مرزا ادیب کی ڈراما نگاری

بتخصیص ''خاک نشیں''

ڈاکٹر محمد سلیم ملک

ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی لاہور

مرزا ادیب (۱۹۱۴ء ۔ ۱۹۹۹ء) نے اپنا پہلا ڈراما ۱۹۳۶ء میں لکھا(۱) جب ان کی عمر بائیس سال تھی۔ بعد ازاں وہ مسلسل ڈرامے لکھتے رہے اور چالیس برس کی طویل ڈراما نگاری کے بعد ۱۹۷۵ء میں اپنا ڈراما ''خاک نشین'' منصۂ شہود پر لائے اس وقت تک ان کے سات ڈرامائی مجموعے علی الترتیب ''آنسو اور ستارے'' ۱۹۵۳ء ''لہو اور قالین'' ۱۹۵۵ء ''ستون'' ۱۹۵۷ء ''فصیلِ شب'' ۱۹۶۱ء ''شیشے کی دیوار'' ۱۹۶۲ء ''پس پردہ'' ۱۹۶۷ء اور ''ماموں جان اور ماموں جان'' ۱۹۶۸ء شائع ہو چکے تھے۔ ان ڈرمائی مجموعوں میں باسٹھ ڈرامے شامل ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے کئی اور ڈرامے مثلاً ''دو اجنبی'' راکھ میں آگ'' نندکمار'' اور ''ننگے پاؤں گرم ریت'' ان مجموعوں میں شامل نہیں۔ ڈراموں کی اس کثیر تعداد کو دیکھ کر فوری تاثر یہ پیدا ہوتا ہے کہ مرزا ادیب عہد حاضر کے ممتاز ڈراما نگار ہیں۔ مگر حقیقت رسی کے لیے یہ نامناسب نہ ہوگا کہ ان کے کسی ایک ڈرامائی مجموعے مثلاً ''خاک نشین'' کے محاسن و معائب کا غیر جذباتی انداز میں تجزیہ کر لیا جائے تا کہ مرزا ادیب کی ڈرامائی عظمت کے تعین میں آسانی ہو۔

مرزا ادیب کا ڈرامائی مجموعہ ''خاک نشیں'' تین ڈراموں پر مشتمل ہے۔ ان میں سے پہلا ''خاک نشیں'' سہ بابی، دوسرا ''نغمۂ اسیر ساز'' دو بابی اور تیسرا ''تتلی'' یک بابی ضخامت کا ہے۔ گویا ہر

سہ ڈراموں میں طوالت کا تنوع پایا جاتا ہے۔ ان میں سے پہلا ۶۴' دوسرا ۳۹ اور تیسرا ۳۷ صفحات کو محیط ہے۔ انہیں اسٹیج پر صورت پذیر کرتے وقت اگر ہر صفحے پر دو منٹ صرف ہوں تو پہلا ڈراما دو گھنٹے اور باقی دونوں سوا سوا گھنٹے کے دورانیے میں دکھائے جاسکیں گے۔ تکنیکی اعتبار سے پہلے ڈرامے ''خاک نشیں'' میں تین باب ہیں جس کا ہر باب اکلوتے منظر پر مشتمل ہے اس صورت میں اسے تین مناظر کا یک بابی ڈراما قرار دینے میں صاحب ڈراما کو پتا نہیں کیوں تامل ہوا۔ دوسرا ڈراما ''نغمۂ اسیر ساز'' دو بابی نوعیت کا ہے جس کے پہلے باب میں تین اور دوسرے میں چار مناظر موجود ہیں۔ تیسرا ڈراما ''تتلی'' یک بابی طوالت کا ہے جس میں اگرچہ تین مناظر پائے جاتے ہیں۔ مگر دوسرے اور تیسرے منظر کو اَدھ بیچ میں اسٹیج کی روشنیاں بجھا اور جلا کر دو حصوں میں تقسیم کیا ہے تاکہ کئی دن گزر جانے کا احساس پیدا کیا جاسکے اس طرح اس ڈرامے کے عملاً پانچ منظر بن جاتے ہیں۔ مگر مرزا ادیب نے اس تکنیکی جدت کا سہارا لے کر مناظر کی تعداد کم سے کم کرنے کی کوشش کی ہے۔ مبادا مناظر کی فزوں تعداد اس کی یک بابی ڈراما بننے میں حارج ہوتی ہو۔

مرزا ادیب اپنے ڈراموں کا عنوان تجویز کرتے وقت اس تمثیل کے مرکزی کرداروں کی نمایاں صفت سے معنوی رشتہ تلاش کر لیتے ہیں جس سے اس کردار کی سیرت کا وہ گوشہ منکشف ہوتا ہے۔ جیسے پہلے ڈرامے میں ماسٹر نیاز علی کی انکسار پسندی کی وجہ سے اس تمثیل کا نام ''خاک نشیں'' تجویز کیا۔ دوسرے ڈرامے میں گونگی رانی کے چہرے سے مترشح جذبات کو ''نغمۂ اسیر ساز'' کہا اور تیسرے ڈرامے میں اگرم کے ناصرہ کو نہ پا سکنے کے باعث ناصرہ کو ''تتلی'' سے تعبیر کیا۔ مزید برآں مرزا ادیب اپنے عنوانات کو عموماً مکالموں کی مدد سے بھی روشن کرتے ہیں۔ ''خاک نشیں'' کے بارے میں ایسے دو مکالمے ملتے ہیں:

''ماسٹر: میں قصبے کا ایک خاک نشیں مدرس ہوں۔'' (ص ۲۰)

''ماسٹر: اس خاک نشیں کی بھی کچھ عزت ہے۔'' (ص ۴۱)

''نغمۂ اسیر ساز'' میں عنوان کے یہ الفاظ تو اس ڈرامے میں کہیں استعمال نہیں ہوئے مگر یہ مفہوم ادا کرنے والے دسیوں فقرے اور بیسیوں تراکیب ڈرامے میں شروع سے آخر تک چہکتے بولتے ہیں۔ تیسرا ڈراما ''تتلی'' کے مکالموں سے اٹا پڑا ہے۔ یہ لفظ تیسرے منظر کے چار مکالموں میں جب کہ دوسرے منظر کے پندرہ مکالموں میں آیا ہے۔ عنوان کی اس قدر تکرار اور افراط ذوق سلیم پر گراں گزرتی ہے۔ مگر مرزا ادیب نے اس رومانی لفظ کو تخلیقی اور استعاراتی سطح پر استعمال کر کے اسے کسی قدر گوارا بنا دیا ہے۔ گڈی کی تتلی کے بارے میں چار مکالمے ملتے ہیں جن میں گڈی اپنی کم سنی، سادگی اور معصومیت کی وجہ سے تتلی کو اس کے لغوی اور حقیقی معنوں میں استعمال کرتی ہے۔ ناصرہ نے تتلی کے لیے تین مکالمے بولے ہیں، جن میں تتلی کا لفظ اس کی اپنی ذات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ پہلا مکالمہ اس کی بے نیاز طبیعت کو ظاہر کرتا ہے، دوسرا اس کے نسائی گریز کا مظہر ہے اور تیسرا اس کی فیصلہ کن رستگاری کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ تینوں مکالمات ملاحظہ ہوں:

''ناصرہ: تتلی تو اڑتی ہی رہتی ہے۔'' (ص ۱۲۷)

''ناصرہ: فضول کوشش مت کرو تتلی نہیں پکڑی جا سکتی۔'' (ص ۱۲۹)

''ناصرہ: آپ نے اپنے خیالوں میں ایک رنگین پروں والی تتلی کو اڑتے پایا ہے اور پھر چاہا ہے کہ اسے پکڑ کر کہکشاں کی دنیا میں لے جائیں مگر تتلی کی دنیا کہکشاں کی دنیا سے بہت نیچے ہے۔'' (ص ۱۴۴)

جبکہ اکرم نے تتلی کا مکالمہ نو مرتبہ بولا ہے اور ہر جگہ اسے استعارے کا مفہوم دے کر ناصرہ کی ذات پر منطبق کیا ہے۔ اس کے لئے کہیں وہ ناصرہ کے حسن کی مدح کرتا ہے، کہیں اپنا اضطراب دل بیان کرتا ہے، کہیں ''چھیڑ خوباں سے چلی جائے اسدؔ'' روا رکھتا ہے، تو کہیں محبوب کو پا لینے کی فتح مندی کا احساس اس کے مکالموں سے مترشح ہوتا ہے۔ ایسے چند مکالمے ملاحظ ہوں:

''اکرم: میں اپنے خیالوں کی دنیا میں ایک رنگین تتلی کے پیچھے بھاگتا رہا ہوں۔''
(ص ۱۳۰)

''اکرم: دنیا میں بعض خوش نصیب ایسے بھی ہوتے ہیں جو بھاگ بھاگ کر تھک جاتے ہیں۔ تتلی ہاتھ نہیں آتی۔'' (ص۱۳۰)

''اکرم: وہ ہے تتلی بغیر پروں کے۔ دیکھو باغ میں نہ ہو۔'' (ص۱۳۲)

''اکرم: خوش نصیب یوں ہوئے کہ ایک دن تتلی خود بخود ان کے پاس پہنچ جاتی ہے۔'' (ص۱۳۰)

