عظمت اور منزلت پر بھی پڑے گا۔

ایک دن شمس النساء مہارانی کے محل میں ماہ رو کنیزوں کے جھرمٹ میں بیٹھی ہنسی مذاق میں مشغول تھی کہ ادھر سے مہارانی کے آنے کی اطلاع ملی۔ مہارانی کے سامنے ایسی چہلیں بے ادبی تھی اسی لئے اس اطلاع کے ملتے ہی ساری کنیزیں ادھر اُدھر ہو گئیں اور شمس النساء بھی چھپنے کے لئے محل کے بالاخانے پر چڑھ گئی۔ وہاں کمرے میں سلیم اپنی ماں کے پلنگ پر لیٹا ہوا تھا۔ دونوں کی نظریں ایک دوسرے سے متصادم ہوئیں ادھر شمس النساء کا حسن بے نیاز تھا ادھر سلیم جیسا بانکا سجیلا جوان تھا دونوں ایک دوسرے کو دل دے بیٹھے۔ اسی دوران ایک دن معین الملک کو سانپ نے ڈس لیا اور اس کا انتقال ہو گیا۔ شمس النساء بے سہارا ہو گئی۔ اس دن کی ملاقات کے بعد سلیم کے دل میں شمس النساء کا نقش بن گیا تھا۔ سلیم نے اپنے عشق کا تذکرہ اپنے جگری دوست خواجہ محمود سے کیا اور یہ

طے پایا کہ زعفران کے ذریعہ شمس النساء کے دل کی ٹوہ لی جائے اور ملاقات کی کوئی تدبیر نکالی جائے۔ زعفران نے شمس النساء تک پہنچ کر اس کے دل کی لگی کا پتہ چلا لیا معین الملک کی موت کے بعد شمس النساء پر رحم خسروانہ از راہ ہمدردی اور بڑھ گئی۔ اور جب شہنشاہ کو یہ معلوم ہوا کہ نادرہ انار کے پھولوں کو بہت پسند کرتی ہے تو شہنشاہ نے اسے غنچۂ انار کا خطاب دیا جو عام لوگوں تک پہنچتے پہنچتے انارکلی میں تبدیل ہو گیا۔ سلیم نے زعفران کے ذریعہ اپنا پہلا محبت نامہ بھیجا تو وہ سوئے اتفاق سے مہارانی کے ہاتھ لگ گیا اور انہوں نے شہنشاہ کو دکھایا۔ شہنشاہ آگ بگولا ہو گئے اور انارکلی کو قید تنہائی کی سزا دی گئی اور وہ نظر بند کر دی گئی۔

شہزادے نے زعفران کی مدد سے انارکلی سے ملاقات کی سبیل نکال ہی لی اور رات کے وقت ملاقات کے لئے انارکلی کو نشاط محل (شہزادے کی قیام گاہ) لے آئی۔ یہاں دونوں نے اپنی دل کی کہیں۔ شہزادے نے کہا کہ وہ انارکلی کو اس نظربندی سے کہیں اڑا لے جائے گا۔ کسی ایسی جگہ جہاں اکبر کا عمل نہ ہو۔ لیکن اس کا موقع نہیں مل سکا۔ ابوالفضل کے ذریعے اکبر نے سلیم کو سمجھانا چاہا مگر وہ نہ مانا۔ انارکلی پر بھی دباؤ ڈالا گیا لیکن وہ بھی اپنے عشق پر قائم رہی۔ شہزادہ انارکلی کی بے بسی دیکھ نہیں سکا اور اس نے یہ فیصلہ کیا کہ وہ آگرے سے کچھ عرصے کے لئے دہلی چلا جائے تاکہ شہنشاہ کے ذہن سے یہ خیال مٹ جائے۔ یہاں ابوالفضل کی رائے سے اکبر نے اس معاملے کو اپنے نورتنوں کے سامنے رکھا اور چاہا کہ انارکلی کو عبرتناک سزا دی جائے مگر ان میں سے کوئی راضی نہ ہوا۔ آخر یہ طے پایا کہ قرعہ نکالا جائے اور رہائی و سزا کی مختلف اقسام علیحدہ علیحدہ کاغذوں میں لکھ کر نکالا گیا۔ انارکلی کی بدنصیبی نے اس کو موت سے ہم کنار کیا اور قرعہ میں زندہ درگور سزا نکلی انارکلی کو زندہ دیوار میں چن دیا گیا۔

جب یہ خبر دہلی پہنچی تو سلیم پر بجلی گر پڑی اور وہ بہت سالوں تک اسی غم میں گم رہا۔ وقت کے ساتھ ساتھ زخم بھی بھرتا چلا گیا مگر سلیم اس حادثے کو کبھی بھولا نہیں سکا اور بادشاہ ہو کر اس نے مدفن پر ایک عالی شان عمارت تیار کروائی۔

ان کہانیوں میں ٹیگور کی کہانی سے تاج نے کہیں کہیں استفادہ بھی کیا ہے مثلاً دارو غۂ زنداں کی وعدہ خلافی۔ اکبر کو سلیم کے ارادوں سے مطلع کرنے کے بارے

میں جو کچھ ٹیگور نے لکھا ہے وہی تاج نے بھی لکھا ہے۔ لیکن ٹیگور کے یہاں ایک غلطی یہ ملتی ہے کہ اس نے انارکلی کو سہرا کھلا کر خودکشی کرتے دکھایا ہے۔ جبکہ یہ بات اس تحریر کے خلاف ہے جو انارکلی کی قبر پر لکھی ہے اور اس روایت کے خلاف بھی جو نسل در نسل سینہ بہ سینہ چلی آرہی ہے۔ اس سے قطع نظر انارکلی کو خودکشی کرتے دکھانے سے اکبر کے جرم میں کمی تو آجاتی ہے لیکن شاہی حکم سے دیوار میں چنوا دیئے جانے کی کہانی کے المیے میں شدت بھی پیدا کر دیتا ہے اور کہیں زیادہ پراثر بھی بنا دیتا ہے۔

فوق کے ناول میں کچھ بھی نہیں ہے۔ نہ زبان و بیان میں نہ کہانی کی تفصیلات میں۔ فوق کا ناول پڑھتے ہوئے ایسا احساس ہوتا ہے کہ کہانی کے ساتھ لکھنے والے کا برتاؤ کتنی اہمیت رکھتا ہے لکھنے والے کا سلیقہ۔ ان کی تنقیدات کا مطالعہ یہ سارے کے سارے لکھنے والے سے ریاض، سلیقہ اور خلوص چاہتے ہیں۔ خونِ جگر کے بغیر فن پارے کی نمود نہیں ہو سکتی۔ فوق کے یہاں ان سب باتوں کا فقدان ہے۔ ایک نہایت درجہ کے جاندار المیے کو بے جان، بے تاثیر، بلکہ مضحکہ خیز بنانے میں انہوں نے کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ اس ناول کو پڑھنے والا واقعے کی سنگینی، انارکلی کی مظلومیت یا کسی بھی کردار کی شخصیت کا واقعی حسن نہیں پا سکتا سارے واقعات گھٹیا انداز میں پیش کئے گئے ہیں۔ کردار کارٹون (CARTOON) معلوم ہوتے ہیں جیسے ان سب کی کے ساتھ مذاق کیا گیا ہو۔

سلیم سے انارکلی کی ملاقات، انارکلی کے رازِ عشق کا افشا ہونا، انارکلی کو اکیلا چھوڑ کر سلیم کا دہلی چلا جانا اور مطلق العنان بادشاہ کا انارکلی کے جرم پر فیصلہ دینے کے لئے قرعہ ڈالنا سزا کے لئے آگرے سے لاہور لے جانا تمام ہی واقعات ناقابلِ یقین ہیں۔ رہی سہی کسر کرداروں کے مکالموں نے جو حد درجہ عامیانہ اور بازاری ہیں پوری کر دی ہے۔ ان مکالموں کو پیروڈی سمجھ کر پڑھنے میں زیادہ لطف آتا ہے۔ فوق کا تعلق اردو ناول نگاروں کی اس جماعت سے ہے جو ناول کے الٹے سیدھے واقعات ناقابلِ یقین حادثات اور غیر فطری عناصر کی کھتونی سمجھتے ہیں جن کے یہاں کوئی تخلیقی رو نہیں ملتی اور جن سے کسی سلیقے کی امید کرنا ان کے ساتھ اور اپنے ساتھ سراسر زیادتی ہے۔

اس کے علاوہ محمد عباس علی انجم ترابی نے ۱۹۵۸ء میں ڈرامہ انارکلی لکھا۔ عباس علی عباس دہلوی نے بھی انارکلی کے عنوان سے ایک ڈرامہ لکھا۔ شری کھتری کانپوری نے بھی انارکلی پیش کیا۔ ساغر نظامی نے انارکلی کے منظوم صورتی دی مگر کوئی بھی صورت اتنی مقبول نہیں ہوئی جتنی امتیاز کی انارکلی کو۔ ایک ہی کہانی کو تین لکھنے والوں نے لکھا لیکن آخر میں لکھنے والے امتیاز علی تاج نے اسے لکھتے وقت اپنے آپکو کہانی میں کھو دیا۔ اور فن کے تقاضوں میں ڈوب کر لکھا۔ میز ترتیب واقعات زبان اور ضروری کرداروں کے ربط سے اس کو وہ شکل دی جس سے انارکلی ڈراما کو ایک شاہکار کہا جا سکتا ہے۔ تاج کا سلیقہ اور ریاض انارکلی کی ہر سطر سے ٹپکتا ہے۔ اس کی زبان کوثر و تسنیم میں دھلی ہوئی ہے اور اسے نثر میں شاعری کہا جا سکتا ہے۔ اس کے مناظر، نام اور مکالمے میں نرم رو دریا کی سی روانی اور بہاؤ ہے ان کو پڑھ کر ذہن پر وہ تاثر قائم ہوتا ہے جو شام کے وقت دریا پر عکس شفق پڑنے سے مکالموں کو لکھتے وقت اس بات کا خاص خیال رکھا گیا ہے کہ ان مکالموں کو ادا کرنے والا کون ہے ان کرداروں کا مزاج، ان کی نفسیاتی کیفیات کا اندازہ ان کی گفتگو سے کیا جا سکتا ہے۔ کرداروں کا تعارف خود تاج نے جن الفاظ میں ادا کیا ہے اس کی روشنی میں یہ مکالمے ان پر پورے صادق آتے ہیں اور کہیں بھی کوئی تضاد نظر نہیں آتا۔ انارکلی کے مکالموں میں اس کے دل میں دبی ہوئی آگ کی گھٹن، ناتمام حسرتیں اور بے نام امیدیں اس کی معصومیت۔ دلارام کی گفتگو میں عیاری، رشک و حسد اور سنگدلی، سازشی ذہن دلیری اور بے باکی، اس طرح ثریا کے مکالموں میں الھڑ پن تیزی و طراری، سلیم کے مکالموں میں اس کی شاعرانہ افتادِ طبع جذباتیت، عاشقانہ جوش و خروش بختیار کے الفاظ میں اس کی پرخلوص دوستی، دانائی و فراست اور معاملہ فہمی، اکبر کے مکالموں میں اس کی شخصیت کا رکھ رکھاؤ رعب داب، پدرانہ شفقت، حاکمانہ جلال و جبروت دبدبہ اور گھن گرج، مہارانی کے مکالموں میں بے تاب مامتا اور عورت کے دل کا گداز یہ وہ عناصر ہیں جنہوں نے ڈرامے کو ایک یادگار تخلیق کا درجہ دیا ہے۔

تاج نے بعض مقامات پر حیرت انگیز حد تک دلکش اور موزوں رنگوں کا اضافہ کیا ہے۔ شطرنج میں مہروں کی جگہ کنیزیں پیش کرنا اس سے عجیب انداز کی شاہانہ خوش ذوقی کا پتہ چلتا ہے۔ رقص ماکیاں اور رقص طاؤس کا تعارف بھی دلچسپ ہے۔ تاج نے یہ خیال بھی رکھا ہے کہ اس میں جو بھی گیت یا غزلیں آئے ہیں ان کا انتخاب برمحل ہوا ہے۔ چنانچہ شبھ دن، شبھ گھڑی، لگن مہورت، گیت، جشن نوروز پر مہابلی

لئے دعائیہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ غزلوں میں زعفران کی سلیم کے سامنے گائی ہوئی غزل

"ای پیش فیل کج کلہان از سیاہ کیست"

سلیم کی محبوب شخصیت کو ایک خوبصورت خراج ہے۔ یا دلارام کی گائی ہوئی غزل۔

"بملاز ماں سلطاں کہ رساند ایں دعارا"

سلیم کے لئے اس کی تمنا کا پیغام ہے۔ لیکن ان سب میں سب سے زیادہ برمحل انارکلی کی شیش محل میں گائی ہوئی وہ غزل ہے جس کا حرف حرف والہانہ شیفتگی گرمی شوق اور آرزو کا مظہر ہے جس میں خود خمار آگیں کیفیت ہے اور جس کو پڑھتے پڑھتے چشم خیال لڑکھڑاتی ہوئی انارکلی کو سامنے لاکھڑا کرتی ہے اس غزل کے ہر ہر شعر میں اداؤں اور کنایوں کی کتنی ہی گنجائش اور کتنے ہی نشتر چھپے ہوئے ہیں۔

اے ترک غمزہ زن کہ مقابل نشستۂ — در دیدہ ام خلیدہ و در دل نشستۂ
آرام کردۂ بہ نہاں خانۂ دلم — خلقے دریں گماں کہ بہ محفل نشستۂ
من خوں گرفتہ پستم امروزانہ تو — خنجر بدست و تیغ حمائل نشستۂ
خوباں شکستہ خجل ایستادہ اند — ہر جا تو آفتاب شمائل نشستۂ

کہیں کہیں تاج کے قلم نے لغزش بھی کی ہے اور انہوں نے ماحول کے تقاضوں سے انصاف نہیں کیا ہے۔ یہ بات کسی بھی طرح قرین قیاس نہیں کہ دلارام سلیم کے سامنے اس جرأت مندی کا اظہار کرے کہ اپنی تمنا کو برملا کہہ دے یا اس سے رازداری کے لئے سودے بازی کرسکے۔ آخری منظر میں ثریا کے سلیم سے گستاخانہ مکالمے اور وہ بھی اکبر اعظم کی موجودگی میں کسی حد تک کھلتے ہیں۔ اسی طرح کتاب کے بالکل ابتدائی حصہ میں ایک جگہ لفظ "مسکوٹ" استعمال ہوا ہے جو انگریزی لفظ کا بگڑا ہوا لہجہ ہے جس طرح تاج نے اشعار کے انتخاب میں اکبر کے معاصر شاعر کے کلام کو استعمال کیا ہے تاکہ تاریخی مناسبت قائم رہے اس طرح یہ بھی ضروری تھا کہ اردوئے معلی کی ٹکسالی زبان کے علاوہ جو مغلوں کی دین ہے کوئی ایسا لفظ داخل نہیں کیا جاسکتا تھا جس پر اعتراض کی گنجائش نکل سکے۔ لیکن یہ فروگذاشتیں معمولی ہیں اور انہیں نظر انداز کیا جاسکتا ہے البتہ یہ جی چاہتا ہے کہ اتنے اچھے ڈرامے میں یہ غلطیاں

بھی نہ ہوتیں تو اچھا تھا۔

تاج کا ڈرامہ انارکلی جو بیک وقت انارکلی سلیم اور اکبر اعظم کی ٹریجڈی ہے بادی النظر میں صرف شاہانہ ماحول کی ایک گھسی پٹی کہانی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن ایسا سمجھنا اس لئے درست نہیں کہ تاج نے اس فرسودہ روش میں بھی اپنے لئے بڑی گنجائش نکالی ہے اور مختلف کرداروں اور کہانی کے پیچ و خم سے اسے ایک سماجی المیہ اور ایک PROBLEM THEM بنا دیا ہے۔ اقتدار کی طاقت، سماجی غیر ہمواری سے پیدا ہونے والی بے بسی اور لاچاری، آمرانہ ماحول و وفا کی روشن قندیل نہایت درجہ حقیقت پسندانہ انداز سے پیش کی ہیں جو مربوط مکمل اور بھرپور تاثر مرتب کرتی ہیں تاج سے بھی تمام اندھیروں میں الجھے اور اجالوں سے کھیلتے ہیں لیکن ماضی کی تلخی کو حال سے ہم آہنگ کرکے ذہنوں کے لئے فکر کا مواد نہایت کم فنکاروں سے آیا۔ تاج نے ادب کے استعارے سے کام لیا ہے وہ ان کی عظمت کا ناقابل تردید ثبوت ہے

انارکلی کو اردو کے نقادوں نے بجا طور پر ایک غیر فانی ڈرامہ قرار دیا ہے اور امتیاز علی تاج کو اردو ڈرامے کے عہد نو کا بانی۔ اس سلسلے میں دو رائے نہیں ہوسکتی کہ انارکلی کی اشاعت سے اردو ادب کو ایک بے حد گراں قدر تصنیف ملی ہے۔ ہر شاہکار تصنیف کی طرح انارکلی میں بھی جاذبیت ہے کہ بار بار پڑھنے کو جی چاہتا ہے اور پھر بھی اسے پڑھنے کی تشنگی باقی رہتی ہے۔ مغل تہذیب کی یہ نمائندہ تمثیل جو اگرچہ تاریخ و تحقیق کی کسوٹی پر پوری نہیں اترتی۔ اتنی پرکشش عکاس ہے کہ المیہ ہونے کے باوجود یہی کہنے کو جی چاہتا ہے کہ "اگر ایسا نہیں ہوا تو کاش ایسا ہوتا" اور اس سے بڑھ کر کسی بھی جملے سے نہ صرف اس ڈرامے کی تعریف کا حق ادا ہوسکتا ہے اور نہ تاج کی فنکارانہ عظمت کا قرار واقعی اعتراف۔

امتیاز علی تاج کے ڈرامے انارکلی کے متعلق صاحب قلم حضرات کی رائے۔

ڈاکٹر سر محمد اقبال:۔ انارکلی کی زبان میں روانی اور انداز بیان میں دلفریبی ہے۔

پروفیسر محمد دین تاثیر:۔ انارکلی اسٹیج اور مطالعہ ہر دو

اعتبار سے کامیاب ہے اس کی اشاعت سے اُردو ادب میں ایک گراں قدر اضافہ ہوا ہے

۳۔ سید علی اطہر:۔ ایکٹنگ کے لئے اردو زبان میں صرف یہی ایک ڈراما لکھا گیا ہے۔

۴۔ روزنامہ انقلاب:۔ بلا خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ سید امتیاز علی تاج اُردو ڈرامے کے ایک عہد نو کے بانی ہیں۔

۵۔ احمد شجاع ایڈیٹر ہزار داستان:۔ دربار اکبری کی مرحوم شوکت اور انار کلی کی زندہ در گور داستان محبت کو تاج کی انار کلی نے دوبارہ زندہ کر دیا ہے۔

۶۔ پطرس:۔ انار کلی اردو ڈراما کی تاریخ میں ہمیشہ یادگار رہے گا۔

۷۔ مرزا محمد سعید دہلوی:۔ انار کلی کی اشاعت ایک تاریخی اہمیت رکھتی ہے

۸۔ عبد الرحمٰن کاہلی:۔ ترجمانی فطرت کے لئے ہندوستان میں یہ پہلا ڈراما لکھا گیا ہے میں خواب دیکھا کروں گا کہ یہ ڈراما اسٹیج ہوا اور اس کے اسٹیج کرنے کا سہرا میرے سر پر بندھا ہو۔

۹۔ محمد اسحاق شباب:۔ اس ڈراما کی اہمیت اور خصوصیات پر جوں جوں غور کرتا ہوں مجھ پر ایک وجد کی سی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔

۱۰۔ سید سجاد حیدر یلدرم:۔ ایک کتاب جس کی آنکھوں میں نور اور دل میں ہمدردئ عاشق مہجور پیدا ہوتا ہے۔

۱۱۔ پریم چند:۔ مجھے جتنی کشش انار کلی میں ہوئی وہ اور کسی ڈرامے میں نہیں ہوئی۔

۱۲۔ عنایت اللہ خاں:۔ یہ ان کتابوں میں سے ہے اور ایسی کتابیں شاذ و نادر ہی ہیں جن کو دیکھ کر پڑھ کر اور اپنے پاس رکھ کر ہمیشہ دل خوش ہوتا ہے۔ ایک مرتبہ نہیں کئی کئی مرتبہ پڑھنے کو دل چاہتا ہے۔

۱۳۔ ابو الاثر حفیظ جالندھری:۔ یہ تصنیف ڈراما کی تاریخ میں نہ صرف ایک اہم یادگار کے طور پر زندہ رہے گی بلکہ ڈراما نویسوں کے لئے مشعل راہ کا بھی کام دے گی۔

۱۴۔ مجید ملک:۔ انار کلی مشرق کی پر اسرار اور پر شکوہ زندگی کے عاشقانہ پہلو کی

داستان جمیل ہے جسے تاج کے انداز بیان نے غیر فانی بنا دیا ہے۔

۱۵۔ مولوی خلیل الرحمٰن:۔ میں اگر یہ کہوں تو مجھے اپنی رائے پر پورا وثوق ہے کہ انار کلی ہر لحاظ سے بہترین چیزوں میں سے ہے اور غالباً بلکہ شاید یقیناً ایک طویل عرصہ تک اس کا ثانی پیدا نہ ہو سکے گا۔

۱۶۔ پروفیسر بشیر احمد ہاشمی:۔ انار کلی کو دیکھ کر یہ کہنے کو جی چاہتا ہے کہ اگر ایسا نہیں ہوا تو کاش ایسا ہوا ہوتا۔۔۔۔

۱۷۔ بادشاہ حسین:۔ تاج کا ڈراما انار کلی ایک تین ایکٹ کا حزنیہ ہے جس میں جہانگیر اور انار کلی کے معاشقے کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ ڈراما طویل ہے۔ اسٹیج کے ناقابل۔ انار کلی جہانگیر اور اکبر کے کردار اسٹیج پر پیش نہیں کئے جا سکتے۔ بالکل اس طرح جس طرح کہ شیکسپیئر کے "کنگ لیئر" کو اسٹیج نہیں کیا جا سکتا۔ اس میں اکبر کو بے انتہا سنگدل دکھایا گیا ہے۔ ایک طرف دلارام کی لگائی بجھائی اور داروغے کی فتنے پردازی اکبر کے سخت دل کو سخت تر کرتی ہے اور دوسری طرف انار کلی کی ماں اور رانی کی لجاجت اور رحم کی درخواست اکبر کو ٹس سے مس نہیں کرتی۔ مگر تعجب کی بات ہے کہ آخر میں جب اکبر کی زبان سے ایسے کلمات نکلتے ہیں جو اس کی طبیعت کے خلاف نظر آتے ہیں۔"[1]

۱۸۔ عشرت حسین:۔ "امتیاز علی تاج دور جدید کے مستند ادیب افسانہ نگار اور ماہر ڈرامہ نویس ہیں اور انہوں نے اوائل عمر ہی میں تھیٹر اور ڈراما کا بہت قریب سے مشاہدہ کیا تھا۔ ۱۹۲۲ء میں اپنا شاہکار ڈراما انار کلی لکھا جو اردو ڈراما نگاری کے دور جدید کا نقش اول اور سنگ میل تصور کیا جاتا ہے"[2]

۱۹۔ قمر رئیس:۔ تاج نے اپنا ڈراما ۱۹۲۲ء میں لکھا لیکن دس سال تک یہ کتابی صورت میں شائع نہیں ہو سکا۔ ۱۹۳۲ء میں پہلی مرتبہ یہ ڈراما منظر عام پر آیا تو اسے شائع کرتے ہوئے تاج لکھتے ہیں۔ "مغربی ڈراما کے مطالعے کے دس سال پہلے بھی اسے طبع کرنے کی جرأت نہ ہوتی تھی اور ڈراما کی حالت دیکھتے ہوئے آج

---

[1] اردو میں ڈراما نگاری۔ بادشاہ حسین ص ۲۳۷۔ ص ۲۳۸ [2] ڈراما کی تاریخ و تنقید عشرت رحمانی ص ۲۰۶

بھی اسے طبع کرانے میں تامل نہیں۔

اور ڈرامائی منظر یک بابی ڈرامے کی صورت میں پیش کیا گیا ہے اس میں ڈرامائیت ہے اور کیفیت اضطراب و تذبذب ہے اور دلچسپی کا عنصر آخر دم تک قائم رہتا ہے اس کا یہ کمال ہے کہ ڈراما بڑے ہی افسانوی انداز میں ختم کیا گیا ہے یعنی اس کا آخری لفظ تک قاری یا ناظرین کے لئے سامان تشویش ہے اور اختتامیہ تو ایسے تذبذب سے آراستہ ہے کہ جی چاہتا ہے کہ کاش یہ ڈرامہ اس مقام پر تو ختم نہ کیا جاتا اس میں حرکت و عمل کی بھرپور گنجائش ہے۔ تصادمی کیفیت متاثر کن ہے اور ڈرامے کی بنیادی خوبی اکبر کی باطنی کشمکش ہے جو نہایت دل کش انداز میں سامنے آتی ہے۔ اکبر رانی اور دل رام کے کردار اپنی جگہ پر نہایت موزوں ہیں اس کے مکالموں میں حفظ مراتب کا خاص خیال رکھا گیا ہے اس کی زبان عالمانہ شستہ و رفتہ ہے مکالمے کہیں مختصر اور کہیں طویل ہیں۔"[1]

۲۰۔ مہ لقا اعجاز اس ڈرامے کو اگر اردو کا سب سے اچھا ڈرامہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ یہ ڈرامہ اپنے دل کش اور سحر آفریں ماحول اور دل نشیں مکالموں اور ایک شاندار تاریخی پس منظر رکھنے کی وجہ سے خاصے کی چیز بن گیا ہے جس میں قاری کھو سا جاتا ہے۔ انارکلی کی کہانی بڑی چست اور گھٹی ہوئی ہے۔ شہنشاہ اکبر کا جاہ و جلال سلیم اور انارکلی کے رنگین رومان مہارانی کی ممتا اور دلارام کے رشک و حسد و رقابت کے جذبات کو امتیاز علی تاج نے بڑی خوبی اور چابک دستی سے پیش کیا ہے۔[2]

۲۱۔ ابواللیث صدیقی دور جدید کے ابتدائی ڈراموں میں جو شہرت اور مقبولیت کم از کم ادبی حیثیت سے امتیاز علی تاج کے ڈرامے انارکلی کو حاصل ہوئی۔ یہ ڈراما ۱۹۲۲ء میں لکھا گیا اور ۱۹۳۲ء میں پہلی مرتبہ شائع ہوا۔ یہ ڈراما سیاسی سماجی یا اسلامی نہیں ہے بلکہ سیدھا سادھا ایک رومانی قصہ ہے۔ انارکلی واقعہ کی کوئی تاریخی حیثیت نہیں۔ لیکن اکبر اور

---

[1] اردو یک بابی ڈرامہ ص ۱۲۸-۲۹ [2] نقوش ادب۔ ماہ لقا اعجاز

جہانگیر تاریخی شخصیتیں ہیں۔ اس قصہ کا پس منظر مغلوں کی جاہ و جلال ان کی شان و شوکت کا عہد زریں ہے۔ ڈراما میں کشمکش بھی ہے اور تحیر کا عنصر بھی۔ کردار اپنے عمل اور مکالموں سے اپنا مقصد پورا کرتے ہیں[1]

۲۲۔ پروفیسر فصیح احمد یہ ڈراما واضح طور پر اسی مصنف کے طویل ڈرامے انارکلی کا ایک اچھا خاصا ڈرامائی منظر ہے چونکہ محل وقوع ایک ہی ہے۔ اس لئے یہ ڈرامہ ذرا ہی محنت کے بعد اسٹیج پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ فکری لحاظ سے غالباً ایک انتہائی نتیجہ خیز ہے[2]

۲۳۔ امتیاز علی تاج مغربی ڈرامے کے مطالعہ کے بعد دس سال پہلے اسے طبع کرنے کی جرأت نہ ہوتی تھی۔ اردو ڈراما کی حالت دیکھتے ہوئے آج بھی اسے طبع کرانے میں تامل نہیں۔

مقدمہ کے اقتباس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ تاج کو اردو ڈرامہ کی پستی و پسماندگی کا شدید احساس تھا۔ یہ ڈراما اردو ڈراما کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے اور وہ اس لئے بھی کہ اس سے جدید اردو ڈرامانگاری کا آغاز ہوتا ہے۔

---

[1] آج کا اردو ادب۔ ابواللیث صدیقی ۲۴۲-۲۴۳

[2] مقدمہ انارکلی۔ امتیاز علی تاج

انارکلی کا تنقیدی تجزیہ

ہندوستان میں مغلوں کا عہد فنون لطیفہ کی ترقی کے لحاظ سے بہت ہی نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے باقاعدہ نشانات اکبر کے دور سے ملتے ہیں یوں تو بابر بھی بہت خوش مزاج و خوش مذاق اور علوم و فنون کا دلدادہ تھا لیکن اکبر کے زمانے میں خصوصیت سے فنون کی جو ترقی ہوئی اس کی رفتار اس قدر خوش آئند تھی کہ اگر اس راہ میں اورنگ زیب کی مذہبیت حائل نہ ہوتی تو ہمیں مختلف سمتوں میں بہت سے شاہکار مل جاتے اس کے باوجود اکبر کی وہ تربیت نہیں ہو سکی تھی جو ایک شہزادے کی ہونا چاہیئے۔ بہت ہی کم عمری میں اس کے سامنے مشکلات و مسائل کے پہاڑ آ کھڑے ہوئے اپنی خداداد خوش ذوقی کے سہارے ایک گنگا جمنی تہذیب کے پروان چڑھنے کا بہت بڑا محرک بن گیا اور اس کے ساتھ ساتھ فنون لطیفہ کے اس کے عہد میں وہ غیر معمولی ترقی ہوئی کہ آئندہ مغلوں کے نام فنون لطیفہ کے سرپرست کی حیثیت سے تاریخ کے صفحات پر امر ہیں۔ اس نے ہر فن کے ماہرین کی سرپرستی کی انہیں اعزاز و اکرام سے اتنا نوازا کہ باید و شاید۔ ان ماہرین فن میں اہل قلم بھی تھے۔ شاعر بھی معمار مصور اور موسیقار بھی تھے۔ فتح پور سیکری کی عمارتیں آج بھی اس کے تنوع فکر پر شاہد ہیں۔ یہاں پہنچ کر بڑی آسانی سے اکبر کے جاہ و جلال کے ساتھ ساتھ اس کی طبیعت کی نفاست اس کے ذوق کی بلندی مزاج کی رواداری کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ عظیم مغل شہنشاہوں میں اتنا جامع صفات شاید ہی کوئی اور بادشاہ نظر آتا ہے۔

امتیاز علی تاج نے اسی تاریخی ماحول کو اپنے تمثیل نگاری کے تجربے کے لئے منتخب کیا لیکن ان کا یہ انتخاب خود ان کے لئے ایک امتحان تھا۔ اس لئے کہ اکبر کے دور کو، اس کی شان و شوکت، رنگا رنگی و بوقلمونی کو زبان و بیان و الفاظ کے زنداں میں مقید کرنا کوئی آسان کام نہ تھا۔ مگر یہ حیرت کی بات ہے کہ تاج کے

اندر چھپا ہوا فنکار تلوار کی تیز دھار پر چل کر صحیح سلامت اس پار اتر گیا ہے

اس ڈرامے کی روایت محض ایک روایت پر رکھی گئی ہے بقول تاج بچپن سے انارکلی کی فرضی کہانی سنتے رہنے سے حسن و عشق کی ناکامی و نامرادی کا ایک نقش ان کے ذہن پر بن گیا تھا۔ جس میں مغلیہ حرم کی شان و شوکت اور اس کا تجمل بھی شامل تھا۔ اور اس کو تاج نے سپرد قلم کر دیا۔ تاریخی حیثیت سے انارکلی محض ایک فرضی شخصیت سے منسوب موجود ہے۔ اور اس پر جو کتبہ نصب ہے اس کی بنیاد پر لوگوں کے ذہنوں نے فسانہ آرائی کی ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ قصہ پہلے مشہور ہو گیا ہو اور کتبہ بعد کو فراہم کیا گیا ہو۔ لیکن اس سے قصے کو کوئی تاریخی شہادت بہم نہیں پہنچتی اتنی بات ضرور ہے کہ یہ شخصیت کچھ بھی ہو جس عہد کی بھی ہو بہر حال اس درجہ اہم تھی کہ اس قبر کا تعویذ ایک ہی سل سے تراشا گیا ہے جو ماہر تعمیرات کی رائے میں سنگ تراش کے بہترین نمونوں میں شمار کئے جانے کے لائق ہے۔ معلوم نہیں کب اور کس طرح انارکلی کی شخصیت کو شہزادہ سلیم سے منسوب کر دیا گیا لیکن اس ذہن کے اختراع کی داد دینی پڑتی ہے جس نے پہلی بار یہ نسبت تلاش کی۔ ہمیں یہ معلوم ہے کہ جہاں گیر اپنی رنگین مزاجی اور شاعرانہ طبیعت کے لحاظ سے ایام شہزادگی سے ہی اپنے اندر ایک خاص کشش رکھتا تھا۔ زمانۂ ولی عہدی میں مہر النساء میں اس کی دلچسپی تو ایک حقیقی واقعہ ہے اور دلچسپی میں شدت اور شیفتگی میں یہ والہانہ پن کا ثبوت بھی موجود ہے کہ اس نے بااختیار ہونے کے بعد اپنے آپ کو کامران بنا کر چھوڑا۔ شاید یہی موزونیت تھی کہ حسن کی پرستش کا ایک اور واقعہ اس سے منسوب کر دیا گیا کیونکہ مغلیہ دربار کی بے اعتدالیاں اکبر ہی کی ایجاد تھیں۔ اکبر ایک آزاد خیال شہنشاہ تھا۔ دین و مذہب سے بڑھ کر اس نے ایک ایسا رواج دیا جس کے دام میں سب گرفتار ہو گئے۔ اکبر نے مصلحت پسندی کی بناء پر راجپوت خاندان میں شادیاں بھی کیں۔ اسلامی حکومت کو عوامی حکومت بنایا۔ ہندوؤں سے تعلقات جوڑے اور محبت کا رواج عام ہوا۔ اس کے فرزند نے ایک ایسے ماحول میں آنکھ کھولی جہاں عیش و عشرت، محبت و الفت، شان و شوکت اور دولت کی کمی نہ تھی اس شہزادے پر ماحول کا اثر ہوا جو باپ نے خود بیج بوئے تھے اس کا پھل شہزادے کو ملا۔

۱۵۹۹ء کا موسم بہار جب انار کی کلیاں محلات کے پائیں باغ میں آگ لگا دیتی ہیں۔ جب ولولے اور امنگیں جوان ہوتی ہیں۔ جب ہر چیز پر خمار ہوتا ہے۔ جب احساس حسن بڑھ جاتا ہے۔ جب ہر طرف رنگ و نور اور نغمے کا بول بالا ہوتا ہے ایک طرف یہ موسم بہار اور دوسری طرف پنجاب کی وہ سرزمین جس کا ذرہ ذرہ دل اور جہان کے البیلوں کا قدم جب زمین پر پڑتا ہے تو رقص کی قوسیں بنتی ہیں اور ہر تان کے ساتھ فضا میں راگوں کی دھنک کھل جاتی ہے۔ اس سرزمین پر موسم بہار کا جادو چھایا ہوا ہے اور اسی جادو میں ایک شہزادہ دل کی دھڑکن کو پہلی بار محسوس کرتا ہے وہ پہلی بار حسن، نغمے اور رقص کو مجسم صورت میں دیکھتا ہے۔ اس شراب میں ڈوبا ہوا ماحول اس نشہ میں غرق، عمر اور اس ناز و نعم کی فراوانی میں اگر وہ اپنے ہوش و حواس کھو دے تو کیا بے جا ہے۔ کنیزی و شاہی کا امتیاز ختم ہو جائے تو کون سی تعجب کی بات ہے۔ اسے تو اپنی نظر کے سامنے نغمے ہی نغمے سنتے رہے تھے وہ یہ کیسے سوچ سکتا تھا کہ اس حسن اور نغمے کا کیا نام و نسب ہے۔ حسن بہر حال حسن ہے نغمہ بہر حال نغمہ ہے اس نے انارکلی کو اپنا ایمان بنا لیا جو دنیا کی نظروں میں ایک کنیز تھی۔ لیکن سلیم کی نظر میں ایک پیکر خوبی۔

انارکلی درحقیقت ایک کنیز تھی لیکن سلیم ایک شہزادہ لیکن دونوں اس منزل پر تھے جس کو شباب کہا جاتا ہے سلیم سے انارکلی کو محبت ہو جانا اور انارکلی کو سلیم سے عشق ہو جانا یہ کوئی غیر فطری یا تعجب کی بات نہیں۔ کیونکہ ہر خوبصورت چیز جاذب نظر ہوتی ہے۔ اور محبت ایک ایسا جذبہ ہے جسے کوئی مٹا نہیں سکتا۔ لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد ہو یا ہیر رانجھا اس کی مثالیں ہیں۔ ان تو ایک طرف رہنے دیجئے زلیخا کو ہی لیجئے یہ اس کی محبت تھی یہی وہ جذبہ تھا جس نے یوسف جیسے خوبصورت ترین پیغمبر کے دامن سے لپٹ کر اس کے دامن میں آگ لگا دی محبت کی حقیقت سے انکار کیسے ہو سکتا ہے۔ ایک طرف انارکلی کنیز ہے دوسری طرف شہزادہ سلیم ہے جو اسی محبت کی آگ کے لپیٹ میں آجاتے ہیں تو حفظ مراتب کا فرق کیسے باقی رہ سکتا ہے۔

