بریک کے بعد کا ڈراما

سلیم شہزاد

323، منگلوار وارڈ، مالیگاؤں۔423203 (مہاراشٹر) موبائل:9890331137

منٹو شناسی میں محمد اسلم پرویز کی کتابوں ''آپ کا سعادت حسن منٹو'' اور ''منٹو اور چچا سام'' نے اردو مکتوب نگاری میں اسلم کو ایک مخصوص شناخت دی ہے۔ منٹو کے فن پر اس کے بعض مضامین بحث کا موضوع بھی رہے ہیں۔ اس نے مختلف ہندوستانی زبانوں کے ادیبوں اور ناقدوں کو منٹو تنقید کے لیے ایک سمینار میں جمع کیا اور اس طرح افسانے کی کثیر لسانی افہام و تفہیم کی راہیں وا کی ہیں۔ افسانے کی راہ کو اسلم نے اس طرح ڈرامے کے موڑ سے ملایا کہ منٹو اور پریم چند وغیرہ کے افسانوں کی تقلیب اس نے ڈرامے میں کی۔ مجاز کی حیات و خدمات پر بھی اسلم نے بھی ایک دستاویزی ڈراما اسٹیج کیا ہے۔

عصری اردو ڈرامے اور اسٹیج کے فن میں محمد اسلم پرویز کا نام ایک اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے یکبابی اور کثیر بابی ڈرامے لکھے اور اسٹیج کیے ہیں۔ نہ صرف اردو بلکہ مراٹھی اور گجراتی عصری ڈرامے اس کی شہرت کا سبب بنے ہوئے ہیں۔ ''پلنگ'' اس کا بچوں کے لیے لکھا گیا ڈراما ہے اور ''پنکھ ہوتے تو'' اس نے اپنے بعض گجراتی مراٹھی ڈراموں کو اردو روپ میں بھی اسٹیج پر پیش کیا ہے۔ یہی ڈرامے زیر نظر کتاب میں شامل ہیں ''ملتے ہیں بریک کے بعد اور دوسرے ڈرامے'' اسلم کی سات یکبابی ڈراموں کا مجموعہ ہے جس کے پیش لفظ بہ عنوان ''بریک سے پہلے'' میں ڈراما نگار نے اردو ادب میں ڈرامے کے وجود پر چند وہی باتیں شکایتاً لکھی ہیں جنھیں ناقدین پہلے بھی دہراتے رہے ہیں جیسے:

> اردو میں پروفیشنل تھیٹر نام کی کوئی چیز موجود نہیں۔ اردو معاشرے کی صورت حال ڈرامے کے لیے حوصلہ شکن ہے۔
>
> ہمارے پاس ڈراما نگار ہیں نہ ڈراما کھیلنے کے لیے اسٹیج ہے، نہ دیکھنے والے ناظرین۔
>
> اردو میں ڈراما تنقید اسٹیج کے لیے نہ لکھے جانے والے ڈراموں کے لیے مخصوص ہے۔

وغیرہ لیکن ان باتوں سے قطع نظر ''بریک کے بعد'' میں شامل ڈراما نگار کے ''مطبوعہ'' ڈرامے اپنے آپ میں ڈرامے کے تکنیکی تار و پود سے اپنی صنفی، تخلیقی اور لسانی ساختوں میں اُجاگر ہونے والے متون کو اس طرح قارئین کے سامنے لاتے ہیں کہ اردو ڈرامے کی عصری/حالیہ صورتحال ادب کے اسٹیج پر واضح ہو جاتی ہے۔

کتاب کا پیش لفظ ڈراما نگار کے فنّی تصور کو بھی بعض اصولوں میں متشکل کرتا ہے کہ:

> ڈراما Narrative Space میں کھڑا نہیں ہوتا۔ (ڈرامے کے لیے) مکالمے اور قوسین میں دی گئی ہدایتیں ڈرامے کے پیچھے چھپی ہوئی دنیا کو پوری تفصیل سے منکشف کرنے سے مجبور و معذور رہتی ہے۔
>
> ایک ہارڈ باؤنڈ اسکرپٹ اس وقت تک مکمل نہیں ہوتی جب تک اسے اسٹیج کی آغوش میسر نہ ہو۔
>
> ان ڈراموں کی گردنوں میں میرے نام کی تختی لگی ہے، لیکن انھیں لکھا ان سبھی لوگوں نے ہے جو ان ڈراموں کے پروڈکشن میں شامل ہیں، یہاں تک کہ ان کے ناظرین نے بھی۔

صنفی اور تکنیکی زاویۂ نگاہ سے ڈرامے کی یہ شعریات فن کے افسانے کے نظریے (Alinization) پر مبنی ہے کہ کوئی بھی فنّی اظہار اپنے آپ میں مکمل نہیں ہوتا۔ شاعر، افسانہ نویس، ڈراما نگار وغیرہ جو متن تیار کرتا ہے اسے فنکار کی ترسیل اور قاری یا ناظر کی تفہیم کے بعد ہی کسی حد تک مکمل سمجھا جا سکتا ہے۔ پھر قاری یا ناظر کی تفہیم بھی ایک خط پر سفر نہیں کرتی (ممکن ہے کہ فنکار کے منشا سے الگ بھی یہ چلتی ہو) اسلم کی پہلی بات پر کہ ڈراما Narrative Space کھڑا نہیں ہوتا، البتہ بحث کا امکان ہے۔ ڈرامے کی شعریات صرف اور صرف ڈرامائی وقوعے کی حرکیات پر انحصار نہیں کرتی، سکنات اور خاموشی اور روشنی اور سایے کے ساتھ بیانیے کے عوامل بھی اس کے کرداروں کی حرکات و اعمال کی طرح اہمیت رکھتے ہیں اور اس کی مثالیں خود اسلم کے ڈراموں میں دیکھی جا سکتی ہیں مثلاً ''جلیاں

والا باغ۔۸۲'' میں سوتر دھار کا بیانیہ۔ ''دستک'' میں الف اور ب کرداروں کے وہ سارے بیانیہ مکالمے جو ان کے اپنے ڈرامے کو تشکیل دینے کے لیے ادا کرائے گئے ہیں۔ یہ بھی کسی ڈرامے کے لیے قوسین میں لکھی گئی ہدایات کی دوسری لسانی ساختیں ہیں اور ''ناٹ فارسیل'' میں نکھل نالی کردار کی خود کلامی وغیرہ۔

''بریک کے بعد'' کے ڈرامے روایتی اردو ڈرامے (جسے اسلم پرویز مکالموں پر مبنی نصابی ڈرامے کہتا ہے) سے بالکل مختلف ڈرامائی روایت کی تخلیقات ہیں۔ ان میں لغویت کے تھیٹر (Theatre of the Absurd) کے سارے رنگ دیکھے جاسکتے ہیں اگرچہ یہ محض لغو ڈرامے نہیں ہیں۔ ان میں واقعات ہیں، کردار ہیں، بعض مقامات پر مربوط ماجرے کی صورت بھی نظر آتی ہے اور کلائمکس/اینٹی کلائمکس کے نقطے بھی ان میں آتے ہیں بلکہ ان ڈرامائی لوازم سے فنکار کا برتاؤ انھیں فنّی جمالیاتی ارتفاع تک پہنچا دیتا ہے اور یہ خواص نصابی ڈراموں میں واقعی مفقود ہوتے ہیں۔ (ویسے نصابی/غیر نصابی ڈراموں کی تقسیم ایک مبہم تصور ہے اسلم کے پیش لفظ میں اس پر اظہار خیال کو فنکار کی اپنی فکر سمجھنا چاہیے اسے ڈرامے کی شعریات سے متعلق نہیں قرار دیا جاسکتا)