وحدت مکاں کے اعتبار سے ''خاک نشیں'' کے تینوں ابواب مدرسے میں صورت پذیر ہونے کی وجہ سے کامل مکانی وحدت کو ظاہر کرتے ہیں۔ جبکہ ''نغمۂ اسیر ساز'' کا پہلا منظر پہاڑی مقام کا اگلے چار منظر سیٹھ حاکم علی کے ڈرائینگ روم کے اور آخری دو منظر ناصر جمیل کے گھر کے ہیں۔ اسی طرح ''تتلی'' کا پہلا منظر غفور کے گھر کا اور باقی دونوں منظر ثروت کے بنگلے کے ہیں۔ گویا مرزا ادیب کے ڈراما مکانی وحدت کی تنگنائے میں بھی سمٹ جاتا ہے اور چند مقامات کی دشت نوردی بھی ان کے ہاں جائز ہے مگر کئی شہروں، ملکوں یا براعظموں کے مکانی پھیلاؤ کے وہ بہرحال قائل نہیں۔ اس طرح ان کے ہاں وحدت مکاں کے اعتبار سے ایک خاص تناسب، توازن اور سلیقہ پایا جاتا ہے۔

مرزا ادیب وحدت زماں کے باب میں خاصے بے نیاز واقع ہوئے ہیں۔ اگرچہ ان کے یہ تینوں ڈرامے جاڑے کے موسم میں دوپہر کے وقت سے آغاز پانے کی یکسانیت لیے ہوئے ہیں مگر مرزا ادیب زمانی تراش خراش یا زمانی تسلسل کی طرف توجہ نہیں دیتے مثلاً ''خاک نشیں'' کے تینوں ابواب دوپہر، صبح اور دوپہر کے اوقات کو ظاہر کرتے ہیں مگر دوسرے اور تیسرے باب کے درمیان ''چوہدری صاحب نے ایک رات ماسٹر صاحب کے مکان کو آگ لگوا دی تھی۔'' (۲) کی اطلاع دے کر خوامخواہ چند روز کا زمانی بعد پیدا کر دیا ہے ورنہ یہ ڈراما بڑی آسانی سے ایک دوپہر سے آغاز پا کر دوسری دوپہر کو تمام ہو جاتا اور اس کے عرصۂ واقعات کے چوبیس گھنٹے یا بقول ارسطو ''آفتاب کی ایک گردش'' (۳) میں مکمل ہو جانے کا فنی سلیقہ پیدا ہو سکتا تھا۔ اسی طرح ''نغمۂ اسیر ساز'' کے پہلے اور

دوسرے منظر کے درمیان نامعلوم دنوں کا زمانی فاصلہ حائل ہے۔دوسرے اور تیسرے منظر کے درمیان کئی دنوں کا وقفہ موجود ہے اور اس سے اگلا منظر بھی متعدد دنوں کے فاصلے پر واقع ہے مزید برآں دوسرے باب کے دوسرے اور تیسرے منظر کے درمیان بھی نامعلوم زمانی وقفہ حائل ہے۔ یہ زمانی مغائرت ''تتلی'' میں بدرجہ اتم موجود ہے۔اس میں پہلے اور دوسرے منظر کو''اتنے روز سے یہاں آئے ہو۔''(۴) کے مکالمے سے زمانی طور پر جدا کیا گیا ہے۔ دوسرے اور تیسرے منظر میں''بڑے دن لگاد یے''(۵) کے جملے سے نامعلوم زمانی عرصہ جھلکتا ہے۔ گویا زمانی اعتبار سے مناظر ایک دوسرے سے پیوست نہیں یہاں تک کہ دوسرا اور تیسرا منظر اپنے بطن میں بھی زمانی تفاوت لیے ہوئے ہیں جیسے دوسرے منظر کو''اس دن میں نے اپنا باضابطہ تعارف نہیں کرایا تھا۔''(۶) کے زمانی بعد نے دو حصوں میں بانٹ دیا ہے۔اسی طرح تیسرے منظر کے پہلے اور دوسرے حصے کا زمانی وقفہ''کئی روز سے پریشان دیکھ رہی ہوں۔(۷) کے مکالمے سے مترشح ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں مرزا ادیب بعض مناظر کا وقت بتانے کی زحمت بھی گوارا نہیں کرتے جیسے''نغمۂ اسیر ساز'' کے دوسرے باب کا پہلا منظر''تتلی'' کے دوسرے منظر کا دوسرا حصہ اور تیسرے منظر کے دونوں اجزاء اوقات کے تعین کے بغیر شروع ہو جاتے ہیں۔

مرزا ادیب کے ہاں پلاٹ کی تعمیر وتشکیل بڑے سلیقے اور تراشیدگی سے ہوتی ہے۔ وہ آغاز تمثیل میں کرداروں کے مزاج اور افتادطبیعت کا تعارف کراتے اور ان کی شخصیت وسیرت پر اس طرح روشنی ڈالتے ہیں کہ اس تعارف کا بعد کے واقعات سے معنوی رشتہ استوار ہو جاتا ہے۔ مثلاً''خاک نشیں'' میں شرفو نے نظم ہمدردی اس لیے سنائی کہ بعد میں وہ ہمدردی کا عملی مظاہرہ کرتے ہوئے ماسٹر کے گھر کو نذر آتش کرنے کی سازش کی اطلاع دے سکے۔ اسے ماسٹر نے انعام دیا تاکہ وہ ماسٹر کے برے وقت میں جواباً اپنی جمع پونجی اس کی نذر کرے۔ خیر کو ماسٹر نے ٹوپی خرید کر دی تاکہ اس کی ماں پر الزام لگنے کا پس منظر تیار ہو جائے اور حمیدہ سے سلیٹ لا دینے کا وعدہ کیا تاکہ شمشاد کی اپنی پرانی اشیاء سے محبت دکھائی جا سکے۔ ان کے ڈراموں میں واقعات کی نوعیت اور سنگینی کا رفتہ رفتہ اندازہ ہوتا ہے۔

آہستہ آہستہ اصل مسئلے سے پردہ اٹھتا ہے۔ حالات میں گرہیں پڑتی ہیں۔ وسط تمثیل میں یہ گرہیں مضبوط ہوتی اور تنازعات کو اور ہوا لگتی ہے اور نقطہ عروج کے بعد سلجھاؤ کا مرحلہ آتا ہے۔ مگر مرزا ادیب کے ہاں پلاٹ کی رفتار عموماً سست گام رہتی ہے۔ جیسے ''نغمۂ اسیر ساز'' کا قصہ چار مناظر تک نیم غنودگی کی حالت میں اونگھتا رہتا ہے اور ''تتلی'' کا ایک تہائی حصہ کرداروں کے تعارف پر صَرف ہو گیا ہے اور بعد میں بھی تمثیل افتاں خیزاں اپنے غیر متوقع انجام کو پہنچتی ہے۔

ایک اچھے ڈرامے کا پلاٹ صرف ایسے چیدہ چیدہ واقعات سے عبارت ہوتا ہے۔ جو مرکزی واقعے کو روشن کرنے میں مدد دیں۔ یہ چنیدہ واقعات اپنے نفسیاتی علل کے ساتھ اور جزئیات کشی سے اس طرح لائے جاتے ہیں کہ ڈرامے میں ایک سماں سا بندھ جائے۔ عمل کی اس وحدت کے بارے میں سید امتیاز علی تاج لکھتے ہیں:

> ''چونکہ ڈراما نویس کو اپنی کہانی زیادہ سے زیادہ تین چار گھنٹوں میں دکھانی ہوتی ہے لہٰذا تنگی وقت کی وجہ سے اسے اجازت ہے کہ وہ اپنے موضوع کے متعلق صرف نہایت ضرور امور نہایت سخت گیری سے جمع کرے۔ فروعات کو قریب نہ آنے دے۔''(۸)

مگر مرزا ادیب اپنے ڈراموں میں واقعات کے ایسے کڑے انتخاب کے قائل نہیں بلکہ وہ واقعات کی بوقلمونی اور کثرت پر یقین رکھتے ہیں اس لیے ایک دیوار کی تعمیر کے لیے وہ پوری عمارت کا مواد لاتے ہیں اور لومڑی کے شکار کے لیے شیر کا سامان اکٹھا کرتے ہیں۔ ان بے شمار واقعات کی یک جائی سے وہ تاثر میں شدت پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ مگر ان گنت واقعات کے احاطۂ تمثیل میں در آنے کی وجہ سے (Grasp all loose all) کے مصداق ڈراما بھان متی کے کنبہ بن جاتا ہے اور ایسے مرکز گریز اور زائد از ضرورت واقعات وحدت عمل کو صدمہ پہنچاتے ہیں۔ اس کا دوسرا نقصان یہ ہوتا ہے کہ کسی اہم واقعے کے پس منظر، پیش منظر، اجزاء بندی، نفسیاتی علل اور جذباتی فضا بندی پر توجہ نہیں دی جا سکتی جس سے کوئی واقعہ اپنی شدت اور گہرائی کے ساتھ ہمارے قلب و ذہن میں نہیں اترتا اور نہ دیرپا اثر چھوڑتا ہے مثلاً ''خاک نشیں'' میں مقبول کا نوکری سے نکال دیا جانا اور ازاں بعد زخمی کر دیا جانا، ماسٹر