انارکلی کی داستان فرضی ہو یا حقیقی یا غیر تاریخی ہمیں اس سے بحث نہیں ہمیں تو صرف اس کی ڈرامائی حقیقت کو مدنظر رکھنا ہے اور اس نقطۂ نظر سے

یہ نسبت کہانی کو بے حد پرکشش دلچسپ اور پر اثر بنا دیتی ہے انار کلی کا نام آج بھی روز روشن کی طرح تابندہ ہے۔ اس کی ابدی شہرت پر شہنشاہ کے جلال کا کوئی اثر نہ ہوا اور وہ سلیم کی محبوبہ کے نام سے زندہ جاوید ہو گئی۔ اکبر نے جو سزا اس کی موت کے لئے تجویز کی وہی اس کی شہرت کا باعث ہوا ہو سکتا ہے کہ اکبر کا یہ عمل مصلحتوں سے پر ہو۔ مگر ذہری جذبات کو مصلحتوں سے کوئی تعلق نہیں۔ وہ تو ابتدائے آفرینش سے موجود ہے اور رہتی دنیا تک برقرار رہیں گے۔

امتیاز علی تاج نے ابتداء میں یہ بات گوش گذار کر دی کہ یہ ایک فرضی کہانی ہے اور اس کے ساتھ ہی وہ ایک بہت بڑی ذمہ داری سے دامن بچا گئے۔ مگر بحیثیت ڈراما نویس اپنی ذمہ داری کو سلیقہ سے نبھایا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ فرضی واقعہ اپنے اندر کوئی جھول نہیں رکھتا۔ لیکن اس کو اس کے صحیح ماحول میں پیش کرنا اور اس کی تفصیلات اور جزئیات کو اس انداز سے ترتیب دینا کہ افسانے میں حقیقت کے خط و خال نظر آئیں یہ کسی معمولی ذہن کا کام نہیں تھا۔ اس افواہ کو ایک اچھے فن کار کی تلاش تھی جو اس میں اس طرح کی رنگ آمیزی کرے کہ حقیقت کو بھی رشک آئے۔ یہ کام انجام دینے والے فنکار کے لئے ضروری تھا کہ وہ اپنے آپ کو اس ماحول میں اس طرح گم کر دے جیسے وہ خود اس کا غیبی شاہد ہے۔ اس کے بغیر تفصیلات میں جانا ناممکن تھا۔ انار کلی پڑھکر یا آسانی کہا جا سکتا ہے کہ اس کا خالق خود اسی ماحول کا ایک فرد ہے جس کو باریک بین نظر اور جزئیات کو محفوظ کرنے والا ذہن بھی ملا ہے۔

تشریح و توجیہہ

ڈرامے کا بنیادی مسئلہ اس کی تشریح اور توجیہہ کا ہے۔ ہر اچھا ڈراما مختلف پہلوؤں سے پڑھا اور سمجھا پیش کیا جا سکتا ہے اور ذہن ہدایت کار ڈرامے کے اندرونی ربط کا پتہ لگانا چاہتا ہے جس کی مدد سے ڈرامے کی تسلی بخش توجیہہ کی جا سکتی ہو۔ ہر ہدایت کار کی توجیہہ مختلف ہو سکتی ہے اور اس توجیہہ کے مطابق ڈرامے کی پیش کش کا سارا انداز اور کم سے کم کلیدی مکالموں کی ادائیگی کا طرز بدل جاتا ہے۔

سوال کیا جا سکتا ہے کہ ان میں سے کونسی توجیہہ صحیح ہے یا مصنف کے نزدیک ڈرامے کی جو توجیہہ تھی صرف اسی کو پیش نظر رکھا جائے اور باقی توجیہات

کو نظر انداز کر دیا جائے۔ آرٹ کے دلفریب ابہام کا ایک حسین پہلو یہ بھی ہے کہ اس میں حقیقتیں پہلو بہ پہلو پرت اندر پرت بہ یک وقت اور ساتھ ساتھ قائم رہتی ہیں۔ مثلاً یہ بات اچھی طرح جان کر بھی کہ یہ قصہ فرضی ہے اور انار کلی نام کی کنیز کے عشق میں شہزادہ سلیم (جس کا کردار فرضی ہے) کبھی مبتلا نہیں ہوا اور تاریخ میں اس رومان کا کوئی ثبوت نہیں ہے ہم کو انار کلی کی جمالیاتی انبساط میں کوئی کمی محسوس نہیں ہوتی۔ امتیاز علی تاج نے اپنے دیباچے میں واضح طور پر لکھا ہے۔

"جہاں تک میں تحقیق کر سکا ہوں تاریخی اعتبار سے یہ قصہ بے بنیاد ہے۔ ڈراما پڑھنے والا یا دیکھنے والا اس کے آگے اپنی طرف سے ایک سوالیہ نشان لگاتا ہے۔

"میں کیا کروں میرے لئے یہ ڈراما تاریخ نہیں ہے۔ تاریخی واقعات کی صحت کی فکر مجھے تاریخ پڑھتے وقت ہوتی ہے۔"

اسی طرح یہ جانتے ہوئے بھی کہ ڈرامے کے مصنف نے ڈراما لکھتے وقت اس کی کون سی توجیہہ پیش نظر رکھی تھی۔ آج کا ہدایت کار اس پر مجبور نہیں ہے کہ اسی توجیہہ کے مطابق ڈرامے کو پیش کرے۔ جیسے غالب کے کسی شعر کو جو بظاہر عشقیہ معلوم ہوتا ہے آج کا پڑھنے والا آسانی سے سیاسی سیاق و سباق میں استعمال کرتے وقت یہ نہیں سوچتا کہ غالب نے اس شعر کی یہ توجیہہ نہیں کی تھی۔

امتیاز علی تاج کے نزدیک ڈرامے کی بنیادی نوعیت یہ ہے:

"میرے ڈرامے کا تعلق محض روایت سے ہے۔ بچپن سے انار کلی کی فرضی کہانی سنتے رہنے سے حسن و عشق اور ناکامی و نامرادی کا جو ڈراما میرے تخیل نے مغلیہ حرم کی شوکت و تجمل میں دیکھا اس کا اظہار ہے اب تک جن لوگوں نے اسے سنا ان کا اس امر پر اختلاف ہے کہ یہ ٹریجڈی سلیم اور انار کلی کی ہے یا اکبر کی۔ لیکن انار کلی میں اتنی دلاویزی ہے کہ نام تجویز کرتے وقت کسی دوسرے امر کو ملحوظ رکھنا میرے لئے ناممکن تھا۔"

اس بیان کے تین حصے زیر بحث موضوع کے لئے اہم ہیں ایک یہ کہ یہ ڈراما مصنف کے نزدیک حسن و عشق اور ناکامی و نامرادی کا ڈراما ہے۔ دوسرے یہ کہ مصنف کے ذہن میں اس ڈرامے کی ایک بہت بڑی کشش "مغلیہ حرم کی خواتین

وتجسیم کی وجہ سے ہے اور اس پس منظر کو ڈرامائی کیفیات سے ابھارنے اور ڈرامے کے جمالیاتی تاثر کو گہرا بنانے کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ تیسری اتنی بات خود مصنف کے ذہن میں واضح نہیں کہ یہ ٹریجڈی سلیم اور انارکلی کی ہے یا اکبر اعظم کی۔ اس صورت میں توجیہہ کی گنجائش کو زیادہ جواز مل جاتا ہے البتہ اس بیان کے بعد اس ڈرامے کی ایک اور جہت سے پیش کش کا راستہ ہموار ہو جاتا ہے۔ "مغلیہ حرم کی شوکت و تجمل" کو پیش کرنے والا۔ (COSTUME PLAY) کی حیثیت سے بھی اس ڈرامے کو پیش کرنا ممکن ہے[1]۔

یہ ڈرامہ تین ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ عشق رقص اور موت اور اس کی یہ تقسیم خود اس کے تاثر کی ضمانت ہے۔

پہلے باب میں یہ جذبہ ایک معصوم تبسم کا نکھار معلوم ہوتا ہے جس نئی تازگی نو بہار کی کیفیت رکھتی ہے اور جیسے ابھی صرف بادصبا کی نرمی اور نزاکت ہی سے واسطہ پڑا ہے اسے خبر نہیں کہ بادسموم کا ایک ہلکا سا جھونکا ہی اسے پژمردہ کرنے کے لئے کافی ہے۔ شاید وہ اپنے آغاز سے بے خبر ہے انجام کا کیا کہا جا سکتا ہے۔

دوسرے باب میں اس تبسم کو کچھ بے تابیاں اور کچھ نئی شوخیاں مل چکی ہیں اور اس بے قراری اور ہیابیت، احساس حسن اور آرائش صنم کے عمل کے ساتھ ساتھ احتیاط اور اندیشہ ہائے دور دراز بھی شامل ہو گئے ہیں اس لئے دو نگاہوں کا تصادم آواز نہ رکھتے ہوئے بھی ایک آواز رکھتا ہے اور یہ آواز لاکھ مبارک اور خوشگوار سہی پھر بھی کبھی دنیا کو بھلی نہیں معلوم ہوتی۔

تیسرے باب میں وہی انجام سامنے آیا ہے جو ازل سے اس جذبے کو پالنے والے دلوں کے لئے مقدر ہو چکا ہے۔ دلوں کی تاریخ گواہ ہے کہ انہیں ہمیشہ ہی شکست کا سامنا کرنا پڑا اور آج تک یہ سلسلہ جاری ہے۔ اس داستان کو بھی اسی خاتمہ تک آنا تھا۔ یہاں ایک بے اختیار انسان اور ایک با اختیار انسان برابر ہو جاتے ہیں اور انہیں اس فیصلے کے آگے سر تسلیم خم کرنا پڑتا ہے جو ازل سے لوح پر محفوظ ہو چکا ہے

---

[1] انارکلی مقدمہ محمد حسن

تاج نے عشق، رقص اور موت کی اس مثلث میں جو نقوش سموئے ہیں ان کا ہلکا سا خاکہ یہ ہے۔

شہزادہ سلیم ہندوستان کے عظیم ترین شہنشاہ جلال الدین محمد اکبر کا لخت جگر اور منتوں مرادوں کی گود میں پلا ہوا شہزادہ شباب کی رنگین دنیا میں ابھی تازہ وارد ہوا ہے کہ حرم کی ایک الھڑ کنیز کے دام محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے اور یہ بالکل بھول جاتا ہے کہ وہ کس خاندان کا چشم و چراغ ہے کنیز اسے لاکھ سمجھاتی ہے کہ وہ صاحب عالم کے مقام اور منصب سے کتنی فروتر ہے اور ہرگز اپنے آپ کو اس کی چشم التفات کے درخور نہیں سمجھتی اس لئے کہ وہ آخر کار ایک ادنیٰ کنیز ہے اور اس کا کام اس سے بڑھ کر نہیں کہ اپنے رقص اور نغموں سے بادشاہ عالم اور عالیان کا دل بہلائے لیکن شہزادے نے اس عذر کو تسلیم نہیں کیا وہ اپنے جذبات کے ہاتھوں خود بے اختیار ہو چکا تھا اور یہ سوچنے کے لئے قطعاً آمادہ نہ تھا کہ کنیز اور شہزادہ میں کوئی امتیاز ہے۔ شاید اس لئے کہ اس نے اب تک جس جس چیز کو پسند کیا تھا وہ اس کے اشارے پر اس کی خدمت میں پیش کر دی گئی تھی اور وہ یہی سمجھتا تھا کہ اس بار بھی اس کی پسند کو پسند کی حیثیت دی جائے گی اور اس کی خواہش کا احترام کیا جائے گا۔ وہ اس بات سے بالکل بے خبر تھا کہ حالات بھی اپنا الگ ایک اختیار رکھتے ہیں اور اس گرفت سے ضروری نہیں کہ آرزوؤں اور تمناؤں کے نازک سلسلے محفوظ رہیں۔ کنیز کو یوں بھی انکار کی جرأت نہیں ہو سکتی اور پھر یہاں تو اس کے اپنے دل کی آرزوؤں کا سوال تھا۔ وہ خود بھی اس مغل شہزادے کے تیکھے نقوش اور وارفتہ طبیعت پر فریفتہ ہو چکی تھی اس لئے اپنے جذبات کے پردے میں اپنی موت کا بھیانک سایہ دیکھنے کے باوجود اس طوفانی دریا میں اپنے سفینۂ دل کو چھوڑ دیا۔

ادھر محل کی ایک اور کنیز دلآرام پہلے ہی شہزادے کی محبت میں مبتلا تھی اور وہ اس حسن قبول سے حسد رکھتی تھی جو انارکلی کو اپنے کمال حسن اور رقص دلربا کی بدولت حاصل ہو چکا تھا۔ اچانک اس نے محسوس کیا کہ انارکلی اکبر کی نگاہ التفات کے ساتھ ہی شہزادہ کی بھی منظور نظر ہوتی جا رہی ہے۔ وہ بادشاہ کی عنایات کو برداشت کر سکتی تھی۔ لیکن اس کے لئے یہ قطعاً ناقابل برداشت تھا کہ شہزادہ

جسے وہ اپنا اور صرف اپنا دیکھنا چاہتی تھی انارکلی کی طرف مائل ہو جائے اس لئے اس نے شاہزادے اور انارکلی کی نقل و حرکت پر نظر رکھنا شروع کی اور ایک رات پائیں باغ میں ان دونوں کے ملاپ کو بچشم خود دیکھ لیا۔ اس کے دل میں بھڑکنے والے آتش حسد کے شعلے بے قابو ہو گئے۔ اب اس کے لئے اس کے سوا اور کوئی چارہ نہیں تھا کہ اپنے راستے سے انارکلی کو ہٹا دے۔ چنانچہ وہ اس فکر میں لگ گئی کہ کسی نہ کسی طرح اس راز کو بادشاہ پر فاش کر دے۔ وہ جانتی تھی کہ اکبر کے لئے یہ خبر صاعقے سے کم نہ ہو گی۔ جشن نوروز پر یہ موقع اسے ہاتھ آ گیا۔ انارکلی رقص کر رہی تھی دلارام نے قدآدم آئینوں کو اس طرح ترتیب دیا تھا کہ انارکلی اور سلیم کے درمیان اشاروں کا عکس اکبر کی نظریں دیکھ سکیں۔ رقص کے بعد اس نے انارکلی کو کچھ نشیلی چیز پلا دی جس سے انارکلی اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھی اور غزل گاتے ہوئے اس نے سلیم کی طرف بار بار اس طرح اشارے کئے کہ غزل محبوب سلیم کی ذات بن گئی۔ اکبر کی نظریں اس منظر کی تاب نہ لا سکیں۔ ظل الٰہی کے حکم سے انارکلی قید کر دی گئی۔ سلیم بے قرار ہو گیا اس نے چاہا کہ منت سماجت کے ذریعے اکبر سے انارکلی کو حاصل کر لے لیکن اکبر جو صرف ایک باپ ہی نہیں تھا ایک بادشاہ بھی تھا کسی طرح آمادہ نہ ہوا۔ سلیم نے انارکلی کو زنداں سے اڑا لے جانے کے منصوبے بنائے۔ داروغۂ زنداں کی غلط بیانی نے اکبر کو یقین دلا دیا کہ انارکلی سلیم کو بغاوت پر اکسا رہی ہے اور ہندوستان کی ملکہ بننے کے خواب دیکھ رہی ہے۔ حالات کی رفتار نے اس کہانی کو آخری موڑ پر لا کھڑا کیا۔ انارکلی زندہ دیوار میں چن دی گئی اور بے بس شہزادہ جو پہلے ہی نظر بند کر دیا گیا تھا اپنی معصوم تمناؤں کا خون دیکھنے کے لئے مجبور ہو گیا۔

تاج نے اس کہانی میں اقدار کی کشمکش کو داخل کر کے حیرت انگیز اضافہ کیا ہے۔ یہ کہانی صرف اس لئے اپنے انجام کی ناکامی اور حسن و عشق کی بدنصیبی پر ختم ہوتی ہے کہ اسے ایک شہنشاہ نے اپنے وقار (PRESTIEGE) کا سوال بنا لیا۔ اور وہ ایک لمحے کے لئے بھی یہ سوچنے پر آمادہ نہ ہوا کہ سلیم ایک سلطنت کے وارث اور ایک عظیم بادشاہ کے ولی عہد کے سوا کچھ اور بھی ہے اسے انارکلی کو سلیم کے لئے قبول کرنے میں اپنی انا کی شکست نظر آئی وہ بادشاہ جو وقت کے دھاروں کو

اپنے اشاروں پر بہتے ہوئے دیکھنے کا عادی تھا۔ محل کی ایک ادنیٰ کنیز کے لئے ہاں کہہ نہ سکتا تھا، ہر قدم پر کبھی اپنے باپ ہونے کے ناطے کبھی اپنے عالی نسب ہونے کے زیر اثر اور کبھی شہنشاہ ہونے کے احساس کے ساتھ صرف اپنی جانب سے مطالعے کرتا رہا۔ اگر وہ باپ تھا تو اپنی عمر بھر کی پدرانہ شفقتوں کے کچھ مطالبے رکھتا تھا وہ چاہتا تھا کہ اس سلیم سے جسے کتنی ہی دعاؤں اور منتوں و مرادوں کے بعد پایا تھا اس سلیم سے یہ منوالے کہ ایک عام لڑکی سلیم کے دل کی ملکہ نہیں بن سکتی اور اگر وہ ایک بادشاہ تھا تو اس کو یہ خواہش تھی کہ ایک ادنیٰ کنیز تخت ہندوستان پر اس وارث کے پہلو بہ پہلو جگہ نہ پائے۔

یہ کہانی جیسا کہ تلخیص سے ظاہر ہے کہ کئی اجزا پر مشتمل ہے اور مختلف چھوٹے چھوٹے واقعات کا مجموعہ ہے ان واقعات کو اس طرح مربوط و مسلسل کیا گیا ہے کہ واقعات کے جوڑ نظر نہیں آتے۔ تاج نے ڈرامے کے سارے پہلوؤں پر نظر رکھی ہے۔ اس کے کردار اور ان کی نفسیات، کرداروں کی زبان اور ان کے انداز و ادا ہر چیز اپنی جگہ اس قدر موزوں ہے کہ اس کے لئے برجستہ کے علاوہ اور کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

پلاٹ ڈراما انارکلی کا پلاٹ مربوط اور مضبوط ہے۔ انارکلی کی فرضی داستان یوں بھی دلچسپ داستان ہے۔ لیکن امتیاز علی تاج کی فن کارانہ ترتیب نے اس کو دلچسپ تر بنا دیا ہے۔ انہوں نے انارکلی سلیم اور دلارام کے درمیان محبت اور رقابت کی کشمکش کو اس طرح پیش کیا ہے کہ ڈرامے میں آغاز سے ایک تذبذب کی کیفیت موجود رہتی ہے اور جیسے جیسے قصہ آگے بڑھتا ہے ویسے تو دلارام کی غلط بیانی اور داروغۂ زنداں کا جھوٹ انارکلی کی موت کا سبب بن جاتا ہے۔ اس کے بعد بھی سلیم پر انارکلی کی موت کا ردعمل جاننے تک تذبذب کی کیفیت برقرار رہتی ہے؟

ڈرامے کے پلاٹ کے ارتقاء کو "آغاز" "ارتقاء" اور "انجام" کی تقسیم سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ انارکلی ڈرامے میں یہ تقسیم بہت واضح ہے۔ امتیاز علی تاج نے ڈرامے کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے اور ارتقائی کیفیت کے لحاظ سے ان کے عنوانات

قائم کئے ہیں۔ چنانچہ انہوں نے ابتدا کو عشق، ارتقا کو رقص اور انجام کو موت سے ظاہر کیا ہے۔

آغاز ڈرامے کا ابتدائی حصہ یعنی عشق چار منظروں پر مشتمل ہے۔ پہلا منظر محل کے اس حصے سے تعلق رکھتا ہے جس میں خادمائیں اور کنیزیں رہتی ہیں۔ یہاں تاج نے ایک ڈھلتی دوپہر کا انتخاب کیا ہے۔ کنیزیں اور خواصیں کام دھام سے فارغ ہو کر اپنی فراغت کا وقت گذار رہی ہیں۔ اس طبقے سے تعلق رکھنے والی عورتوں کی مصروفیات کو انہوں نے بڑی چابکدستی کے ساتھ پیش کیا ہے، عورتوں کی فطرت ان کی گفتگو کا ڈھنگ۔ ان کی بول ٹھول، نقرے بازی، طعن و تشنیع چشمک و حسد اپنی شخصیت کو نمایاں کرنے کے جذبات سب کے سب بالکل فطری اور اس ماحول کے تقاضوں سے ہم آہنگ معلوم ہوتے ہیں۔ یہاں ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کا جذبہ بھی کارفرما ملتا ہے اور ان ریشہ دوانیوں کا اندازہ بھی ملتا ہے۔ جو چھوٹی چھوٹی باتوں میں ایک دوسرے کو نیچا دکھانے کے لئے چلی جاتی ہیں۔ یہاں اس طبقے کی مصلحتیں بھی سامنے آتے ہیں۔ دلارام کی حیثیت ان خواصوں کے دل میں رشک حسد کا جذبہ ہونا قدرتی بات ہے۔ انارکلی ایک روشن ستارے کی طرح زندگی کے اس نئے افق پر طلوع ہو رہی ہے۔ وہ ایک معصوم سی لڑکی ہے اور تازہ وارد بھی اس لئے اس کی ذات دلارام کے مقابلے میں جو بڑی طرار اور شاطر ہے زیادہ کشش رکھتی ہے۔ اس کی معصومیت ہی کنیزوں اور خواصوں سے ایک گونہ ہمدردی بھی حاصل کرنے میں کامیاب ہوئی ہے۔ اس کی موجودگی سے دلارام کے لئے برتری کی کوئی وجہ باقی نہیں رہتی۔ ساری کنیزیں اگرچہ دلارام سے نالاں ہیں لیکن اس کے سامنے انارکلی کی برائیاں بیان کرنے پر مجبور ہیں اور انارکلی کی سنجیدگی کو بھی روتی شکل ہونے سے تعبیر کرتی ہیں۔ ساتھ ہی دلارام کو اس سے زیادہ حسین بتاتی ہیں اس سے زیادہ اس منظر کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس میں دلارام کا تعارف کرایا گیا ہے اور انارکلی سے اس کی رقابت کا ذکر ہے۔

دوسرے منظر میں شہزادہ سلیم کے محل کا شمال مغربی ایوان پیش کیا گیا ہے۔ یہیں پہلی بار سلیم کا تعارف کرایا گیا ہے اور یہیں ہم اس کے دوست بختیار

سے ملتے ہیں جسے شہزادے کا اعتماد حاصل ہے۔ ڈرامے کے لئے اس کا کردار بہت ضروری تھا۔ اس منظر میں سلیم کے لئے خواصوں کے دل میں عزت اور احترام کے ساتھ محبت کا جذبہ بھی ملتا ہے جس کا عشق سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ محبت سلیم کی خوش مزاجی کا نتیجہ ہے۔ بختیار اس کی جناب میں بہت بے تکلف ہے اس لئے کہ وہ اس کے بچپن کا ساتھی ہے۔ اس دوستی کے پس منظر میں سلیم صرف شہزادہ ہی نہیں انسان بھی معلوم ہوتا ہے جسے اپنے لئے ایک دوست اور ہمراز کی ضرورت بھی ہے۔ شہنشاہ اکبر کو بھی اسی منظر میں لایا گیا ہے۔ یہاں اس کا کردار بادشاہ کے جاہ و جلال سے زیادہ باپ کا شفقت بھرے سلوک کا مظہر ہے۔ اکبر کو یہ فکر ہے کہ سلیم ان دنوں مضمحل اور افسردہ کیوں نظر آتا ہے۔ وہ اس بات سے پریشان ہے کہ آج کل سلیم کس لئے اس کے حضور میں آنے سے گریزاں ہے؟ اس کے انداز گفتگو سے رکھ رکھاؤ کے ساتھ ساتھ بے اختیار محبت کا جذبہ ٹپکا پڑتا ہے۔ اسی منظر میں دلارام کو یہ پتہ چلتا ہے کہ سلیم کی حقیقی دلچسپیاں انارکلی کی ذات میں ہیں۔

تیسرے منظر میں حرم سرا کی ایک غلام گردش ہے جس میں دلارام اس لئے متفکر کھڑی ہے کہ اسے اپنے خوابوں کی شکست صاف طور پر نظر آ رہی ہے اور وہ مروارید سے پوچھتی ہے کہ "کیا انارکلی مجھ سے زیادہ خوبصورت ہے؟" یہاں اس کا حاسدانہ ذہن اسے فریبی خیالات کی طرف لے جاتا ہے اور وہ چند ایسے جملے ادا کرتی ہے جس سے اس کے مخفی ارادوں کا پتہ چلتا ہے۔ انارکلی کی آمد پر وہ آڑ لے لیتی ہے اور انارکلی سے ثریا کی گفتگو سن کر اس کا وہم یقین میں بدل جاتا ہے۔

چوتھے منظر میں جو پہلے باب کا آخری منظر ہے حرم سرا کے پائیں باغ کا ایک پُرسکون گوشہ دکھایا گیا ہے۔ چاندنی رات کا پہلا پہر ہے اور انارکلی منتظر بیٹھی ہے اس منظر میں پہلی بار ہم دونوں کو یکجا دیکھتے ہیں۔ یہ منظر اپنا الگ ڈرامائی اہمیت رکھتا ہے۔ وہ ان کی افتادِ طبع سمجھنے میں بڑی معاون ہے۔ یہاں انارکلی ایک افسردہ خاطر خوف زدہ اور حالات کے سنگین دھاروں پر آئی ہوئی ہے جو ایک بے بس کنیز کی شکل میں نظر آتی ہے جو اگر ایک طرف اس جذبے اور سلیم کے دل میں اس کے لئے قدر کو پا کر ایک نامعلوم حسرت کا احساس کرتی ہے تو دوسری طرف آنے

والے خطرات اور سلیم جیسی بلند شخصیت سے اپنی دلی تعلقات کے پیش نظر سہمی ہوئی ہے۔ لیکن خود سلیم اسے خوابوں کی خوش انجامی کا ایسا سہانا منظر دکھاتا ہے کہ وہ تھوڑی دیر کے لئے اس کی سحر آفرینی میں گم ہو جاتی ہے۔ ان دونوں کی موجودگی میں دلارام بھی اسی گوشۂ تنہائی میں آجاتی ہے۔ یہ آمد اس کی جرأت اور دلیری کی واضح علامت ہے اور اس طرح تاج نے آئندہ خطرناک اقدامات کے امکانات کی طرف اشارہ کیا ہے۔

ڈرامے کے ابتدائی حصہ میں ڈرامہ کے اہم کردار یعنی دلارام، انارکلی، ثریا سلیم، بختیار اور اکبر کا تعارف کرایا گیا ہے اور ان کے آپسی روابط ظاہر کئے گئے ہیں۔ اس حصہ میں یہ واضح کیا گیا ہے کہ انارکلی مغلیہ حرم کی ایک کنیز ہے جسے شہنشاہ اکبر نے خطاب عطا کیا ہے۔ شہزادہ سلیم اکبر کا اکلوتا بیٹا اور ولی عہد سلطنت ہے جو حرم سرا کی کنیز انارکلی سے محبت کرتا ہے۔ دلارام حرم سرا کی ایک کنیز ہے جو انارکلی سے حرم سرا میں اس کی بڑھتی ہوئی مقبولیت اور شہزادہ کے اس پر التفات کے سبب حسد رکھتی ہے۔ بختیار سلیم کا معتمد اور بے تکلف دوست ہے۔ ثریا انارکلی کی بہن ہے اور اکبر صرف شہنشاہ نہیں ایک شفیق باپ بھی ہے۔ اہم کرداروں میں صرف رانی کا کردار متعارف نہیں ہوا ہے لیکن ستارہ اور زعفران نیز شہنشاہ اکبر اور شہزادہ سلیم کی گفتگو میں اس کا ذکر آگیا ہے۔

کرداروں کے تعارف کے ساتھ ہی ڈرامے کے ابتدائی حصہ میں تصادم کا آغاز بھی دکھایا گیا ہے۔ یہ تصادم پہلے منظر میں زعفران اور دلارام کی جھڑپ سے شروع ہوتا ہے اور چوتھے منظر میں شہزادہ سلیم اور انارکلی کی باغ میں ملاقات کے دوران دلارام کی مداخلت سے صاف طور پر محسوس ہونے لگتا ہے

ارتقاء ڈراما انارکلی کے پلاٹ کے ارتقائی حصہ کو امتیاز علی تاج نے "رقص" کا عنوان دیا ہے۔ دوسرا باب بھی پہلے باب کی طرح چار منظری ہے۔ اس کے پہلے منظر میں ایک بار پھر مثمن برج والا ایوان دہرایا گیا ہے۔ ایوان میں سلیم اور بختیار ہیں۔ سلیم کے چہرے سے بے نوائی اور تفکر کے آثار ہویدا ہیں۔ پچھلی شب کے واقعہ کی بنا پر وہ رات بھر سو نہیں سکا۔ بختیار اسے حالات کی نزاکت سے آگاہ کرتا ہے اور وہ یہ چاہتا ہے کہ سلیم اپنے دل سے انارکلی کا خیال نکال دے وہ ظل الٰہی کے مزاج سے واقف ہے

اور اسے یہ خبر ہے کہ اکبر جیسا صاحب جاہ و جلال شہنشاہ کسی طرح اس بات پر آمادہ نہ ہوگا کہ سلیم کی جذباتی اور طفلانہ خواہش پر اپنی رضامندی کی مہر ثبت کر دے لیکن سلیم جو قطعاً ایک جذباتی شہزادہ ہے۔ تائب ہونے پر تیار نہیں۔ اس لئے کہ وہ زبان دے چکا ہے اور بختیار کی مصلحت اندیشی کو اس کی بزدلی پر محمول کرتا ہے اسی منظر میں اس نے دلارام کو طلب کیا ہے اور اس کے آنے پر وہ اسے اپنے راز کو افشا نہ کرنے کا حکم دیتا ہے۔ دلارام کے قدرے پس و پیش کے ساتھ اس بات کو منظور کر لینے پر وہ مطمئن سا ہو جاتا ہے لیکن بختیار جو شہزادے کے مقابلے میں زیادہ عملی نوجوان ہے اتنا سادہ لوح نہیں کہ دلارام جیسی جرأت مند اور بے باک کنیز سے غافل ہو جائے وہ اسے ایک مستقل خطرہ قرار دیتا ہے اور سلیم کو بتاتا ہے کہ ایک چال کا جواب دے دینے سے بازی کا فیصلہ نہیں ہو جاتا۔

دوسرے منظر میں انارکلی کا حجرہ ہے جہاں وہ دلارام کی طرف سے شکوک اور اپنے انجام کے اندیشے سے خائف ہے اسے ہر لمحہ یہ ڈر ہے کہ اب اسے رسوائی سے واسطہ پڑے گا وہ ایسی کیفیت میں ہے کہ ثریا اسے صاحب عالم کی اس تنبیہ کی خبر پہنچاتی ہے جو انہوں نے دلارام کو کی ہے اور یہ اطمینان دلاتی ہے کہ اب دلارام افشائے راز کی جرأت نہیں کر سکتی۔ اس لئے کہ صاحب عالم نے خود دلارام کے دل کا چور پکڑ لیا ہے وہ خود بھی اسی جرم کی مرتکب ہے جس کا الزام وہ انارکلی پر لگا سکتی اسی منظر میں دلارام بھی آکر انارکلی پر اپنی ندامت کا اظہار کرتی ہے اور اپنے جرموں کا اقرار کہ یہ سب کچھ اس نے رقابت کے تحت کیا۔ انارکلی اس بیان پر اپنی معصومیت سے یقین کر لیتی ہے اور بخش دیتی ہے لیکن ثریا جو اگرچہ عمر میں چھوٹی ہے اب بھی دلارام کی طرف سے صاف نہیں اور یہ بات دلارام پر ظاہر بھی کر دیتی ہے کہ وہ اس کی حرکات و سکنات کی نگرانی کرے گی۔

تیسرے منظر میں اکبر کا سادہ مگر دلکش ایوان دکھایا گیا ہے۔ بادشاہ مختلف افکار سے تھکا ماندہ نظر آتا ہے۔ اس کی امیدیں اور آرزوئیں شاید اس کا ساتھ نہیں دے رہی ہیں۔ اس نے جو توقعات اپنے ولی عہد سے قائم کی ہیں وہ ان میں پورا نہیں اترتا اس منظر میں جودھا بائی بھی شریک ہے وہ مختلف طریقوں سے اپنے

بیٹے کے سلسلے میں مہابلی کو سمجھاتی رہتی ہے۔ بادشاہ جشن نوروز کا انتظام دلارام کے سپرد کر دیتا ہے وہ ایک بار پھر نئی سازش کا جال بننے لگتی ہے۔

چوتھے منظر میں جشن نوروز ترتیب دیا گیا ہے۔ آغاز میں بادشاہ اور ولی عہد کو شطرنج کی بازی کھیلتے ہوئے دکھایا گیا ہے جس میں مہروں کی جگہ کنیزیں ایستادہ

۱؎ جشن نوروز

نوروز ایک عالم افروز ہے کہ ایشیا کے ہر ملک اور ہر قوم کے لوگ اسے عید مانتے ہیں اور بالفرض کوئی بھی نہ مانے تو موسم بہار ایک قدرتی جوش ہے کہ اپنے وقت پر خود بخود ہر دل میں ذوق و شوق پیدا کرتا ہے۔ یہ امر کچھ انسان یا حیوان پر منحصر نہیں بلکہ اس کا اثر ہر شے میں جان ڈال دیتا ہے۔ انتہا یہ ہے کہ مٹی میں سرسبزی اور سبزی میں گل کاری کرتا ہے اس کا نام عید ہے۔ ترک چنگیزی کا کچھ مذہب نہیں رکھتے تھے اور جاہل محض تھے اور باوجود اس کے ادنیٰ صاحب مقدور سے لیکر امرا بادشاہ تک اپنے گھروں کو اسی دن سنوارتے تھے۔ خوان یغما لگاتے تھے سب مل کر لوٹتے لٹاتے تھے اور اسے سال بھر کے لئے مبارک شگون سمجھتے تھے۔ ایرانی اس کو پہلے ہی سے مانتے تھے۔ زرتشت نے اس پر مذہبی سکہ لگایا کیونکہ ان کے خیالات کے مطابق آفتاب سب سے روشن دلیل ہے خدا شناسی اور حق جوئی کی۔ ہندو بھی اس خیال سے متفق ہیں۔ خصوصاً اس جہت میں کہ ان کے بعض جلیل القدر مہاراجوں کے جلوس اور اکثر بڑی بڑی کامیابیاں اسی دن ہوئی ہیں اور اکبر کو انہیں لوگوں سے واسطہ تھا اس لئے وہ بھی نوروز کے دن شاہانہ جشن منعقد کر کے فصل بہاری کی شان دکھایا کرتا تھا اور سلطنت کا نور دوبالا کرتا تھا اکبر کو ہندوستان میں ہندوؤں کے ساتھ رہنا اور گزر بسر کرنا تھا اسی لئے اس نے ان کی رسم و ریت کی بہت سی باتیں داخل کر لی تھیں۔ دیوان خاص و عام کے اطراف ۱۲۰ عالی شان ایوان تھے ان عمارات کو خوش نما بیش بہا پتھروں سے سجایا گیا تھا۔ یہ سارے ایوان امرا یا وزرا کو عنایت کر دیئے تھے تاکہ وہ اپنے اپنے حوصلہ کے مطابق انہیں آراستہ کریں اور اپنی قابلیت اور علو ہمتی کا نمونہ دکھائیں۔ ایک طرف دولت خانہ خاص تھا وہ خدمت گاران خاص کو عنایت کیا گیا کہ آئینہ بندی کریں۔ سبھا منڈل جو جلوہ گاہ خاص تھا سجایا گیا۔ اور تمام مکانات کے در و دیوار کو پرتگالی بانات، مردی، کاشانی مخمل بنارسی، زربفت و (بقیہ ص ۱۳۷)

ہیں۔ سلیم جیتی ہوئی بازی ہار جاتا ہے۔ اکبر کھیل میں اپنے بیٹے کی سوجھ بوجھ سے بہت خوش ہوتا ہے۔ اس منظر میں انارکلی کا وہ رقص بھی ہے جس میں وہ اپنے آپ کو دلارام کی ایک چال کی وجہ سے سنبھال نہیں پاتی اور اکبر پر راز فاش ہو جاتا ہے اور انارکلی نذر زنداں کر دی جاتی ہے