اس مجموعے کے دو ڈرامے ''سومو: ری پاگل'' اور ''ملتے ہیں بریک کے بعد'' کسی قدر مربوط ماجرے، کردار اور منطقی/غیر منطقی وقوعات پر مبنی ہیں۔ باقی پانچ ڈراموں میں کچھ کردار (جینتی لال، نکھل، مادھوری، مایا، ماں باپ وغیرہ) ڈرامائی عمل میں مصروف تو دکھائی دیتے ہیں، لیکن ان ڈراموں پر جدیدیت/لغویت کے تجرید و ابہام، لسانی اظہار کی غیر قواعدیت، بے ماجرائی اور شعور کی رو کے اثرات نمایاں ہیں۔ اسلم کے فنّی اظہار کا موضوع عام انسان ہے، لیکن اس کردار کا ایک نام پتہ ہونے کے باوجود یہ اکثر بے شناخت ہی رہتا ہے مثلاً جینتی لال کو ایک گجراتی کہا گیا ہے، لیکن گجراتی ہونا اس کی خاص پہچان نہیں، ایسا کردار مراٹھی یا مدراسی بھی ہوسکتا ہے اس لیے ''بریک کے بعد'' کے ڈراموں میں کرداروں کو زیادہ تر نمبر دے دیے گئے ہیں۔ ڈرامے ''دستک'' میں کرداروں کے نام الف ب ضرور ہیں، لیکن یہ نام بھی نمبروں کی طرح تجریدی اور الجبرا کے حروف کی طرح قیمت میں غیر متعینہ ہیں۔

لغویت کے تھیٹر میں اکثر ڈرامے کے واقعات، ان کا لسانی اظہار، کردار کی حرکات و سکنات وغیرہ غیر مربوط ہوتے ہیں۔ کرداروں کی پہچان متعین نہ ہونے کی وجہ سے ڈراما نگار کبھی ناظرین کو بھی اپنے اظہار کنندگان میں شامل کرلیتا ہے۔ دیکھیے، اسلم کا ڈراما ''جلیاں والا باغ'' کس طرح شروع ہوتا ہے:

> پردہ اُٹھتا ہے، منچ خالی ہے، کچھ پل کی خاموشی کے بعد اچانک ناظرین میں سے کچھ لوگ نعرے لگاتے ہوئے منچ کی طرف بڑھتے ہیں۔

اس طرح وہ ڈرامائی وقوعے کا حصّہ بن جاتے ہیں۔ دوسری مثال:

> منیجر نکل جاتا ہے، اس کا اسسٹنٹ پیچھے نکلتا ہے منچ خالی ہوجاتا ہے۔ تبھی ناظرین میں سے ایک شخص منچ پر آتا ہے۔

اوپر کی پہلی مثال کے ناظرین تو ڈرامے کے عام بھیڑ بھاڑ والے کردار ہیں، لیکن دوسری مثال کا شخص نکھل شرما ''ناٹ فارسیل'' کا مرکزی کردار بن جاتا ہے۔ اسلم نے لغویت کے تھیٹر کی تکنیک سے اپنے ڈراموں میں خوب کام لیا ہے۔ ''جلیاں والا باغ'' کے ناظرین جو نعرے لگاتے ہوئے منچ پر آئے تھے، جنرل ڈائر کی گولیوں کا نشانہ بن جاتے ہیں، مگر

> (مرے ہوئے لوگوں میں سے ایک شخص اُٹھتا ہے اور ناظرین سے مخاطب ہوتا ہے)

کا اشارہ دے کر اسلم نے اس شخص کو ڈرامے کا سوتر دھار بنا دیا ہے۔ ''کہیے، کیسا لگا آپ کو یہ منظر؟'' سوال کرکے یہ سوتر دھار اب جگہ جگہ ڈرامائی وقوعے پر تبصرے کرتا نظر آتا ہے۔