کے گھر کو نذر آتش کرنا اور اس کا اسباب تلف ہو جانا' سنگین نوعیت کے واقعات ہیں مگر ڈرامے میں ان کی مناسب اور کما حقہ تفصیل فراہم نہ ہونے کی وجہ سے ہم پر کوئی اثر نہیں چھوڑتے۔ علاوہ ازیں مرزا ادیب بہت سے واقعات کو بین السطور بتاتے ہیں۔ جیسے تمثیل اول میں چوہدری کا اسکول کے باہر ماسٹر کا انتظار کرنا اور مقبول کا زخمی ہونا' تمثیل ثانی میں روزینہ کا ناصر سے اسٹوڈیو میں جا ملنا اور تمثیل ثالث میں اکرم اور ناصرہ کا شاپنگ کرنا خفی انداز میں بیان ہوئے ہیں جن سے جلی واقعات روشن نہیں ہوتے اور نہ تاثر میں کوئی شدت پیدا ہوتی ہے۔ بلکہ واقعات کی اس ریل پیل سے مرزا ادیب کی شاہ خرچی کی عادت کا پتہ چلتا ہے شاید اسی لیے ڈاکٹر وزیر آغا مرزا ادیب کے ڈرامائی مجموعے ''ستون'' کے مقدمے میں انہیں بالواسطہ طور پر یہ مشورہ دیتے نظر آتے ہیں:

> ''ایک ڈراما نگار کو اپنی پیش کش میں غیر ضروری تفصیلات اور تشریح و بیان کے بیشتر پیچیدہ امور کو بالائے طاق رکھنا پڑتا ہے اور وہ پلاٹ کی تشکیل' کردار کی پیش کش اور مافی الضمیر کے اظہار کے لیے حد درجہ کے ایجاز و اختصار کو بروئے کار لاتا ہے اور بالعموم بہت سے واقعات' امور اور کرداروں میں سے چند واقعات' چند امور اور چند کرداروں کو منتخب کر لیتا ہے۔''(۹)

مرزا ادیب کی کردار نگاری کا ایک بڑا نقص یہ ہے کہ وہ اپنے ڈراموں میں بہت سے کردار لاتے ہیں اس لیے ''تتلی'' میں آٹھ ''نغمۂ اسیر ساز'' میں آٹھ اور ''خاک نشیں'' میں چودہ کردار شامل کیے ہیں علاوہ ازیں ثانی الذکر تمثیل میں روزینہ کی سالگرہ پر تین اور سہیلیاں بلائی جائیں اور ثالث الذکر تمثیل میں جھگڑے کے وقت چار چھے لوگ مزید شامل کر دیے جائیں تو ان ڈراموں میں کرداروں کا ایک جمگھٹا سا نظر آئے گا۔ کرداروں کی یہ افراط مالی مصارف کے اعتبار سے بھی معقول نہیں کیونکہ اسٹیج کا منتظم یا ریڈیو' ٹیلی ویژن کا اچھا پروڈیوسر اس امر کی اجازت نہیں دے سکتا کہ اتنے غیر ضروری کرداروں کو کھپا کر اضافی مصارف سے ادارے کو زیر بار کیا جائے۔ یہ امر انتظامی نقطہ نگاہ سے بھی موزوں نہیں کیونکہ کرداروں کا یہ ہجوم اسٹیج پر ریل پیل پیدا کر دے گا اور ناظرین کے ذہن پر کلیدی

کرداروں کی مرکزیت بھی ثبت نہیں ہو سکے گی۔اسی طرح ناظرین مرکزی کرداروں کے دکھ درد اور خوشی ومسرت کے ساتھ اپنے آپ کو ذہنی طور پر ہم آہنگ بھی نہیں کر پائیں گے۔ اس لیے مرزا ادیب اپنی تمثیل کو چند مرکزی کرداروں کی امداد سے نپٹا دیتے تو ان کا ڈراما مالی' انتظامی' فنی اور تاثراتی اعتبار سے زیادہ کامیاب ہوتا کرداروں کی چھانٹی کرتے وقت ''خاک نشیں'' کے جھگڑے میں پڑنے والے لوگوں کو اپنے اپنے گھروں کو بھیج دیں کم از کم چار بچوں اکمل' فیروز' لطیف اور ناصر کو مدرسے سے نکال دیں۔ حمید کا کردار حذف کر کے اس کے مکالمے شرفو اور خیر میں بانٹ دیں اور مقبول کو اس کی کشاں کشاں حیثیت کی وجہ سے خارج کر دیں تو یہ ڈراما زیادہ موثر ہو جائے گا۔ اسی طرح ''نغمہ اسیر ساز'' میں روزینہ کی تین سہیلیوں' اس کی آیا شمشاد اور فضلو بابا کو بڑی آسانی سے حذف کیا جا سکتا ہے۔ جبکہ ''تتلی'' میں اقبال اور غفور کو ملا کر ایک کردار اور خان صاحب اور ثروت کو ملا کر ایک کردار بنا دیا جاتا اور چائے رساں مائی کی چھٹی کر دی جاتی تو مرکزی کرداروں کے تاثر میں اضافہ ہو جاتا۔

مرزا ادیب کے ڈراموں کا ایک بڑا نقص یہ ہے کہ وہ اسٹیج کے تقاضوں کا خیال نہیں رکھتے۔ ان کے مرکزی کردار' ''قطب از جانمی جنبد'' کے مصداق ہمہ وقت اسٹیج پر ڈٹے رہتے ہیں جس سے ناظرین کے بصری تنوع کی احتیاج متاثر ہوتی ہے اور دید وشنید کے لیے ایک طویل آزمائش بن کر اکتاہٹ اور بے زاری کو جنم دیتی ہے۔ ''تتلی'' کی پوری تمثیل کے اندازاً سوا گھنٹے کے دورانیے میں ایک بار خان صاحب نے اکرم سے تنہائی میں بات کی ہے اور دوسری بار ثروت کے اقبال اور غفور کو دانٹنے کے لیے ناصرہ کو چند لمحوں کے لیے اسٹیج سے رہائی ملی ہے جبکہ دو اور مقامات پر اولاً دوسرے منظر میں ثروت کے گڈی کو ڈانٹتے وقت اور ثانیاً ثروت اور اکرم کی ملاقات کے وقت ناصرہ کو پس پردہ بھیج دیا جاتا تو یہ کردار چند لمحے سستا سکتا تھا مگر دشواری یہ ہے کہ یہ مرزا ادیب کا پسندیدہ کردار ہے اور مرزا ادیب اپنے دوست کو ہر وقت اسٹیج پر دیکھنا چاہتے ہیں۔ یعنی ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو..... ''نغمہ اسیر ساز'' میں یہ ستم روزینہ پر ڈھایا گیا ہے کہ منظر اول میں وہ جوں ہی احاطۂ تمثیل میں داخل ہوتی ہے تو ڈرامے کے ختم تک سارا وقت اسٹیج پر موجود رہتی ہے۔ اندازاً سوا گھنٹے کے

دورانیے کے اس ڈرامے میں روزینہ کو اسٹیج پر مسلسل حاضر رکھنے سے کیا اس نازک اندام دوشیزہ کے اعصاب شل نہ ہوں گے۔مرزا ادیب کی اس چاہت کا سب سے بڑا شکار ''خاک نشیں'' میں ماسٹر نیاز علی ہوا ہے جسے دو گھنٹے کے طویل دورانیے کی تمثیل میں بغیر کسی وقفے یا آرام کے مسلسل اسٹیج پر دکھایا گیا ہے۔ اس مرکزی کردار سے دو گھنٹے تک مسلسل مکالمے بلوانا اور اداکاری کراتے رہنا ایسی فنی غلطی ہے جسے ڈرامے کو اسٹیج کرنے کی عملی دشواریوں سے بے خبری کے سوا کسی اور بات سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔

مرزا ادیب کے ڈراموں میں بعض اور کرداری نقائص بھی پائے جاتے ہیں جیسے فن ڈراما کا یہ مسلمہ اصول ہے کہ مرکزی کرداروں کو پہلے منظر میں جلد از جلد متعارف کرادیا جائے مگر ''تتلی'' میں اکرم مرکزی کردار ادا کرنے کے باوجود اس وقت سامنے آتا ہے جب تمثیل کا ایک تہائی حصہ گزر چکا ہوتا ہے۔ اسی طرح یہ بھی ایک ڈرامائی روایت ہے کہ تمثیل کے اختتام پر سب کردار اپنے اپنے منطقی انجام کو پہنچیں اور اسٹیج پر بھی موجود ہوں اور اگر کوئی کردار بوجوہ سامنے نہ آ سکے تو اس کی کم از کم اطلاع ضرور دے دی جائے مگر ''خاک نشیں'' میں ماسٹر نیاز علی کا نوجوان بیٹا مقبول وسط تمثیل میں اس طرح گم ہو جاتا ہے کہ پھر آخر تک اس کا کچھ پتہ نہیں چلتا۔فن ڈراما نگاری کے محاسن میں یہ امر بھی شامل کیا جاتا ہے کہ اگر کوئی کردار اسٹیج پر موجود ہے اور ضروری گفتگو میں حصہ نہیں لے رہا تو بھی خاموش بیٹھنے کی بجائے تھوڑی تھوڑی دیر بعد کوئی مکالمہ بول کر اپنی موجودگی کا احساس دلاتا رہے مگر ''تتلی'' کے منظر دوم میں جب ثروت کمرے میں آ کر اکرم سے باتیں کرنے لگ جاتی ہے۔ تو اس منظر کی روشنیاں گل ہونے تک ناصرہ کوئی قابل ذکر کردار ادا نہیں کرتی اس دوران میں اسے اگر اسٹیج بدر کرنا مناسب نہیں سمجھا گیا تو اگلے ستاون مکالمات میں اس کے صرف ایک غیر ضروری مکالمہ ''گڈی! یہ کیا کہہ رہی ہو؟'' ادا کرنے کے بجائے ضروری تھا کہ وہ تھوڑی تھوڑی دیر بعد کوئی مکالمہ بول کر اپنی موجودگی کا احساس دلاتی رہتی۔