چاروں منظروں پر مشتمل اس حصہ میں بختیار شہنشاہ کی ناراضگی کا اندیشہ

(بقیہ ص ۱۳۶) سے، کم خواب، سیلے دوپٹے، تاش، تمامی، گوٹے ٹھپے، سیمک مقیش کے خلعت پہنائے کشمیر کی شالیں اڑھائیں۔ ایران و ترکستان کے قالین پا انداز بچھائے۔ ملک فرنگ، چین اور ماچین کے رنگا رنگ پردے، نادر تصویریں عجیب و غریب آئینے سجائے۔ شیشہ اور بلور کے کنول مردنگ قندیلیں جھاڑ فانوس قمقمے لٹکائے۔ شامیانے تانے، آسمانی خیمے بلند کئے۔ مکانات کے صحن میں بہار نے آکر گل کاری کی اور کشمیر کے گلزار کو تراش کر فتح پور اور آگرہ میں رکھ دیا۔ اسے مبالغہ نہ سمجھنا اس وقت جو ہوا اس سے بہت کم ہے جو آج سنا گیا۔ جب عالم ہی اور تھا اور وہ اصل حال تھا جو آج خواب و خیال میں ہے۔ وہ سامان جمع تھے کہ عقل دیکھتی تھی اور حیران تھی اگلے وقتوں کے امرا کو بھی ہر قسم کی عجیب و غریب اور عزیز الوجود چیزوں کا شوق ہوتا تھا اور جس قدر یہ سامان زیادہ ہوتا تھا۔ ان سے ان کا حوصلہ اور سلیقے اور ہمت کا اندازہ کیا جاتا تھا۔ اگرچہ یہ اوصاف عموماً امیری کے لئے لازم مگر قاعدہ ہے کہ ہر شخص کو بہ مقتضائے طبیعت خاص خاص قسم کی چیزوں کا پایا مختلف۔ صنائع و بدائع میں سے ایک دو کا دلی شوق ہوتا ہے بلکہ بعضوں کے عہدے اور منصب اشیائے خاص کے ساتھ تعلق رکھتے تھے۔ چنانچہ خان خاناں اور خان اعظم کے ایوان ملک کے صنائع و بدائع سے ایک کامل نمائش گاہ بنے ہوئے تھے جن کی در و دیوار فصل بہار کی چادر کو ہاتھوں پر پھیلائے کھڑے تھے اور ستون ایک باغ کو بغل میں دبائے ہوئے تھا۔ اکثر امرا نے اسلحۂ حرب کے عمدہ عمدہ نمونے دکھائے تھے اور سارے ہندوستان سے جمع کئے تھے اور ملکوں سے بھی منگائے گئے تھے۔ شاہ فتح اللہ نے اپنے ایوان میں علوم و فنون کا طلسم باندھ کر ہر بات میں نکتہ اور نکتہ میں باریکی پیدا کی تھی۔ گھڑیاں اور گھنٹے چل رہے تھے۔ علم ہیئت کے آلات کرے اور ربع مجیب، اسطرلاب، نظام فلکی کے نقشے اور ان کی مجسم مورتوں میں سیارے اور افلاک چکر مار رہے تھے جر اثقال کی کلیں اپنا کام کر رہی تھی۔ علم کیمیا اور علم نیرنجات کے شعبدے ساعت
(بقیہ ص ۱۳۸ پر)

ظاہر کر کے سلیم کو انارکلی کے عشق سے باز رکھنے کی کوشش کرتا ہے لیکن سلیم اپنے جذبات کی رو میں اس کی بات پر توجہ نہیں دیتا اور دلارام کو طلب کر کے باغ میں انارکلی سے اس کی ملاقات کے واقعہ کی رازداری کا مطالبہ کرتا ہے۔ دلارام اپنی محبت کا اظہار کر کے معاملہ کی نوعیت تبدیل کر دیتی ہے اور افشائے راز کی دھمکی دیکر سلیم کو اپنی طرف ملتفت کرنا چاہتی ہے۔ مگر بختیار کی بروقت مداخلت سے دلارام کا منصوبہ ناکام ہو جاتا ہے اور وہ سلیم سے معافی مانگتی ہے۔ انارکلی کو مبارکباد بھی دیتی ہے اور اس سے بھی معافی مانگتی ہے لیکن اس کے دل میں انتقام کی آگ بھڑک رہی ہے۔ اتفاق سے جشن نوروز کا انتظام اس کے سپرد کر دیا جاتا ہے اور وہ پھر انتہائی مکر و فریب سے کام لیکر شہزادہ سلیم اور انارکلی کے عشق کا راز فاش کر دیتی ہے جس کے نتیجہ میں انارکلی قید کر دی جاتی ہے اور ڈرامے کا "انجام" ناکامی و نامرادی" کی صورت میں صاف نظر آنے لگتا ہے۔

یہ ساعت رنگ لال سبز تھے۔ دانایان فرنگ موجود تھے۔ بیلان (پیلیون) کا خیمہ کھڑا تھا۔ ارغنوں (ارگن) کہ صندوق رنگارنگ کی آوازیں سناتا تھا۔ ممالک روم و فرنگ کی عمدہ دست کاریاں جادو کا کام اور اچنبھے کا تماشہ تھیں۔ انہوں نے تخت طیر کا بھی سماں باندھا تھا۔ جس وقت بادشاہ آکر بیٹھے موسیقی فرنگ نے مبارکباد کی نغمہ سرائی شروع کی باجے بج رہے تھے۔ فرنگی ساعت بساعت رنگ برنگ بدلا بدلا کر آتے تھے اور غائب ہو جاتے تھے۔ پرستان کا عالم نظر آتا تھا۔۔ نوروز سے لیکر اٹھارہ دن تک ہر ایک امیر نے اپنے اپنے ایوانوں میں ضیافت کی۔ حضور رونق افروز ہوئے اور بے تکلف اور دوستانہ ملاقات سے محبت اور اتحاد کی بنا دلوں میں استوار کی۔ امرا نے اپنے رتبے کے بموجب پیش کش گذارنی۔ ارباب طرب اور اہل نشاط کے طوائف کشمیری ایرانی تورانی ہندوستانی لولیاں ڈول دھاڑی میراثی کلاونت، گائک، نائک، بشیر والی ڈومنیاں پاتریں کنچنیاں ہزار دو ہزار جمع ہوئیں۔ دیوان خاص و عام سے لیکر بازاروں کے نقار خانوں تک جابجا مقامات تقسیم ہو گئے جدھر دیکھو راجہ اندر کا اکھاڑہ تھا۔ [1]

---

[1] واقعات دارالحکومت دہلی۔ جلد اول ص ۲۰۲-۲۰۱

اس حصہ میں واقعات پے در پے موسیقی کے سروں کی طرح چڑھتے چلے جاتے ہیں پیچیدگیاں بڑھتی جاتی ہیں، تصادم کا عمل تیز ہو جاتا ہے اور تذبذب کی کیفیت شدید تر ہو جاتی ہے۔ یہاں تک کہ یہ تمام کیفیتیں اپنی انتہا کو پہنچ کر ایک واقع میں جمع ہو جاتی ہیں

جشن نوروز کی ریت رسوم

روز جشن سے ایک دن پہلے مبارک ساعت شبھ لگن میں ایک سہاگن بی بی اپنے ہاتھ سے دال دلتی۔ اسے گنگا جل میں بھگوتی، پیٹھی پیس کر رکھتی۔ جشن کی ساعت قریب آئی۔ بادشاہ اشنان کو گئے۔ رنگین جوڑا ساعت اور ستاروں کے موافق حاضر جامہ پہنا۔ کھڑکی دار پگڑی راجپوتانہ انداز سے باندھی۔ مکٹ سر پر رکھا۔ کچھ اپنا خاندانی کچھ ہندوانی گہنا پہنا۔ جیوتشی اور نجومی اسطرلاب لگائے بیٹھے ہیں۔ جشن کی ساعت آئی۔ برہمن نے ماتھے پر ٹیکا لگایا۔ جواہر نگار کنگن ہاتھ میں باندھ دیا کوٹھے دیکھتے رہتے ہیں۔ خوشبوئیاں تیار ہیں آدھر ہون ہونے لگا۔ جو کے لیس کر چڑھاوا چڑھتا ہے۔ یہاں اس میں بڑا بڑا دیہاں بادشاہ نے تخت پر قدم رکھا۔ نقارۂ دولت پر چوٹ پڑی۔ نوبت خانے میں نوبت بجنے لگی کہ گنبد گردوں گونج اٹھا۔ خوانوں اور کشتیوں پر زرنگار تورہ پوش پڑے موتی کی جھالر لٹکتی امرا لئے کھڑے ہیں سونے روپے کے بادام پستے وغیرہ میوجات اشرفیاں جواہر اس طرح نچھاور ہوئے جیسے اولے برس رہے ہوں۔ دربار ایک مرقع قدرت الٰہی کا تھا۔ راجوں کے راجہ مہاراجہ اور بڑے بڑے ٹھاکر کہ فلک سے سر نہ جھکاتے تھے۔ ایرانی تورانی سردار کہ رستم و اسفندیار کو خاطر میں نہ لائیں۔ خود و زرہ بکتر چار آئینہ سر سے پاؤں تک لوہے میں غرق تصویر کا عالم کھڑے ہیں۔ خاص شہزادوں کے سوا کسی کو بیٹھنے کی اجازت نہیں۔ اول شہزادوں نے پھر امرا نے درجہ بدرجہ نذریں دیں۔ سلام گاہ پر گئے وہاں سے تخت گاہ تک تین جگہ آداب و کورنش بجا لائے۔ جب چوتھا سجدہ کہ "آداب زمین بوس" کہلاتا تھا ادا کیا تو نقیب نے آواز دی آداب بجا لاؤ۔ جہاں پناہ سلامت ظل الٰہی بادشاہ سلامت" تو ملک الشعراء نے سامنے آکر قصیدہ مبارکباد پڑھا۔ خلعت و انعام سے سربلند ہوا۔ برس میں دو دفعہ تلا دان ہوتا تھا (۱) نوروز اور (۲) جشن ولادت کے دن۔ (۱) نوروز کے دن سونے کی ترازو کھڑی ہوتی۔ بادشاہ بارہ چیزوں میں تلتا تھا (۱) سونا (۲) چاندی (۳) ابریشم۔ کچا ریشم (۴) لوہا (۵) تانبا (۶) خوشبوئیاں (بقیہ ص ۱۴۰ پر)

اس کو ڈرامے کا نقطۂ عروج منتہی یا کلائمکس کہتے ہیں۔ ڈراما انارکلی میں جشن نوروز کا منظر اس ڈرامے کا نقطۂ عروج ہے۔

نقطۂ عروج کے بعد بتدریج اپنے "انجام" کی طرف بڑھتا ہے۔ اس مرحلہ پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ڈرامے کا انجام طربیہ ہوگا یا المیہ اسی مناسبت سے رکاوٹیں دور ہوتی ہیں۔ مشکلات کا حل نکلتا ہے اور غلط فہمیوں کا ازالہ ہوتا ہے یا وہ عناصر منہدم ہوتے ہیں جو شر کے وبال اور مصائب اور آفات کو روکے ہوئے ہوتے ہیں۔ ڈراما انارکلی کے آخری حصّہ یعنی "موت" میں یہی کیفیت پائی جاتی ہے۔

انجام تیسرا باب پانچ مناظر پر مشتمل ہے۔ اس کا پہلا منظر بھی دوسرے باب کی طرح سلیم کا مثمن برج والا ایوان پیش کرتا ہے۔ جہاں سلیم اور اس کی ماں مہارانی جودھا بائی ملتے ہیں۔ شاہزادہ انارکلی کی گرفتاری پر بہت برافروختہ ہے اور ماں اسے منا رہی ہے۔ لیکن وہ شدت غم سے بے قابو ہوا جا رہا ہے۔ اس کی ساری امیدیں پامال کی جا چکی ہیں اور وہ مختلف طریقوں سے اپنی خواہش کو منوانے پر زور دے رہا ہے۔ ماں متاثر ہو کر اس سے وعدہ کرتی ہے کہ وہ شہنشاہ سے شہزادہ کے لئے انارکلی حاصل کرے گی۔ اس منظر میں ثریا بھی نظر آتی ہے جو اپنی بہن کی بدبختی پر ہوش زدہ سی ہو رہی ہے اور سلیم سے اپنی تسلی چاہتی ہے۔ سلیم بغاوت پر آمادہ ہے۔ بختیار اسے خطرات سے آگاہ کرتا ہے۔ لیکن ایک ضدی شہزادہ کی بات پر کان نہیں دھرتا اس کی بے چینی اور بے قراری اس کے دکھ کی آئینہ دار ہے۔

دوسرے منظر میں زنداں کی آدھی رات ہے۔ انارکلی اپنی سیاہ بختی سے

(بقیہ نوٹ ۱۳۹ سے) (۸) جست (۹) توتیا گھی۔ (۱۰) دو دھ (۱۱) چاول (۱۲) نمک (۱۳) شیلا (۱۴) ست ناجا ر ست سم کا بھا ہوا غلہ

۲۔ جشن ولادت۔ قمری حساب سے ۵ ار رجب المرجب کو ہوتا تھا۔ اس میں چاندی، قلعی، کپڑا، بادہ میوؤں کی شیرینی، تلوں کا تیل، سبزی، یہ سب برہمنوں اور عام فقیروں غریبوں میں بٹ جاتا تھا۔

ـــــــــــــــــــــــــــــ

ـــہ دربار اکبری از محمد حسین آزاد

بسر دار ہا ہے اسے اپنا روز بد صاف نظر آ رہا ہے۔ لیکن وہ سلیم کی یاد سے اپنے دل کی تسلی دے رہی ہے۔ سلیم اسے آزاد کرانے کے لئے آتا ہے۔ انارکلی اس کی آہٹ کو اپنی ماں کے قدموں کی چاپ سمجھتی ہے اور یہ بھول جاتی ہے کہ وہ زنداں میں قید ہے۔ داروغہ زنداں کو انارکلی کی آزادی کی شکل میں خود اپنی تباہی و بربادی دکھائی دیتی ہے۔ وہ سلیم کو اس کے ڈر سے انارکلی سے ملنے تو دیتا ہے لیکن ایک چال اس کے ذہن میں آتی ہے اور ظل الٰہی کی آمد کی اطلاع دے کر سلیم کو الگ حجرے میں بند کر دیتا ہے۔ انارکلی اکیلی رہ جاتی ہے۔ داروغۂ زنداں اسے خوف زدہ کرتا ہے اور وہ اپنی ماں اور صاحب عالم کو آواز دیتی ہوئی بے ہوش ہو جاتی ہے۔

تیسرے منظر میں اکبر ہمیں اپنی خوابگاہ میں نظر آ رہا ہے۔ وقت وہی ہے جو پچھلے منظر میں گذر چکا ہے۔ اکبر صرف ایک باپ ہی نہیں ایک شہنشاہ بھی ہے اور اس لئے وہ سلیم سے وابستہ امیدوں سے دستبردار ہونے کو تیار نہیں۔ رانی اسے لاکھ یقین دلاتی ہے کہ سلیم کو انارکلی مل جانے کے بعد سلیم ہمارا ہو جائے گا۔ لیکن شہنشاہ ایک کنیز کا ممنون احسان ہو کر بیٹے کو اپنا بنائے یہ اس کی حمیت کیسے گوارا کرتی۔ اسی منظر میں انارکلی کی ماں آکر رحم کی بھیک مانگتی ہے۔ مگر شہنشاہ کا دل نہیں پسیجتا۔ وہ دلارام کو طلب کرتا ہے اور دلارام اسے یقین دلاتی ہے کہ سلیم بغاوت پر تلا ہوا ہے اور اس خیال کا بیج سلیم کے دماغ میں بونے کی ذمہ دار انارکلی ہے جو ہندوستان کی ملکہ بننا چاہتی ہے۔ اتنے میں داروغۂ زنداں حاضر ہوتا ہے وہ بھی یہی بتاتا ہے کہ بغاوت پر اکسانے والی انارکلی ہی ہے۔ شہنشاہ حکم دیتا ہے کہ اس حسین فتنے اور دلفریب قیامت کو زندہ دیوار میں چن دیا جائے۔

چوتھے منظر میں زنداں کا بیرونی حصہ دکھایا گیا ہے۔ انارکلی کو اس کی آخری آرام گاہ کی طرف لے جایا جاتا ہے۔ یہ منظر اس ڈرامے کا مختصر ترین منظر ہے جس میں صرف انارکلی کی آواز ابھر آتی ہے اور وہ صرف "سلیم" کہہ کر خاموش ہو جاتی ہے۔ یا پھر خواجہ سراؤں، محافظوں اور داروغۂ زنداں کے بھاری قدموں کی دھمک ہے یا زنجیر کی کھنک اور اس منظر کی مایوسی میں اضافہ کرنے والی مسجد کی ضعیف اذان اور مندر کی گھنٹیوں کی صدائیں۔ اس باب کا۔

پانچواں اور اس ڈرامے کا آخری منظر پھر وہی سلیم کا مثمن برج والا ایوان ہے جہاں سلیم بے ہوش پڑا ہے۔ یہیں دلارام بھی نظر آتی ہے۔ سلیم کے کروٹ بدلنے پر وہ اوٹ میں ہو جاتی ہے۔ سلیم آنکھیں کھول دیتا ہے۔ لیکن وہ حیران ہے کہ وہ اپنے ایوان میں کیسے آگیا۔ پھر اسے آہستہ آہستہ یاد آتا ہے کہ زنداں کے حجرے میں داروغہ نے اسے تازہ دم کرنے کے لئے ایک شربت پلایا تھا اور وہ سوچتا ہے کہ یہ سب کچھ اس کے خلاف بنایا منصوبہ تھا۔ وہ ایک دم سے اٹھ بیٹھتا ہے اور تلوار کی طرف لپکتا ہے۔ مگر وہاں خالی نیام رکھی ملتی ہے۔ وہ باہر جانا چاہتا ہے تو سپاہی اسے روک دیتے ہیں اس لئے کہ وہ نظر بند ہے۔ بختیار آکر اسے تسلی دیتا ہے۔ سلیم دیوانہ سا ہو رہا ہے اور وہ اس سے انارکلی کے بارے میں پوچھتا ہے اور یہ معلوم ہو کر کہ اب انارکلی اس دنیا میں نہیں ہے سکتے میں آجاتا ہے اور مجنونانہ انداز میں "مجھے خنجر لادو یا میرے سامنے سے دور ہو جاؤ" کہے جاتا ہے۔ اتنے میں ثریا نمودار ہوتی ہے۔ جو شدت جذبات سے آپے سے باہر ہے اور سلیم کو سخت سست سناتی ہے وہ احساس ندامت کے ساتھ سب کچھ سن رہا ہے۔ آخر بے تاب ہو کر ایک سمت بھاگتا ہے جہاں دلارام پر اس کی نظر پڑتی ہے لپک کر اس کی گردن پکڑ لیتا ہے اور گلا گھونٹنے لگتا ہے۔ اس کی گرفت سخت ہو جاتی ہے۔ بختیار ظل الٰہی کو پکارتا ہے۔ اکبر داخل ہوتا ہے اور سلیم پر وہی دیوانگی طاری ہے۔ وہ برابر چیخ رہا ہے۔ اکبر بہت نادم ہے۔ اس کے لئے یہ عالم دیکھنا بہت ہی کربناک ہے۔ مہارانی آکر سلیم کو اپنے سینے سے لگا لیتی ہے اور وہ سسکیاں بھرتے ہوئے اس سے چمٹ جاتا ہے۔

ڈراما انارکلی میں قصہ کو بہت کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اور اس میں مسلسل ارتقائی کیفیت قائم رکھی گئی ہے۔ ڈرامے میں تصادم کا عمل آغاز سے انجام تک ہر جگہ موجود ہے اور یہ تصادم خارجی نوعیت کا بھی اور داخلی نوعیت کا بھی۔ دلارام اور انارکلی کا تصادم نیز اکبر اور سلیم کا تصادم خارجی نوعیت کا ہے۔ انارکلی اور اکبر کے کرداروں میں مختلف اور متضاد جذبات کی کشمکش اور خیالات کا ٹکراؤ داخلی تصادم کی موجودگی ثابت کرتا ہے۔ انہیں عناصر کی موجودگی سے ڈرامہ میں آغاز سے انجام تک تجسس اور تذبذب کی فضا برقرار رہتی ہے۔ اس فضا کا برقرار رہنا پلاٹ سازی کی مہارت کا ثبوت اور ڈرامے کی کامیابی کی ضمانت ہے۔

انارکلی کے پلاٹ کو اگر پہلی نظر میں دیکھا جائے تو وہ بڑا ستھرا نظر آئے گا اور اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو کے پہلے ڈراموں میں پلاٹ کے لحاظ سے جس قدر بے قاعدگیاں اور زیادتیاں ہوتی تھیں وہ اس میں یقیناً نہیں ہیں۔ مثال کے طور پر ضمنی پلاٹ نہیں ہے جس سے ڈرامے کے تاثر پر برا اثر پڑتا۔ ایکٹ یا باب اور مناظر کے اعتبار سے اس میں ایک سلیقہ ڈرامے کی ضرورت کا احساس، تناسب اور حسن کا احساس ہوتا ہے ڈرامے میں واقعات کی ترتیب باب اور مناظر کے تحت ہوتی ہے جس کے بارے میں اگلے صفحات میں کافی تفصیل سے جائزہ لیا گیا ہے۔ یوں تو بے ہنگم قسم کے ڈراموں کے بارے میں کوئی حتمی بات نہیں کہی جا سکتی۔ انارکلی کے پلاٹ میں واقعات کی بھرمار نہیں بلکہ بعض اوقات تو واضح صورت میں یہ احساس ہوتا ہے کہ بات جملوں سے آگے بڑھائی جا رہی ہے۔ اسے المیہ بنانے کے جو موڑ بنائے گئے ہیں ان میں بعض خاصے کمزور ہیں۔ مگر مجموعی حیثیت سے زبان و بیان کا حسن اور خود ہماری پرانی اور نئی پود کی افتادِ طبع اس پہلو کی طرف دیکھنے کی اجازت نہیں دیتی۔ ایک واقعہ جو ڈرامہ کے آغاز سے پہلے ہو چکا ہے کب ہوا ہے؟ اس کا پتہ ڈرامہ پڑھنے سے نہیں لگتا۔ ایک جملہ ہے۔ "اب انارکلی کی بہار ہے۔" اور جب اس بہار کی آمد کا سراغ لگانے کی کوشش کی جاتی ہے تو پھر کسی کنارے نہیں لگ پاتا۔ بات ان دو جملوں سے آگے نہیں بڑھ پاتی۔

دلارام:۔ مگر سان نہ گمان یہ کایا پلٹ ہوئی تو کیوں کر

عنبر:۔ ہوتی کیونکر رات جشن تھا۔ نادرہ نے میدان جو خالی دیکھا خوب بن ٹھن کر جا شامل ہوئی۔

ان جملوں اور ان کے ارد گرد کے جملوں سے صحیح وقت کا احساس نہیں ہوتا بعد کے واقعات اور حالات سے ظاہر ہوتا ہے کہ "انارکلی" کی بہار اور دلارام کی خزاں کو آئے کچھ دن ہوئے ہیں اور اس آمد و رفت نے خاصا ہنگامہ مچا رکھا ہے۔ سلیم بھی ایک عرصہ سے خیالوں میں کھویا ہوا ہے۔ مہابلی اکبر کو اس وجہ اپنے خواب پریشان نظر آتے ہیں۔ کنیزوں، خواجہ سراؤں اور بیگمات کے حلقہ میں بھی ایک مثبت اور فعال وجود کی حیثیت رکھنے لگتی ہے۔ مگر مندرجہ بالا جملوں اور پھر بعد کے واقعات کے ایک یا دو دن میں وقوع پذیر ہونے سے وقت کی حدوں کا کچھ سراغ نہیں ملتا اور خیال

بھی ہوتا ہے کہ ممکن ہے یہ واقعات صرف رات پیشتر واقع ہوا ہو اگر یہ صورت درست ہے تو پھر ایک مختصر سے واقعہ کی بنیاد پر جو نفسیاتی اثرات کرداروں پر دکھائے گئے ہیں اور کچھ غیر فطری سے نظر آتے ہیں۔ وقت کے اعتبار سے اگر یہ گھنڈی کھل جاتی تو یہ گھپلا نظر نہ آتا۔

مجموعی حیثیت سے واقعات کو وقت کے خیال سے نزدیک تر ملایا گیا ہے۔ مثلاً جشن اگرچہ بعد میں ہی ہونا قرار پایا ہے مگر اکبر کو رقص و سرود کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور جشن بپا ہو جاتا ہے۔ اکبر کی پریشانی کی وجہ سلیم ہے۔ کیوں ہے؟ اس کا روپ لگانا مشکل ہے۔ اکبر کا کردار ابتداء ہی میں انتشار پیدا کر دیتا ہے اور آخر میں اس کا روپ اس کی اتنی تبدیلیوں کو خاص دور سے لائی ہوئی چیز بنا دیتا ہے۔ سلیم اکبر کے خوابوں پر پورا نہیں اترتا۔ اکبر کی پریشانی کی وجہ یہی ہے حکیم صاحب اسے علیل نہیں بتاتے پھر اکبر جو تمام تر ڈرامہ میں ایک جہاں دیدہ بادشاہ اور باپ نظر آتا ہے سلیم کی حالت کی روح کو واضح انداز میں الگ کرنے پر مکمل اختیار نہیں اگر ڈرامہ نگار انار کلی کی زبان سے یہ کہلوائے کہ "یہ دیواریں میری طرف بڑھ رہی ہیں" تو یہ ڈرامائی پیش گوئی کا خوبصورت نمونہ قرار پاتی ہے۔ مگر وہ خاص بات جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے کسی طور پر مناسب نہیں۔ واقعات کا اپنا تسلسل اور ان میں ڈرامائی عمل کے بارے میں ذکر کیا جا چکا ہے کہ اگرچہ وہ مربوط ہیں مگر ان کی رفتار میں رومان پسندی اور زبان و بیان کے چٹخارے کی وجہ سے بعض اوقات سستی سی پیدا ہو جاتی ہے۔ عمل کا اتحاد خاصا خوبصورت اور مربوط ہے ایک کے بعد دوسرے واقعات ایک ساتھ اور ایک ہی حسن کے موتیوں کی طرح منسلک ہوتا چلا جاتا ہے مگر بعض جگہ پر ایک چھوٹا سا فاصلہ نظر میں کھٹکتا ہے۔

مشرقی زندگی کے چلن اور پھر محلسراؤں میں شہزادوں اور بادشاہوں کی زندگیوں میں اگر تبدیلیاں آنے لگتی ہیں تو دو پل کی دیر نہیں لگتی اور اگر ان کا سلسلہ رک جاتا ہے تو پھر سا لہا سال نقش پا تک چھوڑے بغیر گذر جاتے ہیں چنانچہ ڈرامے کی ابتداء میں ایک دلارام کی سوچ بچار اور جدوجہد کے سوا کہیں تیزی نظر نہیں آتی۔ ملاح کی کشتی کے آہستہ آہستہ لہروں کے ساتھ بہنے والی کیفیت ہے۔

صرف دو موجیں دلارام اور ثریا اس سفینے کے متحرک ہونے کا احساس دلاتی ہیں۔ مگر جشن میں انار کلی کے "عرق" پینے کے بعد یک طوفان ہے جس میں ہر لہر موج کا روپ اختیار کر گئی ہے۔ امنڈتی، بپھرتی اور بڑھتی ہوئی رو الفعائی کردار کم از کم گفتگو کے ذریعہ بڑا فعال روپ دھار لیتے ہیں۔ یہی دو واضح رو ہیں انار کلی کے عمل میں رواں ہیں مگر الگ الگ۔ یہ درست ہے کہ ابتدا، انکشاف اور انتہا نسوانی روپ اچھے طریقے سے سامنے آتے ہیں۔ مگر ابتدا اور ارتقاء کے مراحل پر ایسے محسوس ہوتا ہے کہ ایک عمر صرف ہوتی ہے مگر انتہا چند گھڑیوں کی بات تھی۔

ڈرامے کے تیرہ مناظر میں چار منظر سلیم کے ایوان کے ہیں دو زنداں میں ایک زنداں کے اندر ایک زنداں کے باہر جس میں انار کلی کو پا بہ زنجیر مقتل کی طرف لے جاتے دکھایا گیا ہے۔ باقی سات مناظر مختلف جگہوں کے ہیں۔ ڈرامہ کا آغاز ایک بارہ دری سے ہوتا ہے۔ جہاں کنیزیں محو گفتگو ہیں اور خاتمہ سلیم کے ایوان میں ہوتا ہے۔ جہاں سلیم، بہار، ثریا اور اکبر رہ گئے ہیں اسٹیج پر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اس میں اتحاد کا مقام بھی ہے کہ نہیں۔ موجودہ صورت میں اسے پڑھتے ہوئے اس اتحاد کا احساس ضرور ہوتا ہے۔

ڈراما انار کلی المیہ ہے لیکن اس کے المیہ انجام کے محرکات کیا ہیں؟ اب سوال یہ آتا ہے کہ پلاٹ یہ بات کہاں تک بتاتا ہے کہ ٹریجڈی (المیہ) کی کردار کی ہے۔ تاج نے دیباچہ میں لکھا ہے۔ "اب تک جن لوگوں نے اسے سنا ان کا اس امر پر اختلاف ہے کہ یہ ٹریجڈی سلیم اور انار کلی کی ہے یا اکبر اعظم کی۔" اور اس کے بعد تاج یہ کہہ کر خاموش ہو گئے کہ۔ "لیکن انار کلی میں اتنی دلآویزی ہے کہ نام تجویز کرتے وقت کسی دوسرے امر کو ملحوظ رکھنا میرے لئے ناممکن تھا۔" تاج شاید نام کی بنا پر کسی ڈرامے کے المیہ ہونے کے اصول پر یقین رکھتے ہیں مگر یہ ضروری بات نہیں ہے۔ بہر حال وہ سوال اب بھی موجود ہے کہ یہ المیہ کس کا ہے اور کس نوعیت کا؟ آخر سلیم اور انار کلی اپنی محبت میں کامیاب کیوں نہیں ہوتے؟ ان کے اس المناک انجام کا سبب محض دلارام اور شہنشاہ اکبر ہیں لیکن یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ انار کلی میں المیہ کے ہیروئن کی بنیادی خصوصیات موجود ہیں۔

بریڈلے نے شیکسپئر کے ہاں المیہ کے تصور پر بحث کرتے ہوئے واضح کیا ہے

کہ المیہ کے مرکزی کرداروں میں شخصیت کی عظمت اور برتری لازمی طور پر پائی جاتی ہے عام پڑھنے والا المیہ کے مرکزی کردار کو اپنے سے برتر جانتا ہے اس کی قدر کرتا ہے اور اس سے متاثر اور مرعوب نہیں ہوتا اس سے محبت کرنے لگتا ہے۔ اگر یوں کہا جائے کہ المیہ کے مرکزی کردار کی شخصیت تمام شخصیتوں سے کہیں زیادہ مرتب اور مربوط و منضبط ہوتی ہے جس کے معنی محض یہ ہیں کہ وہ اپنی شخصیت کے مختلف جذبات احساسات اور افکار و اقدار کو اس طرح ترتیب دینے میں دوسروں سے زیادہ کامیاب ہوتا ہے۔ ہم میں سے ہر شخص کو ایک ہی وقت میں سماج میں کئی کردار ادا کرنے ہوتے ہیں۔ ہم اپنے خاندان کے ایک فرد بھی ہیں اپنے شہر کے شہری بھی، اپنے ملک کے باسی بھی ہیں اور اپنے دفتر میں کام کرنے والے اسامی بھی۔ اکثر یہ ہوتا ہے کہ ہماری ایک حیثیت دوسری حیثیت سے ٹکرا جاتی ہے اور ایسی صورتوں میں ہماری پوری شخصیت میں ہیجان برپا ہو جاتا ہے۔ ہم اپنے اقدار کو مرتب اور منضبط نہیں کر پاتے اور ہمارا نظام اقدار یا ہمارے اقدار کی ترجیحات ڈانواڈول ہو جاتی ہے۔ ابتدا میں المیہ کا مرکزی کردار ہمیں زیادہ مرتب اور منضبط ترجیحات اقدار یعنی زیادہ منظم شخصیت کے ساتھ بھرتا نظر آتا ہے اور ہماری محبت کا سزاوار ٹھہرتا ہے۔

ارسطو سے لے کر بریڈلے تک المیے کے سبھی نقاد اس بات پر زور دیتے آئے ہیں کہ المیہ کا سبب بننے والا واقعہ خود المیہ کا شکار بننے والے کردار کی شخصیت سے پیدا ہونا چاہیئے۔ اور اس پر کی اپنی کمزوری یا غلط فہمی یا عمل کا نتیجہ ہونا چاہیئے حادثہ یا اچانک سانحہ نہیں ہونا چاہیے جس پر کردار کا کوئی قابو ہی نہ ہو کیوں کہ اس صورت میں دیکھنے اور پڑھنے والوں کی ہمدردیاں کردار پر مرتکز نہ ہوں گی۔ انارکلی میں المیہ بننے والا واقعہ ہے۔ انارکلی اور سلیم کی محبت اور اس محبت میں مرکزی المیہ موڑ منظر چہارم میں محل کے جشن نوروز سے آتا ہے۔ کنیز انارکلی کے المیہ کردار اس کی خوابناکی تصور پرستی اور معصومیت ہے اور اس کی جھلک ہمیں پہلے منظر میں مل جاتی ہے۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ انارکلی المیہ ڈرامہ ہے اور المیہ ڈرامے کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ اس میں ان کرداروں کو شکست ہوتی ہے۔ جن کو دیکھنے والوں اور پڑھنے والوں کی ہمدردیاں حاصل ہوا اور جو ڈرامانگار کے نزدیک نیکی اور بھلائی

کے نمائندہ ہوں۔ انارکلی کردار انارکلی کا المیہ ہے۔ لیکن اس 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 اس 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 گوشے غلاموں سے غلطیاں بھی ہو جاتی ہیں۔"

اس کے بعد کے مکالمے جورانی اور سلیم کے ہیں صرف المیے کے اس گہرے تاثر کو تھوڑا سا کم کرنے اور تسکین کا ایک پہلو ابھارنے کے لئے ہے۔

المیہ بننے کے لئے اب تک کبھی غیر معمولی فطری یا فوق فطری عناصر باعث بنتے ہیں کبھی کسی بڑے کردار کی اپنی لغزشیں اور فروگذاشتیں اور ان کے ساتھ اتفاقات اور کبھی سماجی حدبندیاں المیہ کا باعث بنتی ہیں۔ انارکلی میں ان تینوں میں سے ایک کا بھی بھرپور سراغ نہیں ملتا۔ اگر یہ المیہ کسی وجہ سے اور سب کے نزدیک جاکر بیٹھتا بھی ہے تو وہ آخری صورت ہے یعنی حدبندی۔ مگر یہاں پر سماج کی حدبندی نہیں ہے۔ جہانگیر اپنی باتوں سے اسے سماج کا رنگ دیتا ہے اس کے باوجود یہ ایک گھریلو اور نجی بات بن کر رہ جاتی ہے۔ مانا کہ یہ ہندوستان کا نمائندہ گھر ہے۔ یہاں ہندوستان کی قسمت کا فیصلہ ہوتا ہے۔ مگر یہاں پر جو مجبوریاں سلیم کی راہ میں حائل ہیں وہ اس سے بڑے کردار اکبر اعظم کے خوابوں کے پیدا کردہ ہیں۔ اکبر اعظم کبھی باپ بن کر شیخو اور کبھی شہنشاہ بن کر سلیم کہہ کر اپنی دو نخت شخصیت کا اظہار کرتا ہے۔ سلیم کو سلیم اعظم بنانا چاہتا ہے اور اس راستے میں جو کچھ بھی آتا ہے اسے بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکنے کا تہیہ کئے ہوئے ہے۔ مگر اس کا یہ عزم کبھی باپ اور کبھی شہنشاہ کے ملے جلے روپ میں واضح نہیں ہو پاتا وہ شہنشاہ کو باپ سے الگ کرنے کا بار بار اعلان کرتا ہے۔ مگر اس کے منہ سے شہنشاہ کی حیثیت سے سلیم کے نام کے بجائے "شہزادے" کا لفظ کبھی نہیں نکل پایا محض شیخو اور سلیم اس کی زبان سے ادا ہوتے رہے لیکن اکبر جو نہ شہنشاہ کے مکمل روپ میں سامنے آیا اور نہ

باپ کے۔ اپنے خوابوں سے دستبردار نہیں ہوا اور نہ آخر میں ہوتا ہے۔ اس ڈرامہ میں المیہ شہنشاہ اکبر کا ہے جس نے اپنے خوابوں کی تکمیل کے لئے انارکلی کو زندہ دیوار میں اس لئے چنوا دیا کہ اپنی راہ میں حائل دیوار کو گرا دے بے شک اس میں اس کی فتح ہے اور اقتدار کے سہارے ایک کنیز کو زندہ درگور کرا دینا گو ایک معمولی سی بات ہے اکبر نے اپنی دور اندیشی سے اور جذبات پر قابو نہ رکھتے ہوئے جلد بازی میں یہ فیصلہ تو کر لیا کہ اپنے راستے کی حائل دیوار کو گرا دے اور اپنے بیٹے سلیم کو حاصل کر لے لیکن دیوار کو گرانے کے بعد جو نتیجہ اکبر کے سامنے آتا ہے وہی اس کا المیہ ہے۔ ایک طرف اس کے اقتدار کے دامن پر یہ کلنک ہمیشہ کے لئے بیٹھ گیا کہ اس نے ایک کنیز کو محض اس لئے ختم کر دیا کہ اس نے باپ سے بیٹا چھیننا چاہا اور دوسری طرف بیٹا جنونی کیفیت میں جہاں مبتلا ہو جاتا ہے تو اکبر بالکل تہی دست رہ جاتا ہے۔ اور آخر میں اکبر کا جنونی بیٹے کے سامنے تلملانا گڑگڑانا اور اس کو حاصل کرنے کی کوشش کرنا اس کا المیہ ہے یہ درست ہے کہ وقتی طور پر اس کا بیٹا بپھر جاتا ہے مگر اس بیٹے میں اتنی ہمت نہیں کہ وہ اپنے سو بار دہرائے ہوئے جملوں میں سے ایک پر بھی عمل کرے اسے مرنے کے لئے بھی خنجر کی ضرورت ہے۔ "شمار رسوم و قیود" کی یہ سرگشتگی آخر میں مہارانی کے اس جملے سے ظاہر کرتی ہے کہ اکبر کا خواب انارکلی کے خون سے سیراب مٹی پر حقیقت کا روپ لے گا۔

"مہارانی:۔ دنیا اس کی داستان سلامت رکھے گی اور تو بھی اور
میں بھی اور دہ در درانہ کی تنظیمیں بھی آنسو بہائیں گی سن رہا ہے چاند
اور چاند اور اس سے بڑا سورج اکبر اعظم، اور چاند کو جنم دینے والی مہارانی
رو رہے ہیں اور رلانے والی کون ہے۔؟ انارکلی۔ اور سلیم!