ڈرامے ''دستک'' کے کردار الف اور ب لغویت کے Over Lapping کرداروں کی مثال ہیں یعنی ڈرامائی صورت حال کے مطابق الف کبھی اپنا کردار چھوڑ کر ب کا کردار ادا کرنے لگتا ہے اور اسی طرح کبھی ب الف بن جاتا ہے۔ دونوں کردار ایک دیے گئے موضوع پر خود ڈراما تیار کررہے ہیں۔ اس طرح لکھے جانے والے ڈرامے کا واقعہ وہ اپنے آپ پر بیتے ہوئے کسی واقعے کی طرح لکھتے ہیں۔ کبھی الف کہتا ہے کہ اس زیر تخلیق ڈرامے میں تم ایسا ایسا کرتے ہو اور کبھی ب کہتا ہے کہ تم یوں کرتے ہو، تم ووں کرتے ہو۔ کہانی شروع کی جاتی ہے ب پر بیتنے والے واقعے سے جو آگے چل کر الف پر بیتنے والا واقعہ بن جاتی ہے۔ یہ صورتحال محال (Paradoxical Situation) ہے اور ڈرامائی طنز کی بہترین مثال:

> الف: تم پچھلے دسمبر کی سردی میں دلّی گئے تھے۔ وہاں تمہاری ملاقات رشمی سے ہوتی ہے۔ آخری دن — نہیں — آخری رات تم دونوں ساتھ رہے شراب پی اور —
>
> الف کے بیان کے مطابق یہ واقعہ گویا ب پر بیت رہا ہے۔
>
> ب = تمہارے دوست، رشتہ دار، تمہارے پڑوسی، تمہارے

ساتھ آفس میں کام کرنے والے ان کے سامنے تم کیسے کہہ پاؤ گے کہ دلّی میں تم نے موج مستی کی اور اس کے بدلے ایڈس کا روگ اپنے ساتھ لے آئے۔ بولو، کیسے کہو گے ان سے؟

یہ بات اب کردار ب کہہ رہا ہے۔ ڈراما شروع ہوا تھا ب کے دلّی میں موج مستی کرنے سے، مگر درج بالا مکالمہ بتا رہا ہے کہ دلّی میں رشمی کے ساتھ بستر بازی کرنے والا ب نہیں، الف تھا۔

اردو ڈرامے کے کردار اب تک ایک دوسرے سے دور رہ کر اپنا اظہار کرنے والے کردار رہے ہیں، مگر اسلم کا ڈراما ''دستک'' ایک کردار کا عکس دکھاتا ہے یعنی ہم کسی فرد کے بارے میں جو کچھ سوچتے ہیں، اسے جیسا کچھ سمجھتے ہیں۔ وہی باتیں فرد خود ہمارے اپنے تعلق سے سوچ سکتا ہے۔ اس میں ہمیں اپنا عکس اور ہم میں اسے اس کا اپنا عکس دکھائی دے سکتا ہے یعنی شخصی عوامل مشترک ہو سکتے ہیں۔ ڈرامے ''کولاژ'' میں ایسی صورت مرکزی کردار ''کیول'' کی محبوباؤں میں نظر آتی ہے۔ ان چار لڑکیوں کو ڈراما نگار نے آپس میں خوب تحلیل کیا ہے، شیاما بات کرتے کرتے مایا بن جاتی ہے اور مایا کلیانی یا سریتا۔ ڈرامے میں کرداروں کے ساتھ مقامات بھی دیکھتے ہی دیکھتے بدل جاتے ہیں، کلاس روم میدان جنگ میں، میدان جنگ رنگوں کے تالاب میں، گھر کا آنگن شمشان میں اور کھیل کا میدان کلاس روم میں بدل جاتا ہے۔ یہ انطباقی تقلیب کسی کردار مثلاً ''ٹیچر ایک'' کے طویل بیانیے میں بھی دکھائی دیتی ہے جو شعور کی رو کے لسانی تعمل کی مثال ہے:

الجبرا کا مول آدھا رنیم یہ ہے کہ اگر کوئی تمہارے ایک گال پر مارے تو دوسرا گال پیش کر دو، شاید یہی وجہ ہے کہ سورج کے 4.9 کروڑ کلو میٹر دور ایک ٹیومر ہے جسے واسکو ڈی گاما نے ڈسکور کیا۔