''خاک نشیں'' میں شمشاد کا کردار طفیلی سا لگتا ہے۔ اس ڈرامے میں ماسٹر نیاز علی ہر کردار سے گفتگو کے فوراً بعد شمشاد سے واقعات کی وضاحت کرتا' صورت حال کی صراحت کرتا یا لوگوں کے

نامناسب رویوں پر تبصرے کرتا اور اپنے آپ کو دہراتا نظر آتا ہے اس طرح شمشاد ایک خود مختار یا واقعات ساز کردار بننے کے بجائے واقعات وصورت حال کی وضاحت کرنے کا وسیلہ بن کر صاحب ڈراما کے ناظرین کی نکتہ رسی کی صلاحیت پر عدم اعتماد کی شہادت دیتا ہے۔ شمشاد کا یہ ''ورودِ مسعود'' آخری باب میں اس قدر تواتر اور تسلسل سے ہونے لگتا ہے کہ سائیں کے بعد شمشاد' فاطمہ کے بعد شمشاد' شرفو کے بعد شمشاد' گویا شمشاد اس غزل کی ردیف بن گئی ہے جو ہر شعر کے آخر میں لوٹ لوٹ آتی ہے۔

مرزا ادیب اپنے کرداروں کی تشکیل سیرت میں مثالیت کا سہارا لیتے ہیں اس کے لیے وہ آغاز تمثیل میں جس کردار کو جن صفات سے متصف کر دیتے ہیں وہ کردار آخر تک اپنی ان حدود سے باہر نہیں نکل سکتا حالانکہ'' اب وہ خوبصورت زمانہ شاید ہمیشہ کے لیے رخصت ہو چکا ہے جب انسانی کردار کو فرشتے یا شیطان کے دائرہ سے تقسیم کیا جاسکتا تھا''(۱۰) مگر مرزا ادیب کے کرداروں پر ماحول و معاشرت یا حالات و واقعات اب بھی کوئی تبدیلی پیدا نہیں کرتے۔ جیسے ''خاک نشیں'' میں چوہدری اپنی جہالت اور ماسٹر اپنی علم دوستی پر آخر تک ڈٹے رہتے ہیں۔ ''نغمہ اسیر ساز'' میں سیٹھ اپنی سرمایہ دارانہ ذہنیت پر اور ناصر اپنی فن پرستی پر اڑا رہتا ہے۔ اور رانی' روزینہ اور اکرم اپنے اپنے معاشقوں سے دست بردار ہونے پر آمادہ نہیں۔ مزید برآں مرزا ادیب کے ہر ڈرامے میں کوئی نہ کوئی کردار چائے رسانی کے درپے رہتا ہے۔ پہلے ڈرامے میں ماسٹر کی بہو' دوسرے میں آیا شمشاد اور تیسرے میں مائی چائے کی سلسبیل جاری رکھے ہوئے ہیں اس لیے ہمہ وقت چائے نوشی سے نجات نہیں مل سکتی۔

مرزا ادیب اپنے ڈراموں میں غیر جاندار اشیاء کو کسی علامت یا کردار کے طور پر لاتے ہیں اور ڈرامے کی پیشتر کاوشیں اس سے ماخوذ یا اس میں مرتکز کر دیتے ہیں ایسی اشیاء کو ڈاکٹر اسلم قریشی نے خارجی علامات کا نام دے کر ان کی پیش کش اور افادیت کے بارے میں لکھا ہے:

''اس کی پیش کش اس طرح ہوتی ہے کہ کرداروں کے سوا کوئی خارجی وجود مقرر کیا جاتا

ہے اس کو ایک طاقت کے طور پر یا اس طاقت کی علامت کے طور پر ڈرامے کے عمل پر خارجی طور پر اثر انداز ہوتا دکھاتے ہیں۔ کبھی اس خارجی وجود کو وسیع دائرہ عمل کے نشان کی صورت پیش کرتے ہیں اور اس طرح ڈرامے کے کرداروں کا وسیع کائنات سے تعلق قائم کر دیتے ہیں" یہ طریقہ دو مقاصد کو پورا کرتا ہے ایک طرف کھیل کے بدلتے ہوئے افراد کو ایک فضا میں سمو دیا جاتا ہے اور دوسری طرف ان کا تماشائیوں اور ان سے وسیع تر دنیا سے تعلق قائم کر دیا جاتا ہے۔''(۱۱)

ایسی خارجی علامات مرزا ادیب کے ڈراموں میں بھی موجود ہوتی ہیں۔ مثلاً ''خاک نشیں'' میں گھڑا امن و اخوت کا نشان اور بےفکری و بے نیازی کی علامات ہے اس کا ٹوٹنا امن و آشتی کے خاتمے پر دلالت کرتا ہے۔ وہ سائیں کا اٹوٹ انگ ہے۔ اس لیے اس کی شکست پر سائیں خودکشی کر لیتا ہے۔ سائیں کی گھڑے سے اس وفا پرستی کو دیکھ کر نیاز علی اپنے اسکول کی حمایت کرنے کا اپنے اندر نیا حوصلہ پاتا ہے۔''نغمہ اسیر ساز'' میں رانی کی تصویر خارجی علامت کا روپ دھار لیتی ہے جسے مکمل کرنے میں ناصر جمیل اپنی ساری ذہانت' توانائی' وقت اور مہارت صرف کرتا ہے۔ بعد ازاں یہ تصویر ناصر کی منزل' معراج اور آدرش بن جاتی ہے جبکہ ''تتلی'' میں یہ کام ناصرہ کی بچپن کی گڑیا سے لیا گیا ہے جو ناصرہ کی بچپن کی چاہت' لڑکپن کی محبت اور مرحومہ ماں کی نشانی ہے۔ وہ اس کے ماضی کا حوالہ اور غربت کا استعارف ہے۔ آخر تمثیل میں ناصرہ کی ذہنی گومگو کی کیفیت اس گڑیا کی مدد سے ٹوٹتی ہے۔ اور وہ گڑیا کو باہر پھینک دیے جانے پر چیخ پڑتی اور واپس چلے جانے کا فیصلہ کر لیتی ہے۔ ایک کمتر خارجی علامت کے طور پر' مرزا ادیب گلاب کا پھول بھی پیش کرتے ہیں۔''نغمہ اسیر ساز'' میں ناصر اپنی چاہت کے اظہار کے لیے رانی کے بالوں میں گلاب کا پھول لگاتا ہے۔ جسے رانی بعد میں چومتی اور روزینہ کے ہاتھوں پکڑی جاتی ہے۔ پھر روزینہ گلاب کا ویسا ہی پھول لگا کر ناصر سے ملنے اس کے گھر چلی جاتی ہے۔ اور''تتلی'' میں ثروت اپنی چاہت کے اظہار کے طور پر اپنی منہ بولی بیٹی ناصرہ کے بالوں میں گلاب کا ویسا ہی پھول لگاتی ہے۔

اچھے ڈراموں میں تصادم کی کئی سطحیں نظر آتی ہیں خارجی سطح پر یہ افراد کا ٹکراؤ ہوتا ہے جس