یہاں کہیں گمان نہیں ہوتا کہ اس نے شہنشاہ اور باپ کے جو دو روپ بدل رکھے تھے اب ان کا کوئی وجود نہیں رہا۔ اب صرف اکبر ہے۔ سلیم کا باپ اور ایسا فطری باپ جس کے بیٹے کو اس کی بیوی زیادہ چاہتی ہے اور بیٹیوں کو وہ خود
دراصل انہیں آخری مکالمات سے یہ تاثر قائم ہوتا ہے کہ انارکلی مر کر بھی فتحیاب ہوئی ہے اور اس کی قربانی ان معنوں میں رائیگاں نہیں گئی کہ سلیم کے

والدین کو نہ صرف اپنی غلطی کا احساس ہوا بلکہ اس کا بھی اندازہ ہوا کہ سلیم کو انارکلی سے کتنی شدید محبت تھی اور اس کے ان جذبات کو ٹھیس پہنچا کر انہوں نے زبردست بھول کی ہے جسے وہ صرف ہوس کا ایک گذر جانے والا بگولا سمجھ رہے تھے وہ پوری شخصیت کو منور کرنے والا جلوہ طور تھا جو انارکلی کے قاتلوں کو تک عرفان کی نئی روشنی سے آشنا کر گیا۔

۲۔ کہانی کا آغاز

کوئی بھی فن پارہ آغاز ہی سے قارئین کی دلچسپی کا باعث نہ ہو تو یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس کی آئندہ کامیابی کی توقع مشکل ہے۔ اسی لئے ڈرامانگار کی ابتدا رجاذب توجہ اور تماشائیوں کا مرکز ہوتی ہے۔

ڈراما انارکلی کا آغاز اس طرح ہوتا ہے جو قارئین و سامعین کو متوجہ کرنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ تاج نے آغاز ڈراما میں محلسرا کا وہ حصہ لیا ہے جس میں خادمائیں اور کنیزیں رہتی ہیں۔ وقت ڈھلتی دوپہر ہے۔ کنیزیں و خواصیں محل سرا کے کام و کاج سے فارغ اپنا وقت ادھر ادھر کی باتوں میں صرف کر رہی ہیں۔ چند کنیزیں ہنسی مذاق میں وقت گذار رہی ہیں تو چند چوسر کھیل رہی ہیں۔ چند شطرنج میں مصروف ہیں اور چند طعن و تشنیع ہیں۔ اسی محفل میں ایک طرف دلارام اور اس کے ساتھی مروارید و عنبر محو گفتگو ہیں۔ گفتگو کا موضوع نادرہ ہے جس نے دلارام کی جگہ لے لی ہے تو دوسری طرف زعفران اور ستارہ جو نادرہ کی ساتھیاں ہیں گانے میں مشغول ہیں اور ان کا گانا دلارام کے لئے باعث تکلیف دکھائی دے رہا ہے۔ دلارام نے جب سے شاہی محل میں اپنا قدم رکھا تھا اکبر کی منظور نظر کنیز بنی ہوئی تھی بہن کی علالت کے باعث اس نے دو دن کی چھٹی لی تو اس کی جگہ محل کی ایک اور حسین و جمیل کنیز نادرہ نے لے لی۔ اکبر نے اس کے نغمہ و سرود سے خوش ہو کر اس کو انارکلی کا خطاب دیا اور شہزادہ سلیم نے بھی اس کے فن کے اعتراف کے طور پر اپنا موتیوں کا ہار انعام میں دیدیا۔ انارکلی کی اس مقبولیت نے دلارام کے دل میں حسد کی چنگاری کو بھڑکا دیا اور دلارام اپنے راستے کے اس کانٹے کو ہٹانے کے لئے منصوبہ تیار کر رہی ہے۔ محل سرا میں گذشتہ رات کے واقعہ سے ہر طرف انارکلی کا چرچہ ہے اور اس تعارفی منظر میں ڈرامے کے اہم

کرداروں کا تعارف کرادیا گیا ہے سوائے بختیار اور مہارانی کے

۳۔ مرکزی خیال

مرکزی خیال ہر فن پارہ کا لازمی عنصر ہوتا ہے ڈراما انارکلی کا مرکزی خیال عشق ہے۔ یہ سلیم اور انارکلی کا عشق ہے۔ ان کی محبت بھری داستان ہے۔ اس میں دلارام کے حسد کو بھی کافی دخل ہے جو داستان کو دلفریب اور پرکشش بناتی ہے۔ تاج کے انداز بیان نے اس پر چار چاند لگا دیئے ہیں۔ حالانکہ اس کی تاریخی حیثیت کچھ بھی نہیں ہے۔ جلال الدین اکبر کی بارعب شخصیت قاری کے دل و دماغ پر غالب آجاتی ہے جس نے اپنے لختِ جگر کو ایک کنیز کے دامِ محبت میں گرفتار دیکھ کر اس کنیز کو زندہ دیوار میں چنوا دیا تھا۔ حالانکہ بادشاہوں کے حرم میں کئی کنیزیں، لونڈیاں ہر ایک کی نظرِ عنایت حاصل کرسکتی تھیں لیکن اکبر کا یہ اقدام قاری کو سنجیدگی اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے۔

انارکلی کے مرکزی تصورِ عشق کے بارے میں ڈاکٹر محمد حسین نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ "انارکلی کا مرکزی تصورِ عشق کے ذریعے سماجی ناہمواری کے خلاف احتجاج۔ یہاں عشق گویا اثباتِ ذات ہے۔ پرانی قدروں سے ٹکرا کر فرد کبھی کبھی پاش پاش ہوجاتا ہے۔ لیکن یہی ٹکرانا اور پاش پاش ہوجانا نہ صرف اس کی ذات کا تاریخی اور تاریخ ساز مقدر ہوتا ہے بلکہ اس کی شخصیت کی تکمیل کرتا ہے۔ کیونکہ وہ مٹ کر بھی تہذیب کے راستے کے پتھروں کو تھوڑا بہت ہٹانے کی کوشش میں کامیاب ہوجاتا ہے۔ انارکلی اسی قسم کا ڈرامہ ہے اور اس کی ہیروئین اسی قسم کی شخصیت ہے"[1]

آگے انارکلی ڈراما میں خود انارکلی کے تصورِ عشق پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "ڈراما انارکلی کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ عشق کے تین واضح تصور پیش کرنے کے بعد عشق کا ایک ایسا تصور بھی اعلیٰ اور پاکیزہ تصور پیش کرتا ہے جو دیکھنے یا پڑھنے والے کو ارفع سطحوں پر پہنچا دیتا ہے۔ عشق کا ایک تصور

---

[1] انارکلی مقدمہ ص۱۴ محمد حسن

دلارام نے پیش کیا ہے جس میں لالچ اور ملکیت کا جذبہ ہے جس کے سرے جنسی استحصال اور جاہ سے ملتے ہیں۔ دلارام سلیم کو اس لئے چاہتی ہے کہ وہ جوان ہے۔ شہزادہ ہے اور شہزادگی اس کے نزدیک سلیم کے حسن و شباب سے بھی زیادہ اہمیت رکھتی ہے دلارام کا عشق ایثار نہیں استحصال سکھاتا ہے۔ وہ قبضہ کرنا چاہتی ہے سپردگی نہیں جانتی اس کے نزدیک عشق محض حاصل کر لینے کا نام ہے۔

اس کے پہلو بہ پہلو سلیم کا عشق ہے جس میں حسن پرستی اور جمال دوستی ہے۔ یہاں بھی عشق مکمل طور پر شخصیت پر حاوی ہوجانے والا پرشور جذبہ ہے۔ ایک ایسی اندھی قوت ہے جو مکمل طور پر سرشار کرتی ہے۔ سلیم کا عشق جمالیاتی تجربہ ہے اور اس میں کھو کر وہ سب کچھ بھلا دیتا ہے۔ سلیم کا عشق بلند پہاڑوں سے گرنے والا جھرنا ہے پرشور، پرشکوہ اور خوش منظر

مگر انارکلی کے لئے عشق ان دونوں کے برخلاف محض خواہش یا جذبہ نہیں بلکہ پوری زندگی ہے۔ ایک تہذیبی قوت ہے جو اسے استحصال اور کامرانی کی طرف سپردگی اور ایثار کی طرف لے جاتی ہے۔ انارکلی سلیم کو اس لئے نہیں چاہتی کہ وہ شہزادہ ہے بلکہ اس لئے چاہتی ہے کہ اس سے والہانہ شیفتگی اسے مجبور کرتی ہے عشق یہاں وسیلہ نہیں مقصد ہے اگر وسیلہ ہے تو تکمیلِ ذات اور تہذیبِ ذات کا۔ انارکلی کا یہی سماوی تصورِ عشق ہے جو ڈرامے کو قوت اور خواب آگیں کیفیت عطا کرتا ہے۔

انارکلی کے تصورِ عشق کی نرمی، شائستگی، لطافت اور سپردگی کو کہیں بھی امتیاز علی تاج نے نظر انداز نہیں ہونے دیا ہے۔ اس کی طرف مناسب اشارے کرکے ذہن کو منتقل کرنے کے انسانی رفاقت اور ہمدردی کے اس عظیم تر تصورِ عشق سے ملتے جلتے مگر رتبے میں اس سے کہیں کم تر جذبوں کی نمائندگی ثریا اور بختیار کرتے ہیں جو ہر موڑ پر ڈرامے کو سہارا دیتے چلتے ہیں۔ بختیار اپنی گرم جوشی رفاقت اور پرخلوص ہمدردی کے ساتھ ہلکا پھلکا مزاح کے حاشیے بھی فراہم کرتا جاتا ہے۔ یہ دونوں ضمنی کردار ہیں مگر سلیم اور انارکلی کے کرداروں کو واقفیت اور نکھار بخشنے میں ان کی بڑی اہمیت ہے پھر یہ دونوں مناسب جذباتی فضا پیدا کرتے

ہیں اور انارکلی کے پاکیزہ جذبۂ عشق (حسن کے لئے جذبے کا لفظ شاید غیر ضروری اور ایک حد تک شوخ و شنگ ہے) کو پوری نزاکت اور پس منظر کی تابناکی کے ساتھ ابھارتے ہیں۔

آگے چل کر اس پرانی رائے کا اظہار کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں کہ یہاں یہ ذکر کرنا بے محل نہ ہوگا کہ اس قسم کے نازک اور لطیف عشق کا تصور اردو ڈراما میں تو کیا اردو ادب میں بھی کم یاب ہے۔ انارکلی کا جذبہ محبت اسی قسم کے پاکیزہ وش جذبات میں سے ہے جو ایثار قربانی اور تہذیب نفس کی طرف رہنمائی کرتے ہیں اور بلند آہنگ اور پر شکوہ ہونے کے بجائے خاموش اور مدھم انداز سے آپ اپنی آگ میں جلنا سکھاتے ہیں۔ ڈراما انارکلی کی ساری حیاتی قوت اسی نرم آنچ اور مدھم آگ کی بنا پر ہے جسے مصنف کے فنکارانہ ربط و ترتیب نے کلاسیک کا درجہ دیا ہے۔ [1]

خاکہ نگاری

ڈرامے میں کردار نگاری کی ایک مشکل یہ بھی ہے کہ ڈراما نگار کو اپنے کرداروں کا تعارف کرانے کا حق حاصل نہیں ہوتا بلکہ کردار اپنے قول و عمل سے خود کو متعارف کراتا ہے اور اپنی سیرت واضح کرتا ہے لیکن تاج نے چند کرداروں کے بارے میں تعارفی جملے لکھے ہیں جیسے اکبر، انارکلی، دلارام اور ثریا، یا دوسرے الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے کرداروں کا مختصر سا خاکہ دیا ہے جو خاکہ نگاری کے ضمن میں آتا ہے۔ مثلاً۔

شہنشاہ اکبر کے متعلق لکھتے ہیں۔

"گٹھے ہوئے جسم کا خوش شکل میانہ قد شخص ہے پیشانی اور رخساروں کی شکنیں دیکھنے والے کے دل میں خوش اخلاقی اور علم کا اعتماد پیدا کرتی ہیں خوابناک آنکھوں میں کچھ ایسی قوت ہے جو قطع نظر اس امر سے کہ وہ شہنشاہ ہند ہے ہر شخص کو محتاط رہنے اور نظریں جھکا لینے پر مجبور کر دیتی ہے۔ گردن کی باوقار حرکت سے ظاہر ہے کہ عالی ہمت شخص ہے مضبوط دہانہ کہہ رہا ہے کہ اپنے مقاصد

---

[1] انارکلی مقدمہ ۱۸۔۱۷۔۱۶ ڈاکٹر محمد حسن

کی تکمیل میں رکاوٹوں کو خاطر میں نہیں لا سکتا۔ حرکات میں مستعدی ہے رفتار میں ایک ایسا انداز ہے کہ گویا زمین کی تحقیر کر رہا ہے [1]

انارکلی کا تعارف اس طرح کرایا ہے۔

پندرہ سولہ سال کی نازک اندام لڑکی جس کے چمپئی رنگ میں اگر سرخی کی خفیف سی جھلک نہ ہو تو شاید بیمار سمجھی جائے۔ خد و خال شعراء کے معیار سے بہت مختلف اس کا چہرہ دیکھ کر ہر تخیل پسند کو پھولوں کا خیال ضرور آتا ہے۔ نمناک آنکھوں میں جیسے حسرتیں بیٹھی جھانک رہی ہیں یہی اس کا سب سے بڑی کشش ہے۔ [2]

دلارام کے متعلق لکھتے ہیں۔

"اپنے پختہ حسن کے اعتبار سے نہ صرف ہمرازوں میں بلکہ تمام محفل میں نمایاں نظر آ رہی ہے لمبی آنکھ اونچی اور پتلی ناک اور واضح ٹھوڑی کہہ رہی ہے کہ وہ ان لوگوں میں سے نہیں جنہیں زندگی کی اپنی شدت میں ہاتھ پاؤں ڈھیلے چھوڑ دینے پر مجبور کر دیتی ہے۔ لیکن آنکھوں میں تصورات کا لوچ ظاہر کر رہا ہے کہ بساط سے بڑھ کر سوچ رہی ہے۔"

ثریا کے تعارف کا انداز دیکھئے:۔

تیرہ سال کی چلتی ہوئی خوش باش اور چنچل لڑکی، نقش انارکلی سے زیادہ اچھے ہیں مگر دلکشی نہیں۔ محل کی سازشوں اور ریشہ دوانیوں کے حالات سن سن کر بہت سیانی بن چکی ہے مگر ناتجربہ کاری اور کم عمری کے باعث سیانے پن کو چھپانے کے انداز ابھی نہیں آئے۔

کافور کا تعارف یوں ہوا ہے

"..... لحیم شحیم شخص۔ سیاہ رنگ۔ آنکھوں کے نیچے اور باچھوں پر ایسی جھریاں جن سے عیاری ظاہر ہے ....."

---

[1] انارکلی باب اول منظر دوم ص۵ [2] باب اول منظر اول ص۲

سلیم کا مرقع چند الفاظ میں یوں کھینچا گیا ہے۔

"تیکھے نقش کا وارستہ مزاج طبیعت کا بندہ جو شباب کے اولین مراحل میں ہے"

تعارف سے قطع نظر امتیاز علی تاج نے بڑی توجہ اور محنت کے ساتھ ڈراما کے کرداروں کی سیرت کے نقوش واضح کئے ہیں۔

بعض ڈراموں میں فوق فطری کردار بھی ملتے ہیں لیکن تاج نے ایسے کوئی کردار انارکلی میں تخلیق نہیں کی ہے اس ڈرامے کے سبھی کردار اسی دنیا کے باسی ہیں جن کے جذبات و احساسات کو سمجھا جا سکتا ہے اور محسوس بھی کیا جا سکتا ہے

کردار نگاری

کردار نگاری تو ہر ڈرامے کی جان ہوتی ہے بغیر کرداروں کے ڈراما آگے نہیں بڑھتا مگر ڈرامے میں کردار اپنی تکمیل کے لئے محتاج ہوتے ہیں۔ کردار نگاری کے لحاظ سے ڈراما انارکلی کا مطالعہ کسی قدر دلچسپ ہے۔ انارکلی کے جاندار کردار وہ عناصر ہیں جنہوں نے ڈرامے کے واقعات کی دلکشی کو بڑھانے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ ان کرداروں کی اپنی اپنی جگہ مکمل شخصیتیں اتنے فنکارانہ انداز سے تخلیق کی گئی ہے جن کی مثال اردو ڈرامے کی تاریخ میں نہیں ملتی۔ ڈرامے کے ان کرداروں کا تجزیہ اس صداقت کو واضح کرنے کے لئے ضروری ہے۔

اس ڈرامے میں یوں تو کئی کردار ہیں لیکن شہنشاہ اکبر، شہزادہ سلیم، انارکلی، دلارام، ثریا، بختیار اور رانی اس کے اہم کردار ہیں جن کے حرکات و اعمال کے ذریعہ ڈرامے میں زندگی کی بعض حقیقتوں اور صداقتوں کو پیش کیا گیا ہے۔ کردار دو مختلف طبقات سے اخذ کئے گئے ہیں۔ شہنشاہ اکبر شہزادہ سلیم اور مہارانی اعلیٰ طبقہ کے نیز انارکلی اور دلارام زیریں طبقہ کے نمائندہ کردار ہیں۔ ایک ہی طبقہ کے مختلف کرداروں میں انفرادیت پیدا کر دینا اگرچہ کردار نگاری کا مشکل مرحلہ ہوتا ہے۔ لیکن تاج نے اس مرحلہ کو کامیابی کے ساتھ طے کیا ہے۔ نفسیات انسانی پر انہیں دسترس حاصل ہے۔ لہٰذا وہ کرداروں کو اپنے اشاروں پر نہیں چلاتے بلکہ حالات کے لحاظ سے انہیں عمل کرنے کے لئے آزاد چھوڑ دیتے ہیں۔

انارکلی ڈراما کے کرداروں کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

۱، مرکزی کردار ۲، ضمنی کردار

مرکزی کرداروں میں اکبر، سلیم اور دلارام ہیں اور ضمنی کرداروں میں ثریا، انارکلی کے ضمن میں، بختیار سلیم کے ضمن میں اور دلارام، انارکلی اور سلیم دونوں کے ضمن میں آتے ہیں۔ اکثر یہ ہوا ہے کہ جس کردار کے المیہ کا فرصیہ ہو وہ خواہ ڈرامے میں زیادہ دیر رہے یا کم، بہرحال پڑھنے یا دیکھنے والوں کی ہمدردیاں ساتھ لیکر چلتا ہے اس میں یہ بھی ضروری نہیں کہ وہ فعال کردار ہے یا مجہول یا غیر فعال۔ اور باقی سارے کردار جیسے زعفران، عنبر، مرداریہ، ستارہ، کافور اور انارکلی کی ماں وغیرہ وغیرہ مرکزی کرداروں کے ارتقاء کی تکمیل اور تراش و خراش کے لئے لائے گئے ہیں کہانی چونکہ مغلیہ دور سے متعلق ہے اسی لئے سارے کرداروں کا تعلق بھی مغلیہ دربار سے ہے

شہنشاہ اکبر

اکبر ڈراما انارکلی کا مرکزی کردار ہے تاج نے اسے ایک شفیق باپ، ایک شوہر، ایک مدبر سیاست دان اور ایک پروقار شہنشاہ کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ ڈراما انارکلی میں سب سے زیادہ باوقار بھاری بھرکم دہلا دینے والا اور ڈرامے کی کہانی پر اثر انداز ہونے والا کردار اکبر کا ہے وہ اپنی ظاہری وضع قطع میں بھی رعب داب کا مالک ہے۔ اس کے اسلوب فکر اور انداز گفتگو سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ وہ صحیح طور پر عظیم الشان اور وسیع و عریض سلطنت ہند کا مطلق العنان بادشاہ اور عظیم ہمایوں کا سچا وارث ہے۔ اگرچہ کہ وہ اُمّی تھا لیکن دانشمندوں کی صحبت نے اس پر علوم و فنون کے سارے راز کھول دیئے تھے

"انارکلی" میں اول تا آخر اس شخصیت کی عظمت کا نقش قائم رہتا ہے اور اس کے عزائم استقلال اور جاہ و جلال میں کہیں کوئی فرق کوئی شکستگی نہیں آئی۔ اس کی شخصیت ہر جگہ دیو پیکر معلوم ہوتی ہے وہ ایک عظیم تر ہندوستان کے خواب دیکھتا ہے۔ ایک متحد ہندوستان کے خواب خود اس کی عظمت کی روشن علامت ہیں اس کو بھی اپنی عظمت کا احساس ہے اور وہ جانتا ہے کہ وہ کتنے بلند عزائم رکھتا ہے اور اس کی تمنائیں آرزوئیں کتنی عظیم الشان ہیں۔ اس کے نورتن جو علم و عقل و ہنر کے ستون ہیں خود اس کی نظر میں جوتوں کی حیثیت رکھتے ہیں اور اس کے اشاروں اور ہدایات کے ہر ہر

قدم پر محتاج ہیں۔

اپنی اس عظیم الشان سلطنت کے لئے وہ ایک مدت تک وارث کے لئے ترستا رہا، تمناؤں، منتوں اور مرادوں کے بعد اس کے دوران حیات میں اس کی ٹمٹماتی ہوئی امید کو ایک ہوا کا تازہ جھونکا ملا اور یہ دیا اس کی زندگی میں شہزادہ سلیم کے روپ میں روشن ہوا جو ماں کی آنکھوں کا تارا اور باپ کا واحد سہارا تھا۔ اکبر چاہتا تھا کہ مرنے کے بعد بھی وہ اس کی شخصیت میں زندہ رہے۔ وہ چاہتا تھا کہ اس کے جانشین میں ولی عہد میں تیمور کی طوفانی روح، بابر کی حیرت انگیز معلومات، ہمایوں کا آہنی استقلال اور اکبر جیسا خواب دیکھنے والا باقی رہے۔ وہ یہی چاہتا تھا کہ زمین سر پٹخ پٹخ کر رہ جائے اور قرن اور صدیاں اس کے سینے سے مغل علم کو نہ اکھاڑ سکیں اور اس کے لئے ایک موزوں ترین جانشین چاہتا تھا کیونکہ وہ ایک شفیق باپ ہے اس کے دل میں پدرانہ شفقت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے وہ بیٹے کو کامیاب حکمران کے روپ میں دیکھنا چاہتا ہے لیکن مانباپ کی بے پناہ محبت نے اسے ایک بے پرواہ نوجوان بنا دیا ہے اور اکبر سلیم کی ان حرکتوں سے باز آکر اس پر سخت گیری کرتا ہے لیکن اس میں بھی ایک شان ہے

ڈرامے کے ابتدائی حصے میں وہ ایک شفیق باپ کی طرح اپنے اکلوتے بیٹے شہزادہ سلیم کو دیکھنے کے لئے اس کے ایوان میں جاتا ہے۔ سلیم اسے مضمحل نظر آتا ہے تو وہ اس کی صحت کے لئے حکیم سے مشورہ طلب کرتا ہے اور اس سے بڑے پیار بھرے لہجے میں شکایت کرتا ہے۔ شاہی حکیم کو اس کی صحت کی طرف توجہ کرنے کا حکم دیتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی اس کی انا اس سے یہ بھی کہلواتی ہے کہ تم کو اگر مانباپ کی پرواہ نہیں تو وہ بھی تم سے بے پروا ہو سکتے ہیں۔ لیکن اکبر سلیم کے معمولات و مشاغل پر نظر رکھتا ہے۔ تعلیم کی طرف بے توجہی پر سلیم کو تنبیہ کرتا ہے اور یہ بھی کہتا ہے کہ تم اپنے باپ کے سامنے حاضر ہونے میں اپنی توہین سمجھتے ہو یا یہ جاننا چاہتے ہو کہ اگر تم اس کے پاس نہ جاؤ تو کب تک بے چین نہیں ہوتا۔ شاید تم یہ بھی دیکھنا چاہتے ہو کہ مامتا کب تک تمہاری ماں کو حرم کی چار دیواری سے باہر کھینچ کر نہیں لے آتی۔ یہ سخت رویہ سلیم کو اشک ندامت بہانے پر مجبور کر دیتی ہے لیکن وہ سلیم کے آنسو نہیں دیکھ سکتا تو وہ کہتا ہے سلیم یہ آنسو اپنی ماں کے ہاتھ بھیج سکتا ہے۔ باپ کے ہاتھ نہیں۔ پھر وہ سلیم کو ایک بیش قیمت انگوٹھی تحفہ میں دیکر اس سے

اپنی پدرانہ شفقت کا اظہار کرتا ہے۔

اکبر اپنے بیٹے کی تربیت کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔ یہاں تک کہ تفریح اور کھیل کے درمیان بھی اس کی تربیت سے غافل نہیں۔ جشن نوروز میں شطرنج کھیلتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ "شیخو جب خود چال چلو تو اس کے ساتھ دوسروں کی چال کا بھی خیال رکھا کرو" وہ سلیم کو ایک ایسی شخصیت بنانے کا عزم رکھتا ہے جس میں وہ موت کے بعد زندہ رہ سکے۔ یہی وجہ ہے کہ جب سلیم انارکلی کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے تو اکبر کو اپنے خواب ٹوٹتے اور اپنے منصوبے ناکام ہوتے دکھائی دیتے ہیں وہ سلیم کو ایک حرم سرا کی معمولی کنیز کی محبت میں الجھنے کے بجائے رموز مملکت کی طرف متوجہ دیکھنا چاہتا ہے لہٰذا سلیم کے لئے سخت تر رویہ اختیار کرتا ہے۔ وہ سلیم کو ایک کنیز کے اشاروں پر دیکھنا نہیں چاہتا اور ہندوستان کے تخت کی عظمت و اہمیت کو کسی طور پر نظر انداز کرنے کے لئے آمادہ نہیں۔ اگرچہ کہ وہ ایک شفیق باپ ہے اس کا دل بہت ہی نرم و نازک نظر آتا ہے وہ اپنی عالی نسبی اور بلند منصبی کے زیر اثر اس بات کو قبول نہیں کرتا کہ ایک رقاصہ کو تخت ہندوستان پر ملکہ کی حیثیت سے بٹھائے۔ اسی لئے وہ انارکلی کی رہائی کے لئے مہارانی کی سفارش کو بھی خاطر میں نہیں لاتا۔ اسے سلیم کی جذباتیت سے خطرہ محسوس ہوتا ہے اور وہ سوچتا ہے کہ چشم و ابرو کو تیر کمان کا بدل ہونا چاہئے۔ اکبر ایک باعزم اور اٹل طبیعت کا مالک ہے اسے توڑا جا سکتا ہے موڑا نہیں جا سکتا وہ سمجھوتے کا قائل نہیں وہ اپنی اس طبیعت کو استحکام سلطنت کے لئے ضروری جانتا ہے اور اپنا صحیح عکس سلیم کی ذات میں دیکھنا چاہتا ہے وہ انارکلی کے لئے سلیم کی جو شدید جذباتیت بے قراری اور جوش شباب موجود ہے اسی کو ہندوستان کے لئے عشق اور لگن میں بدلتا ہوا دیکھنا چاہتا ہے وہ عام عشقیہ انداز کو سلیم سے فروتر جانتا ہے اس سلیم سے جس کے سامنے مستقبل کو ذمہ داریاں صف باندھے کھڑی ہیں وہ کسی سمجھاؤ کے لئے تیار نہیں ہوتا اس لئے اس کی نظر میں تخت ہندوستان پر رکھنے والے قدم مضبوط ہونے چاہئیں ڈگمگائے ہوئے نہیں

اکبر نے اسی استقامت کا ثبوت دیا ہے کہ وہ سلیم کو انارکلی دینے پر کسی طرح

راضی نہ ہوا ایک بادشاہ کی حیثیت سے اپنے فیصلہ پر جما رہنا مشکل ہو یا نہ ہو پر ایک باپ کی حیثیت سے یہ اقدام ضروری تھا۔ مگر اکبر ایک عام باپ سے مختلف ہے وہ حال سے زیادہ مستقبل پر نظر رکھتا ہے اور یہ جانتا ہے کہ جو طوفان تیزی سے بڑھتا ہے وہ تیزی سے اتر بھی جاتا ہے اور اس طرح ایک شہنشاہ باپ نے بیٹا پایا اکبر میں باپ اور شہنشاہ دونوں کے جذبات شامل ہیں وہ کہتا ہے

"اگر اس کا یقین ہو جاتا کہ شیخو میرا موزوں جانشین ہوگا تو میں اپنے دماغ کا آخری ذرہ تک خواب میں تبدیل کر دیتا لیکن میری تمام امیدوں سے وہ اتنا بے اعتنا ہے اتنا بے نیاز کہ لیکن میرا سب کچھ وہی ہے۔ میں کہہ نہیں سکتا کہ وہ مجھے کتنا عزیز ہے کاش وہ میرے خوابوں کو سمجھے، ان پر ایمان لائے اسے معلوم ہو جائے کہ اس کے فکر مند باپ نے اس کی ذات سے کیا کیا ارمان وابستہ کر رکھے ہیں۔ وہ اپنی موت کے بعد بھی اس میں زندہ رہنے کا مشتاق ہے۔"

وہ اپنا سلیم سے تقابل کرتے ہوئے کہتا ہے کہ

"وہ اس عمر میں ایک سلطنت کا بوجھ اپنے کم سن کندھوں پر اُٹھا چکا تھا اس نے دنیا کی بے باک نظروں کو جھکنا سکھا دیا تھا وہ اس عمر میں مفتوح ہند کو متحد کرنے کے دشوار مسائل میں منہمک تھا ہاں وہ اس طرح جو خواب دیکھتا تھا کر دکھاتا تھا۔"

اور جب سلیم سے انارکلی کو دور رکھنے کے لئے انارکلی کو قید کر دیتا ہے تو وہ سلیم کی انارکلی سے جذباتی فریفتگی پر بہت اداس ہے اور اسے ان حالات کے آئینے میں اپنے خوابوں اور اپنے عزائم کی شکست صاف نظر آ رہی ہے وہ بہت بے چین ہے اور اس حادثے کو سہنے کے معاملے میں بہت کمزور نظر آتا ہے۔ وہ کہتا ہے۔

"نامراد باپ اور مایوس شہنشاہ یوں تیرے خواب تمام ہونا تھے۔ دنیا سے واقعات سے اور تقدیر تک سے لڑنے کے بعد کون جانتا تھا کہ تجھ کو یہ درد انگیز مرحلے طے کرنا پڑیں گے جس

کے لئے سب کچھ خود کیا تھا۔ اس سے اپنی اولاد سے اپنے شیخو سے الجھنا ہوگا یا س! یاس ہندوستان کیوں اور جہانبانی کی آرزو کیوں اس کے لئے جس نے ایک حسینہ کی آنکھوں پر باپ کو فروخت کر ڈالا۔ نہیں چاہئیے باپ کی محبت، نہیں چاہئیے باپ کا ہندوستان نہیں چاہئیے۔ وہ صرف انارکلی کو لے گا۔ ایک کنیز کو جو اسے انداز دکھائے۔ اس کے سامنے ناچے اور اس سے اشارے کنائے کرے آہ میرے خواب! آہ میرے خواب

اس درمیان دلارام اور دارو غہ زنداں کی دروغ بیانی سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ انارکلی سلیم کو بغاوت کے لئے اکساتی رہی اور سلیم بغاوت پر آمادہ ہے تو مغلیہ سلطنت کی تباہی کا تصور اسے شدید جذباتی بنا دیتا ہے۔ شدید جذبات میں اسے نہ تو معاملہ کی تحقیق کا خیال رہتا ہے اور نہ ہی انارکلی کو صفائی کا موقع دینا یاد رہتا ہے وہ اس حادثے سے بالکل حواس باختہ ہو جاتا ہے اور انتقام کی آگ اس کے دل و دماغ میں بھڑک اٹھتی ہے وہ انارکلی کی ماں کو اس کی بچی کی زندگی نہیں دے سکتا۔ وہ مغلوب الغضب ہو کر کہتا ہے۔

"جس کے رقص نے ہندوستان کے تخت کو لرزا دیا۔ جس کے نغمے نے ایوان شاہی میں شعلے بھڑکا دیئے۔ جس کے حسن نے جگر گوشۂ مغلیہ کے حواس چھین لئے جس کی نظروں نے ہندستان کے شہنشاہ کو، شیخو کے باپ جلال الدین اکبر کو لوٹ لیا؛ جس کی ترغیب نے خون میں خون کے خلاف زہر ملا دیا۔ جس کے سرگوشیوں نے قوانین فطرت کو توڑنا چاہا۔ ستایا ہوا باپ، تھکا ہوا شہنشاہ ہارا ہوا فاتح اسے فنا کر دے گا جس طرح اس نے میری اولاد کو مجھ سے جدا کیا یونہی وہ اپنی ماں سے جدا ہوگی۔ جس طرح اس نے مجھے عذاب میں ڈالا یوں ہی وہ عذاب میں مبتلا کی جائے گی جس طرح اس نے میرے ارمانوں اور خوابوں کو کچلا یوں ہی اس کا جسم کچلا جائے گا۔ لے جاؤ اکبر کا حکم ہے، سلیم کے باپ کا

ہندوستان کے شہنشاہ کا، لے جاؤ اس حسین فتنے کو اس
دلفریب قیامت کو لے جاؤ گاڑ دو۔ زندہ دیوار میں گاڑ دو۔
زندہ دیوار میں گاڑ دو۔"

انار کلی کی موت کا حکم اکبر کے نزدیک مغلیہ سلطنت کو تباہی و بربادی سے بچانے اور اس کے استحکام کے لئے اپنے منصوبوں کو عملی جامہ پہنانے کے لئے ضروری اقدام تھا۔ لیکن یہ سب کچھ اس وقت جوش اور غیظ و غضب کا نتیجہ تھا جس بادشاہ نے زندگی بھر کسی شکست کا سامنا نہ کیا ہو وہ آخر عمر میں ایک ادنیٰ کنیز سے کس طرح ہار مان سکتا تھا وہ اس طوفان کے اتر جانے کے بعد جو ظاہر ہے اس کے انتقام کی آگ ٹھنڈی پڑ جانے پر ہی ممکن تھا۔ ایک بار پھر گوشت پوست کا انسان نظر آتا ہے اکبر پھر ایک بار ایک شفیق باپ کی طرح نظر آتا ہے جو اپنے بیٹے کی دیوانگی پر حواس باختہ ہے اسے اپنے سینے سے لگانے کے لئے اور اس کے منہ سے ابا کی آواز سننے کے لئے بے قرار ہے۔ دلارام اور داروغۂ زنداں کی دروغ گوئی کا علم ہو جانے کے بعد بھی وہ انار کلی کی موت پر ندامت کا اظہار نہیں کرتا وہ صرف سلیم کی دیوانگی پر سراسیمہ نظر آتا ہے اور یہیں اس کی شخصیت کا حسن نکھر آتا ہے۔ یہیں اس کی عظمت کا ایک اور نقش ثبت ہوتا ہے وہ کہتا ہے۔

"میرے بچے، میرے مجنوں، اپنے باپ کے سینے سے چمٹ جا۔
اگر ظالم باپ سے دنیا میں ایک راحت بھی پہنچی ہو تیرے سر پر اس
کا ایک احسان بھی باقی ہو تو میرے بچے اس وقت میرے سینے سے
چمٹ جا اور تو بھی آنسو بہا اور میں بھی آنسو بہاؤں گا۔ مجھے چھو
مت، ایک دفعہ باپ کہہ لے۔ باپ جسے سب شہنشاہ کہتے ہیں اپنا
سینہ ننگا کرے گا خنجر اس کے سینے میں بھونک دینا پھر تو دیکھے
گا اور دنیا دیکھے گی کہ اکبر باہر سے کیا ہے اور اندر سے کیسا ہے۔ اکبر
کا قہر، اکبر کا ستم اور اکبر کا ظلم کیوں ہے اس کے خون میں بادشاہ کا
ایک قطرہ نہیں ایک بوند نہیں۔ وہ بادشاہ ہے تو تیرے لئے وہ مزدور
ہے تو تیرے لئے۔ وہ ظاہر اور جابر بھی ہے تو تیرے لئے وہ تیرا غلام