وغیرہ وغیرہ۔

ایسے تجریاتی ڈراموں کے روایتی عوامل پر لوازم اکثر نہیں پائے جاتے۔ مثال کے طور پر ان کا ماجرا مربوط نہیں ہوتا، کردار بے شناخت (حروف یا نمبروں والے) ہوتے ہیں، ان کے واقعے کی سمت اور رفتار غیر متعین ہوتی ہے، ان میں کلائمکس/اینٹی کلائمکس پر توجہ نہیں دی جاتی۔ زیر مطالعہ سات میں سے دو ڈرامے لیکن آخر الذکر خواص کے حامل ہیں: ''جلیاں والا باغ'' اور ''سومو: دی پاگل'' میں اینٹی کلائمکس آتا ہے۔ ڈرامے کے واقعے کا یہ وہ آخری مقام ہے جو ڈرامے کے خاتمے کے بعد آتا/آجاتا/لایا جاتا ہے۔ اگر اس کی وجہ سے واقعے کا انجام کچھ اہمیت پائے تو اس صورت میں اینٹی کلائمکس ضروری ہوتا ہے۔ ڈرامے ''جلیاں والا باغ'' میں ایک کردار (نمبر) ''دس'' پر موقع پر ''سب ٹھیک ہے، سب ٹھیک ہے'' کا اعلان کرتا سنائی دیتا ہے یہاں تک کہ جلیاں والے باغ کے حصار میں سارے کردار قید ہو جاتے ہیں، سب روتے ہیں، گڑ گڑاتے ہیں، چیختے چلاتے ہیں۔ اس حالت میں بھی ''دس'' کا اعلان یہی ہے کہ سب ٹھیک ہے۔ اسی کے اشارے پر پردہ گرنے لگتا ہے کہ جایئے حضرات، کھیل ختم پیسہ ہضم۔

تبھی آڈیٹوریم میں بیٹھے ہوئے لوگوں میں سے ایک آدمی کھڑا ہوتا ہے۔

اجنبی: ٹھہرو، میں کہتا ہوں، رُک جاؤ۔ پردہ اوپر کھینچو میں آ رہا ہوں۔

منچ پر پہنچ کر اجنبی کہتا ہے: میں جب سے دیکھ رہا ہوں، سب ٹھیک ہے سب ٹھیک ہے۔ کیا سب ٹھیک ہے؟ سارا ملک جل رہا ہے اور تم کہہ رہے ہو کہ سب ٹھیک ہے۔ جلیاں والے باغ کی طرح یہ لوگ نہ جانے کب سے اس میں قید ہیں، کون نکالے گا انھیں؟ بولو— میری بات کا جواب کیوں نہیں دیتے؟

یہ اینٹی کلائمکس ہے جس کے جواب میں دس نمبر کردار تالی بجاتا ہے۔ دونوں طرف کے ونگ سے دو وردی پوش آتے ہیں اور اجنبی کو قیدیوں میں دھکیل دیتے ہیں کہ ابے، تو کیوں قید سے باہر ہے؟ جا تو بھی ان قیدیوں کے ساتھ! اس کے بعد وہی ''سب ٹھیک ہے'' کا اعلان اور پردہ گرتا ہے۔

یہ اینٹی کلائمکس ڈرامے کی جان ہے۔ ڈراما نگار اس صورت کو اسٹیج پر نہ لاتا تو سامعین/قارئین/ناظرین/راقم کو ہرگز وہ جمالیاتی خط حاصل نہ ہوتا جس کی ترسیل ڈرامے یا کسی بھی فنّی تخلیق کا مقصد ہے۔ اب دیکھیے کہ ہی اینٹی کلائمکس کیسے غیر ضروری ہو گیا ہے۔

''سومو: دی پاگل'' ڈرامے کا آغاز دیکھ کر دنیا کا مشہور لغو ڈراما "Waiting for Godot" یاد آجاتا ہے:

ایک طرف ڈسٹ بن جس پر بڑے حرفوں میں Use Me لکھا ہوا ہے۔ کچھ پل بعد سومو ڈسٹ بن سے باہر نکلتا ہے۔