کے بارے میں عشرت رحمانی لکھتے ہیں: ''دو کرداروں یا دماغوں اور یا کسی کردار کا نامعلوم طاقت سے مصروف کشمکش ہو جانا اور متضاد ٹکر لینا خارجی تصادم ہے۔'' (۱۲) مرزا ادیب اپنے ان ڈراموں میں اس خارجی تصادم پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ ''خاک نشیں'' میں چوہدری اور علی بخش کے مقابل ماسٹر' شمشاد' فاطمہ' مقبول' سائیں اور بچے نبرد آزما ہیں۔ ''نغمہ اسیر ساز'' میں ناصر جمیل' سیٹھ حاکم علی سے برسر پیکار ہے اور اس کے متوازی روزینہ' رانی سے ایک ہی کھلونے کے حصول کے لیے متصادم ہے۔ اسی طرح ''تتلی'' میں ناصرہ اور ثروت کے مابین کھینچا تانی نظر آتی ہے۔ کرداروں کا یہ خارجی تصادم اپنی ارفع صورت میں فکری سطح اختیار کر لیتا ہے۔ اس اعتبار سے پہلے ڈرامے میں علم اور جہالت کے مابین آویزش نظر آتی ہے۔ متوسط طبقے اور جاگیردار طبقے کی کشمکش بھی دیکھی جا سکتی ہے اور پرانی ہٹ دھرمی اور نئے عہد کے تقاضوں کا ٹکراؤ بھی تلاش کیا جا سکتا ہے۔ دوسرے ڈرامے میں سرمایہ دار طبقے کے بالمقابل متوسط اور مجبور طبقہ ڈٹا ہوا ہے اس میں دولت کی سرکشی اور فن مصوری کی مہارت باہم ٹکراتے ہیں۔ اسی طرح تیسرے ڈرامے میں استانی ناصرہ پامال طبقے کے ترجمان ہے اور کھلنڈرا اکرم دولت مند طبقے میں سرکش علامت۔ گویا یہاں انسانوں کے لطیف جذبات امارت کی سنگین دیوار سے ٹکراتے ہیں۔ تصادم کی ایک اور سطح داخلی تصادم کی ہے جس میں کرداروں کی ذہنی اور جذباتی حالت اور نفسیاتی کشمکش کی تصویر کشی کی جاتی ہے۔ وزیر آغا تصادم کی اس شکل کو مستحسن نہیں سمجھتے اس لیے لکھتے ہیں:

> ''ایسی کہانیاں جن میں کردار کا داخلی تصادم زیادہ نمایاں ہو یا جن میں کردار کی سوچ کا ایک طویل سلسلہ غالب ہو' ڈرامے کے لیے موزوں نہیں۔'' (۱۳)

ڈاکٹر وزیر آغا کی اس بات سے اختلاف ممکن ہے کیونکہ آج کا انسان فرائیڈ کے آئس برگ کی شکل اختیار کر گیا ہے جس کے نو حصے پانی میں ڈوبے ہوتے ہیں۔ اور صرف ایک حصہ باہر ہوتا ہے۔ انسان کی ان درونِ خانہ ہنگاموں' جذباتی مخمصوں اور نفسیاتی کھینچا تانیوں کی ڈراموں میں زیادہ تصویر کشی ہونی چاہیے۔ مگر مرزا ادیب کے ہاں ایسے باطنی یا نفسیاتی تصادم کے محض ہلکے ہلکے چھینٹے پڑتے ہیں۔ اس زاویے سے دیکھیں تو ''خاک نشیں'' خاک بسر نظر آتا ہے کیونکہ ماسٹر نیاز علی ایک پرت کا

انسان ہے۔ ''نغمۂ اسیر ساز'' میں ناصر، روزینہ اور دولت کو چھوڑنے اور رانی اور مصوری کو اپنانے کا پہلے سے فیصلہ کر چکا ہے اس لیے اس کے ذہن میں کوئی کھینچا تانی نہیں ہوتی۔ البتہ ''تتلی'' میں ناصرہ کی نفسیاتی کشمکش قابل داد ہے جس میں وہ بڑی دیر تک امارت و ثروت کا ساتھ دیتی، زر دار کے تھپیڑے سہتی، جذباتی صدموں سے دوچار ہوتی، نفسیاتی کشمکش کا شکار ہوتی اور پایانِ کار اپنی غربت کی طرف لوٹ جاتی ہے۔

ان ڈراموں میں دولت؛ علم، فن اور جذبات سے ٹکراتی اور ہر جگہ شکست کھاتی ہے متوسط طبقے کا ماسٹر نیاز علی، مصور ناصر جمیل اور استانی ناصرہ اپنے مقابل صف آرا چوہدری، سیٹھ اور خان صاحب کو ہرا دیتے ہیں۔ عہد پارینہ کی فرسودہ روایات کو نئے عہد کے تقاضے مسترد کر کے اقدار کی فتح کا باعث بنتے ہیں۔ اس لحاظ سے ان ڈراموں کو طربیہ کہا جاسکتا ہے۔ مگر ان ڈراموں کے مرکزی کردار ظلم، جبر اور نا انصافی کا شکار رہتے ہیں اس لیے ان کی مجموعی فضا حزنیہ رہتی ہے پھر یہ کہ مرزا ادیب کی ہیروئینیں اپنے شخصی انجام کے اعتبار سے کچھ زیادہ خوش قسمت ثابت نہیں ہوتیں۔ ''خاک نشیں'' کی شمشاد مصائب سہتی رہی۔ ''نغمہ اسیر ساز'' کی روزینہ نامراد ہو کر تنہا رہ گئی اور رانی موٹر تلے آ کر کچلی گئی۔ اسی طرح ''تتلی'' کی ناصرہ کو بھی ناچار اپنی غربت و عسرت کی طرف لوٹ جانا پڑا۔ اس اعتبار سے ان ڈراموں کو المطر بیہ قرار دیا جائے تو کچھ زیادہ غلط نہ ہوگا۔

ڈرامے کے انجام کی عظیم مرتضٰی کے نزدیک تین بنیادی صورتیں ہوتی ہیں۔ ان کے الفاظ میں:

> ''پہلی وہ جہاں قاری یا تماشائی ڈرامے کے انجام کے بارے میں کچھ بھی نہ جانتا ہو لیکن جاننے کے لیے مضطرب ہو۔ دوسری وہ جہاں اسے کچھ اندازہ سا ہو اور وہ اس کی تصدیق کرنی چاہے اور تیسری وہ جہاں انجام قریب قریب ظاہر ہو مگر وہ حالات کا رخ نہ موڑ سکنے کی بے بسی کا احساس لیے دم بخود اس کا منتظر رہے۔'' (۱۴)

مرزا ادیب اپنے ڈراموں کے انجام میں پہلی صورت کا زیادہ خیال رکھتے ہیں وہ الجھاؤ پیدا

کرنے اور حالات کو پیچیدہ بنانے میں اپنی اس قدر توانائی صرف کر دیتے ہیں کہ آخر میں تھک کر انجام کو ڈرامائی انکشاف کے طور پر سامنے لاتے ہیں جو نہ تو واقعات کے بطن سے پھوٹتا نظر آتا ہے۔ اور نہ توقع، منطق اور قیاس اس کی تائید کرتے ہیں۔ بلکہ یہ اچنبھا پیدا کرنے والی، اپنے سیاق وسباق سے کٹی غیر ملکی خبر بن جاتا ہے۔ اسے قابل قبول بنانے کی خاطر وہ مکالمے کی لسانی طلاقت یا کسی کردار کی اچانک جذباتی تبدیلی کا سہارا لیتے ہیں۔ مثلاً ''خاک نشیں'' میں فاطمہ کا رویہ بدلنے کی اکلوتی وجہ اس کا یہ مختصر سا جذباتی مکالمہ ہے۔ ''جو شخص ایک بچے کا سر ڈھانپ سکتا ہے۔ وہ اس کی ماں کے سر سے دوپٹہ نہیں اتار سکتا۔'' (۱۵) حالانکہ اس سے پیشتر نیاز علی اپنے بے قصور ہونے کے بارے میں اسے حوالوں اور مثالوں کے ساتھ سمجھاتا رہا تو اس کی بدھی میں کوئی بات نہ سمائی۔ چوہدری کے پیغام رساں رحیم کی چوہدری کا ساتھ چھوڑ کر ماسٹر کی حمایت کرنے کی تبدیلی میں بے دلیل ہے اس لیے باطل ہے اور بستی کے دوسرے ترسیدہ بلکہ چوہدری گزیدہ لوگوں کے یوں چوہدری کے خلاف اچانک صف بستہ ہو جانے کو بھی ہجوم کی نفسیات کہہ کر انجام کے عیب کی ستر پوشی نہیں کی جا سکتی۔ ''تتلی'' میں ناصرہ کے ثروت کا گھر چھوڑنے کی دو کمزور وجوہ غریب رشتہ داروں کو ملنے سے منع کرنا اور گڑیا کا باہر پھینک دیا جانا' سامنے آتی ہیں۔ ناصرہ کے خوشحال مستقبل سے دست بردار ہونے کی یا تو بہت بڑی وجہ سامنے لائی جاتی یا پھر چھوٹی چھوٹی وجوہ کا ایک مربوط اور موثر سلسلہ قائم کیا جاتا۔ البتہ ''نغمہ اسیر ساز'' کا انجام گوارا ہے کہ تخلیقی لمحے سرکش اور سرتاب ہوتے ہیں ان کے زیر دام آنے کا کوئی وقت مقرر نہیں اس لیے رانی کے مرنے کے بعد بھی ناصر اس کے تصویر بنانے میں کامیاب ہو گیا مگر پھر ناصر کا ایسی وضاحتیں کرتے چلے جانا کہ رانی اس کی وجود سے نکل کر آئی تھی' اسے تخلیق کا لمحہ میسر آ گیا تھا وغیرہ' ناظرین کی انجام فہمی اور نکتہ رسی کی صلاحیت پر بھروسہ نہ کرنے کا ثبوت ہے اسے صاحب ڈراما کی صراحت پسندی کا رجحان کہیں یا رومانی نثر لکھنے کے مواقع پیدا کرنے کی عادت' وجہ اور مجبوری جو بھی رہی ہو قابلِ دست اندازیٔ ناقد ہے۔