ہے اور میرے جگر گوشے غلاموں سے غلطیاں بھی ہو جاتی ہیں"۔

یہ ڈرامے کا آخری منظر تھا جہاں ایک پتھر کو موم ہوتے دکھایا گیا ہے اسی لئے اس میں زیادہ حسن ہے۔ زیادہ تاثر ہے۔ موم کا کام تو پگھلنا ہے لیکن پتھر سسکیاں بھرنے لگیں یہ المیے کی معراج ہے۔ اکبر کا کردار اس لحاظ سے ڈرامے کا مکمل ترین کردار ہے۔ اس میں باپ کی شفقت بیٹے کی تربیت کی ذمہ داری اور مغلیہ سلطنت کے لئے اس کے تصورات کے آپسی ٹکراؤ نے داخلی تصادم کی خوبی پیدا کر دی ہے اور اس طرح یہ کردار فنی نقطۂ نظر سے زیادہ اہم ہو گیا ہے۔ اکبر کا ہر فعل نہایت موزوں ہے۔ چاہے اس کردار کے خلاف قارئین یا سامعین یا ناظرین کے دل میں جو تصادم ہے وہ بے حد متوازن ہے اس لئے اکبر کی شخصیت اس ڈرامے میں سب سے زیادہ نمایاں اور بھرپور نظر آتی ہے

۲۔ شہزادہ سلیم

سلیم اس ڈرامے کا دوسرا بنیادی کردار ہے۔ اس کی نقش گری کرتے وقت تاج کے سامنے شاید چغتائی کے تصوری پیکر رہے ہوں اس کی ذات میں شعریت مردانگی کے ساتھ گھل مل گئی ہے۔ اس لحاظ سے بڑا حسین امتزاج پیدا ہو گیا ہے۔ اس کے نقوش تیکھے اور اس کا مزاج دار فتہ ہے اور وہ اپنی طبیعت کا بندہ ہے جس نے شباب کے مرحلے میں ابھی تازہ وارد ہے۔ سلیم شہنشاہ اکبر کا اکلوتا بیٹا اور عظیم مغلیہ سلطنت کا ولی عہد ہے۔ وہ ماں باپ کی شفقت اور ماں کی انتہا محبت کا مرکز ہے۔ والدین کے لاڈ پیار اور تازبرداریوں نے اس کے مزاج میں غیر ضروری خود اعتمادی اور ضد پیدا کر دی اسے اس بات کا شدید احساس ہے کہ وہ اپنے والدین کا اکلوتا بیٹا ہے۔ وہ ایک بے حد جذباتی شہزادہ ہے۔ اس کی جذباتیت کو فروغ دینے میں اس کا خود اپنا ماحول ہے جیسے اپنی شہزادگی کا احساس ہے نہ ذمہ داریوں کا احساس اس کی فطرت حسن پرستی اور مزاج شاعرانہ ہے۔ وہ مغلیہ حرم کی ایک خوبصورت کنیز "انار کلی" سے محبت کرتا ہے اگرچہ کہ وہ خود ہر لحاظ سے انار کلی سے بلند و برتر ہے۔ لیکن وہ اس حد تک جذباتی ہے کہ انار کلی کے دل میں اپنے لئے محبت پا کر جھوم اٹھتا ہے اور خوشی سے اس کے آنسو نکل آتے ہیں۔ وہ تنہائی میں

اپنے آپکو ایک حسن پرست کی طرح جذب کر دیتا ہے۔ اسی لئے بختیار کو اس کی ذات میں ایک شاعر بادشاہ کے امکانات نظر آتے ہیں مدبر بادشاہ کے نہیں۔ وہ اپنی سادہ طبیعت کی وجہ سے رازداری نہیں جانتا اور اگر کسی زبان پر اس کا نام آجائے تو وہ اپنے اشتیاق کو چھپا نہیں سکتا اور انارکلی سے متعلق سوالات کی بوچھار کر دیتا ہے۔ ابتدائے عشق ہی میں اس کی بے قراری محبت کا راز عیاں کر دیتی ہے اپنے جذبات کے علاوہ دوسرے کے جذبات کو سمجھنے کی کوشش نہیں کرتا۔ چنانچہ دلارام کے جذبۂ عشق سے اس وقت تک بے خبر رہتا ہے جب تک وہ اپنی محبت کا برملا اظہار نہیں کر دیتی۔ اسی طرح وہ باغ میں ملاقات کے وقت انارکلی کی جذباتی کشمکش کو سمجھنے سے قاصر رہتا ہے اور اس سے اقرار محبت کرانا چاہتا ہے۔ محبت میں وہ اس قدر جذباتی واقع ہوا ہے کہ پہلی ملاقات میں انارکلی کو چوم لیتا ہے اس کی کمر میں ہاتھ ڈال کر گفتگو کرتا ہے اور پھر ثریا کی موجودگی میں اسے آغوش میں لے لیتا ہے۔ یہاں اس کی محبت میں "ہوس کی ہلکی سی آمیزش محسوس ہوتی ہے۔ محبت میں ثابت قدم اور وفادار ہے۔ اظہار محبت کے بعد وہ آزمائش میں پڑ جاتا ہے کہ عظیم مغلیہ حکومت کا تخت و تاج حاصل کرے یا انارکلی کی رفاقت۔ اس محبت نے اسے سب سے بڑا احساس یہ دیا ہے کہ وہ ایک شہزادے کے علاوہ انسان بھی ہے اور پست و بلند کے فرق کو ایک طرف دیکھنے کا خواہش مند ہے انارکلی کے مقابلے میں اپنی اعلیٰ منصبی کا کوئی غرور نہیں۔ وہ ان بندھنوں کو توڑنے کے لئے بے چین ہے اور انارکلی کے ساتھ جینے مرنے کا عہد کرتا ہے۔ "تم نہیں جانتیں کہ تم میری کیا ہو۔ سلیم تمہارے بغیر جی نہیں سکتا۔ انارکلی اگر تم پر آنچ آئے تو اس پر قیامت آئے گی۔ تم نہ رہیں تو وہ نہ رہے گا۔ میں چھوڑ سکتا ہوں ان محلوں کو اس سلطنت کو سب کو تیرے ساتھ میں دنیا کے تنگ ترین گوشے پر قانع ہو سکتا ہوں۔ غربت میں، مصیبت میں ہر طرح اگر سلیم مغلیہ ہند کا بادشاہ بنا تو، تو اس کی ملکہ ہوگی۔ اگر تو نہیں تو وہ وہ بھی نہیں۔"

وہ زیادہ دیر تک اپنی محبت کو راز کی صورت میں برداشت نہیں کر سکتا اس لئے کہ یہ راز اسے اپنے محبوب سے جدا رکھنے کا باعث ہے وہ رشک کرتا ہے

راوی کے اس ملاح پر جو آزادی سے اپنی کشتی کو دریا کی لہروں پر بہائے لئے جاتا ہے جس پر سماج کی پابندی نہیں جو اپنی مرضی سے آزاد ہے وہ کہتا ہے۔

"اب پھر یہ سہمی ہوئی محبت کب تک راز رہے گی۔ مہجور دل یونہی چپ چاپ دکھا کرے گا۔ یا وہ فرخندہ ساعت بھی آئے گی جس کی امید میں زندگی قیامت ہے کیسے کہہ دیں گے وہ انارکلی ہے حرم سرا کی کنیز، تو سلیم ہے مغلیہ ہند کا شہزادہ پھر میں کیسے اپنا سینہ ان کے سامنے کھول کر رکھ دوں گا۔ میرے اللہ میں کیا کروں۔ راوی کے دلشاد ملاح تو کیوں نہ گائے لہریں نیند میں بہہ رہی ہوں اور کشتی اپنے آپ چلی جا رہی ہو پھر بھی نہ گائے تو کیا جانے جب وقت کی ندی بہتے بہتے سست پڑ جاتی اور امید ساتھ چھوڑ دیتی ہے تو کیا ہوتا ہے۔ جا شفق زار لہروں پر گاتا ہوا چلا جا اور خوش ہو کہ تو شہزادہ نہیں ورنہ سنگ مرمر کے سلوں کے نیچے اور بھاری بھاری پردوں کے اندر تیرے گیت بھی دبی ہوئی آہیں ہوتے۔"

سلیم کے لئے انارکلی میں دنیا کا سارا عیش نشاط سمٹ آیا ہے اسے یہ ساتھ ہر خوف میں اطمینان کا پہلو دکھاتا ہے۔ اسے کوئی پرواہ نہیں اگر انارکلی اسے مل جائے اور اس کے سر پر قیامت ٹوٹ پڑے اس لئے کہ انارکلی کے بغیر اس کی زندگی ایک قیامت سے کم نہیں بلکہ انارکلی کے ساتھ تو تسکین کا سب سے بڑا سبب ہے سلیم نے اپنے جذبہ کو جن خوبصورت لفظوں میں بیان کیا ہے وہ اس کردار کی شاعرانہ سوچ کی ایک واضح مثال ہے۔

"ہم ایک دوسرے کے سینے سے چمٹے ہوئے ہوں تو پھر کوئی خوف نہیں۔ آسماں ہمیں کھینچ لے اور ہم نئی روشنیوں میں اٹھتے چلے جائیں زمین ہمارے پیروں کے نیچے سے سرک جائے اور ہم نامعلوم اندھیروں میں گرتے چلے جائیں۔ تمہارے بازو ڈھیلے نہ پڑیں تو یہ سب شیریں ہوگا انارکلی بے انتہا شیریں۔"

وہ انارکلی کو اپنی زندگی بنا چکا ہے اور اسے ایسا معلوم ہوتا ہے، جیسے انارکلی کی خوشی کے ساتھ خود اس کی اپنی ساری مسرتیں وابستہ ہیں۔ اسے یہ محلوں یہ تختوں تاجوں کی دنیا ہیچ معلوم ہوتی ہے۔ اگر ان سب پر انارکلی کا سایہ قد نہیں پڑتا۔ وہ اس کے ساتھ ایک بے در و دیوار گھر کو ترجیح دیتا ہے اور بے ہم سایہ و پاسبان زندگی گذارنا اسے قابل رشک نظر آتا ہے۔ اس کے مقابلے میں کہ اسے مغلوں کی وراثت نصیب ہو۔ لیکن اس سے جدا کر دی جائے وہ اپنی زندگی کی واحد خوشی کو اتنی ناچیز نہیں جانتا کہ اسے کھو کر ہندوستان کی بادشاہت حاصل کر لے۔ وہ ظل الٰہی کا فرزند اور مغلوں کا ولی عہد ہونے سے پہلے ایک انسان بھی ہے اور انسان کو اپنی محبت کا حق مانگنے کی پوری آزادی ہوتی ہے۔ اس کی محبت نے اس سے کتنی سچی بات کہلوائی جو دنیا کا کوئی اور جذبہ نہیں کہلوا سکتا۔

"تمام دنیا باغی ہے۔ بادشاہ خدا سے، تمول افلاس سے، مصلحتیں انصاف سے اور اب جو کچھ باقی ہے وہ بھی باغی ہو جائے گا۔ سب کو باغی ہو جانے دو اور دیکھتے رہو کہ آگ اور خون اور حدت اور جنون کے اس دیوانے ہنگامے میں ریک، ہوا کیا نکلتا ہے۔"

اس کا ذہنی توازن، جذباتی صدمات میں جن کا تعلق انارکلی سے ہے۔ اتنا بگڑ جاتا ہے کہ وہ جلال الدین محمد اکبر جو صرف ایک مطلق العنان بادشاہ ہی نہیں شیخو کا باپ بھی ہے یہ کہنے کی ہمت رکھتا ہے کہ

"شیخو کا کوئی باپ نہیں وہ مر چکا ہے، تم ہندوستان کے شہنشاہ ہو جہانبانی کے باپ، دولت کے باپ، تم قاتل ہو، تمہاری پیشانی پر خون کی لہریں ہیں۔ تمہاری آنکھوں میں جہنم کے شعلے ہیں۔ تمہاری سانسوں میں نعش کی بو ہے۔

یا پھر کتنا شدید طنز کیا ہے اس ایک مکالمے میں جس میں اکبر سے خطاب ہے۔

"اپنے فرزند داروغہ زنداں کو بلاؤ اس پیسے کے کمینے غلام کو جس نے دولت پر انارکلی کو بیچنا چاہا اور تمہارے ہاتھ اس لئے

بیچ ڈالا کہ تم زیادہ رئیس تھے۔

ایک اور جگہ یہی طنز دھیمے لہجے میں بھی کہا گیا ہے اور وہ کچھ زیادہ خطرناک محسوس ہوتا ہے۔

"ظل الٰہی تم شہنشاہ ہو، سخی ہو، رحیم ہو مجھے خنجر لا دو میں ان سب کے بعد بھی تم کو باپ کہوں گا۔ تمہارے قدموں پر سر رکھ دوں گا۔ تمہارے ہاتھ چوم لوں گا مجھے للہ ایک خنجر لا دو۔"

سلیم انارکلی کے لئے شہنشاہ اکبر سے بغاوت پر آمادہ ہو جاتا ہے اور آخر میں جب اسے انارکلی کی موت کی خبر ملتی ہے تو وہ ایفائے عہد کی پوری کوشش کرتا ہے لیکن حالات سے مجبور ہو جاتا ہے۔

سلیم کا کردار اتنا طاقتور اور جاندار نہیں جتنا اسے ہونا چاہئے تھا اس کے پاس نہ قوت فیصلہ ہے اور نہ قوت عمل وہ معاملات کے ساتھ بے پروائی برتتا ہے اور کسی صحیح اقدام کی طرف ذہن رہنمائی نہیں کرتا۔

سلیم سادہ لوح شہزادہ ہے۔ دلارام اور داروغۂ زنداں دونوں یکے بعد دیگرے اسے فریب دیتے ہیں۔ حرم سرا کے سازشی ماحول سے وہ بے خبر ہے۔ انارکلی دلارام پر افشائے راز ہو جانے سے خطرہ محسوس کرنے لگتی ہے لیکن سلیم اپنے رعب شہزادگی کو کافی جانتا ہے اور ایک معمولی سی تنبیہہ کے بعد مطمئن ہو جاتا ہے۔ وہ دلارام کی دھمکیوں سے مرعوب ہو جاتا ہے اور جب بختیار کی مداخلت سے دلارام کو شکست ہو جاتی ہے اور وہ منافقانہ رویہ اختیار کر لیتی ہے تو اس کی شاطرانہ چالوں کو سمجھنے سے قاصر رہتا ہے دلارام سے زک اٹھانے کے بعد بھی داروغۂ زنداں کی چال کو نہیں سمجھ پاتا۔ حد یہ ہے کہ بختیار اسے اکثر مقامات پر نزاکتوں کا احساس دلاتا ہے مگر سلیم ان سے بچنے کی کوئی تدبیر نہیں کرتا۔ اکبر کے علاوہ سلیم کے دو اور حریف اس کے مقابلے میں کہیں فروتر ہیں لیکن وہ اسے شکست دے دیتے ہیں اس لئے کہ وہ سلیم کو شتر قالین سے زیادہ نہیں جانتے اور ان کا یہ گمان کسوٹی پر درست نکلتا ہے سلیم کی ناکارہ قوت عمل کا نتیجہ ہے کہ وہ اپنی کھلی دشمن دلارام سے مات کھا جاتے اور داروغۂ زنداں کے حوالے اپنی محبوبہ کر کے اپنی جان بچا لے جائے۔ وہ

اکبر سے کھل کر کہنے کی جرأت نہیں کرتا اور انار کلی کو حاصل کرنے کے لئے اپنی ماں کا کمزور سہارا تلاش کرتا ہے۔ دلارام کو انار کلی کی محبت کے سلسلہ میں قابلِ اعتماد سمجھتا ہے۔ مجموعی طور پر وہ ایک عاشق مزاج نوجوان شہزادہ ہے جس میں علم دوستی کی کمی ہے۔

مجہول قسم کے کردار انار کلی کا چاہنے والا سلیم شاعرانہ خیالات کو تنہائیوں میں لمبے لمبے جملے کہہ کر ادا کرنے والا باپ کے خوابوں سے مطابقت نہیں رکھتا۔ اگرچہ اس کی رگوں میں راجپوت خون ہے اور اسے اس پر ناز ہے۔ مگر وہ مغلوں پر ہندوستان کے اثرات کے بعد جو نتائج برآمد ہوئے تھے زیادہ تر ان کی پیداوار ہے۔ اگر کسی کردار کو اس کی باتوں سے فعال کہا جا سکتا ہے تو سارے ڈرامے میں سب سے زیادہ فعال ہونا کسی اور چیز کا نام ہے تو وہ سلیم نہیں ہے۔ عنفوانِ شباب سے زیادہ فعال ہونا ایک کامل شہزادے کی زندگی۔ وہ تو دلارام کے چکر سے ہی آگے نہیں نکل سکتا اسے دلارام کے سائے سے خوف آتا ہے۔ اس کے تمام لمبے لمبے وعدے ایک دم خلا میں غائب ہو جاتے ہیں۔ اسے مرنے کے لئے خنجر کی ضرورت ہے احمقانہ طریقے سے داروغۂ جیل سے الجھنے کے بعد اسی کے ہاتھوں انجانے میں سہی مگر نشہ ضرور پی جاتا ہے۔ ثریا اس کے احساسات کو بار بار بیدار کرتی ہے بختیار جو بذاتِ خود ایک ضمنی اور سوائے ایک موقع کے سب جگہ غیر ضروری کردار کی حیثیت سے آتا ہے۔ سلیم کو آگے بڑھانے کی کوشش کرتا ہے۔ مگر نہ تو سلیم میں جان ہے اور نہ ہی بختیار اس کی حرارت میں اضافہ کر سکتا ہے۔ سلیم نے اگر کچھ سیکھا ہے تو ماں کی گود میں سر رکھ کر رونا۔ یہی اس کا اختتام ہے یا انار کلی جیسی DISTURBED شکستہ حال لڑکی سے عشق۔ ہمارے ہاں ایک روحانی اور سیلانی قسم کے نوجوانوں کا کردار جو موجود ہے سلیم کا کردار اسی تصویر کے عین مطابق ہے۔

انار کلی جس دور میں لکھا گیا تھا اس وقت کے ادبی اثرات کے اس ڈرامے کے متاثر ہونے کا ذکر تو طوالت کا باعث ممکن نہیں رہا۔ لیکن سلیم کا ذکر کرتے ہوئے ایک واضح اثر کی طرف اشارہ کر دینا غیر ضروری نہ ہو گا اور وہ یہ ہے کہ اس وقت ہمارے ہاں رومان اور رومانی ادب کا آغاز بڑی تیزی سے ہو رہا ہے

نیاز فتح پوری کا اور دوسرے بزرگوں کے افسانوں کے ہیرو۔ اور ہیروئنیں ارمان کی دنیا میں کھو گئے تھے اور پھر ایسی ہی رومان پسندی کا تاج نے سلیم کو سمبل بنا دیا۔ سلیم حرکات و سکنات، افعال و اقوال، غور و فکر ہر لحاظ سے رومان پسند ہیرو کی جیتی جاگتی تصویر ہے جس کے ارد گرد خوابناک فضا ضرور ہے۔ مگر جس میں ڈرامہ پیدا کرنے کی کوئی صلاحیت نہیں۔ صرف دلارام میں ہی اس قسم کی فضاؤں میں ڈرامے کی تھوڑی سی روشنی پیدا کر دیتی ہے۔

تاج نے اکبر کی شخصیت کو مضبوط بنانے کے لئے ایسا کیا ہو گا حالانکہ حقیقی زندگی میں طاقت و قوت کے بہت سے نشانات ملتے ہیں۔ ضروری نہیں تھا کہ تاج اسے صرف ایک بے عمل اور کم فہم عاشق کے روپ میں ہی پیش کرتے ہیں

بختیار

بختیار شہزادہ سلیم کے ساتھ کا کھیلا ہوا بے تکلف اور مخلص دوست ہے خوش طبع ہونے کے ساتھ ساتھ وہ ذہین عقلمند اور دور اندیش بھی۔ وہ تصورات اور تخیلات کی دنیا میں کھویا ہوا نہیں بلکہ ایک عملی آدمی ہے وہ سلیم کے برعکس قطعاً غیر جذباتی ہے اور اسی لئے سلیم کو حالات کے وہ رخ دکھاتا ہے جو محض تصورات سے تعلق نہیں رکھتے بلکہ سنگین حقائق بن کر ایک نہ ایک دن سامنے آ جاتے ہیں۔ وہ شہنشاہ اکبر اور سلیم دونوں کا مزاج شناس ہے۔ چنانچہ مغلیہ سلطنت کے استحکام کے لئے شہنشاہ اکبر کے منصوبوں کا اسے اندازہ ہے وہ سمجھتا ہے کہ اکبر نے شہزادہ سلیم سے بہت سی توقعات وابستہ کر رکھی ہیں۔ کہانی کے آغاز سے ہی سلیم کو اکبر کی خواہشات۔ اس کی مستقل مزاجی اور اس کے فیصلے کی سختی کا بار بار یقین دلاتا ہے۔ کوئی شخص اسے بآسانی مطمئن نہیں کر سکتا اس لئے کہ وہ خوش فہمی کا شکار نہیں ہوتا۔ سلیم کی شاعرانہ گفتگو سے متاثر ہو کر وہ ایک موقع پر کہتا ہے "مغلوں کو مدبر بادشاہوں کی ضرورت ہے وہ شاعر بادشاہ نہیں چاہتے ابتدائے عشق میں جب شہزادہ سلیم انار کلی کے ہجر میں بے قرار ہو جاتا ہے تو بختیار اسے انار کی کلیاں تحفہ میں پیش کرتا ہے یہ اس کا خوش مذاقی ہی نہیں موقع شناسی کا بھی ثبوت ہے۔

بختیار سلیم کا پرخلوص دوست ہے چنانچہ ہجر کے لمحات میں وہ سلیم کا

کا دل بہلاتا ہے اور الجھنوں اور پریشانیوں میں اسے ہمدردانہ مشورے دیتا ہے۔
شہنشاہ اکبر کے مزاج سے واقف ہونے سے وہ سلیم کو انارکلی کی محبت سے باز رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے نشیب و فراز سمجھاتا ہے۔ انارکلی کی محبت کے انجام سے پہلے ہی اندازہ تھا وہ سلیم کو انارکلی سے باغ میں ملاقات کرنے سے روکتا ہے لیکن سلیم دل سے مجبور ہو کر ملاقات کرنے جاتا ہے اور دلارام اسے دیکھ لیتی ہے۔
ان واقعات کو سن کر وہ سلیم سے کہتا ہے۔

"میں نے تم کو منع بھی کیا تھا مگر تم نہ مانے سلیم اب تم جانتے ہو انارکلی اور تم کس خطرے میں ہو۔ اتنا بڑا راز اور ایک کنیز اس سے واقف کسی وقت کسی لمحے اس کی ناخوشی اس کی ناراضی صرف اس کی بے وقوفی اس راز کے انکشاف سے تمام محل میں آگ لگا سکتی ہے۔"

بختیار کا یہ اندیشہ درست ثابت ہوا وہ موقع و محل کی مناسبت سے عمل کرنے کا عادی ہے اور سلیم کو بھی یہی مشورہ دیتا ہے۔
دلارام سلیم سے اپنی محبت کا اظہار کرتی ہے اور سلیم اسے بتاتا ہے کہ وہ خود اس جرم کی مجرم ہے اس پر دلارام کہتی ہے۔

"اگر ہم ایک دوسرے سے کچھ کہنا چاہیں تو ثبوت کے گواہوں کی ضرورت ہو گی۔" بختیار اچانک سامنے آکر کہتا ہے کہ

"سلیم گواہ حاصل کر چکا۔"

دلارام سہم جاتی ہے۔ دلارام کے جانے کے بعد سلیم بختیار سے کہتا ہے کہ
"تم نے مجھے ہر خطرے سے محفوظ کر دیا۔"
لیکن بختیار اس صورت حال پر مطمئن نہیں اور وہ سلیم سے کہتا ہے کہ

"ایک چال کا جواب دینے سے بازی کا فیصلہ نہیں ہو جاتا تم اناڑی شاطر ہو حریف کے چال سوچنے کی مہلت کا فائدہ اٹھاؤ اور اسی وقت ہنس کر بساط الٹ دو۔"

اس کی شخصیت اور اس کے کردار کا تجزیہ کرنے اور ڈرامے میں اس کی

ضرورت کو سمجھنے کے لئے سلیم سے اس کی گفتگو کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ اس سے اس کی فراست اس کی دوستی، اس کی ہمدردی اور اس کی ڈرامائی اہمیت کا پتہ چلتا ہے۔
وہ سلیم کا مشیر ہے اور اسے نہایت مفید مشورے دیتا ہے ایک موقع پر وہ کہتا ہے۔

"اگر تم نے ایک غلطی کا علاج دوسری غلطی سے کیا تو غلطیوں کے انبار کے نیچے دب جاؤ گے۔ تم اپنے الفاظ سے پھرو گے لیکن اہم ترین مقصد کے لئے۔ تم دودمان مغلیہ کے چشم و چراغ ہو۔ ظل الٰہی اور تمام مغلیہ ہند کی نظریں تمہارے مستقبل میں عظمتوں کے خواب دیکھ رہی ہیں۔ ظل الٰہی کی خاطر، مغلوں کی خاطر اسے بھول جاؤ، خود انارکلی کی خاطر بھول جاؤ۔

بختیار حالات کا رخ سمجھ سکتا ہے۔ مگر اس کے دھارے کو سلیم کے لئے موڑ نہیں سکتا اسے خطرات کا احساس ہے۔ مگر وہ پھر بھی کوئی اقدام نہیں کرتا وہ خود سلیم کی طرح حالات کی سنگینی کو جلد ہی بھلا دیتا ہے اور مستقبل کی ہونا کی سے بچنے کے لئے کوئی ٹھوس کام نہیں کرتا اس لئے یہ تاریک پہلو ایک طوفانی موج کی طرح سامنے آتے ہیں اور گذرتے چلے جاتے ہیں۔ سلیم کے ساتھ ساتھ بختیار بھی کہانی کی بدانجامی کا ذمہ دار ہے۔

انارکلی کے قید ہو جانے کے بعد سلیم اکبر کے خلاف بغاوت کرنا چاہتا ہے تو بختیار ہی اسے سمجھاتا ہے۔ ہر چند کہ سلیم بختیار کے مشوروں پر عمل نہیں کرتا لیکن سلیم کے لئے بختیار کے خلوص، دوستی اور وفاداری میں فرق نہیں آتا وہ سلیم کے لئے سب کچھ کر گذرتا ہے۔ چنانچہ قید خانے میں انارکلی اور سلیم کی ملاقات کے لئے داروغۂ زنداں کو ہموار کرتا ہے۔ انارکلی کی موت کی خبر سنا کر وہ سلیم کے دکھ میں اضافہ کرنا نہیں چاہتا۔ لیکن سلیم کی بے قراری کو دیکھ کر مجبور ہو جاتا ہے جب ثریا سلیم سے طنزیہ گفتگو کرتی ہے تو وہ ثریا کو ڈانٹتا ہے اور جب سلیم پر دیوانگی طاری ہو جاتی ہے تو بختیار پریشان ہو جاتا ہے۔ مجموعی طور پر بختیار کا کردار

ایک ذہین دور اندیش اور معاملہ فہم آدمی کا کردار ہے جو مخلص ہمدرد اور خیر خواہ دوست ہے۔ تاج نے اس کردار کے ذریعہ شہزادہ سلیم کی سیرت کے بعض نازک گوشوں کو نمایاں کیا ہے لہٰذا یہ کردار ڈراما انارکلی کے اہم کرداروں میں شامل ہونے کے باوجود ثانوی نوعیت کا ہے۔

انارکلی

انارکلی کی شخصیت ڈرامے میں کلیدی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ کردار اس قدر اہم ہے کہ ڈراما اسی کے نام سے موسوم ہے۔ اس کی اہمیت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ڈرامے کے پلاٹ کے بیشتر واقعات اسی کردار کے محور پر گردش کرتے ہیں۔ اور اس کی ذات میں وہ سارے محاسن موجود ہیں جن کا ہونا اس کی شخصیت کو محبوب اور پرکشش بنانے کے لئے ضروری تھا۔ وہ پندرہ سولہ برس کی کم سن اور نازک اندام لڑکی ہے، سراپا حسن، تمام نرمی، مکمل صبر وہ بلاشبہ "جنت ارضی کی حور ہے"۔ اس کی آواز میں شراب کی طرح مست کر دینے کی کیفیت ہے۔ فن رقص میں اسے کمال حاصل ہے۔ اس کا رقص "تھکے ہوئے دماغ کو ٹھنڈک پہنچاتا ہے"۔ اس کا اصل نام "نادرہ" ہے۔ لیکن "شہنشاہ اکبر نے اسے انارکلی کے خطاب سے سرفراز فرمایا اور اس کا یہی نام حرم سرا میں مشہور ہے وہ پرسکون مزاج کی حامل اور کم سخن ہے اسی لئے تنہائی پسند ہے۔ وہ مغرور نہیں منکسر مزاج ہے۔ شہنشاہ اکبر سے خطاب اور انعامات حاصل ہونے پر بھی اس کے مزاج میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ اس کا مزاج عام کنیزوں سے مختلف ہے۔ وہ خطاب پاکر مغرور نظر آتی ہے نہ مسرور۔ اس کا مزاج عام کنیزوں سے مختلف ہے۔ وہ اپنی ساکھ قائم رکھنے کے لئے بیگمات کو سلام کرنے نہیں جاتی کہ اس میں اتراہٹ ہے اور نمائش ہے۔ انارکلی کو اپنے کنیز ہونے کا شدید احساس ہے اور وہ سمجھتی ہے کہ خطابات سے کسی کنیز کی حیثیت میں کوئی فرق نہیں پڑتا ایک موقع پر کہتی ہے کہ۔

"جو کنیز بننے کو پیدا ہوئی ہو پھر خوش کیوں ہو؟ وہ ایک شہزادے کی طرف اس ڈر کے مارے نظر نہیں اٹھاتی کہ اس کی آنکھوں میں محبت نہ دیکھ لے پھر بتاؤ وہ انارکلی ہوئی تو کیا"

انارکلی شہزادہ سے محبت کرتی ہے لیکن محبت کو دل میں چھپائے رکھتی ہے اور ضبط و احتیاط سے کام لیتی ہے اس لئے کہ وہ شہزادہ اور کنیز کے طبقاتی فرق کو سمجھتی ہے۔ وہ نہیں چاہتی کہ کوئی اس کے راز عشق سے واقف ہو جائے۔ اس لئے تنہائی پسند کرتی ہے۔ وہ ہمہ تن عشق ہے وہ صرف محبت کرنا جانتی ہے معصوم محبت وہ دکھ سہہ سکتی ہے۔ لیکن دکھ کہہ نہیں سکتی۔ وہ خود دل میں درد و گداز چھپائے ہوئے ایک شمع کی طرح دھیمے دھیمے پگھل رہی ہے لیکن اتنے پرتاثیر انداز میں کہ راج سنگھاسن ڈانواڈول ہے۔ اس کے سکون میں طوفان کی موجیں چھپی ہوئی ہیں اور اس کی خاموشی میں انقلاب کروٹیں لے رہا ہے۔ مگر وہ ان سب باتوں سے بے خبر اپنے عشق میں گم ہے اور اس کی آزمائشوں پر صابر اور شاکر وہ طبیعت کی خود دار ہے۔ اس کی سنجیدگی اور اس کے رکھ رکھاؤ اس کی شخصیت کو ایک شان اور دلاویزی عطا کرتی ہے۔ اس کی معصومیت اور اس کا الھڑپن بھی وہ خصوصیات ہیں جن سے اس کی محبوبی و رعنائی میں اضافہ ہوتا ہے۔ اس کی نمناک آنکھوں سے حسرتیں جھانکتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں وہ دکھاوے کو ناپسند کرتی ہے اس کے حسن کا یہ عالم ہے کہ سلیم کی نظروں میں وہ فردوس کا ایک خواب آرزوئے شباب کی ایک حسین قوس قزح ہے عرفی کی تخیل پسندی اس پر صادق آتی ہے۔

اسے اپنے سوختہ اختر ہونے کا پہلے ہی سے احساس ہے اور وہ اپنے آپکو سلیم کی خیالی دنیا میں آسودہ نہیں رکھ سکتی۔ اگرچہ اسے خود بھی اپنے اندر تبدیلی محسوس ہوتی ہے کہ اچانک اسے کیا روگ لگ گیا ہے لیکن وہ اتنی ہنر مند نہیں کہ اپنی مدہوشی اور محویت کو جو سلیم کے خیال نے اس میں پیدا کر دی ہے چھپا سکے۔ اس لئے وہ چونک چونک پڑتی ہے اور اسے یہ گمان ہوتا ہے کہ کہیں کسی نے اس بے خبری میں اس کی فکر کو اس کے چہرے پر پڑھ تو نہیں دیکھ لیا۔

انارکلی کو جب ثریا کے ذریعہ سلیم کا پیغام محبت ملتا ہے تو اس سے اس کی محبت کی چنگاری دیکھتے ہوئے انگاروں میں تبدیل ہو جاتی ہے پھر بھی وہ شہزادے کی ایک کنیز سے محبت کو مذاق تصور کرتی ہے۔ چنانچہ وہ سلیم کے اظہار

محبت پر طنزیہ انداز میں کہتی ہے۔

"شہزادے! کنیز مذاق کا کیا جواب دے سکتی ہے اس کا کام
تو برداشت کرنا ہے خواہ مذاق اس کے دل کے ٹکڑے ٹکڑے
کر ڈالے۔"

وہ سلیم کے دل میں اپنے لئے محبت کا اندازہ کر کے مسرور و مطمئن ہوتی ہے لیکن شہزادہ اور کنیز کی محبت کے انجام سے آگاہ ہے اس لئے سلیم کو محبت سے باز رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔

انارکلی کی محبت بے لوث ہے وہ مغلیہ سلطنت کے تخت و تاج کے وارث سے نہیں سلیم سے محبت کرتی ہے اور محبت میں سرشار ہے اسے حاصل کرنے کے لئے وہ کوئی سازش نہیں کرتی کسی مکر و فریب سے کام نہیں لیتی۔

وہ اپنے لئے دلارام کے جذبات حسد و رقابت سے باخبر ہے لہٰذا اس سے بے حد خائف ہے وہ دلارام کی کینہ پرور طبیعت اور سازشی مزاج سے واقف ہے اس لئے ہر آہٹ پر چونک پڑتی ہے اسے اپنی عزت کا پاس ہے۔ چنانچہ دلارام جب اسے باغ میں سلیم کے ساتھ دیکھ لیتی ہے تو وہ بدنامی سے بچنے کے لئے خودکشی پر آمادہ ہو جاتی ہے۔

سادہ لوح اتنی کہ دلارام جیسی کینہ پرور اور دشمن جان کی معمولی معذرت پر یقین کر لیتی ہے اور اس کی طرف سے بے فکر ہو جاتی ہے۔ نتیجہ میں اس کے مکر و فریب کا شکار ہو جاتی ہے۔

انارکلی سارے ڈرامے میں ایک حسرت و اندوہ کی تصویر معلوم ہوتی ہے اور کہیں بھی اس کی کسی بات سے امید کی کوئی کرن پھوٹتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ تاج نے اسی لئے اس کے اکثر مکالموں کو خود کلامی کی صورت دی ہے جس سے حسرت نصیبی کا انداز کچھ اور بھی ابھر آیا ہے انارکلی کی خود کلامیاں اپنے حسن و تاثیر دونوں کے لحاظ سے مثال ہیں اسے اپنا یہ اعزاز جو ایک شہزادے نے بخشا ہے کتنا اندوہ ناک اور جان لیوا معلوم ہوتا ہے اس کا اندازہ ان جملوں سے لگائیے جو اس نے ثریا سے کہے ہیں۔

"میں اس محل میں گھٹی جا رہی ہوں ثریا کاش میں آزاد
ہوتی ایک کشتی میں بیٹھ کر اسے چپ چاپ راوی کی لہروں
میں چھوڑ دیتی اور چاندنی رات میں خوشبوؤں اور بانسریوں
کی آوازوں کے درمیان میری کشتی چلی جاتی اور افق سے جا
ٹکراتی یا پھر میں ایک رتھ میں سوار ہوتی اور دو گھوڑے شعلوں
کی زبانوں کی طرح جلے تاب اسے کھینچ رہے ہوتے یوں جیسے
میں ہوا پر بجلیوں کی طرح جا رہی ہوں اور دو مضبوط بازوؤں
نے مجھے جکڑ رکھا ہو۔

یا پھر اس خود کلامی کو پڑھیئے۔

سلیم تمہیں کیا مل گیا، میری نیندوں کو لوٹ کر، میری راتوں
کو غارت کر کے تمہیں کیا مل گیا۔ سلیم تم نے کیوں محبت کے
پیغام بھیجے۔ کیوں سلگتی ہوئی چنگاریوں کو دہکایا۔ یہ ہنسی
تھی۔ یہ سب ہنسی ہی تھی۔ مگر عالی مرتبت شہزادے کمزور
و بے بس کنیز سے ہنسی اس قیامت کی ہنسی اس نے تمہارا
کیا بگاڑا تھا۔"

اسی طرح یہ جملے بھی جس میں ہلکا سا طنز شامل ہے اس کی بے کسی اور بے بسی اور لاچاری کے کتنے سچے ترجمان ہیں۔

"شہزادے کنیز مذاق کا کیا جواب دے سکتی ہے، اس
کا کام تو برداشت کرنا ہے۔ خواہ مذاق اس کے دل کے ٹکڑے
ٹکڑے کر ڈالے۔"

اگر کبھی اس کی محبت کی کوئی آواز سنائی دیتی ہے تو اس وقت جبکہ سب کچھ ختم ہو چکا ہے۔ اور وہ زنداں کے حوالے کی جا چکی ہے۔ یہاں اس کے جذبات امڈے پڑتے ہیں جیسے اس نے اپنا دل چیر کر رکھ دیا ہو۔