''گوڈو'' کے کردار بھی اسی طرح ڈسٹ بن میں رہتے ہیں۔ اتنی مماثلت کے آگے ''سومو'' اپنی راہ چلنے لگتا ہے۔ یہ ایک سیدھا سادہ بلکہ عوام کی نظر میں بے وقوف فرد ہے۔ جہاں وہ رہتا ہے، وہاں کے لوگ اس

سے اپنے ہر طرح کے کام کرواتے رنکلوتے رہتے ہیں۔ (ڈسٹ بن پر لکھی ہوئی عبارت یاد کیجیے) سوموبغیر لاگ لپیٹ کے اپنا کردار نبھار ہا ہوتا ہے کہ بھومیکا اس کی کھولی میں آجاتی ہے:

بھومیکا: سومو، میں اپنا گھر چھوڑ آئی ہوں اور اپنا پتی بھی۔ کیا یہاں مجھے چھت مل سکے گی؟

سومو: تم جتنے دن چاہو یہاں رہ سکتی ہو۔

اور اس طرح بچھڑے ہوئے پھر مل جاتے ہیں۔ اس ملاپ کے بعد چند مکالموں سے ان کے آئندہ رشتے کا پتہ چلتا ہے:

یہاں آجاؤ، میرے چھاتے ہیں (بھومیکا مسکراتے ہوئے اس کی چھتری میں سمٹ آتی ہے)

(چالی میں شادی کا ماحول۔ لوگ سومو اور بھومیکا کی شادی کی تیاری کر رہے ہیں)

شادی کے بعد کا مکالمہ:

بھومیکا: سومو، کیا ضرورت ہے ان لوگوں کا کام کرنے کی؟ یہ لوگ — یہ دنیا — یہ سبھی استعمال کرنا جانتے ہیں۔

پھر بھومیکا کے ماں بننے کا اعلان کیا جاتا ہے۔ بعد کے وقوعے سے کھلتا ہے کہ بھومیکا کے پہلے پتی للت نے اسے سومو کے پاس اس لیے بھیجا تھا کہ اس سے جنسی رشتہ بنا کر حاملہ ہو جائے۔ اپنا مقصد پورا کر کے بھومیکا ایک دن غائب ہو جاتی ہے تب للت سومو سے مل کر اسے بتاتا ہے۔

اسے بچہ دینے میں میں اسمرتھ تھا، inCapable کئی ڈاکٹروں سے کنسلٹ کیا، علاج بھی کروایا، مگر جب کوئی راستہ نہیں دکھا تو ہم دونوں نے تمھیں استعمال کیا۔

ڈسٹ بن پر لکھا ہے: USE ME سوموا پنے خیال بچے سے کہتا سنائی دیتا ہے:

تیری ماں، پتہ ہے، کیا کہتی تھی! They are using me like a tissue.

Stop getting used کیوں کہ جو خود کو Use کرنے دیتا ہے، اسے اس کی نیتی کچرا پیٹی میں ڈال دیتی ہے۔ (زور زور سے ہنستا ہے۔ پھر کسی کو دیکھ کر اچانک چپ ہو جاتا ہے۔ بھومیکا منچ پر آتی ہے)

بھومیکا: مجھے معاف کر دو۔ میں نے جو گناہ کیا ہے، اس کی کوئی معافی نہیں، پر تم مجھے معاف کر دو۔ سومو، میں سب کچھ چھوڑ کر آگئی ہوں۔

بھومیکا کی یہ واپسی ڈرامے کا اینٹی کلائمکس ہے اور قلعی غیر ضروری ہے، ممکن ہے، یشچا تاپ نے بھومیکا کو سومو کے پاس واپس جانے پر مجبور کیا ہو، مگر خود غرض معاشرے کی تصویر اس کے واپس نہ آنے ہی پر فنّی ارتفاع حاصل کر سکتی تھی جو یہاں حاصل نہیں ہوا۔ اس سے کسی سادہ لوح شخص کے استعمال کیے جاتے رہنے کی صورت واقعہ میں بھی کوئی تبدیلی نہیں آتی۔ نہ اس شخص کا پاگل پن یک لخت ختم کیا جا سکتا ہے اور نہ معاشرے کی خود غرضی کی اخلاقیات کو بدلا جا سکتا ہے۔