ایک اچھے ڈرامے میں لفظی اور واقعاتی ابہام کا پورا ایک سلسلہ بین السطور چلتا ہے جس میں

مکالمے اور واقعات جہاں پیش از وقوع سانحات کی پیش گوئی کرتے ہیں وہاں ان کی ذومعنیت ناظرین و قارئین کے لیے لطف و لذت سے معمور ہوتی ہے۔ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

''بعض دفعہ کوئی کردار ایسی گفتگو کرتا ہے جو ظاہری طور پر اس ماحول کے مطابق فطری ہوتی ہے لیکن وہ عبارت اس وقت سامعین کے لیے جداگانہ مطلب و اہمیت رکھتی ہے جس سے بعض اوقات خود متکلم ناواقف ہوتا ہے۔ اس کے مخاطب کرداروں کو بھی یقینی طور پر اس کی اہمیت کا کچھ علم نہیں ہوتا۔''(۱۶)

مرزا ادیب کے ہاں ایہام کی یہ خصوصیت بہت کم نظر آتی ہے۔ ان کے تینوں ڈراموں سے بڑی تلاش کے بعد تین مکالمے نکال کر انہیں ایہام آمیز سمجھا ہے۔ لیکن اگر اس آئینہ گفتار میں آنے والے واقعات کی تصویر دھندلی نظر آئے تو ناقد کے انتخاب سے زیادہ مصنف کی کاوش کو دوش دیجے۔ اولاً سائیں گھڑے سے کان لگا کر اس کے رونے کی آواز سنتا ہے۔ تو اس کے مکالمے سے مستقل میں گھڑے کے ٹوٹ جانے اور امن کے باقی نہ رہنے کا مفہوم اخذ کیا جاسکتا ہے۔ ثانیاً ناصر جمیل کے صاحب مونا لیزا کی ریاضت اور کامیابی کا ذکر کرنے سے یہ ترشح ہوسکتا ہے کہ ناصر بھی ایک روز اپنا شاہکار مکمل کرنے میں کامیاب ہو جائے گا اور ثالثاً ناصرہ کے تتلی نہ پکڑے جانے کا کہنے سے قیاس ہو سکتا ہے کہ ناصرہ اکرم کے ہاتھ نہیں آئے گی۔ وہ مکالمات ملاحظ ہوں:

''سائیں: اینویں روندا اے جینویں کوئی آپنے وطن نوں چھڈ کے جان ویلھے روندا اے۔(۱۷)

''ناصر: آپ کو معلوم ہے کہ لینارڈو ونچی ایک مدت تک مونا لینزا کے چہرے کو تکتا رہا...... سالہا سال کے بعد چند لمحے ایسے آئے جب وہ اس کیفیت کو اپنے موئے قلم کے ذریعے رنگوں میں گرفتار کر سکا۔(۱۸)''

''ناصر: فضول کوشش مت کرو۔ تتلی نہیں پکڑی جا سکتی۔''(۱۹)

مرزا ادیب اپنی رومانیت پسندی کی وجہ سے ڈراموں کے نام عموماً رومانی انداز کے لکھتے ہیں۔ پہلے ڈرامے کی فضا اور ماحول دیہاتی' بدویانہ اور کھردرا سا ہے مگر نام اس کا ''خاک نشیں'' تجویز کیا دوسرے ڈرامے میں رانی کی بے چارگی کو ''نغمہ اسیر ساز'' کہا اور تیسرے ڈرامے میں یتیم و بے سہارا استانی ناصرہ کو ''تتلی'' کا نام دیا۔

''نغمہ اسیر ساز'' کا موضوع ایک رومانی مسئلہ ہے کہ گونگی دوشیزہ کے لب دوبستہ تاثرات کو کینوس پر کس طرح منتقل کیا جائے اس کے لیے افسانوی انداز اور شاعرانہ لب و لہجے میں یہ تاثر دیا ہے کہ برس ہا برس یوں ہی چپ چاپ' بنجر اور بے دھیان گزر جاتے ہیں۔ وقت کی ریت انگلیوں کے پوروں سے ڈھلکتی جاتی ہے اور مٹھی میں کچھ نہیں بچتا۔ کوئی جگنو' یا ستارہ ہاتھ میں نہیں آتا۔ مگر پھر فراق کے لمحے ہماری سوچوں میں ارتکاز پیدا کرتے ہیں۔ حسرت یاد ہماری روح میں تخلیق کی شبنمی بوندیں ٹپکاتی ہے پھر کوئی ایسا جذباتی ثانیہ' کوئی ایسا تخلیقی لمحہ طلوع ہوتا ہے جب تخلیق کو اپنا پیکر اور شاہکار کو اپنا وجود مل جاتا ہے۔

''تتلی'' کی فضا بھی رومانیت انگیز ہے اس کا معتد بہ حصہ اکرم کے جذباتی مکالموں سے معمور ہے۔ ''تتلی'' کے استعارے میں دسیوں رنگین اور پرکار مکالمے سنائی دیتے ہیں۔ ناصرہ اپنی مرحومہ ماں' پرانی غربت اور بچپن کی اشیا کے ذہنی حصار میں رہ کر رومانی اور ناسٹلجیائی کردار کا مظاہرہ کرتی ہے۔ یہی ماضی پرستی ''خاک نشیں'' کی شمشاد میں اپنی بچپن کی اشیاء سنبھال کر رکھنے کی عادت سے مترشح ہوتی ہے۔

ان ڈراموں میں ''صحرا نورد کے خطوط'' اور ''صحرا نورد کے رومان'' کے مصنف کو جہاں رومانی نثر لکھنے کا موقع ملا ہے وہاں اس کے قلم کو پر لگ گئے ہیں اور اس کی تحریر سے رنگ' روشنی اور حلاوت ٹپکنے لگی ہے۔ خصوصاً جب مرزا ادیب کے کردار جذباتی تھکن کا شکار ہوتے ہیں تو رنگین اور رومانی جملوں سے اپنا کیتھارسس کرتے ہیں۔

''خاک نشیں'' کا ماسٹر نیاز علی جہالت اور اندھیرے کا مقابلہ کرتے کرتے آخر تمثیل میں تھک کر اپنے احساس شکست کو یوں زبان دیتا ہے۔

''کوئی آواز تو اس ہولناک سناٹے میں ابھرے۔ کوئی تو کرن اس تاریک فضا میں چمکے۔ ماحول اس قدر سوگوار کیوں ہے؟' اتنی بھیانک خاموشی کیوں چھا گئی ہے؟ یہ تصور نشتر کی طرح میرے دل میں چبھ رہا ہے کہ اب یہ دیواریں گرا دی جائیں گی۔ اس زمین کے سینے پر گھاؤ لگائیں گے اور یہاں معصوم بچوں کی جگہ چوہدری اور اس کے نوکروں کی کرخت آوازیں گونجا کریں گی۔'' (خاک نشیں ص ۵۶)

''نغمہ اسیر ساز'' میں ناصر اپنی مصورانہ بے بسی کو رومانی نثر کے شاداب اور خوش رنگ جزیروں سے آباد کرتا ہے اور اپنی فن کارانہ بے بضاعتی کو ادبی چاشنی دے کر اس طرح بیان کرتا ہے:

''نہ جانے یہ کیسا ستارہ ہے جو مسلسل کرنیں لٹاتا رہتا ہے اوپر دیکھتا ہوں تو ہر طرف خیالی اور بھیانک فضائیں ہی نظر آتی ہیں (رانی کی طرف اشارہ کرکے) اس کی آنکھوں میں کون سی ایسی پر اسرار حقیقت ہے جس کے اردگرد دھند ہی دھند چھائی ہوئی ہے اس کی روح میں سے ایک شعلہ بھڑک کر پلکوں تک آتا ہے مگر دیکھتے ہی دیکھتے نہ جانے کس اندھیرے غار میں چلا جاتا ہے اس کے دل کی کیفیت ایسا پرندہ ہے جو شام کے اندھیرے میں خلا میں پھڑ پھڑائے اور پھر تاریکیوں میں ڈوب جائے۔ یہ راز جسے سکرین پر رنگوں کا ایک واضح مفہوم بننا چاہئے میرے لیے صرف اور صرف ایک نقطہ موہوم ہو کر رہ گیا ہے۔'' (نغمہ اسیر ساز ص ۹۱)

''تتلی'' میں اکرم، ناصرہ کے سامنے اپنی تنہائی و اداسی اور ناچارگی و تھکن کا رومانی انداز میں یوں اظہار کرتا ہے:

''اس وقت یعنی جب سمندر میرے سامنے ہوتا ہے میرے اندر ایک عجیب احساس جاگ اٹھتا ہے۔ لگتا ہے اس ناپیدا کنار سمندر کی وسعتوں میں تنہا بہتا جا رہا ہوں۔ کسی نامعلوم منزل کی طرف۔ کسی ان دیکھے جزیرے کی جانب۔ میری روح پر ہیبت چھا