"ٹوٹ جا نیند ٹوٹ جا میں تھک گئی ہوں سانس
ختم ہو جائے گا میں مر جاؤں گی۔ یہیں نیند میں پھر کیا ہوگا"

صاحب عالم مجھے جگا دو جہاں سو رہی ہوں اس جگہ میرے سینے
پر سر رکھ دو۔ میری بھینچی ہوئی مٹھیاں کھول دو مجھے آواز دو
آہستہ سے دل کی دھڑکنوں میں سانس کی گرمی میں کوئی سن نہ
لے صرف میں سنوں۔ میری انار کلی! میری انار کلی! میں کہوں
سلیم! سلیم! سلیم! خواب کی دنیا میں آوازیں مل جائیں۔ تمہاری گود
میں آنکھیں کھول دوں۔ میں اپنا خواب سناؤں تم مجھے اپنی آغوش
میں لے لو اور قہقہہ لگاؤ۔ تم سے لپٹ جاؤں اور میں بھی قہقہہ
لگاؤں اور پھر اٹھتے کوئی سہانا خواب دیکھنے لگیں محبت کی روشنی
کا مہکتا ہوا جگمگاتا ہوا۔"

صرف جشن کی رات اس نے اپنے آپ کو اور بھی مدہوشی کے عالم میں کامگار اور پرامید پایا تھا۔ لیکن وہ تو چند ثانیے تھے۔ زنداں میں اس رات کی یاد خود حسرت کی ایک یاد خود حسرت کی ایک فسانی بن گئی ہے اور انار کلی نے اس منظر کو بڑے ہی تڑپا دینے والے انداز میں دہرایا ہے۔

"جشن کی رات! ہاں! ہاں، وہاں تم تھے عمر بھر کی آرزو
روشنیوں اور خوشیوں میں سلیم بن کر بیٹھے ہوئے تھے۔ میں تھی
بس تم تھے اور میں تھی اور تم تھے میں گا رہی تھی اور تم مسکرا رہے
تھے میں ناچ رہی تھی تم جھوم رہے تھے اور جنت زمین پر اتر آئی
تھی کاش! میں گیت اور ناچ بن کر رہ جاتی۔"

انار کلی کا کردار ان سارے تقاضوں کو پورا کرتا ہے جنہیں ہم آئیڈیل قرار دے سکتے ہیں۔ محبت کرنے والے دل میں جس قدر وسعت اور آلام کو سمجھنے کی جتنی قوت ہونی چاہئے وہ انار کلی میں موجود ہے۔ اسے محبت نے گداز قلب عطا کیا ہے عاجزی سکھائی ہے دکھ اور درد کے معانی سمجھائے ہیں۔ اسے ذوق جنوں کے ساتھ پاس گریباں بھی ملا ہے اسے محبت کرنا آتا ہے۔ محبت دکھانا نہیں آتا وہ تماشا بننے کے قائل نہیں۔ یہ انار کلی کی شخصیت کا جادو ہے کہ وہ ایک شاہزادے کو فرق مراتب کی بھول بھلیاں سے نکال لاتی اور اسے آدم کے بیٹوں کی طرح محبت کرنا سکھایا اور

یہ اس کی ناکام حسرتوں اور ناکردہ گناہوں کی داد ہے کہ اکبر کو اپنی فتح میں بھی شکست کا رنگ ملا ہے۔

انار کلی کی محبت میں تخت و تاج اور ملک و مال کی ہوس شامل نہیں۔ اسے اکبر کا ولی عہد نہیں چاہیے، وہ تو سلیم کو چاہتی ہے اور اتفاق یہ ہے کہ سلیم مغلیہ سلطنت کا چشم و چراغ ہے۔ وہ خواب ضرور دیکھتی ہے۔ مگر سلیم کی آغوش کے خواب، یہ آغوش اس کے لئے سب کچھ ہے۔ محلات کی باوقار سنگین دیواروں ہی سے الگ اور حرم سرا کے عیش و آرام سے بہت دور کسی سنسان وادی میں ہی یہ آغوش کیوں نہ نصیب ہو۔ اسی لئے کہ اس نے تخت و تاج کے وارث کو نہیں چاہا ایک بانکے سجیلے چغتائی شہسوار کو چاہا ہے۔

انار کلی آغاز سے انجام تک سنبھلی سنبھلی نظر آتی ہے اسے محبت کرنے کا سلیقہ آتا ہے اور وہ ناکامیوں سے کام لینا جانتی ہے۔ اسے یہ کہنا اپنے جذبے کی رسوائی معلوم ہوتا ہے وہ نہ صرف یہ کہ خود محتاط ہے بلکہ سلیم کو بھی جو قطعاً ایک جذباتی نوجوان ہے۔ یہ سکھاتی ہے کہ وہ کاروان جوش و مستی کو ذرا آہستہ لے چلے۔ مگر سلیم کو اس کی رگوں میں گرم خون کی گردش سطح کی سخت ناہمواری کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ سلیم اسے قید سے نکال لے جانا چاہتا ہے۔ تو وہ خطرہ کا احساس کر لیتی ہے اور اپنے محبوب کو کسی خطرہ میں دیکھنا نہیں چاہتی اس وقت اسے اپنے محبوب کی جان کی فکر ہوتی ہے۔ محبت کی فکر ہوتی ہے وہ سلیم کے ساتھ صرف جینے کے لئے نہیں مرنے کے لئے بھی تیار نظر آتی ہے۔

انار کلی پر گنے چنے چند لمحے ایسے بیتتے ہیں جہاں اس نے ہوش کا دامن ہاتھ سے چھوڑا ہو اور وہ یہ لمحے ہیں جب اس کو زنداں میں امید کی آخری کرن دکھائی دیتی ہے۔ جہاں وہ اپنا سب کچھ لٹا کر صرف سلیم میں اپنے آپ کو کھو دینا چاہتی ہے۔ یہاں بھی انار کلی کی بے خودی نے اس کی شخصیت کے حسن میں اضافہ کیا ہے۔ بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ اس کی شخصیت کی تکمیل ہے۔

دلارام اور داروغۂ زنداں اس پر ہندوستان کی ملکہ بننے اور سلیم کو بغاوت کے لئے اکسانے کا جھوٹا الزام لگا دیتے ہیں اور وہ اسی ناکردہ گناہ

کی پاداش میں زندہ دیوار میں چنوادی جاتی ہے لیکن آخری لمحہ تک وہ صرف سلیم کو یاد کرتی ہے اور یہ اس کی محبت اور وفاداری کا ثبوت ہے۔ کنیزی کے احساس سے سہمی ہوئی شخصیت اور محبت کے جذبے سے سرشاری کی کیفیت نے انارکلی کی شخصیت کو پرکشش بنا دیا ہے۔ اور آخری لمحے تک وہ اپنے آپ کو جذبات سے بچاتی ہے اگر وہ اس طرح نہ کرپاتی تو اس کی شخصیت حقیقت سے افسانہ بن جاتی اور ہم اسے حوا کی بیٹی نہیں کہہ سکتے تھے اس سے پیار نہیں کرسکتے تھے۔

ڈرامے کے آغاز میں انارکلی کا غائبانہ تعارف اس طرح ہوتا ہے کہ وہ حاضر جواب ہے گانے اور چوچلے کی ماہر۔ انارکلی کے سامنے آنے تک یہی احساس رہتا ہے لیکن جب وہ سامنے آتی ہے اور ساتھ ہی ثریا بھی تو ایسے خیال ہوتا ہے جیسے ڈرامانگار نے ثریا اور انارکلی یا نادرہ دونوں کا ہیولا صرف ایک بنایا تھا حاضر جوابی اور زود فہمی ثریا میں ہے جو فعال بھی ہے۔ مگر اس فعالیت کا جو فرغل پہنایا گیا ہے وہ اس کے قد سے بہت بڑا ہے۔ انارکلی۔ بیمار آنکھوں والی چپ چاپ لڑکی جو سلگتی رہتی ہے جس پر ظلم وستم ہوتے ہیں خارجی کم مگر داخلی زیادہ جو اپنا شکار آپ ہے۔ "وہ جنگلی ہرنی ہے جس کے پاؤں میں گھنگھرو پہنائے گئے ہیں۔ اور جو ان گھنگھروؤں کے چھنا کے کے بعد خوف سے بھاگتی پھرتی ہے۔" جس پر اول تا آخر ہسٹریا کا سا دورہ چھایا رہتا ہے۔ آنے والے اندیشے دیوار بن کر اس کی طرف بڑھ رہے ہیں تاکہ اسے پیس ڈالیں۔ "وہ تو چور کی سی حالت رکھتی ہے۔ خوبصورت کھلونا جو کسی ثریا کے ہاتھ میں ہے کبھی سلیم اور کبھی دلارام کے ہاتھ میں نہ اسکی زندگی کا پتہ چلتا ہے۔ اگرچہ وہ ڈرامے کی رگوں میں خون بن کر دوڑائی گئی ہے اور نہ اس کی موت کا، صرف سلیم کا واویلا اور دلارام کے گلے گھونٹے جانے یا ثریا کے بے اختیار جملوں نے ہمیں اس کی موت کا احساس دلایا ہے۔

انارکلی کی شخصیت ہندوستانی ڈرامے کا سب سے زیادہ پرکشش اور ترشا ترشایا پیکر ہے جسے کسی بھی ڈرامے کا جاندار مثالی کردار کہا جاسکتا ہے اس کردار کے ذریعہ امتیاز علی تاج نے عورت کے لئے بے پناہ جذبۂ محبت محبت میں اس کا ضبط و احتیاط اور اس کے ایثار و قربانی کو پیش کیا ہے۔ یہ

کردار امتیاز علی تاج کے تخیل کا شاہکار اور کردار نگاری پر اس کی غیر معمولی دسترس کا ثبوت ہے۔

دلارام

دلارام کا کردار ڈراما انارکلی کا سب سے زیادہ متحرک کردار ہے جو سارے ڈرامے میں یکساں طور پر جاری وساری ہے۔ اس کے ذریعہ امتیاز علی تاج نے فطرت نسوانی کی بعض کمزوریوں کو نمایاں کیا ہے۔ ڈرامے کے آغاز میں کنیزوں کے جھنڈ میں پختہ حسن والی دلارام نظر آتی ہے جو نہ صرف ہمزادوں میں بلکہ تمام محفل میں نمایاں نظر آرہی ہے۔ وہ ان لوگوں میں سے نہیں جنہیں زندگی کی رو اپنی شدت میں ہاتھ پاؤں ڈھیلے چھوڑ دینے پر مجبور کردیتی ہے۔ ہزیمت کے آثار و تفکرات نے چہرے کو بے رونق بنا رکھا ہے لیکن آنکھوں میں تصورات کا لوچ ظاہر کررہا ہے کہ بساط سے بڑھ کر سوچ رہی ہے ڈرامے میں دلارام کا کردار حسد و رقابت کے جذبے سے مغلوب عورت کی تمثیل ہے یہ حرم کی ایک کنیز ہے جو شہنشاہ اکبر کی منظور نظر کنیز ہے اور اپنی خوشامدانہ فطرت کے سبب بیگمات کے مزاج میں بھی دخل رکھتی ہے اور اپنی خوشامدانہ اور چالاک عورت ہے جو حاسد اور ہوس پرست ہے۔ اس کے کردار کے ذریعہ تاج نے ڈرامے کو کئی اہم موڑ دیئے ہیں۔ وہ خطرے کا نشان ہے اور طوفان کی علامت وہ محلات کی نہایت باخبر کنیز ہے اور اسے اپنے آقاؤں کی نرالی کیفیات کا تجربہ ہے وہ ان تجربات سے کام لینا بھی جانتی ہے۔

حرم میں انارکلی کی قدر افزائی ہوتی ہے اور دلارام کو نظر انداز کیا جانے لگتا ہے تو اس کے دل میں حسد کی آگ بھڑکتی ہے جب اسے اندازہ ہوتا ہے کہ شہزادہ سلیم بھی انارکلی کی طرف متوجہ ہے تو وہ انارکلی سے انتقام لینے کا تہیہ کرلیتی ہے۔ اس کی گفتگو میں کینہ ہے جب عنبر اس سے پوچھتی ہے کہ "دم خم باقی ہے کہ دب کے رہو گی" تو وہ حقارت سے جواب دیتی ہے

"اس کل کی چھوکری سے؟ اور جب عنبر پوچھتی ہے"

پھر آخر کیا کرو گی" تو کہتی ہے۔ تاگن کی دم پر کوئی پاؤں رکھ دے تو وہ کیا کرتی ہے؟"

وہ حرم سرا کے تمام افراد اور کردار سے باخبر ہے اور ہر ایک کی نقل و حرکت پر نظر رکھتی ہے۔ وہ حرم سرا کی ایک کنیز ہے لیکن اپنی اس حیثیت پر قانع نہیں ہے۔ اس کے دل میں ہندوستان کی ملکہ بننے کی خواہش موجود ہے۔ وہ مستقل مزاج اور مضبوط اعصاب کی عورت ہے اس لئے اتنی بڑی آرزو کرکے بھی نہ تو وہ مایوس ہے اور نہ پریشان بلکہ نہایت استقلال کے ساتھ تکمیل آرزو کے لئے اپنے عمل کا خاکہ مرتب کرتی ہے اور بہت اطمینان کے ساتھ اس پر عمل پیرائی کرتی ہے۔ شہزادہ سلیم اس کے حصول مقصد کا واحد ذریعہ ہے وہ جانتی ہے کہ شہزادہ سلیم بے پرواہ سادہ لوح اور جذباتی نوجوان ہے۔ لہٰذا اسے فریب محبت میں مبتلا کرکے کامیابی حاصل کرلینا چاہتی ہے وہ بہت محتاط ہے اور ایک ایک قدم سوچ سمجھ کر اٹھاتی ہے۔ چنانچہ اظہار محبت کے لئے مناسب موقع کی تلاش میں رہتی ہے۔ اس درمیان میں نادرہ کو انارکلی کا خطاب حاصل ہوتا ہے اور شہزادہ سلیم اس کی طرف پوری طرح متوجہ ہو جاتا ہے اور دلارام کا منصوبہ متزلزل ہو جاتا ہے۔ دلارام اسے اپنی کامیابی کے راستے کی سب سے بڑی رکاوٹ سمجھتی ہے اس لئے وہ اپنا تمام تر زور انارکلی کو راہ سے ہٹانے میں صرف کرتی ہے۔ وہ انارکلی کی پست ہمتی، سہمی ہوئی شخصیت اور سلیم کی بزدلی، کم ہمتی و ناتجربہ کاری کا پورا فائدہ اٹھاتی ہے اور بے جھجک ان کی ملاقات کے دوران باغ میں پہنچ جاتی ہے۔ فطری طور پر شہزادہ سلیم اور انارکلی دونوں گھبرا جاتے ہیں انارکلی بدنامی کے خوف سے خودکشی پر آمادہ ہو جاتی ہے۔ دلارام یہی تو چاہتی تھی۔ لیکن سلیم انارکلی کو تسلی دے کر اسے خودکشی سے روکتا ہے۔ شہزادہ سلیم کے راز عشق سے باخبر ہو کر دلارام اور زیادہ نڈر بن جاتی ہے اور اس کے سامنے اپنی محبت کا اظہار کرکے اپنی تکمیل آرزو کے نئے امکانات تلاش کرتی ہے۔ اور جب سلیم اس کی محبت کو قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے تو وہ مایوس و پریشان نہیں ہوتی بلکہ اسے افشائے راز کی دھمکی دیتی ہے۔ بختیار کی بروقت مداخلت سے جب حالات اس کے خلاف ہو جاتے ہیں تو وہ اپنے مقصد کی خاطر سمجھوتہ کرلیتی ہے اور نہ صرف سلیم سے معافی مانگتی ہے بلکہ اپنی حریف انارکلی سے بھی معافی مانگتی ہے اس شکست کے بعد وہ منافقانہ روش اختیار کرتی ہے وہ مکر و فریب دروغ گوئی

سے کام لیکر آخر انارکلی کو موت کے گھاٹ اتار دیتی ہے۔

دلارام کے پیش نظر انارکلی کی سادہ لوحی، معصومیت بھی ہے اور سلیم کی بزدلی بھی، اکبر کا جلال اور استقلال یہ سب کچھ اس کے پیش نظر ہیں لیکن اپنی فطرت سے ہمیشہ اس کی انگلیاں دکھتی رگوں کو پکڑ لیتی ہیں۔ اس کی فریب کاریاں "عظیم مغل" کو بے بس بنا کر چھوڑ دیتی ہیں اور اس کی یہ فن کاری یکساں طور پر ڈرامے کے نازک مقامات بناتی ہیں۔ وہ اپنی سازشوں میں کامیابی کے لئے اکبر پر اپنی گرفت آہستہ آہستہ مضبوط کرتی چلی جاتی ہے اس لئے کہ اس کی ذہانت اس کی رہنما ہے جو اسے بتاتی ہے کہ اکبر کی ذات سے ٹکرانے کی ہمت کسی اور میں تو کیا ہوگی سلیم جیسے شہزادے میں بھی نہیں یہی وجہ ہے کہ اس کے قدم جمے ہوئے ہیں اس کے مزاج میں استقلال ہے اور اس کے عمل میں حیرت انگیز عنصر۔

دلارام عورت کی ناکام ہوس کا ردعمل ہے جس سے رشک حسد، بے دردی، سنگدلی جنون اور شقاوت کے علاوہ کچھ ظاہر نہیں ہوتا اور وہ اپنی سازشوں میں کامیابی کے لئے اکبر پر اپنی گرفت مضبوط کرنے کے علاوہ اپنی اس دیوانگی میں اپنے محبوب تک کو داؤ پر لگا دیتی ہے۔ عورت کا یہ روپ اس کی نرم فطرت کے پیش نظر کتنا ہی ناپسندیدہ ہو مگر بہرحال ایک روپ ہے۔ محل کی کنیزوں میں اس کی ذات خصوصیت کی حامل ہے اور وہ اپنی جرأت مندی، بیباکی تیزی اور طراری رشک و حسد اور مختلف حیثیتوں سے لائق توجہ کردار ہے آغاز ہی سے اس کی ذات قاری کے دل میں نفرت کا جذبہ پیدا کر دیتی ہے جو ڈرامانگاری کا مقصود ہے۔ اس نفرت کو اور اس کے کردار کی پیچ در پیچ حیثیت کو آخر تک نبھائے رکھنا تاج کی اپنی کامیابی ہے: ایک کنیز ہوتے ہوئے بھی انجام کی پرواہ کئے بغیر وہ اپنے حسد سے مجبور ہو کر ولی عہد سلطنت کے خلاف سازشیں بھی کر سکتی ہے اور سلیم اس جذبے کا اظہار کر دینے کے باوجود یہ جانتے ہوئے بھی کہ وہ بہرحال اکبر کا لخت جگر اکبر کو وہ منظر دکھا دیتی ہے جو سلیم کو اس کی بدانجامی کی طرف لیجانے والے ہوتے ہیں۔ آخر میں وہ سلیم پر بغاوت کا جھوٹا الزام لگاتی ہے اور انارکلی کی موت کے بعد سلیم کی بے ہوشی کے وقت جو الفاظ ادا کرتی ہے وہ اس کی شقاوت قلب کی بہترین مثال ہے۔ اس کی سنگدلی اس کی

عیاری اور اس کے ہر وار کی مضبوطی اس بات کی دلیل ہے کہ اس نے ڈرامے کو حقیقت سے قریب لانے اور اس کے تاثر میں اضافہ کرنے میں قابل لحاظ حصہ لیا ہے۔ وہ اپنی کمینہ طبیعت کی بنا پر محل کی خادماؤں اور خواجہ سراؤں میں اچھی نظر سے نہیں دیکھی جاتی۔ لیکن اس کے باوجود ان لوگوں کو اس کے خلاف جانے کی جراءت بھی نہیں ہوتی وہ اس قدر ہوشیار ہے کہ سلیم پر اپنے اظہار عشق کا اقرار انارکلی کے سامنے اس طرح کرتی ہے کہ انارکلی اس کی چال کو نہیں سمجھتی وہ انارکلی کو یقین دلاتی ہے کہ چونکہ وہ اپنی محبت کی طرف سے مایوس و ناامید ہو گئی ہے اور یہ جان چکی ہے کہ سلیم کے دل میں اس کے لئے کوئی جگہ نہیں۔ اس لئے ایک سچے چاہنے والے کی طرح اب اسے اسی بات میں تسکین ملے گی کہ وہ اپنے محبوب کی محبوب کو چاہے، وہ انارکلی کو بہن کہہ کر مخاطب کرتی ہے۔ اور اس سے معافی مانگتے ہوئے کہتی ہے۔ "میرے قصور بخشدو" حد یہ ہے کہ وہ انارکلی کو یقین دلانے کے لئے اس کا دامن پکڑ لیتی ہے اور کہتی ہے کہ تم میرا اطمینان کرادو کہ تم نے مجھے بخش دیا اور اپنی اس عاجزی سے اس حد تک کام لیتی ہے کہ انارکلی متاثر ہو کر اسے سینے سے لگا لیتی ہے دلارام اب اپنا آخری وار کرتی ہے اور یہ کہتی ہوئی چلی جاتی ہے کہ "میرا شرمندہ چہرہ اور مجرم دل تمہاری نظریں برداشت نہیں کر سکتا میں جاتی ہوں"۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ وہ مستقل طور پر گھات میں لگی رہتی ہے وہ آخر کار انارکلی سے انتقام لیکر ہی دم لیتی ہے۔

لیکن برائی کا انجام برا ہوتا ہے دلارام بھی اپنی آرزو دل میں لئے دنیا سے رخصت ہو جاتی ہے۔ دلارام ایک ذہین عورت ہے اور اس کی ذہانت کا ادنیٰ کرشمہ ہے کہ ہندوستان کی ملکہ بننے کی خواہش خود کرتی ہے اور انارکلی کو اس خواہش کا مجرم ثابت کر دیتی ہے اس کی ذہانت صرف فریب میں صرف ہوتی ہے۔ انارکلی، سلیم تو سادہ لوح ہیں ہی لیکن اکبر جیسا ذہین و فہیم شہنشاہ بھی اس کے دام فریب میں الجھ جاتا ہے وہ ایک بدترین دشمن ہے جو اپنی حریف سے بھیانک انتقام لیتی ہے اور اس کی پرواہ نہیں کرتی کہ اس کے انتقام کی آگ میں اور کتنے لوگ جل گئے اس کردار کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ اپنے مقصد سے کبھی غافل نہیں ہے کامیابی کے لئے مسلسل کوشاں ہے اور مایوس و ناکامی اور نامرادی کے احساس سے ناآشنا بھی

نہیں ہے۔ حرکت و عمل اس کردار کی نمایاں خصوصیت ہے اگرچہ اس کا عمل تخریبی ہے لیکن اسی وجہ سے ڈرامہ میں حرکت و عمل کی فضا برقرار رہتی ہے۔ اس صفت کے لحاظ سے دلارام کا کردار ملٹن کے مشہور ڈرامے فردوس گم شدہ PARADISE LOST کے کردار "شیطان" سے مماثلت رکھتا ہے۔ دلارام کا عبرتناک انجام قاری کے دل میں ہمدردی نہیں بلکہ نفرت کا شدید احساس ابھارتا ہے۔

کچھ بھی ہو لیکن اصل حقیقت یہ ہے کہ انارکلی اور سلیم کے معاشقے کو ڈرامائیت سے ہمکنار کرنے والی دلارام اور صرف دلارام ہے۔ اپنی محبت کے لئے محبوب کو قربان کیا۔ اپنی ایک شکست کے بعد اس نے دوسروں کو پے در پے شکستیں دیں۔ سلیم کو انارکلی کو اور مغل اعظم کو۔ ڈرامے کے سارے افراد یا کردار اس کے ہاتھوں کٹھ پتلی بنے نظر آتے ہیں۔ وہ ہر اس وار کو جو اس پر کیا جانا ممکن ہوتا ہے اپنے مقابل پر آزما لیتی ہے۔

دلارام کا کردار فعال کردار ہے۔ ثریا اکثر جگہوں پر چونکاتی ہے مگر اس کردار سے مبالغہ سا کر دیا گیا ہے۔ دلارام اپنے آپ کو بار بار ظاہر کر کے پھر بھی ظاہر نہیں کر پاتی۔ اس کو اس بات کا شدید احساس بھی ہے کہ وہ کنیز ہونے کے ساتھ ساتھ ایک عورت بھی ہے۔ ستارہ زعفران سے مردار ید تک تمام کنیزیں لڑکیاں نظر آتی ہیں جو ابھی عنفوان شباب کے مراحل سے گذر رہی ہیں۔ ان کو گذرے ہوئے پل اور آنے والے لمحوں کا کوئی احساس نہیں ہے مگر دلارام ان کنیزوں کی ہم عمر ہوتے ہوئے بھی لڑکی نہیں عورت ہے ایک جیتی جاگتی عورت اور آنے والے لمحے کو چھوڑ کر وہ تو گذرے ہوئے وقت کو واپس لانے کے لئے ساری جد و جہد کرتی ہے۔ دن رات کا چکر اس کے لئے صرف اس لئے ہے کہ وہ گذرے ہوئے وقت کو واپس لائے اس قسم کی کوشش فطری طور پر فعال ہونے کی راہ پر لگا دیتی ہے۔ دلارام کی نفسیات کا یہ حال ہے کہ وہ ایسی بات کو سینے میں چھپائے پھرتی ہے جسے کہہ دے تو سارا محل قیامت کا نمونہ بن جائے

دو تارے۔ وہی دو تارے مگر ایک دہکتا ہوا اور جگمگاتا ہوا۔ اور دوسرا ٹوٹ کر بجھا ہوا اور کون جانے۔" وہ بجھ کر ٹوٹ کر بھی ستاروں کی گردش سے

مایوس نہیں ہوئی۔ وہ عورت ہے اور اس کے سامنے سلیم اور انارکلی ایک لڑکا اور لڑکی کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کو جس طرح چاہتی ہے موڑ دیتی ہے اور وہ کل کی طرح مڑتے چلے جاتے ہیں۔ ڈرامہ نگار کی اپنے پلاٹ کو قبل از وقت اجاگر کر دینے کی "کوشش" اگرچہ ثریا کی شکل میں سامنے آ ہی جاتی ہے مگر دلارام نے ہر قدم پر ڈرامے کو TWIST دیا ہے اس نے ہر مرتبہ صرف چالاکی سے نہیں بلکہ گہرائی اور فکر کے اعتبار سے ایسے مکالمے اور حرکات کا۔ مظاہرہ کیا ہے کہ قاری کی ہمدردی اس کے ساتھ بڑھتی چلی جاتی ہے دلارام تمام اقدار کو چیلنج کر کے ہمدردی حاصل کرتی ہے مگر انارکلی اور سلیم صرف قاری یا تمثیل میں کا رحم اور صرف رحم حاصل کر سکتے ہیں۔

ثریا

ثریا انارکلی کی چھوٹی بہن ہے۔ اس کی صورت کے "نقوش انارکلی سے زیادہ اچھے ہیں مگر وہ دلکشی نہیں" یہ کردار اگرچہ مختصر کردار ہے لیکن اسے بھی ڈرامے میں خوشگوار اضافہ کہا جا سکتا ہے۔ اس کی شوخ طبیعت اس کا بچپنا اور اس کی خوش باشی وہ صفات ہیں جنہوں نے اس کی شخصیت کو دلچسپ پرکشش اور ضروری بنا دیا ہے۔ ابھی وہ تیرہ سال کی ہے لیکن بہت چلتی ہوئی۔ حرم سرا کی "سازشوں اور ریشہ دوانیوں کے حالات سن سن کر بہت سیانی بن چکی ہے۔ مگر چونکہ کم عمر ہے اس لئے ناتجربہ کار ہے اور سیانے پن کو چھپانے کے انداز سے ناواقف ہے"۔ ثریا صرف انارکلی کی چھوٹی بہن ہی نہیں بے تکلف سہیلی بھی ہے اور رازدار بھی اس لئے اکثر اوقات وہ اپنی بہن سے چھیڑ چھاڑ بھی کر لیتی ہے۔ جب انارکلی اس کی پیشانی چوم کر شرما جاتی ہے تو وہ کہتی ہے "یہ پیشانی چوم کر تم شرما کیوں گئیں آپا؟ اس لئے کہ صاحب عالم نے بھی۔ "جب انارکلی باغ میں جاتی ہے تو ثریا اسے چھیڑتی ہے۔ "کیا باغ میں جا رہی ہو آپا؟ جاؤ جاؤ میں جانتی ہوں کس کے بازو میں خوب جانتی ہوں۔ وہی بازو تو وہاں تمہارا انتظار کر رہے ہیں"۔

وہ سلیم اور انارکلی کے درمیان ایک واسطہ بھی ہے اور چونکہ وہ انارکلی کی بہن ہے اس لئے معتبر بھی۔ انارکلی کی اداسیوں میں اس کی شوخی، خوش رنگی اور مسرت کا ذریعہ بھی بنتی ہے۔ وہی شہزادہ سلیم کے عشق کا ذکر کر کے وہ انارکلی کی آتش

شوق کو بھڑکاتی ہے اور انارکلی کی کیفیت سے سلیم کو باخبر رکھتی ہے۔ وہی سلیم اور انارکلی کی ملاقات کا سبب بنتی ہے۔ وہ شہزادہ سلیم کی اور انارکلی سے محبت پر خوش ہوتی ہے وہ اس بات پر فخر کرتی ہے کہ شہزادہ سلیم صرف انارکلی سے محبت کرتا ہے لیکن وہ اس محبت کے بھیانک انجام سے بے خبر ہے اس تصور میں کھوئی ہوئی ہے کہ اس کی اپنی بہن ایک دن ہندوستان کی ملکہ بنے گی اس کی خوشی میں خوش اور اس کے غم میں غمگین ہو جاتی ہے۔ وہ اس کے بغیر زندہ رہنا بھی نہیں چاہتی۔ انارکلی جب رنجیدہ ہوتی ہے تو وہ اسے چھیڑ چھیڑ کر ہنساتی ہے اور اس کا دل بہلاتی ہے۔ شہزادہ سلیم اور انارکلی کی ملاقات کے دوران دلارام کے آجانے سے گھبرا کر جب انارکلی خودکشی کا ارادہ کرتی ہے تو ثریا بے چین ہو جاتی ہے اور اپنی بہن کے ساتھ مرنے پر آمادہ نظر آتی ہے وہ انارکلی کی طرح سادہ لوح نہیں ہے وہ اپنی بہن کے مقابلے میں کہیں زیادہ دلیر ہے اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ وہ اپنی کم عمری کے باعث نشیب و فراز کو اس طرح نہیں سمجھتی جیسے ایک بالغ ذہن والے کو سمجھتے ہیں۔ وہ صاف گو ہے اور کسی بات کو بھی۔ جو انارکلی کے خلاف ہو برداشت نہیں کر سکتی اس لئے وہ برملا ہر بات کہنے کی جرأت کر بیٹھتی ہے۔ دلارام نے جب ایک بار انارکلی کو اپنی محبت کی قربانی کا یقین دلایا تو انارکلی نے اپنی سادہ لوحی سے مان لیا۔ لیکن ثریا اس پر یقین نہ کر سکی وہ دلارام کی معذرت پر یقین نہیں کرتی اور سمجھتی ہے کہ وہ سازش میں مصروف ہے اسی لئے وہ دلارام کو سخت تنبیہ کرتی ہے اور کہتی ہے۔

"میں تمہیں خوب جانتی ہوں، تم آپا کو باتوں میں لے آئیں لیکن یاد رکھنا انارکلی کے ساتھ مجھ سے بھی نبٹنا ہوگا۔ اگر تم شعلہ ہو تو میں بھی بجلی ہوں۔ اگر مجھے ذرا بھی شبہ ہوا کہ تم کوئی چال چل رہی ہو۔ کسی ادھیڑ بن میں لگی ہو تو تم جانتی ہو مجھے کیا کچھ معلوم ہے۔ یہ بجلی تمہیں پھونک کر راکھ کر دے گی۔"

ان جملوں میں ثریا نے اپنے آپ کو بجلی کہہ کر اپنا صحیح تعارف کرا دیا ہے واقعی اس کی تیزی، طراری اور سیمابیت کو بجلی کے سوا اور کوئی نام نہیں دیا جا سکتا وہ اپنے دل میں انارکلی کے لئے اپنی آپا کے لئے بے حد شدید اور معصوم محبت اور

ہمدردی رکھتی ہے۔ اس کو انارکلی کے سلیم سے عشق اور نزاکتوں کا پورا پورا احساس ہے وہ ایک طرف اس خیال سے خوش ہے کہ اس کی بہن ہندوستان کی ملکہ بنے گی تو دوسری طرف وہ محل کی چالبازیوں کا پردہ فاش کرنے کی فکر میں بھی لگی رہتی ہے۔ انارکلی کے تعلق سے اسے سلیم بھی عزیز ہے اور وہ سلیم سے انس رکھتی ہے۔ وہ دونوں کے عشق کو کامیاب دیکھنا چاہتی ہے لیکن حالات سے مجبور ہو جاتی ہے۔

انارکلی کی گرفتاری کے بعد وہ بہن کی محبت میں بے قرار نظر آتی ہے اس کو احساس ہو جاتا ہے کہ اس کی بہن مار ڈالی جائے گی۔ وہ انارکلی کی جان بچانے کے لئے سلیم کی خوشامد کرتی ہے اسے انارکلی سے کئے ہوئے ساتھ جینے اور مرنے کے وعدے یاد دلاتی ہے۔ اس لئے کہ وہ سلیم کے خلوص پر کوئی شک نہیں کرتی ہاں اسے یہ ضرور احساس ہے کہ سلیم خود بھی کسی حد تک ناچار اور حالات کے شکنجے میں کسا ہوا ہے۔ بے بس شہزادہ ہے۔ یوں تو اس کی گفتگو میں سلیم پر ایک اعتماد ایک بھروسہ اور ان سب سے بڑھ کر پیار ہے۔

"میرے شہزادے۔ میرے صاحب عالم! للہ انہیں بچائیے۔ میں آپ کے پاؤں پڑتی ہوں! انہیں بچائیے آپ نے ان سے کہا تھا کہ انارکلی سلیم کے پہلو سے نوچی نہیں جا سکتی۔ ناممکن ہے ناممکن۔ آپ نے یہ بھی کہا تھا تیرے لئے میں چھوڑ سکتا ہوں اس محل کو اس سلطنت کو سب کو" آپ نے کیا کہا تھا۔ اگر تو نہ رہی تو وہ نہ رہے گا۔ آپ نے تاروں کے سامنے کہا تھا خدا کے سامنے کہا تھا آپ اپنے لفظوں سے پھر جائیں گے جو آپ نے ایک کمزور بے بس اور غریب لڑکی سے کہے تھے۔ اس لڑکی سے جسے آپ کی زبان اپنی اور صرف اپنی کہہ چکی ہے۔"

انارکلی جب زندہ دیوار میں چنوا دی جاتی ہے تو غم اور غصہ میں وہ آداب شاہی کو بھلا دیتی ہے اسے شہزادے اور اپنے درمیان فرق مراتب کا قطعاً پاس نہیں رہتا۔ یہ انارکلی کے لئے اس کی محبت ہے جس نے اسے اتنا نڈر بنا دیا ہے اپنے انجام سے بے پرواہ ہو کر سلیم پر سخت طنز کرتی ہے اسے کوستی ہے بد دعا دیتی ہے اور

اس نے سلیم پر لعن طعن کی بوچھاڑ کر ڈالی۔ اس نے کہا۔

"ظالم اکبر کے دودھ کو بیٹے۔ تجھے راستہ نہیں ملتا۔ میری جیتی جاگتی مور جیسی بہن کے گرد دیوار چن دی گئی۔ وہ ناشاد زندہ گاڑ دی گئی اس کی سلیم سلیم کی آخری چیخیں آسمان میں شگاف کرتی رہیں وہ گڑتی چلی گئی اور سلیم کے سوا اس کے منہ سے کسی کا نام نہ نکل سکا۔ اس کی پھٹی ہوئی آنکھیں اینٹوں میں چھپنے سے پہلے صرف تجھ کو تیری نحس صورت کو ڈھونڈتی رہیں اور تو یہاں پردوں میں گدیلوں پر جان لئے بیٹھا ہے۔

ثریا اپنی بہن کی محبت میں شہنشاہ اکبر سے بھی ٹکرا جاتی ہے وہ اپنی بہن کی دشمن کو معاف نہیں کرتی اور سلیم کو ٹوک کر اس کی ہلاکت کا سبب بنتی ہے اور واقعی بجلی بن کر دلارام کو پھونک کر راکھ کر دیتی ہے۔

— "اندھے۔ یہ انارکلی ہے یا وہ سموم جس نے انارکلی کو پھونک ڈالا" دلارام، انارکلی کی قاتل تیرے سامنے کھڑی ہے۔ اس نے انارکلی کو گرفتار کرایا جشن کی رات یہ اکبر کے حضور میں موجود تھی اس نے قتل کا حکم دلوایا۔ کل رات یہ اکبر کی خوابگاہ میں گئی تھی۔ انارکلی کا سانس بند ہے اور یہ سانس لے رہی ہے انارکلی کے جسم سے زندگی کی آخری رمق مٹ چکی اور اس کے جسم میں لہو جاگ رہا ہے۔ مار! مار! میرا کلیجہ ٹھنڈا کر انارکلی کی روح کی جلن کو مٹا....."