اب کچھ باتیں ڈرامے/ڈراموں کی زبان پر: کتاب کے پیش لفظ میں اسلم پرویز نے ڈرامے پر کسی سمینار کا تذکرہ کرتے ہوئے بتایا ہے کہ ڈرامے کی تکنیک پر تقریر کرتے ہوئے میں نے کہا کہ:

اردو ڈرامے کا بھلا ڈراما کرنے اور کیول ڈراما کرنے سے ہوگا

تو لفظ ''کیول'' کے استعمال پر اردو والے سامعین ''مجھ پر چڑھ دوڑے۔ ''اپنی گفتگو میں ہندی انگریزی آمیز زبان استعمال کرنا آج کل کا عام مخاطبہ (ڈسکورس) ہے اور اسلم پرویز بھی اس کا عادی ہے۔ جذباتی اردو والوں کی بھیڑ اکٹھی ہو تو وہ ''کیول'' نہیں ''صرف'' ہی سننا پسند کرتی ہے۔ اب اسے کون سمجھائے (اور یہ بات سمجھے سمجھائے بغیر سمجھ میں نہیں آتی) کہ ادب میں شاعری اور فکشن اور ڈرامے وغیرہ کی زبان ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہے۔ فنکار ادب کی جس صنف میں کام کر رہا ہوتا ہے، اکثر وہ خود اسی صنف کے لیے مخصوص مخاطبہ اپنی عام گفتگو میں بھی استعمال کرتا رہتا ہے۔ اسلم کے ڈراموں کی زبان ہی کو لے لیجیے۔ یہ خالص رمعیاری رنپی تلی اردو نہیں ہے بلکہ ڈراموں کے کردار اپنی زندگی میں جیسی زبان بول سکتے ہیں، اسلم نے وہی زبان ان کے منہ میں ڈالی ہے۔ یہاں تک کہ اس کے بہت سے کردار گالیاں دیتے بھی سنائی دیتے ہیں۔ کچھ مثالیں:

کیوں بیکار میں ٹائم پوچھ کے لوگوں کا ٹائم خراب کرتا ہے۔ ایک تو ہمارے کو آفس میں جانے کا ٹائم ہوتا ہے اور تم کو ٹائم کی پڑی ہے۔ (جلیاں والا باغ)

کیوں مانے؟ اس نے دو کیریکٹر کا ایک ناٹک لکھنے کا کانٹریکٹ دیا ہے ہمیں۔

کیا اس پورے مدعے کو ہم اپنی نظر اور نظریے سے نہیں دیکھ سکتے؟ (دستک)

نہیں با، لکشمی سے کنٹال گیا۔ اب لڑکا ہوئے کہ لڑکی۔ دِکھنے میں اپنے دادا کے سر یکا ڈامس دکھتا ہے۔ (جینتی لال)

دروازہ نہیں چیڑ گنجو، وِنگ ہے اور تو جہاں کھڑا ہے، وہ رنگ منچ ہے، مارکیٹ نہیں، چل ابھی نکل لے فاس فاس۔ (ناٹ فار سیل)

اس کو بول، تو میری پتنی ہے، بھگا کے نہیں لایا ہوں تجھے وہ تو اس کے حرام کے جنے کو تیرے گربھ میں چھوڑ کر۔ (کولاژ)

تمھیں آفس کے لیے دیری نہیں ہو رہی کیا؟ (سومو)

ہم لوگاں آندھرا کے نظام آباد ضلع سے آئے تھے حاجی علی کی زیارت کرنے کو۔ (بریک کے بعد)

ان مثالوں سے ماخوذ بولی کی لفظیات۔

ٹائم خراب کرنا/ٹائم ہونا/ماننے/مدعے/کنٹال سریکا/ڈاِمس/چیڑ گنجو/نکل لے فاس فاس اس کو بول/حرام کے جنے کو/دیری/لوگاں/زیارت کرنے کو۔