جاتی ہے۔ اس سے تنہائی کا احساس تیز تر ہو جاتا ہے۔ ہوا کے جھونکے چہرے کو چھو کر گزرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے ۔ برف کا کوئی تودا مجھ پر آن گرا ہے۔ ستاروں کی چمک رگ جان پر نشتر کا کام کرتی ہے۔ آپ سن رہی ہیں نا؟'' (تتلی ص ۱۲۹)

مرزا ادیب اپنے ڈراموں میں نغمہ و رقص کا اہتمام بھی کرتے ہیں اس کے لیے ''خاک نشیں'' میں شرفو نے علامہ اقبال کی نظم ''ہمدردی'' کے پورے سات شعر سنا دیے۔ ان میں انتخاب کر لیا جاتا تو بھی اسکول کی فضا بندی کا تقاضا پورا ہو سکتا تھا۔ بعد ازاں محمد بخش کے پنجابی کلام کی گیارہ اشعار پر مشتمل نظم سنائی گئی۔ پنجابی زبان سے نا آشنا ناظرین کی اکتاہٹ کا خیال کرتے ہوئے اور ڈرامے کی محدود عرصہ کے پیش نظر ان شعروں میں بھی کڑا انتخاب مناسب تھا مگر مرزا ادیب عارفانہ کلام کی سرمستی میں پوری نظم نقل کر گئے۔ ''نغمہ اسیر ساز'' میں نگہت نے میرؔ کی غزل کے تین دلگداز شعر سنائے۔ جن میں یہ معنوی سلیقہ موجود ہے کہ تینوں شعر رانی کے اشتیاق و اضطراب کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس کے فوراً بعد رانی اپنی چاہت جسم کی شاعری کے ذریعے بیان کرتی ہے۔ یہ رقص برمحل اور برجستہ لایا گیا ہے۔ اس سے مرزا ادیب کے تصور فن پر بھی روشنی پڑتی ہے کہ وہ سہ بابی اور دوبابی ڈراموں میں رقص و نغمے کے عناصر ضروری سمجھتے ہیں مگر یکبابی ڈرامے کا محدود دورانیہ ان چونچلوں کا متحمل نہیں ہو سکتا اس لیے ''تتلی'' میں صرف باجا (ماؤتھ آرگن) بجانے پر اکتفا کیا ہے۔

مرزا ادیب بعض مقامات پر اتفاقات کا سہارا لیتے ہیں جنہیں ڈرامائی مفاہمت کہہ کر بھی قبول نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً ''نغمہ اسیر ساز'' میں ناصر کا ملک کا معروف مصور ہونا۔ روزینہ کا بھی مصوری کا قدردان نکلنا اور اس کا ناصر کے فنی مرتبے سے پہلے سے آگاہ ہونا مسلسل اتفاقات کہے جائیں گے پھر روزینہ اور رانی دونوں کا ناصر پر مرمٹنا بھی ایک حسن اتفاق کے سوا کچھ نہیں۔ اسی طرح ''تتلی'' میں اکرم کا ناصرہ پر فریفتہ ہو جانا تو گوارا کیا جا سکتا ہے مگر خان صاحب کا اپنی سرمایہ دارانہ خوبو بھول کر ایک غریب استانی کو جھٹ پٹ اپنی بہو بنانے پر آمادہ ہو جانا بھی حسنِ اتفاق پر ہی محمول کیا جائے گا۔ اس طرح کے اتفاقات کی مدد سے قصے کو آگے بڑھانا ڈراما نگار کی تمثیلی بے بسی اور فنی تھکن کو ظاہر کرتا ہے۔

مرزا ادیب کے ڈراموں میں بعض کردار اپنی سیرت کی تکذیب بھی کرتے ہیں۔ مثلاً ''خاک نشیں'' میں چوہدری ایک اکھڑ' ان گھڑ اور اَن پڑھ کردار ہے جبکہ ماسٹر ایک متواضع' متین اور منکسر مزاج طبیعت کا مالک ہے مگر یہی ماسٹر چوہدری کو اسکول کے باہر ٹھہرنے کا حکم دیتا ہے اور چوہدری باہر کھڑا رہتا ہے جب تک بچوں کو چھٹی نہیں دے دی جاتی۔ ماسٹر کی یہ مجال اور چوہدری کا یہ تحمل ان کی سیرتوں سے بعید ہے۔ اسی طرح بعض باتیں ہمارے معاشرے میں ممکن نہیں اور مشاہدے سے بعید ہیں۔ مثلاً ''نغمہ اسیر ساز'' میں سالگرہ کے موقعے پر بہت سی لڑکیوں کے سامنے ناصر کا رانی کے بالوں میں پھول لگانا' رانی کا سب کی فرمائش رد کر دینے کے باوجود ناصر کے کہنے پر دیوانہ وار ناچنا' ہیسٹیریائی انداز میں ناچتے ناچتے بے ہوش ہو جانا' ناصر کا اسے اپنے بازوؤں میں تھام لینا' روزینہ کا رانی کے کردار پر رقیق الزام لگا کر بے شرمی کا ایسا مکالمہ بولنا ''اس وقت وہ نہ جانے کس کی جھونپڑی میں پڑی ہو گی اور ہو سکتا ہے کہ کسی شبستانِ عشرت .....'' اور ''تتلی'' میں اکرم کے جذباتی جملوں کے جواب میں ناصرہ کا جوشِ محبت میں تھر تھر کانپنے لگنا' فضا بندی کے لیے لائے گئے ہوں یا کرداروں کی جذباتی شدت کے ترشح کی خاطر' مگر حیا و حجاب کی بہرحال نفی کرتے ہیں۔

مرزا ادیب کے ڈراموں میں بعض مقامات پر ہماری معاشرتی زندگی کی بلیغ صداقتیں آپ سے آپ راہ پا گئی ہیں۔ سچ کا یہ کڑوا زہر ہمارے کان میں بوند بوند بن کر ٹپکتا ہے۔اس کے لیے ''خاک نشیں'' میں ماسٹر نیاز علی کے یہ تین متفرق مکالمے ملاحظہ ہوں:

> ''چوہدری! میں ہر وقت اپنے گریبان میں جھانک سکتا ہوں۔ مشکل ان کے لیے ہوتی ہے جن کی گردن اکڑی رہتی ہے اور جن کے گریبان نہیں ہوتے۔'' (ص ۴۰)
>
> ''چوہدری! عدالت کا قانون تم سے دور ہے اور اپنا قانون تم اپنے کندھے سے لگا کر آ گئے ہو۔ (ص ۶۱)''
>
> ''الف سے آدمی۔ تصویر ہی رہ گئی ہے آدمی تو رخصت ہو چکا دنیا سے۔'' (ص ۵۸)

مرزا ادیب کو بچوں کی نفسیات سمجھنے اور ان کی روز مرہ گفتگو پیش کرنے میں قابلِ رشک

قدرت حاصل ہے۔ وہ بچوں کے مکالمے اس فن کاری اور چابک دستی سے تصنیف کرتے ہیں کہ ان کی کودک شناسی پر تعجب ہوتا ہے۔ ڈراما ''خاک نشیں'' میں ماسٹر نظم 'ہمدردی' سے اخلاقی نتیجہ اخذ کرنے کے بعد کسی اور مثال کی مدد سے یہ نکتہ طالب علموں کے ذہن نشیں کرنا چاہتا ہے اس کے لیے ایک لڑکا جماعت میں کھڑے ہو کر ایک مثال پیش کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''اکمل: حمیدہ گھر دودھ لے جا رہی ہو۔ اور ٹھوکر کھا کر گر پڑے اور.....''

''حمیدہ: میں کیوں گروں گی بھلا؟''

''ماسٹر: اکمل مثال دے رہا ہے۔ ہاں اکمل! پھر تم کیا کرو گے؟''

اکمل: حمیدہ کا برتن ٹوٹ جائے گا تو میں برتن دے دوں گا گھر سے لا کر۔

ماسٹر: اور دودھ نہیں لے کر دو گے؟

فیروز: یہ مثال غلط ہے جی۔ حمیدہ کے گھر میں گائے ہے۔ باہر سے دودھ نہیں لاتی جی۔'' (ص ۱۸)

اور جب درس و تدریس کا سلسلہ معطل ہوتا ہے' ماسٹر کہیں گیا ہوا ہوتا ہے اور مانیٹر کا رعب بھی جھاگ کی طرح بیٹھ جاتا ہے تو جماعت کے لڑکوں میں کیسی کیسی شوخیاں ہوتی ہیں' ان کی شرارتیں کیا کیا گل کھلاتی ہیں۔ ایسی باتوں کو مرزا ادیب غور سے سنتے' احتیاط سے دیکھتے اور فنکاری سے بیان کرتے ہیں۔ ایسا ایک موقعہ ملاحظہ ہو:

''شرفو: او بے خیر! ریوڑیاں کھا رہا ہے۔

حمیدہ: روز کھاتا ہے۔

خیر: (حمیدہ سے) تجھے کیا ہے؟ کھاؤں گا۔ (منہ چڑاتے ہوئے) لی لی لی

حمیدہ: دیکھا شرفو

شرو: او بے خیر!