ثریا کا کردار ڈرامے میں حرکت و عمل کی فضا قائم رکھنے میں مدد کرتا ہے اس کردار کے ذریعے ڈرامے کو شگفتگی بخشنے میں بے حد مدد ملتی ہے۔ تاج نے توازن بنائے رکھنے میں اس معصوم اور شوخ و شنگ کردار سے بڑا کام لیا ہے اس کے ساتھ ساتھ دونوں بہنوں کی لطیف چھیڑ چھاڑ کے عناصر داخل کر کے ڈرامے کی گہری سنجیدگی میں شوخی اور شگفتگی کی آمیزش کی ہے۔ ایسا زندہ اور خوش رنگ کردار پیش کر کے انہوں نے ڈرامے کی تازگی میں یقیناً اضافہ کیا ہے۔

جہارانی

ڈراما انارکلی میں جہارانی کا کردار بہت مختصر ہے لہٰذا وہ چھوٹے کرداروں میں سے ایک ہے اس لئے کہ اس سے ڈرامے میں کوئی بڑا کام نہیں لیا گیا ہے۔ وہ اکبر کی راجپوت بیوی اور شہزادہ سلیم کی ماں ہے۔ بیوی کی حیثیت سے وہ ہمدرد اور فرض شناس ہے اور وہ اپنے شوہر سے ہمدردی کا اظہار کرتی ہے اسے آرام کا مشورہ دیتی ہے۔ شہزادہ سلیم کی تربیت میں اکبر کی شریک کار ہے۔ تربیت میں سختی برتنے کی قائل نہیں ہے۔ لیکن شہنشاہ اکبر کے سامنے مجبور و بے بس نظر آتی ہے۔ سلیم اس کی منتوں اور مرادوں کا حاصل اس کا اکلوتا بیٹا اور مغلیہ سلطنت کا ولی عہد ہے۔ لہٰذا وہ جہارانی کی تمام خوشیوں آرزوؤں اور امیدوں کا مرکز ہے۔ اسے اپنے بیٹے سے بہت محبت ہے وہ اس کی معمولی سے معمولی ضرورتوں کا خیال رکھتی ہے یہاں تک کہ اس کا دل بہلانے کے لئے رقص و موسیقی کے انتظام پر بھی نظر رکھتی ہے وہ اپنے بیٹے کو رنجیدہ اور مغموم نہیں دیکھنا چاہتی اس لئے اس کی ہر ضد پوری کرتی ہے۔ ماں کے لاڈ و پیار اور ناز برداریوں نے سلیم کے مزاج میں ضد کا مادہ پیدا کر دیا ہے۔ سلیم ہر معاملہ میں ماں کی محبت پر بھروسہ کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکبر کی نظروں میں سلیم ایک لاپرواہ نوجوان سے زیادہ کچھ نہیں ہے

جہارانی باپ اور بیٹے کے درمیان صلح و آشتی کی پیامبر بنتی ہے لیکن اس کی کامیابی مشکوک ہے اور کہیں بھی شہنشاہ کو ولی عہد کے بارے میں مطمئن نہیں کر سکی ہے۔

چنانچہ جب انارکلی قید کر لی جاتی ہے تو انارکلی کو قید سے چھڑانے اور اسے اپنی ملکہ بنانے کے لئے سلیم جہارانی کو سفارش کرنے کے لئے آمادہ کر لیتا ہے جہارانی کو اپنے بیٹے کی خوشی چاہئے تھی چنانچہ وہ اس بات کو قبول کر لیتی ہے کہ انارکلی کا ہو کر سلیم اس کا بن جائے گا۔ اس نے شہنشاہ سے اپنے بیٹے کی وکالت بھی کی کہ

"سلیم کے دل میں اپنی محبت کا اندازہ اس کی موجودہ حالت سے مت لگائیے۔ اور یہ جنون آرام سے گذر جانے دیجئے۔ اور پھر دیکھئے کہ سلیم ہمارے لئے کیا بن جاتا ہے۔"

لیکن اس کا خاطر خواہ نتیجہ برآمد نہ ہو سکا۔ مگر شہنشاہ اکبر اپنے بیٹے کو اپنا بنانے کے لئے ایک کنیز کا احسان مند ہونا گوارا نہیں کرتا۔ اس لئے جہارانی کی سفارش ناکام ہو جاتی ہے اور وہی ہو کر رہا جو ایک بادشاہ چاہتا تھا اور جو ابد تک باپ چاہتا ہے۔

انارکلی کی موت کی خبر سن کر جب سلیم پر دیوانگی طاری ہو جاتی ہے تو جہارانی بہت پریشان اور سراسیمہ ہو جاتی ہے۔ وہ جانتی ہے کہ اس کے بیٹے کی موجودہ کیفیت شہنشاہ اکبر کی بے جا سختی کا نتیجہ ہے چنانچہ مامتا کے جوش میں وہ شہنشاہ اکبر پر طنز کرتی ہے اور بیٹے کو ہوش میں لانے اور تسلی دینے کی کوشش کرتی ہے۔

اکبر جہارانی کے طنز پر بہت پشیماں ہوتا ہے وہ ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا جبکہ سب کچھ ختم ہو چکا ہے اب آخری کام جہارانی کے ذمہ یہ باقی تھا کہ وہ اپنے غمزدہ بیٹے کو جس کے دل کی دنیا اجڑ چکی ہے اپنی مامتا کے سائے میں لے لے اور اس کے دکھ اور درد پر مرہم رکھے۔ اس نے سلیم سے کہا۔

"میرے لال وہ زندہ رہے گی۔ وقت کی گود میں زمانے کی آغوش میں۔ یہ لاہور اس کا نام زندہ رکھے گا۔ دنیا اس کی داستان سلامت رکھے گی اور تو بھی میں بھی اور دور دراز کی نسلیں بھی اس پر آنسو بہائیں گی سن رہے ہو میرے چاند۔"

شہنشاہ اکبر نے اس کے متعلق ایک جملہ میں بہت جامع رائے دی ہے تم ماں ہو صرف ماں۔ اس ایک جملہ میں اس کا تمام کردار سمٹ آیا ہے۔ جہارانی کے کردار میں کوئی موڑ نہیں کوئی اتار چڑھاؤ نہیں۔ ایک سیدھا سادھا کردار ہے ایک ماں کا جس کو خود اس کی ذات سے وابستہ توقعات پوری کرنے کا موقع بھی نہیں دیا گیا۔ اس کردار کو کچھ جاندار بنایا جا سکتا تھا۔

مکالمہ نگاری

ڈرامے کے فن میں مکالموں کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ اس اہمیت کا سبب یہ ہے کہ ڈرامے میں مکالمے ہی عمل کی بنیاد ہوتے ہیں۔ انہیں کے ذریعے پلاٹ کا ارتقا ہوتا ہے۔ کرداروں کی صحیح سیرت واضح ہوتی ہے۔ تذبذب اور کشمکش کی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور

ڈرامے میں تصادم رونما ہوتا ہے۔ چونکہ ڈراما نگار کو ڈرامے کی حدود میں کسی قسم کی مداخلت کرنے کی رعایت حاصل نہیں ہوتی اسے نہ کردار کا تعارف دینے کا اختیار ہوتا ہے اور نہ کسی پیچیدگی کی وضاحت پیش کرنے کا حق حاصل ہوتا ہے بلکہ اسے سب کچھ کرداروں کی زبانی کہنا پڑتا ہے اس پابندی کے پیش نظر مکالمہ نگاری ڈرامے کے فن کا ایک مشکل اور نازک مرحلہ ہے امتیاز علی تاج نے ڈراما انارکلی میں اس مشکل اور نازک مرحلہ کو بڑی کامیابی سے طے کیا ہے۔ انہوں نے اپنے کرداروں کو متعارف کرانے کے لئے اگرچہ تھوڑی رعایت حاصل کی ہے اور ان کے متعلق مختصر بیانات ڈرامے میں شامل کر دیئے ہیں لیکن کرداروں کی سیرت مکالموں سے متعلق ہوتی ہے تاج کے بیانات سے نہیں۔

امتیاز علی تاج کو انسان کی نفسیات سے گہری واقفیت ہے اور فطرت انسانی کے تقاضوں کو وہ بخوبی سمجھتے ہیں اس لئے ان مکالموں میں متعلقہ کرداروں کے طبقے مزاج مبلغ علم اور افکار و عمل کی جھلک نمایاں ہے۔ اس کے علاوہ تاج کے شگفتہ رومانی طرز تحریر اور موثر نمونے ہیں۔ مکالمے فن کار کی فنکاری ان مکالموں اور ان صورت حالات کی عکاسی میں ظاہر ہوتی ہے۔ ڈراما انارکلی کا موضوع شہزادہ سلیم اور مغلیہ حرم کی ایک کنیز انارکلی کا معاشقہ ہے اس کے کردار شہنشاہ مہارانی شہزادہ سلیم اور کنیزیں ہیں۔ مختلف کردار خود اپنی زبان میں اپنے مزاج کے مطابق بے محابا اور بلا تکلف گفتگو کرتے ہیں اور اس ضمن میں انارکلی کا پہلا منظر نہایت کامیاب اور موثر ہے۔ تاج نے مغلیہ محل کے اندر کنیزوں کی شب و روز کی تخیل کے ذریعہ بازیافت کی ہے پھر ان کنیزوں کے مزاج اور کردار کو ان شخصیتوں کے مطابق احساسات اور مکالمات کے ذریعے ظاہر کیا ہے۔

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

مروارید: دوپہر میں دو گھڑی کا آرام بھی تو کمبختوں نے حرام کر دیا ہے۔

زعفران: ہم تمہیں کیا کہہ رہے ہیں۔

مروارید: صبح گھر کا گھر سر پر اٹھا رکھا ہے۔ بات کرنی دشوار کر دی ہے۔ ابھی بچاری کچھ کہہ نہیں رہی ہیں۔

زعفران: پھر جیسے باتیں کرتی ہیں کہیں اور جا بیٹھے۔

عنبر: مگر یہ تان سین کی بچی گائیں گی ضرور

زعفرانی: منہ سنبھال کے بات کر عنبر واہ بڑی آئی انہیں کی گالیاں دینے والی تو ہی لگتی ہوگی تان سین کی کوئی ہوتی سوتی۔

تاج نے مکالموں میں کرداروں کے طبقاتی فرق، حفظ مراتب اور شاہی محل کے آداب کا خاص طور پر لحاظ رکھا ہے۔ مثلاً شہنشاہ اکبر، شہزادہ سلیم اور حکیم ہمام کی گفتگو میں بخوبی موجود ہے۔

اکبر:۔ حکیم صاحب کہتے ہیں تم علیل ہو شیخو!

سلیم:۔ (گومگو کے عالم میں) نہیں تو جہاں پناہ

اکبر:۔ (حکیم صاحب پر نظر ڈال کر) کیوں حکیم صاحب؟

حکیم:۔ ظل الٰہی! غلام بارگاہ میں کوئی خاص مرض تو تشخیص نہیں کر سکا البتہ سست و مضمحل دیکھ کر ......

اکبر:۔ اسے یقین دلانا چاہتے ہیں کہ وہ بیمار ہے۔

حکیم:۔ ظل الٰہی! غلام کی ذمہ داری ......

شہزادہ:۔ سلیم اور انارکلی کی گفتگو میں بھی حفظ مراتب کا خیال رکھا گیا ہے۔

انارکلی:۔ شہزادے! کنیز مذاق کا کیا جواب دے سکتی ہے۔ اس کا کام تو برداشت کرنا ہے۔ خواہ مذاق اس کے دل کے ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالے۔

سلیم:۔ (یک لخت اس کے قریب آ جاتا ہے) مذاق! خدایا! آہیں اتنی بے اثر! آنسو اتنے بے ثمر! انارکلی یوں بھی سمجھا جا سکتا تھا؟ تم نے یوں کیوں سمجھا؟

انارکلی:۔ (چھنگلی سے گوشہ چشم کا آنسو پونچھتی ہے) پھر میں کیا سمجھتی۔ ہندوستان کا نیا چاند ایک چکور کو چاہتا ہے۔ کیسی ہنسی کی بات ہے! آہ تم شہزادے ہو بڑے بہت بڑے میں کنیز ہوں۔ ناچیز بے حد ناچیز۔ شہزادہ کنیز کو چاہے گا کیسی ہنسی کی بات!

سلیم:۔ (سلیم ایک لحظہ متامل رہ کر) اب بھی تیرے دل میں شبہ موجود ہے تو لے انارکلی! اے دل کی ملکہ! لے ہندوستان کو اپنے قدموں میں دیکھ ......

مکالموں کا ایک دوسرا پہلو ان کی اندرونی ترتیب اور باطنی تدریجی ارتقا میں ہوتا ہے جسے صوتی اور معنوی توازن کا نام دیا جا سکتا ہے. توازن انار کلی میں محض مکالموں کی حد تک ہی نہیں، کرداروں کے انتخاب اور ان کے تقابل اور ترتیب میں بھی ظاہر ہوا ہے. مثلاً یہاں مزاج اور کردار کے اعتبار سے اور صورت حال یہ ہے

اس اندرونی SYMMETRY اور ہم آہنگی کو ہر جگہ برقرار رکھا گیا ہے ڈرامے میں مکالموں کا ایک سلسلہ اپنا آغاز، اپنا نقطۂ عروج اور اپنا نقطۂ اختتام ہوتا ہے اس لحاظ سے ہر ٹکڑا اپنے طور پر خود وحدت بھی ہے اور وحدت کا حصّہ بھی. اپنے آپ میں وحدت ہونے کے لحاظ سے اس کا اپنا اندرونی ارتقائی سلسلہ ہوتا ہے. ہر مکالمہ دوسرے مکالمے میں اظہار پاتا ہے، سیاق وسباق فراہم کرتا ہے. آواز کا اتار چڑھاؤ لہجے اور معنیاتی نظام کے اعتبار سے تطابق اور تخالف قائم کرتا ہوا یہ اپنے ارتقا تک پہنچتا ہے اور اپنی قوس قزح جیسی ست رنگی نوعیت حاصل کر لیتا ہے. انار کلی کے مکالمے ان وحدانی سانچوں سے خالی نہیں مثلاً یہ ٹکڑا اپنے طور پر اس وحدت کا ثبوت ہے.

سلیم :- کہاں چلیں، بات تو سنو

زعفران :- پھر اس کو بھیج دیجئے یہاں سے

سلیم :- وہ تمہیں کیا کہہ رہی ہیں -

ستارہ :- اب تو یہ نکلوائیں گی ہی ہمیں. ادھر انار کلی نے سر چڑھا کر رکھا ہے ادھر آپ نے منھ لگا رکھا ہے جو نہ کریں تھوڑا ہے -

سلیم :- اوہ تو انار کلی بھی تم سے بے تکلف ہیں. ثریا تو کہتی تھیں وہ کسی سے بات ہی نہیں کرتی -

زعفران :- تو حضور آدمی دیکھ کر ہی بات ہوتی ہے -

ستارہ :- ہاں ان میں بڑے چاند جڑے ہیں -

زعفران :- پھر کیا نہیں بھئی ؟!

سلیم :- تو تم سے کیا باتیں کرتی ہیں وہ ؟

زعفران :- اب کوئی باتیں تو مقرر نہیں سبھی طرح کی ہوتی ہیں.

سلیم :- خوب. خوب. غرض کہ بہت محبت ہے تم کو انار کلی سے.

زعفران :- اے مجھی کو کیا. کون سا بھلا آدمی محلسرا میں ہے جو انہیں نہ چاہتا ہو -

سلیم :- تو ہم نہیں بھلے آدمی زعفران

ستارہ :- گھبرا کیوں گئیں.

زعفران :- اب حضور کی. حضور کی تو. میں نے تو محل سرا. توبہ توبہ اے حضور میں تو اس کلموہی کے جلانے کو کہہ رہی تھی -

ہر مکالمہ دوسرے مکالمے کی طرف رہنمائی کرتا ہے اور اس کے لہجے کے اعتبار سے تخالف پیدا کرتا چلتا ہے. اس میں شک نہیں کہ رومانیت کے غلبے کی بنا پر تاج نے مکالموں کو غیر ضروری طول دے دیا ہے اور ان طویل مکالموں میں جذباتیت بہت زیادہ غالب آگئی ہے.

انار کلی میں مکالمے کہانی کے تانے بانے میں بنے ہوئے اور پلاٹ کا جزو ہیں اسی لئے ڈرامے کے ارتقائی عمل میں ہر طرح معاونت کرتے ہیں. مکالموں ہی سے ڈرامے میں تحیر، تذبذب اور تصادم کی کیفیت برقرار رہتی ہے. مثلاً سلیم انار کلی کو قید خانے سے نکال کر لے جانے کا ارادہ ظاہر کرتا ہے تو بختیار اسے سمجھاتا ہے -

بختیار :- (سراسیمہ ہو کر) سلیم یہ بغاوت ہے.

سلیم :- (کھڑا ہو جاتا ہے) میں اسی پر آمادہ ہوں.

بختیار :- (کھڑا ہو کر حیرانی سے) تم اپنے باپ سے، ہندوستان کے شہنشاہ سے باغی ہو جاؤ گے ؟

سلیم :- تمام دنیا باغی ہے. بادشاہ خدا سے، تموّل افلاس سے، مصلحتیں انصاف سے اور اب جو کچھ باقی ہے، وہ بھی باغی ہو جانے دو اور دیکھتے رہو کہ آگ اور خون اور موت اور جنون کے اس دیوانے ہنگامے سے کیا دہکتا ہوا کیا

بختیار :۔ تم جانتے نہیں اس کا نتیجہ کیا ہوگا ؟

سلیم :۔ (خاموش کرنے کو ہاتھ اٹھا کر) میں جاننا نہیں چاہتا۔

تاج کو زبان پر مکمل عبور حاصل ہے وہ شہنشاہ سے کنیز تک ہر طبقہ کی زبان لکھنے پر قادر ہیں وہ کرداروں کے جذبات ان کی نفسیات اور عمل در عمل کی کیفیات کے اظہار کے لئے مناسب و موزوں الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں۔ اسی لئے ڈرامے کے تاثر کو ابتدا سے انجام تک قائم رکھنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ انہوں نے روزمرہ اور محاورہ کے استعمال سے ڈرامے کے مکالموں میں روانی پیدا کی ہے اور معیاری لب و لہجہ قائم رکھا ہے۔ ڈرامہ انارکلی کے مکالمے برجستہ اور بامعنی ہیں۔ ادبیت ان کی نمایاں صفت ہے۔ بعض مکالمے تمثیلی اور علامتی انداز میں لکھے گئے ہیں۔ مثلاً جشن نوروز میں رقص سے پہلے دلارام کی گفتگو میں یہ صفت موجود ہے۔

عنبر :۔ دلارام!

مروارید :۔ یہاں کیا کر رہی ہو۔ چلو آتش بازی کا تماشہ دیکھو۔

دلارام :۔ (سکون سے) اس سے زیادہ آتش بازی کچھ دیر بعد یہاں ہوگی۔

عنبر :۔ (حیران ہو کر) آتش بازی! یہاں! ایوان خاص میں!

دلارام :۔ وہ کیسی ؟

دلارام :۔ وقت مشعل لئے ہوئے آرہا ہے۔ کچھ دیر بعد خود دیکھ لوگی۔"

فضا پیدا کرنے کے لئے ڈراما نگار کئی تدبیریں کرتا ہے۔ انارکلی میں تاج نے لباس، موسیقی، نغمے اور مکالموں کے شکوہ کے علاوہ فن تعمیر سے بہت کام لیا ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ تاج نے ہر منظر کے ابتدا میں عمارتوں کی خاصی تفصیل دی ہے اور مغلیہ طرز تعمیر کے طاق، محراب، ستون اور محلوں کے مناظر سے کرداروں کا سا کام لیا ہے اور یہ پوری فضا خود انارکلی کے تصور عشق سے ہم آہنگ معلوم ہوتی ہے جو رومانیت تصور عشق میں جاری و ساری ہے وہی در و بام کو جگمگاتی ہے اور یہی مکالموں کے لفظ لفظ میں اندھیرے جنگل کے قلب میں روشن مشعلوں کی طرح دہکتی ہے۔ مکالموں کا یہ رنگ کیسی وارفتگی سے معمور ہے۔ تاج نے انارکلی میں "خود کلامی" سے بھی کام لیا ہے اور بعض مواقع پر یہ خود کلامی

ڈرامے کے تاثر میں اضافہ کا باعث ہوئی ہے۔ مثلاً انارکلی کی یہ خود کلامی اس کے سوز دروں کا مظہر ہے۔

انارکلی :۔ میری اماں! میں خوش ہونے والا دل کہاں سے لاؤں ؟ تمہیں کیسے سمجھاؤں کہ میں کیوں غمگیں ہوں اے کاش میں اپنا دل کسی طرح تمہارے سینے میں رکھ دیتی۔ پھر دیکھتی تم کیسے کہتی ہو۔ تو انارکلی ہے۔ تو خوش کیوں نہیں ہوتی ؟ میں کیسے بتاؤں میں انارکلی ہوں۔ میں اس لئے خوش نہیں ہوتی۔ تم نہیں سمجھ سکتیں میری اماں تم نہیں سمجھ سکتیں۔ جو کنیز بننے کو پیدا ہوئی ہو۔ پھر وہ خوش کیوں ہو ؟ وہ تو محبت میں جل مرنے سے بھی ڈرتی ہے۔ وہ تو ایک شہزادہ کی طرف اس ڈر کے مارے نظر بھی نہیں اٹھاتی کہ کہیں اس آنکھوں میں محبت نہ دیکھ لے پھر بتاؤ وہ انارکلی ہوئی تو کیا!"[1]

سلیم کی یہ خود کلامی اس کی ذہنی کشمکش کو ظاہر کرتی ہے۔

سلیم :۔ "اللہ! پھر یہ سہمی ہوئی محبت کب تک راز رہے گی۔ مہجور دل یوں ہی چپ چاپ دکھا کرے گا۔ یا وہ فرخندہ ساعت بھی آئے گی جس کی امید میں زندگی قیامت ہے (آہ بھر کر) کیسے آئے گی وہ کہاں مانیں گے۔ ہائے وہ تو کہہ دیں گے وہ انارکلی ہے حرم سرا کی کنیز۔ تو سلیم ہے۔ مغلیہ ہند کا شہزادہ۔ پھر میں کیسے اپنا سینہ ان کے سامنے کھول کر رکھ دوں گا۔ میرے اللہ میں کیا کروں!۔۔۔"[2]

"رادی کے دل شاد ملاح! تو کیوں نہ گائے۔ لہریں نیند میں بہہ رہی ہوں اور کشتی اپنے آپ چلی جا رہی ہو۔ تو کیا جانے جب وقت کی ندی بہتے بہتے سست پڑ جاتی ہے اور امید ساتھ چھوڑ دیتی ہے تو کیا ہوتا ہے۔ (آہ بھر کر) جا شفق زار لہروں پر گاتا ہوا چلا جا اور خوش ہو کہ تو شہزادہ نہیں ورنہ سنگ مرمر کی چھتوں کے نیچے اور بھاری بھاری پردوں کے اندر تیرے گیت بھی دبی ہوئی آہیں ہوتے۔"[3]

[1] انارکلی ص ۳۶ [2] ایضاً ص ۴۷ [3] ایضاً ص ۴۸

دلارام : ۔ پھول ! ۔ پھر چھپائے کیوں ! انار کے پھول ! ..... کیا تھا ؟ [1]

دلارام : ۔ وہی باز و انتظار کر رہے ہیں اور کیا بجلیاں بے تاب نہیں ہو رہی ہیں ۔ انارکلی تو میری رقیب نہیں ۔ میں تیری حریف نہیں ۔ یہ تو ستاروں کے کھیل ہیں کون ان کی پراسرار چال کو سمجھ سکتا ہے اور کون جانے جب وہ ٹکرائیں گے تو پھر کیا ہوگا ؟ [2]

انارکلی : ۔ سب کو معلوم ہو گیا ۔ سب کو معلوم ہو گیا ۔ پھر کیوں نہیں آتے اور مجھ کو پکڑ لے جاتے ۔ دلارام سے کیوں سنتے ہو ۔ آؤ مجھ سے سنو ۔ مجھے محبت ہے ۔ کنیز کو ولی عہد سے ۔ سلیم سے ۔ میں نے جان بوجھ کر یہ پیالہ پیا ہے ۔ اس کا مزہ زندگی سے زیادہ میٹھا تھا ۔ اب اور کیا چاہتے ہو ۔ سزائیں پھر سوچ لینا پہلے لے جاؤ ۔ یہاں مجھے مجھ کو لیجاؤ یوں نہیں مرا جاتا ۔

آپہنچے ۔ آپہنچے ۔ اللہ ۔ میرے اللہ

کب تک ۔ اللہ کب تک ! [3]

دلارام : ۔ (جیسے سوچ میں سن کھڑی رہ جاتی ہے) انارکلی ہو گی ..... سلیم ہو گا ..... اور اکبر بھی ..... کاش اگر اکبر دیکھ سکتا ..... کاش اگر میں اکبر کو اس کی آنکھوں سے دکھا سکتی ..... آہ ! پر یہ ضرور ہو گا ۔ اور جشن ہی کے روز ..... دو تارے ..... وہی دو تارے ..... مگر ایک دہکتا اور جگمگاتا ہوا ..... اور دوسرا ٹوٹ کر بجھا ہوا ..... اور کون جانے [4]

دلارام : ۔ اور اب نیا کھیل اور نئے کھلاڑی ۔ نئے مہرے اور نئی بازی

مہرے فرش پر اور کھلاڑی عرش پر

یا کون جانے مہرے عرش پر اور کھلاڑی فرش پر [5]

انارکلی : ۔ ٹوٹ جا ۔ نیند ٹوٹ جا ۔ میں تھک گئی ۔ سانس ختم ہو جائیں گے مر جاؤں گی ۔ یہیں نیند میں ۔ پھر کیا ہو گا ! (دونوں ہاتھ سینے پر رکھ کر بے قراری سے سر ہلاتی ہے) صاحب عالم مجھے جگا دو ۔ جہاں

[1] انارکلی ص۵۵ [2] انارکلی ص۶۵ [3] ایضاً ص۹۱ [4] ایضاً ص۱۰۱ [5] ایضاً ص۱۱۲

سو رہی ہوں اس جگہ میرے سینے پر سر رکھ دو ۔ میری بھنچی ہوئی مٹھیاں کھول دو ۔ مجھے آواز دو ۔ آہستہ سے ۔ دل کی دھڑکن میں سانس کی گرمی میں ۔ کوئی سن نہ لے ۔ صرف میں سنوں ۔ میری انارکلی ! میری اپنی انارکلی ! میں کہوں سلیم ! سلیم ! سلیم ! خواب کی دنیا میں آوازیں مل جائیں ۔ تمہاری گود میں آنکھیں کھول دوں ۔ میں بولوں صاحب عالم ! میرے بادشاہ ! تم کہو ، انارکلی میری نادرہ اور پھر دونوں مسکرائیں ۔ میں تمہیں یہ بھیانک خواب سناؤں تم مجھے آغوش میں لے لو اور قہقہہ لگاؤ ۔ تم سے لپٹ جاؤں اور میں بھی قہقہہ لگاؤں اور پھر اکٹھے کوئی سہانا خواب دیکھنے لگیں محبت کا ۔ مہکتا ہوا ۔ کون ! ۔ اماں میری اماں میری اماں ! دوڑ کر دروازے کی طرف جاتی ہے اور اسے دھکیلتی ہے) راستہ نہیں ۔ اماں میری اماں راستہ نہیں ۔

(سہم کر کھڑی ہے ! ..... آخر چکر کھا کر گر پڑتی ہے اور بے ہوش ہو جاتی ہے) نغمے [۲۰]

انارکلی : ۔ (لیٹے لیٹے) صاحب عالم ہم پہنچ گئے ؟ کہاں ہیں ؟ اندھیرا کیوں ہے ؟ ۔ چاند کہاں گیا ؟ یہاں تو نہ کوئلوں کی کوک ہے ، نہ پھولوں کی خوشبو تمہارا دل دھڑک رہا ہے ؟ ۔ کہو تو ۔ بولو نہ ۔ چپ کیوں ہو ؟ (ٹھٹھک) ہائے زنداں ہے ۔ وہی جہنم اور تم نہیں اور میرے سلیم تم نہیں ۔ آجاؤ ۔ یہیں جنت بن جائے گی ۔ بس تم آجاؤ اور کہیں نہ جائیں گے ۔ یہیں گلے میں بانہیں ڈال کر ۔ آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دم توڑ دیں گے ۔ آجاؤ ۔ تمہاری انارکلی تمہیں دیکھے بغیر نہ گذر جائے ۔

دلارام : ۔ (کچھ دیر خاموشی سے سلیم کو تکتی رہتی ہے) تو غافل سو رہا ہے ۔ اور موت کا منہ تیری انارکلی پر بند ہو چکا ہے ۔ تیری زندہ انارکلی کے گرد اینٹیں اور پتھر چنے گئے اور اس کا حسن خاک میں غروب ہو گیا ۔ اس کی نزع کی چیخیں تیری نیند میں نہ پہنچیں ۔ میری ہڈیوں میں گونج رہی ہیں ۔ (سر جھکا کر آنکھیں بند کر لیتی ہے تھوڑی دیر بعد سر اٹھاتی اور سامنے تکنے لگتی ہے)

انارکلی ص۱۴۳ ۔ ایضاً ص۱۵۳

لیکن میرا کیا قصور۔ یہ تو ستاروں کے کھیل ہیں۔ کون ان کی پراسرار چال کو سمجھ سکتا ہے اور کون جانتا ہے۔ جب وہ ٹکراتے ہیں تو کیا ہوتا ہے (سلیم کراہ کر کروٹ لیتا ہے۔ دلارام حرم کے دروازے کی طرف بھاگتی ہے۔ مگر سیڑھیاں چڑھ کر رکتی اور مڑ کر دیکھتی ہے کہ سلیم کروٹ بدلنے کے بعد پھر غافل ہوگیا ہے۔ تامل کے بعد ایوان میں آجاتی ہے) ابھی نہیں! (سلیم کو تکنے لگتی ہے) پر تم جاگ کر کیا کرو گے شہزادے!۔ اس خبر کو سن کر آنسو بہاؤ گے یا جنوں میں کھلکھلاؤ گے۔ [1]

سلیم :۔ (آنکھیں کھول دیتا ہے اور ذرا دیر چپ چاپ پڑا ساکن نظروں سے چھت کو تکتا رہتا ہے۔ پھر اٹھ کر بیٹھتا ہے اور دونوں ہاتھوں سے سر تھام لیتا ہے۔ کچھ دیر بعد چونک کر حیرت سے ادھر اُدھر دیکھتا ہے) یہ کیا ہے! (آنکھوں پر ہاتھ پھیرتا ہے) کیا ہو گیا ہے!۔ کھڑا ہوتا ہے مگر لڑکھڑا کر پھر بیٹھ جاتا ہے) میرا اپنا ایوان! میں انار کلی کے پاس تھا۔ اس کا سانس میری پیشانی پر اب تک تازہ ہے۔ (سوچنے لگتا ہے) ہاں دلارغہ آیا تھا اور ظل الٰہی دلارغہ مجھے اپنے حجرے میں لے گیا۔ میں نے اس کے انتظار میں ایک زندگی کا پورا عذاب دیکھا۔ اور پھر وہ لوٹا۔ ہاں وہ لوٹا اور پھر؟ ہم انار کلی کی طرف جانے لگے اور وہ تھم گیا۔ ہم نہ گئے۔ اس نے مجھے تازہ دم کرنے کے لئے ایک شربت دیا اور پھر؟ کچھ نہیں۔ اور پھر کچھ نہیں۔ اب میں یہاں ہوں۔ یہ کیا اسرار؟ کیسے ہوا؟ (سوچتا سوچتا یک لخت چونک پڑتا ہے) خداوندا! یہ منصوبہ تھا؟ کاش نہ ہو۔ کاش نہ ہو۔ نہیں تو کیا کیا نہ ہو چکا ہوگا۔ میری انار کلی! میری اپنی انار کلی (ادھر ادھر یوں دیکھ کر جیسے یک لخت بدن میں بجلی سی بھر گئی ہے) مجھے ابھی معلوم ہونا چاہئے میری تلوار! (بہلو میں دیکھتا ہے۔ تلوار نہیں (میری تلوار میری تلوار (جس میز پر تلوار رکھی رہا کرتی ہے وہاں جا کر دیکھتا ہے۔ نیام خالی ہے۔ خالی! (چیخ دیتا ہے) یہ کیا! (ایک لمحے سکتے کے سے عالم میں رہتا ہے۔ اور پھر یک لخت) سلیم بھاگ۔ تیر کی طرح جا! (باہر

[1] انار کلی ص ۱۷۱ - ۱۷۰

جانے کے لئے دروازہ کی طرف بھاگتا ہے۔ [1]

سلیم :۔ (بے چارگی کے احساس سے مغلوب ہو کر سر تکیے پر رکھ دیتا ہے) سب کچھ ہو چکا۔ انھیں سب معلوم ہو گیا۔ محبت بچھڑ گئی۔ آرزوئیں اجڑ گئیں (بے قراری سے سر ہلا کر) کچھ نہیں، کچھ نہیں صرف آنسو صرف آہیں (بیٹھ کر مٹھیاں آسمان کی طرف اٹھا دیتا ہے) تقدیر! تقدیر! صرف ایک تبسم اور اتنا عتاب؟ کون سی خوشیاں مفت دیدی تھیں! کن راحتوں کی قیمت لینی تھی؟ یہ بے بسی یہ مجبوری یہ اسیری اور صرف آہیں اور آنسو۔ میں نے کون سے قہقہے تجھ سے چھین لئے تھے؟ (تکیے پر سر رکھ کر رونے لگتا ہے) جدا کر دیئے گئے۔ ایک دوسرے سے نوچ کر الگ الگ ڈال دیا گیا کہ میں یہاں خون روؤں اور وہاں دیواروں سے سر پھوڑے (سر اٹھا کر) اللہ تو دیکھ رہا ہے۔ کہ وہ وہاں (دیواروں سے سر پھوڑے، کھلی آنکھوں سے سوچتے ہوئے) اور کون جانے اسیری اولاد کے لئے۔ اس کے لئے کیا ہوگا۔؟ نہیں نہیں کچھ اور نہ ہو۔ اور نہ ہو۔ میں دم توڑ دوں گا۔ زندہ نہ بچوں گا (پھر تکیے میں منہ چھپا کر رونے لگتا ہے) تھوڑی دیر بعد سر اٹھاتا ہے۔ آنسو پونچھتا ہے اور استقلال کی تصویر بن کر کھڑا ہو جاتا ہے) موت ہے تو پھر یوں ہی ہو۔ میں حرم میں گھس جاؤں گا۔ ظل الٰہی کے روبرو اور خدا ہی جانتا ہے پھر کیا ہوگا۔ [2]

ڈراما انار کلی میں صاف شستہ اور معیاری ادبی زبان کا استعمال کیا گیا ہے۔ جس میں عربی فارسی کے الفاظ اور خوبصورت ترکیبوں کی کثرت ہے جن سے ڈرامے کے حسن میں اضافہ ہوا ہے۔ معیاری ادبی زبان اگرچہ ڈرامے کے دائرہ کار کو محدود کر دیتی ہے اور اس طرح اس کی مقبولیت پر اثر انداز ہوتی ہے لیکن ڈراما انار کلی میں مغلیہ حرم کی شان و شوکت اور شاہی محل کے آداب کو حقیقی رنگ میں پیش کرنے کے لئے آراستہ پیراستہ اور معیاری ادبی زبان اگرچہ ڈرامے کے دائرہ کار کو محدود کر دیتی ہے اور اس طرح اس

[1] ایضاً ص ۱۷۱ [2] ایضاً ص ۱۷۳

کی مقبولیت پر اثر انداز ہوتی ہے لیکن ڈراما انار کلی میں مغلیہ حرم کی شان و شوکت اور شاہی محل کے آداب کو حقیقی رنگ میں پیش کرنے کے لئے آراستہ پیراستہ اور معیاری ادبی زبان کا استعمال ناگزیر تھا۔ لہٰذا امتیاز علی تاج نے زبان کے استعمال میں ڈرامے کے ماحول کے تقاضوں کو پیش نظر رکھا ہے۔ اس معیاری ادبی زبان کو ڈراما انار کلی کے محاسن میں شمار کیا جاتا ہے اور اس ڈرامے کی مقبولیت میں اس کی معیاری زبان کو بھی دخل ہے۔

تاج نے مکالموں کو لکھتے وقت اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ ان مکالموں کو ادا کرنے والا کون ہے۔ ان کرداروں کا مزاج، ان کی نفسیاتی کیفیات کا اندازہ ان کی گفتگو سے کیا جا سکتا ہے۔ کرداروں کا تعارف خود تاج نے جن الفاظ میں ادا کیا ہے اس کی روشنی میں یہ مکالمے ان پر پورے صادق آتے ہیں۔

انار کلی کے مکالموں میں اس کے دل میں دبی ہوئی آگ کی گھٹن، تا تمام حسرتیں اور بے نام امیدیں اس کی معصومیت ہے۔ دلارام کے مکالموں میں عیاری رشک و حسد اور سنگدلی، سازشی ذہن دلیری اور بے باکی اسی طرح ثریا کے مکالموں میں الھڑپن اور طراری، سلیم کے مکالموں میں اس کی شاعرانہ افتاد طبع جذباتیت عاشقانہ جوش و خروش، بختیار کے الفاظ میں اس کی پرخلوص دوستی، دانائی فراست اور معاملہ فہمی، اکبر کے مکالموں میں اس کی شخصیت کا رکھ رکھاؤ، رعب داب، پدرانہ شفقت حاکمانہ جلال و جبروت۔ دبدبہ اور گھن گرج، مہارانی کے مکالموں میں بے تاب مامتا اور عورت کے دل کا گداز پایا جاتا ہے یہ وہ عناصر ہیں جنھوں نے ڈراما کو ایک یادگار تخلیق کا درجہ دیا ہے۔