غیر معیاری زبان کی ساخت (Laugue) سے ضرور ماخوذ ہے مگر اس کا استعمال (Parole) اسلم کے ڈراموں کو غیر معیاری نہیں بناتا۔ ڈرامے کی کہانی، واقعے کے ماحول اور بیانیے کا تقاضا تھا کہ فنکار ایسی ہی لفظیات سے اپنے کرداروں کی زبان تشکیل دیتا۔

فکشن میں (ڈراما بھی جس کے اظہار کی ا یک ہیئت ہے) کرداروں کے علاوہ راوی اور سوتر دھار کبھی کبھی کہانی کے وقوعے کو متحرک رکھنے کے لیے بیان کنندہ کے روپ میں ظہور کرتے ہیں۔ یہ دراصل فنکار کے لیے گھڑی گئی اصطلاحات ہیں جن کے تحت وہ فکشن کے واقعات و کردار پر تبصرہ کرتا ہے۔ ڈرامے کا سوتر دھار اپنے اظہاریے میں کبھی اس واقعے کے کرداروں کی زبان نہیں بولتا جسے وہ بیان کر رہا یا جس پر تبصرہ کر رہا ہو۔ ’’بریک کے بعد‘‘ کے پہلے ڈرامے ’’جلیاں والا باغ‘‘ میں سوتر دھار موجود ہے۔ اس کا لسانی اظہار ملاحظہ کیجیے:

آج ہر آدمی اپنے ہونٹوں پر زہر لے کر جی رہا ہے اور انتظار کر رہا ہے، کب کس جگہ اپنے اندر کا زہر کسی دوسرے کے منہ پر تھوک دے۔

میں نہیں کہتا، لوگ کہتے ہیں، ہمارے ایجوکیشن سسٹم میں دو چیزوں کی کمی ہے، ایک ایجوکیشن کی، دوسرے سسٹم کی

ہر رات کے بعد صبح آتی ہے، یہ پرکرتی کا اصول ہے، مگر چودہ اگست انیس سو سینتالیس کی رات کے بعد ہندوستان کے آکاش نے سورج ہی نہیں دیکھا۔

اب جلیاں والا باغ میں ایک جنرل ڈائر نہیں۔ اس کے ہر موڑ پر ایک ڈائر کھڑا ہے۔ ستّا پکش میں کھڑا ہے، وپکش میں کھڑا ہے، ہر جگہ وہ موجود ہے۔ یہ جنرل ڈائر بھیس بدل بدل کر ہم پر گولیاں چلا رہا ہے۔

سوتر دھار کے تبصرے خاصے طویل ہیں۔ اوپر کی مختصر مثالوں سے اس کی زبان کا مشاہدہ/مطالعہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے کھیل کے دوسرے کرداروں کی سی زبان نہیں بولتا۔ یہ فنکار کی یعنی اسلم پرویز کی زبان ہے۔ اس میں وہ اپنے اردو جملوں میں ہندی انگریزی کے الفاظ بے کھٹکے استعمال کرتا ہے اور غلط نہیں کرتا۔

○○

دہلی کے ممتاز صحافی

اس کتاب کی اشاعت کا اصل مقصد یہ ہے کہ ہمارے وہ باکمال صحافی جنھوں نے اپنی فکر و دانش سے ملک کے نظام کی سمت و رفتار متعین کی اور ایسے زمانے میں اس فن سے وابستہ رہے جب کہ یہ صرف گھاٹے کا سودا تھا لیکن ان سرکردہ صحافیوں نے اپنے اصولوں سے کبھی بے وفائی نہیں کی۔

ان اکابرین کی سوانح اور کارناموں کو منظرِ عام پر لانے کے لیے یہ کتاب ایک دستاویز کا درجہ رکھتی ہے۔ اکادمی کی کوشش ہے کہ ان لوگوں کے حالاتِ زندگی سے ہماری نوجوان نسل واقف ہو سکے نیز ان کے اصول وضوابط، ان کی میانہ روی سے سبق حاصل کر سکے۔

مصنف: سہیل انجم صفحات: ۲۳۶، قیمت: ۱۵۰ روپے

ناشر: اردو اکادمی، دہلی