تذبذب

ڈراما انار کلی میں آغاز سے انجام تک تحیر و تذبذب کی کیفیت قائم رہتی ہے۔ امتیاز علی تاج نے اس کے پلاٹ میں واقعات کو اس طرح ترتیب دیا ہے کہ پلاٹ ایک مربوط و مسلسل قصہ معلوم ہوتا ہے اور اس کے تسلسل میں ارتقا پایا جاتا ہے۔ ڈرامے میں امتیاز علی

تاج نے کسی حقیقت پر پردہ ڈال کر تحیر و تذبذب پیدا نہیں کیا ہے بلکہ ابتدا ہی سے ڈرامے میں تمام واقعات کے آثار نمایاں کر دیئے ہیں۔ پہلے منظر میں دلارام، عنبر اور مروارید کی گفتگو سے دلارام اور انار کلی کے تصادم کو واضح کر دیا ہے۔ اس وضاحت کے بعد ڈرامے میں تحیر و تذبذب کی فضا کا قائم رکھنا ایک دشوار پر قابو حاصل کیا ہے۔ دلارام اپنی رازدار سہیلیوں کو بھی اعتماد میں نہیں لیتی وہ سمجھتی ہے کہ جو راز اس کے دل کے لئے بہت بڑا ہے اسے معمولی اور کمزور دل کنیز کب راز رکھ سکیں گے۔

تصادم

ڈراما میں کردار کا ظہور تصادم کے ذریعہ ہوتا ہے اور تصادم کے بغیر ڈراما کا وجود ناممکن نظر آتا ہے۔ تصادم کے لئے ایک سے زائد کرداروں کی ضرورت پڑتی ہے۔ عموماً تصادم دو مرکزی کرداروں کے درمیان نظر آتا ہے ڈراما انار کلی اس تصادم کی بہترین مثال ہے۔ یہاں تصادم کی ایک سے زیادہ مثالیں ہمیں ملتی ہیں جو ڈراما کے بنیادی خیال سے پیدا ہوئی ہیں۔ دلارام نے فیصلہ کر لیا ہے کہ وہ اپنا مقام حاصل کر کے رہے گی۔ اور اس کے لئے لازمی طور پر وہ انار کلی کو شکست دینے پر آمادہ ہے اگر انار کلی کے ساتھ سلیم کی محبت شامل نہ ہوتی تو دلارام کے لئے یہ کام مشکل نہ تھا اور ممکن تھا کہ انار کلی بھی اس کے لئے میدان خالی کر دیتی۔ جیسے ہی دلارام کو پتہ چلا کہ نہ صرف انار کلی سلیم کو چاہتی ہے بلکہ سلیم بھی انار کلی کو شدت سے چاہتا ہے تو ٹکرانے کی کیفیت بڑی سنگین ہو جاتی ہے۔ دلارام کے لئے بڑا نازک لمحہ ہے۔ ایک طرف مرتبہ ختم ہو رہا ہے اور دوسری طرف محبوب بھی چھنتا جا رہا ہے اور اس کی ذمہ دار واحد حریف انار کلی ہے جس سے بے تحاشہ ٹکرانا اس کے لئے لازمی تھا۔ انجام سے بے خبر اس تصادم کو تاج نے بڑی عمدگی سے پیش کیا ہے۔ ان کا انداز سنجیدہ مکالمے برجستہ اور پر معنی ہیں تاج کے الفاظ میں تصادم کی کیفیت ملاحظہ ہو۔

مروارید:۔ شکل و صورت میں تو تمہارے پاسنگ بھی نہیں یہ اور بات ہے اس کی قسمت کا ستارہ خوب چمک رہا ہے۔

دلارام:۔ (محویت میں کہیں دور دیکھنے لگتی ہے) قسمت کا ستارہ! یہ قسمت کے

ستارے ٹوٹا نہیں کرتے مروارید۔

مروارید:۔ خوب ٹوٹتے ہیں لیکن جب ٹکر کھاتے ہیں۔

دلارام:۔ (اسی محویت میں) تو مروارید آج رات دو تارے ٹکرائیں گے۔

(توقف کے بعد) کیا خبر کونسا ٹوٹے؟

عنبر:۔ کیسی بھلی بھلی باتیں کر رہی ہو تم، آج کیا بات ہے؟

دلارام:۔ (پر معنی تبسم سے) کیا بات! کہدوں تو یہ سارا محل قیامت کا نمونہ بن جائے پر ابھی تو دیکھنا ہے کہ ستارہ کونسا ٹوٹتا ہے۔

مروارید:۔ (گھبرا کر) ہائے اللہ کیا ہے مجھ کو تو پوچھے بغیر چین نہ پڑے گا۔

دلارام:۔ بہت بڑی بات ہے اتنی کہ میرے دل میں نہیں سما سکتی تم جاؤ مجھے ڈر ہے کہیں میں کہہ نہ بیٹھوں۔

عنبر:۔ لے ہے بہن کیسی پہیلیوں میں باتیں کر رہی ہو صاف صاف کہو نہ مجھے تو مارے بھول کے نیند نہ آئے گی رات بھر۔

دلارام:۔ تمہارے دل مجھ سے بھی چھوٹے ہیں۔ جو بات میرے دل کے لئے بڑی ہے ان میں کیسے سما سکے گی۔

(۲) تصادم کی دوسری کیفیت ملاحظہ ہو۔ جبکہ جشن کے موقع پر باہر آتشبازی ہو رہی ہے۔ دلارام اپنے دل کی آگ تو بجھانے کے سامان مہیا کرنے میں مصروف ہے اور عنبر کے استفسار پر کہتی ہے۔

مروارید:۔ یہاں کیا کر رہی ہو۔ چلو آتش بازی کا تماشا دیکھو۔

دلارام:۔ (سکون سے) اس سے زیادہ آتش بازی کچھ دیر بعد یہاں ہوگی۔

عنبر:۔ (حیران ہو کر) آتش بازی۔ یہاں ایوان خاص میں؟

مروارید:۔ وہ کیسی؟

دلارام:۔ وقت مشعل لئے ہوئے آرہا ہے کچھ دیر بعد خود دیکھ لوگی۔

عنبر:۔ کچھ بتاؤ تو سہی۔

دلارام:۔ خاموش رہو اور انتظار کرو۔

آگے چل کر کہتی ہے۔

یہاں کچھ بھی نہیں جو دیکھو اور سمجھو۔ سب کچھ فضا میں ہے تاروں میں ہے۔ لیکن اتر رہا ہے۔ نیچے آرہا ہے اور میں دیکھ رہی ہوں صاف صاف دیکھ رہی ہوں اترے گا اور یہیں ٹھیک اسی جگہ اور آج کی رات میں، اور پھر تم ہی کو نہیں، ہر ایک کو نظر آئے گا۔

دلارام کے برعکس انارکلی تصادم کے لئے خود تو آگے نہیں بڑھ رہی ہے مگر اس کی قسمت اس کے لئے ہر جگہ حریف سے ٹکرانے کے موقع پیدا کر رہے ہیں اور وہ حالات کے ہاتھوں اتنی بے بس و مجبور ہے کہ بچاؤ کے لئے ڈھال ہے اور نہ کوئی تدبیر بلکہ زبردست ٹکر کے بعد ہٹی پھٹی آنکھوں سے تلخ حقیقت کو سمجھنے کی کوشش کر رہی ہے اور ابھی پوری طرح اپنے آپ پر قابو بھی نہیں پاتی کہ دیواریں آگے بڑھ کر ٹکراتی ہیں اور اسے پیس ڈالتی ہیں۔

اس ڈرامائی تصادم کی ایک اور بہترین مثال اکبر اور سلیم کی ہے۔ ان دونوں کے خیالات، انداز فکر میں بنیادی طور پر تضاد موجود ہے اور یہی تضاد اس تصادم کا باعث ہے۔ اکبر وہ کردار ہے جو قوت فیصلہ رکھتا ہے۔ کسی بات کا تہیہ کر لینے کے بعد اسے تکمیل کو پہنچا کر رہتا ہے۔ اپنے عقائد یعنے خوابوں کی تعبیر کے لئے جدوجہد کر سکتا ہے۔ حالات کے ہاتھوں شکست قبول کرنا نہیں چاہتا اس کی قوت ارادی مستحکم ہے اور دوسری طرف دلارام بھی شکست کے لئے تیار نہیں اس کی بھی قوت ارادی اکبر کے مانند ہے۔ یہ دونوں کردار اپنے اپنے فریق سے بار بار ٹکرا رہے ہیں۔ اسی ٹکراؤ یا تصادم کے ذریعہ ڈرامہ آگے بڑھتا ہے خصوصاً دلارام آخری سانس تک جدوجہد کرتی ہے انارکلی کو قید کروا کر بھی اس کا کلیجہ ٹھنڈا نہیں ہوتا۔ اس کے بعد بھی برابر سازش میں لگی ہوئی ہے اور اپنی اس حرکت پر نادم نہیں۔

اکبر اعظم ارادہ کا پکا، قول کا سچا مگر کبھی کبھی اس کے پاؤں بھی لرزتے نظر آتے ہیں۔ انارکلی کی موت پر اسے شرمندگی ہے، سلیم کے لئے اس کا دل روتا ہے۔ اس کے سامنے وہ گڑگڑا رہا ہے۔ عاجز نظر آتا ہے مگر دلارام ایک ایسا کردار ہے جس میں اس طرح کی کوئی کمزوری نظر نہیں آتی وہ ایک طرف انارکلی سے

ٹکرا رہی ہے تو دوسری طرف بیک وقت سلیم، انار کلی اور اکبر سے اس کا مقابلہ ہے اور یہ مقابلہ تنہا طور پر کیا جا رہا ہے جس میں وہ اپنی ہمراز سہیلیوں کو بھی شامل کرنا نہیں چاہتی تصادم کی یہ انوکھی مثال ہے۔ جو تاج کی فنکارانہ صلاحیت کا پتہ دیتی ہے اور اس ڈراما کی کامیابی کا راز اسی میں پوشیدہ ہے۔

ڈراما انار کلی میں خارجی اور داخلی دونوں طرح کا تصادم موجود ہے تاج نے پہلے دلارام اور انار کلی کی باہمی کشمکش سے تصادم پیدا کیا ہے اور پھر واقعات کے نشیب و فراز سے اکبر اور سلیم کے درمیان تصادم دکھایا ہے یہ تصادم خارجی نوعیت کا ہے لیکن ان میں شدت نہیں ہے۔ ڈراما انار کلی میں داخلی تصادم کامیاب ہے

کشمکش

کشمکش ڈراما کا وہ عنصر ہے جس سے تصادم پیدا ہوتا ہے۔ تاج نے ڈراما انار کلی میں کشمکش کے عنصر کو بہت بہترین طریقہ سے پیش کیا ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن۔ "عشق کو سماجی ناہمواری کے مقابل صف آرا کر کے تاج نے اقدار کی کشمکش کو انار کلی کا بنیادی تصور بنا دیا ہے اور اسی تصور کے پیش کرنے کے لئے انہوں نے اکبر اور سلیم کے متوازن اور متصادم کردار ڈھالے ہیں اور انہیں کی کشمکش سے واقعہ اور اس کی مرکزی کشمکش حاصل کی ہے۔ اکبر ایک ایسا شہنشاہ ہے جس نے متحدہ قومیت کا تصور پیش کیا اور اسی تصور پر اپنی سلطنت کی بنیاد رکھی اور ایک جانشین کا خواب دیکھا جو اس کی اس وراثت کو تکمیل تک پہنچائے گا۔ اور متحدہ قومیت کی بنیاد پر قائم مغلیہ سلطنت کی جڑیں مضبوط کریگا اس کا جانشین سلیم اس کے برخلاف ایک ایسا رومانی حسن پرست اور خوابوں میں کھویا ہوا شہزادہ ہے جس کے لئے ایک لمحۂ حسین پر سلطنتیں قربان کی جا سکتی ہیں، جو اپنے جذبے اور تخیل کی دنیا کا فرمان روا ہے اور اس فرماں روائی کے آگے ہندوستان کا تخت و تاج ہیچ ہے اور دونوں بھرپور اور توانا شخصیتوں کے ٹکراؤ کا بہانہ بن جاتی ہے۔ انار کلی جس کی معصومیت سادگی اور خواب پرستی نے سلیم کو اس طرح جیت لیا کہ وہ کنیز انار کلی کو پانے کے لئے شہنشاہ ہندوستان کی بے پناہ قوت سے ٹکرایا اور

اسی جذباتی طوفان سے خود کو محفوظ نکال آیا لیکن اس کی سزا انار کلی کو زندہ دیوار میں چن جھیلنی پڑی اس کے پیچھے ایک طاقت ور مگر گھناؤنا کردار دلارام کا ہے جو ذاتی ہوس اور لالچ کی خاطر سلیم کو نہ حاصل کر پانے کی قیمت انار کلی کے خلاف سازش کر کے چکاتی ہے اور اس طرح ڈرامے کی کہانی چار واضح اور بھرپور کرداروں کی کشمکش سے انجام پاتی ہے۔ سلیم کے کردار میں انار کلی کی محبت اور اکبر کی ناراضگی کے درمیان ٹکراؤ موجود ہے۔ انار کلی کے کردار میں محبت کے پرکیف تصور اور بھیانک انجام کے خوف سے تصادم پیدا ہو گیا ہے انہیں تصادموں کے ذریعہ ڈراما انار کلی میں حرکت اور تحیر اور تذبذب کی کیفیت قائم رہتی ہے۔[1] لہٰذا انار کلی کی بنیادی کشمکش کو کم سے کم چار پہلوؤں سے دیکھا جا سکتا ہے۔

۱) کنیز انار کلی کی باطنی کشمکش جو ایک کنیز اور ایک عورت کے درمیان ہے
۲) انار کلی اور اکبر کی کشمکش
۳) سلیم کی انار کلی کے حصول کے لئے اکبر کے خلاف کشمکش
۴) شہنشاہ اکبر اعظم اور سلیم کے باپ کے درمیان کشمکش۔

پہلی اور چوتھی صورت میں ڈراما بڑی حد تک باطنی کیفیات سے عبارت نفسیاتی ڈرامہ بن جائے گا۔ جبکہ دوسری اور تیسری صورت میں رومان غالب رہے گا۔[2]

نقطۂ عروج (CLIMAX) "ہو"

ڈراما انار کلی کا نقطۂ عروج اکبر کی "ہو" ہے۔ ابتداء میں کہانی کی رفتار سست ہے جو بالکل فطری معلوم ہوتی ہے۔ جب سلیم اور دلارام کا راز ایک دوسرے پر ظاہر ہو جاتا ہے تو ڈرامے کی رفتار میں تیزی آتی ہے اور جب جشن کی تیاریاں شروع ہوتی ہیں تو اس کی رفتار میں اور تیزی آجاتی ہے اور یہ تیزی اس وقت تک برقرار رہتی ہے جب تک کہ انار کلی جشن کے بھرے دربار میں کھوئی کھوئی کھڑی رہتی ہے۔ اکبر، سلیم اور جشن میں موجود ہر شخص اس سے غزل سننے کا شدید انتظار کر رہا ہے اور

---

[1] ڈراما انار کلی مقدمہ ڈاکٹر محمد حسن ص ۱۴-۱۵ [2] ایضاً ص ۱۲

انارکلی شراب کے نشے میں دھت، خود اپنی حالت سے بے خبر خیالوں کے بھنور میں پھنسی ہوئی ہے اور دلارام کے ہاتھوں کٹھ پتلی بنی وہ سارے کام انجام دے رہی ہے جس کی دلارام کو ضرورت ہے اور دلارام بغیر کسی جھجکے سے بے باکی سے انارکلی سے ایسے حرکات سرزد کرا رہی ہے۔ اور ادھر سلیم بھی دلارام کے ارادوں سے بے خبر ایک کٹھ پتلی کی طرح دلارام کی ہدایتوں اور مشوروں پر آنکھ بند کئے عمل کر رہا ہے۔ دلارام بیک وقت سلیم انارکلی اور شہنشاہ اکبر کو ایک ہی ڈور سے کٹھ پتلیوں کی طرح نچا رہی ہے۔ ادنیٰ کنیز کے ہاتھوں اتفاقاً یہ ڈور آجانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ خود بھی اس ڈور کے پیچوں میں الجھ کر موت کا شکار بن جاتی ہے ادھر ظل الٰہی کا غیظ و غضب "ہو" کی آواز میں بم کی طرح پھٹ پڑتا ہے ابھی جہاں شادیانے بج رہے تھے۔ درباری لطف و سرور کی کیفیت میں ڈوبے ہوئے تھے "ہو" کے بعد منجمد اور خوفزدہ ہیں۔

یہ منظر دیکھئے۔

دلارام تخت پر اکبر کے پیچھے پہنچ کر اسے انارکلی کی طرف متوجہ کرتی ہے اکبر سنبھل کر بیٹھ جاتا ہے۔ ایک نظر دلارام کا چہرہ دیکھتا ہے اور سب کچھ سمجھ کر انارکلی کی جرأت پر حیران رہ جاتا ہے۔ دلارام آئینے کی طرف اشارہ کرتی ہے اس میں سلیم اشاروں سے انارکلی کو روکتا ہوا نظر آتا ہے۔ سازباز کے انکشاف پر اکبر سے نہیں رہا جاتا۔ غیظ و غضب کے عالم میں کھڑا ہو جاتا ہے۔

اکبر: ہو"!

(اکبر کے کھڑے ہوتے ہی ساری محفل کھڑی ہو گئی اور جشن پر سکوت مزار چھا گیا ہے، انارکلی چونک کر اکبر کو دیکھتی ہے)

کافور!

کافور:- ظل الٰہی!

اکبر:- اس بے باک عورت کو لے جاؤ اور زندان میں ڈال دو

(کافور اشارہ کرتا ہے خواجہ سرا اٹھ کر انارکلی کے کندھے پر ہاتھ رکھتے ہیں)

انارکلی:- جہاں پناہ! جہاں پناہ!

(وہ جیسے اضطراراً اکبر کی طرف دوڑتی ہے اور تخت کی سیڑھیوں پر

سجدہ کرنے کی کوشش میں بے ہوش ہو کر گر تی ہے۔ ثریا دوڑ کر بہن سے چمٹ جاتی ہے۔)

انارکلی کی ماں:- (سینہ تھامے ہوئے آگے آتی ہے) ظل الٰہی خدا کا واسطہ!

اکبر:- (دبے ہوئے غصے سے) خاموش بڑھیا!

سلیم:- (اٹھ کر بے تابانہ اکبر کی طرف جاتا ہے) ظل الٰہی! ابا جان

اکبر:- (سلیم کو ہاتھ سے ایک طرف دھکیل دیتا ہے) ننگ خاندان!

رانی:- (سلیم کی طرف بڑھنا چاہتی ہے) مہاراج!

اکبر:- (ہاتھ اٹھا کر) خبردار!

(رانی اپنی جگہ سہم کر رہ جاتی ہے۔

دلارام اکبر کے پیچھے کھڑی ساکت نظروں سے جیسے افق کو تک رہی ہے)

اس "ہو" کی تفسیر یوں کی جا سکتی ہے کہ دلارام کا انتقام پورا ہو گیا۔ سلیم کو اپنی بے بسی کا احساس ہو گیا ہے اور انارکلی اپنے انجام سے باخبر ہو گئی ہے۔ ان تمام باتوں سے زیادہ اہم اور معنی خیز حقیقت یہ ہے کہ شہنشاہ اکبر اعظم جسے اپنے خواب دنیا کی ہر شے سے زیادہ عزیز ہیں جن کی تعبیر حاصل کرنے کے لئے وہ بیتاب ہے۔ شرمندۂ تعبیر خواب کا واحد ذریعہ سلیم کو اپنے مضبوط حلقوں سے نکل کر کنیز کے گیسوؤں میں جکڑا نظر آتا ہے۔ اکبر کی اس وقت بے بسی قابل دید ہے۔ سارے ڈرامے میں کوئی اور موقع ایسا نہیں آتا جسے نقطۂ عروج کہا جا سکتا ہے نقطۂ عروج کی شدت انارکلی کے رقص سے شروع ہوتی ہے اور "ہو" پر ختم ہوتی ہے

انجام

ڈرامہ انارکلی کا انجام المیہ ہے[1] گذشتہ صفحات میں یہ ثابت کر دیا گیا ہے کہ دراصل یہ المیہ کس کا ہے۔ مختصر الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ دو چاہنے والے دلوں کے ساتھ وہی ہوا جو ازل سے عاشق اور معشوق کے ساتھ ہوتا آیا ہے۔ سلیم اور انارکلی کو الگ کر دیا گیا اور انارکلی ایک کنیز ہونے کے ناطے زندہ دیوار میں چنوا دی گئی۔ عشق کا نرم و نازک سر سیاست کی سخت چٹانوں

---

[1] انارکلی صفحہ ۱۲۹-۱۳۰

سے ٹکرا کر پاش پاش ہو گیا۔ یہی ڈرامہ انار کلی کا انجام ہے۔ بحیثیت مجموعی اس ڈرامے کے انجام میں بڑی کشش اور جاذبیت ہے جو ڈراما کی کامیابی کی دلیل ہے۔

انار کلی کی فنی حیثیت

ڈراما انار کلی کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ فنی اعتبار سے ایک مکمل ڈراما ہے۔ امتیاز علی تاج نے اسے لکھتے ہوئے ڈراما نگاری کے اصولوں کو پیش نظر رکھا ہے۔ اس کا موضوع "حسن و عشق اور ناکامی و نامرادی" ہے اور اردو میں "انار کلی" سے پہلے بھی اس موضوع پر ڈرامے لکھے گئے اور مغرب سے ترجمہ کئے گئے ہیں۔ لیکن ڈراما نگاروں کے کمزور فنی تصورات اور تھیٹر کمپنیوں کے تجارتی مفادات کے سبب وہ عوامی تفریح کی سطح سے بلند نہ ہو سکے۔ مغرب سے ترجمہ کئے گئے ڈراموں میں بھی تجارتی تھیٹر کے مفادات کا لحاظ کر کے اتنی تبدیلیاں کی گئیں کہ ان کے فنی محاسن تحلیل ہو گئے۔ امتیاز علی تاج نے شہزادہ سلیم اور انار کلی کی داستان محبت کو اس قدر خلوص اور سنجیدگی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ اس پر تاریخ کا گمان ہوتا ہے۔

ڈراما انار کلی کا پلاٹ فن کاری کا نمونہ ہے۔ امتیاز علی تاج نے واقعات کے انتخاب ترتیب اور تسلسل میں مہارت دکھائی ہے۔ وہ قصہ میں کشمکش تذبذب اور تصادم پیدا کرنے میں کامیاب ہیں۔ ڈرامے کا پلاٹ مربوط ہے اور اس میں شامل تمام واقعات اصل واقعہ کی اہمیت بڑھاتے ہیں۔ مزاح پیدا کرنے کے لئے اس میں ضمنی واقعات شامل نہیں کئے گئے ہیں بلکہ اصل واقعہ میں پر لطف چھیڑ چھاڑ سے شستہ اور شائستہ مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس ڈرامے میں تمام

واقعات فطری انداز میں پیش آئے ہیں اور ڈرامے کا انجام ان واقعات کا منطقی نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔

اردو کے ابتدائی ڈراموں میں رقص و موسیقی کو ایک لازمی عنصر کی طرح شامل کیا جاتا تھا۔ تجارتی تھیٹر نے اس عنصر کو اردو ڈرامے کی روایت کا جزو بنا دیا تھا۔ لیکن اکثر ڈراموں میں رقص و موسیقی کی شمولیت انتہائی غیر فنکارانہ ہوتی تھی تاج نے اردو ڈرامے کی اس روایت سے انحراف نہیں کیا ہے۔ انہوں نے پلاٹ میں بڑی فنکاری سے رقص و موسیقی کے لئے مواقع پیدا کئے اور اس موقع پر بھی ڈرامے کے ماحول اور معیار کو پیش نظر رکھا ہے۔

کردار نگاری کے نقطۂ نظر سے "انار کلی" ایک اہم ڈرامہ ہے۔ امتیاز علی تاج نے کرداروں کو نوک پلک سے سنوار کر پیش کیا ہے۔ انہوں نے نفس انسانی کی پیچیدگیوں اور فطرت انسانی کے تقاضوں کے مطابق کرداروں کی سیرت متعین کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شہنشاہ اکبر، شہزادہ سلیم، انار کلی اور دلارام کے کردار نہ صرف ڈراما انار کلی بلکہ مجموعی طور پر اردو ڈرامے کے اہم اور یادگار کردار ہیں۔

مکالموں کے اعتبار سے بھی ڈراما انار کلی کی اہمیت مسلم ہے اس کے مکالمے ڈرامے کے ماحول سے مطابقت رکھنے والی آراستہ پیراستہ زبان میں لکھے گئے ہیں۔ نہایت برجستہ و معنی خیز ہیں۔ ان مکالموں میں ایسے الفاظ کا استعمال نہیں کیا گیا جن سے ڈرامے کا ماحول درہم برہم اور اس کا مجموعی تاثر مجروح ہو جائے۔

امتیاز علی تاج نے ڈراما انار کلی میں وحدتوں کا لحاظ رکھا ہے۔ وحدت زماں کے سلسلے میں انہوں نے ارسطو کے قدیم تصور یعنی "سورج کی ایک گردش" کی پابندی نہیں کی ہے۔ ڈراما انار کلی کا قصہ کئی دنوں پر پھیلا ہوا ہے۔ لیکن وہ وقت کے رفتہ رفتہ گذرنے کا احساس پیدا کرنے میں پوری طرح کامیاب ہیں۔

ڈراما ایک فن ہے اور اس کا تعلق اسٹیج سے ہے لہٰذا ڈرامہ میں اسٹیج کے تصور کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن ڈرامہ کے پیش کش کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں۔

"سب سے پہلے یہ سوال سامنے آتا ہے کہ انار کلی کو ڈراما کہا بھی جا سکتا

ہے یا نہیں ؟ ڈراما وہ ہے جو اسٹیج ہو سکے یا ڈراموں کے مختلف اصناف کے قواعد و ضوابط کے مطابق ہے۔ یعنی اگر ریڈیو ڈرامہ ہے تو ریڈیو پر پیش کیا جا سکے ٹیلی ویژن ڈرامہ ہے تو ٹیلی ویژن پر پیش کیا جائے اسٹیج ڈراما ہے تو اسٹیج پر پیش کیا جا سکے۔ جن لوگوں کے سامنے دور قدیم کا حقیقت پسندانہ اسٹیج ہے جس میں ڈرامے کے روایتی اسٹیج کی ضروریات کے مطابق اسٹیج ہونا اور مختلف مناظر کا باقاعدہ پردہ گرنے اور اٹھنے اور پراپرٹی (یعنی اسٹیج پر موجود ساز و سامان) میں مناسب تبدیلی ہونا لازم ہے۔ ان کے نزدیک انار کلی اسٹیج نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن آج اسٹیج ان قیود سے آزاد ہے اب اسٹیج بڑی حد تک علامتی بن گیا ہے اور ڈرامہ اسٹیج پر پیش کرتے وقت در و دیوار کے نقش و نگار کو من و عن پیش کرنا ضروری نہیں۔ اس لئے کم سے کم اس اعتبار سے انار کلی پر نکتہ چینی بے جا ہو گی۔ اب صرف اس کے مرکالموں اور گہری جذباتیت کی غیر معمولی زیادتی پر اعتراض کیا جا سکتا ہے جو کسی حد تک صحیح بھی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ معاملات محض ایک باصلاحیت ہدایت کار کے لئے چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کی بنیاد پر انار کلی کو ڈرامائی ٹکنیک کے اعتبار سے رد نہیں کیا جا سکتا بلکہ ایک باتخیل ہدایت کار اس کے طویل مکالموں کی رومانیت کو بھی نئی کشش دے سکتا ہے۔

اسٹیج کے نقطۂ نظر سے انار کلی کی ساری کشش اس کے تہذیبی منظر میں ہے کردار کو مسخ کئے بغیر یا اسے ماورا بنائے بغیر پس منظر کا اس قدر قوت اور تابناکی سے اردو ڈراما میں استعمال نہیں ہوا ہے۔ شمن برج، مغلیہ محلات کی اندرونی فضا، لباس، تفریحات (شطرنج، رقص اور موسیقی) غرض مغلیہ تہذیب کی ساری رنگینی اور آراستگی ابھر کر ڈرامے کے مختلف عناصر کو معنویت بخشتی ہے اور اس کے واقعات اور کرداروں کے رومانی مزاج کو اور زیادہ بھرپور کر دیتی ہے ڈراما انار کلی اسی پس منظر میں پیش کیا گیا ہے۔

انار کلی کے اسٹیج کئے جانے کی دقتوں کا اکثر ذکر کیا جاتا ہے اس سلسلے میں بعض ناقدین کرام یہاں تک کہہ جاتے ہیں کہ اسے اسٹیج ہی نہیں کیا جا سکتا اور یہ ڈراما اصل اسٹیج کے تقاضوں کے مطابق نہیں ہے۔ سین چھوٹے چھوٹے ہیں اور

جلد جلد تبدیل کرنے پڑتے ہیں۔ مکالمے طویل ہیں۔ پراپرٹی (یعنی اسٹیج کا ساز و سامان فرنیچر پردے سیٹ وغیرہ) اور لباس جلد جلد تبدیل کرنے پڑتے ہیں۔ واقعاتی پہلو کم ہے۔ اسٹیج پر باتیں بہت ہوتی ہیں اور عمل کچھ نہیں ہوتا یا بہت کم ہوتا ہے۔ واقعات بہت دیر دیر میں رونما ہوتے ہیں۔ یہ سبھی اعتراضات کم و بیش درست ہیں لیکن یہ سب اعتراضات مل کر بھی اسے اسٹیج کے تقاضوں کے دائرے سے باہر نہیں کرتے خصوصاً آج کے دور کے اسٹیج کے جس میں اب سیٹ اور پراپرٹی کی پرانی جکڑ بندیوں کی جگہ اشاراتی اسٹیج نے لے لی ہے۔

ان سارے بیانات پر تبصرہ کرنے کے بعد آج جس طرح انار کلی اسٹیج کیا جا رہا ہے اس کے بارے میں کہتے ہیں۔

"ابھی چند سال میں مجھے انار کلی کو دوبارہ اسٹیج پر دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ پنجابی یونیورسٹی پٹیالہ میں ڈاکٹر سرجیت سنگھ سیٹھی نے اسے پٹیالہ میں اسٹیج کیا اور اسٹیج پر صرف تین خاص وضع کے پتھر تھے جن کی مدد سے اس اسٹیج کو کبھی مثمن برج کبھی اکبر کی خواب گاہ اور کبھی زنداں میں تبدیل کر دیا جاتا تھا۔ ایک کنارے پر فصیل نما سیٹ کا SUGGESTIVE سا ٹکڑا تھا اور بس! ڈراما نہایت موثر اور کامیاب تھا۔ حتی الامکان تاج کے سبھی مکالموں کو جوں کا توں قائم رکھا گیا تھا۔

دوسری بار ایوان غالب دہلی کے اسٹیج پر عزیز قریشی نے اسے روایتی سیٹ کے ساتھ پیش کیا۔ اس میں چمک دمک زیادہ تھی۔ تاج کے طویل مکالموں میں کچھ کتر بیونت کی گئی تھی اور ڈرامے کا مجموعی تاثر مجروح ہو گیا تھا۔ مگر ان دونوں پیش کشوں سے یہ ضرور ظاہر ہوا کہ انار کلی نہ صرف اسٹیج کے جدید تقاضوں کے خلاف نہیں بلکہ ان تقاضوں کو پیش نظر رکھ کر کوئی اچھا اور ذہین پروڈیوسر اسے نہایت موثر ڈھنگ سے اسٹیج پر پیش کر سکتا ہے اور آج بھی انار کلی ایک جیتے جاگتے فن پارے کی حیثیت سے صرف پڑھنے والوں ہی کو نہیں اسٹیج پر ڈراما دیکھنے اور اس سے لطف و انبساط حاصل کرنے والوں کو سرشار کر سکتی ہے ضرورت اس بات کی ہے کہ اس فن پارے کو محض ادبی شہ پارے ہی کی طرح پڑھا اور

پرکھا نہ جائے بلکہ اسٹیج ہونے والے ڈرامے کے سبھی رموز و آداب کے ساتھ مطالعہ کیا جائے۔[1]

اردو ڈراما اپنے تاریخی ارتقاء کی دوسری صدی میں داخل ہو چکا ہے ہر دور میں اور ہر موڑ پر اسے اچھے فن کار ملتے رہے اس لئے اردو ڈرامے کا قابل لحاظ سرمایہ موجود ہے اور اردو میں اچھے ڈراموں کی کمی نہیں۔ لیکن اردو ڈرامے لکھے گئے۔ ان میں انار کلی فنی اعتبار سے نسبتاً مکمل اور بہتر ڈراما ہے۔

---

[1] انار کلی مقدمہ ص ۲۲-۲۱

پانچواں باب

کتابیات

کتابیات

نمبر شمار	مصنف	نام کتاب	سنہ اشاعت
۱۔	ابواللیث صدیقی	آج کا اردو ادب	۱۹۷۵ پہلا ایڈیشن
۲۔	اطہر پرویز	اردو ادب کا مطالعہ	
۳۔	امتیاز علی تاج	انار کلی	تاج اکیڈیمی حیدرآباد
۴۔	امتیاز علی تاج مقدمہ سید حیدر عباس رضوی	انار کلی	۱۹۷۷ بھوپال
۵۔	امتیاز علی تاج مقدمہ محمد حسن	انار کلی (ایک ٹریجڈی تین باب میں)	۱۹۸۷ء
۶۔	انور خواجہ	ڈراما اور تفریح	۱۹۶۱
۷۔	بوطیقا مترجم عزیز احمد	فن شاعری	۱۹۷۷ انجمن ترقی اردو دہلی
۸۔	بلراج ساہنی	فن ڈراما کل اور آج	۱۹۶۱
۹۔	بھرت منی	ناٹیہ شاستر (انگریزی ترجمہ	
۱۰۔	تاج سعید	فلم اور تھیٹر	۱۹۶۱
۱۱۔	تاج سعید	قفہ	۱۹۶۱ مردان
۱۲۔	تلسی لاہری	ناٹک اور اس کا فن	۱۹۶۱
۱۳۔	جاوید نہال	آغا حشر ایک مطالعہ	۱۹۶۱
۱۴۔	چندرا گوئنس	سنسکرت کا ناٹیہ شاستر	۱۹۶۱
۱۵۔	رام بابو سکسینہ	ڈراما کی تاریخ	
۱۶۔	سلام سندیلوی	ادب کا تنقیدی مطالعہ	۱۹۸۰ پانچواں ایڈیشن
۱۷۔	سید بادشاہ حسن	اردو میں ڈراما نگاری	۱۹۷۳ پہلا ایڈیشن
۱۸۔	سہیل بخاری	سنسکرت ڈراما	۱۹۶۱ء

۱۹۔	سید صمد حسین رضوی	کالیداس ایک مطالعہ	۱۹۶۱ء
۲۰۔	شوکت تھانوی	مزاحیہ ڈراما	۱۹۶۱ء
۲۱۔	شفقت تنویر مرزا	انارکلی	۱۹۶۱ء
۲۲۔	شمس کنول	اردو ڈراما کا پس منظر	۱۹۶۱ء
۲۳۔	ظفر علی خاں	جنگ روس و جاپان	۱۹۶۱ء
۲۴۔	عبدالسلام (پروفیسر)	فن ڈراما نگاری اور انارکلی	
۲۵۔	عبدالعلیم	اردو تھیٹر کے نام	
۲۶۔	عشرت رحمانی	ڈراما کی تاریخ و تنقید	۱۹۷۵ء
۲۷۔	فصیح احمد (پروفیسر)	اردو کے یک بابی ڈرامے	
۲۸۔	قمر رئیس (ڈاکٹر)	مقدمہ انارکلی	۱۹۶۹ء
۲۹۔	مہ لقا اعجاز	نقوش ادب	
۳۰۔	مجنوں گورکھپوری	ادب اور زندگی	۱۹۶۵ چوتھا ایڈیشن
۳۱۔	محمد عمر	عالم ڈراما	۱۹۲۳
۳۲۔	مختار بیگم	سخن نگفتہ	۱۹۶۱ء
۳۳۔	وقار عظیم	داستان سے افسانے تک	
۳۴۔	وزیر آغا (ڈاکٹر)	کچھ ڈراما کے بارے میں	
۳۵۔	جمیل جالبی (ڈاکٹر)	نئی تنقید (انارکلی: ایک مطالعہ)	۱۹۸۸

DRAME KA FUN AUR ANARKALI

By:

Dr. Muhammad Sibghatullah
Department of URDU
Govt. Arts College, Bangalore

1st Edition : 1990
2nd Edition : 1994
Pages : 224
Price : Rs. 80/-

© Author

Copies Available at:

1. Malik Publications
   25-1st Floor, Iedgah Complex,
   B.S.A. Road, Bangalore-560 005

2. Maktaba Jamia Ltd.
   Urdu Bazar, Jama Masjid, Delhi-110006

Produce by : Ahle Qalam, New Delhi - 110 025, Ph : 684 4603