خیر: پیسے ہیں تو تو بھی لے آ۔ میری شکایت کیوں کرتی ہے؟

حمیدہ: ماسٹر جی کو بتاؤں گی

خیر: اچھا (مکہ تانتے ہوئے) یاد رکھنا

حمیدہ: ذرا ٹھہر جا' ابھی آتے ہیں۔ ساری شیخی نکال دیں گے تیری۔

خیر: کل تو لڈو نہیں کھا رہی تھی؟

حمیدہ: یہاں تو نہیں کھا رہی تھی نا؟'' (خاک نشیں ص ۱۳)

''تتلی'' کے دوسرے منظر میں ایک موقعے پر ناصرہ اور اکرم کے یکساں انداز کے اوامر و نواہی اور ان کے سامنے گڈی کا روبوٹ کی طرح کا مشینی ردعمل ڈرامے میں جاذبیت اور خوش آہنگی پیدا کرتا ہے جو ناصرہ کی محتاط روی' اکرم کے کھلنڈرے پن اور گڈی کی بے دریغ فرمانبرداری کو سامنے لاتا ہے۔ یہاں مکالمات کا اختصاء' تیکھا پن اور تراشیدگی قلب و ذہن میں اترتے جاتے ہیں۔ کاش مرزا ادیب اپنے ڈراموں میں ایسے مختصر' متحرک اور موثر مکالمے کثرت سے لکھا کرتے۔ وہ مکالمات ملاحظ ہوں:

''ناصرہ: گڈی!

گڈی: جی

ناصرہ: کتاب لے آؤ (گڈی جانے لگتی ہے)

اکرم: گڈی!

گڈی: جی

اکرم: کتاب مت لاؤ (گڈی رک جاتی ہے)

ناصرہ: گڈی! یہ وقت تمہاری پڑھائی کا ہے۔

گڈی: اچھا جی (گڈی جانے لگتی ہے)

اکرم: گڈی! یہ وقت تمہاری پڑھائی کا نہیں ہے

گڈی: اچھا جی (گڈی جاتے جاتے رک جاتی ہے)

ناصرہ: (ذرا غصے سے) گڈی!

گڈی: جی

اکرم: (ذرا غصے سے) گڈی!

گڈی: جی

ناصرہ اور اکرم: (ایک ساتھ) گڈی

گڈی: جی جی جی۔ (اکرم سے) فرمایئے

اکرم: کچھ نہیں

گڈی: (ناصرہ سے) آپ فرمائیں

ناصرہ: کچھ نہیں

گڈی: (خوش ہو کر) کچھ نہیں۔'' (ص ۱۲۲)

مرزا ادیب چاہیں تو ایسے مختصر اور نوک دار مکالمے لکھ سکتے ہیں جو فطری اور حقیقی زندگی کا عکس ہیں۔ اور ان سے قصے میں روانی اور دلکشی پیدا ہو جاتی ہے۔ مگر ان کے ڈراموں کے سمندر میں ایسے خوش رنگ جزیرے بہت کم ابھرتے ہیں۔ ورنہ وہ کفایت لفظی کا اپنے مکالمات میں عموماً خیال نہیں رکھتے اور اپنے فقروں اور جملوں میں زائد از ضرورت الفاظ بھی رہنے دیتے ہیں۔ جس سے مکالموں کا پیراہن ڈھیلا ڈھیلا سا ہو جاتا ہے۔ ''نمونہ مشتے از خروارے'' کے مصداق صرف ایک مثال ملاحظہ ہو:

''روزینہ: لیجیے۔ واقعہ بھلا دیا۔ اب چلیے۔

ناصر: کہاں چلوں (''چلوں'' زائد از ضرورت تھا)

روزینہ: ہمارے غریب خانے پر (''ہمارے'' کی تخصیص کی ضرورت نہ تھی)

ناصر: شکریہ

روزینہ: شکریہ سے کیا مراد ہے آپ کی؟ (''کیا مطلب'' کہنا کافی تھا)

ناصر: شکریہ سے مراد صرف شکریہ ہے (''یعنی شکریہ'' کافی تھا)

روزینہ: آپ چلیں گے نہیں؟ (''آپ'' کا تخاطب زائد ضرورت تھا)

ناصر: جی نہیں۔

روزینہ: کیوں؟'' (نغمہ اسیر ساز ص ۱۰۰)

مرزا ادیب اپنے مکالموں کی تشکیل میں بعض اوقات فطری اور حقیقی بول چال کا لحاظ ذرا زیادہ رکھتے ہیں یہ انداز صرف ایک حد تک صحیح ہے اسے من وعن نہیں اپنایا جا سکتا کیونکہ روز مرہ زندگی

میں ہم غیر محتاط اور غیر ذمہ دار ہو کر بولتے ہیں۔ پھر ہماری گفتگو میں تواتر' تکرار اور ڈھیلا پن بھی ہوتا ہے۔ ہم رک رک کر بولتے اور توڑ توڑ کر جملہ ادا کرتے ہیں۔ اسے عیب سے بچنے کے لیے ڈراما نگار کو سید امتیاز علی تاج یہ ہدایت دیتے ہیں کہ وہ ''تمام گفتگو ایسی منتخب اور محتاط لکھے کہ جس میں روز مرہ کی زندگی کی بے ربطی' تکرار اور ابہام نہ ہو''(۲۰) پھر ڈرامے کا محدود' دورانیہ بھی مکالموں میں چستی' کفایت اور اختصار کا تقاضا کرتا ہے ادھر ہمارا احساسِ جمال فنی اہتمام اور مکالماتی تراشیدگی کا متقاضی ہوتا ہے لیکن مرزا ادیب زبان کی تکلمی صورت لکھنے کی دھن میں بعض اوقات ان امور کا خیال نہیں کرتے اور جملوں کی نحوی ساخت میں بگاڑ پیدا کر دیتے ہیں۔ ''تتلی'' کے ایسے دو مکالمے ملاحظ ہوں:

''اقبال: آجائے گی۔ اس طرح تو ٹھیک نہیں ہے۔ ہیڈ مسٹریس کیا کہے گے؟ ذرا دیر ہوگئی تو بھائی لینے آ گیا۔ نہ جاؤ۔ ص (۱۰۹)''

''ناصرہ: آج ہماری اسکول کمیٹی جو ہے نا۔ اس کے صدر صاحب آئے ہوئے تھے۔ دیر تک میٹنگ ہوتی رہی۔ اس وجہ سے دیر ہوگئی۔''(ص ۱۱۰)

مرزا ادیب کے ڈراموں میں بعض ناموں کی تکرار یا تشانہ غیر ضروری اشکال پیدا کرتا ہے۔ جیسے ''خاک نشیں'' میں ماسٹر کی بہو کا نام شمشاد ہے اور ''نغمہ اسیر ساز'' میں ایک آیا کا نام بھی شمشاد ہے اسی طرح تمثیل اول میں ایک طالب علم کا نام ناصر' تمثیل دوم میں مصور کا نام ناصر اور تمثیل سوم میں استانی کا نام ناصرہ ملتا ہے۔ مزید برآں تمثیل ثالث میں غفور کی بیوی کا نام اقبال نہ رکھا جاتا تو بہتر تھا کیونکہ عورتوں کا نام بھی اقبال سنائی دیتا ہے' مگر یہ عموماً مردوں کا نام ہونے کے باعث نسوانیت کے احساس سے عاری ہو گیا ہے اس لیے اس پر مرد کا شبہ ہوتا ہے۔

مرزا ادیب کے زیر بحث ڈراموں میں بعض جگہ چند فروگزاشتوں کا پتہ چلتا ہے۔ مثلاً ''تتلی'' کے دوسرے منظر میں ایک جگہ ناصرہ اور گڈی کے مکالمے باہم تبدیل ہو گئے ہیں۔ جو یقیناً سہو کاتب رہے ہوں گے مگر پروف ریڈر.....محتاط مصنف عموماً یہ فریضہ خود ہی سرانجام دیتے ہیں..... کی دیدہ ریزی پر بہرحال حرف آتا ہے۔ وہ مکالمات درج ذیل ہیں:

''ناصرہ: باجی' بھلا بتایئے تو کون ہے'

گڈی: میں کیا جانوں۔کون ہے اور کون نہیں ہے۔''(ص ۱۲۱)

''خاک نشیں'' کا ایک کردار رحیم ہمیشہ اردو زبان میں گفتگو کرتا ہے مگر سائیں سے باتیں کرتے کرتے وہ ایک جگہ گھڑے کی سوہنی سے بے وفائی کا بیان پنجابی زبان میں کر جاتا ہے جسے سہو کا تب کے بجائے مصنف کی قلمی لغزش سمجھے بغیر چارہ نہیں۔ وہ مکالمہ یہ ہے:

''رحیم: پر سائیں جی' ایں نے سوہنی دا ساتھ تے نا دتا''(ص ۲۸)

''نغمہ اسیر ساز'' میں ناصر ایک مفلس اور مہمان فنکار ہے اور رئیس زادی روزینہ اس کی میزبان ہے۔ ان دونوں کے درمیان فن کا نازک اور رسمی سا رشتہ قائم ہے اس لیے ناصر روزینہ کو ہمیشہ ''آپ'' کے تعظیمی صیغے سے مخاطب کرتا ہے جو مناسب بھی ہے اور معقول بھی مگر اسے کیا کیجیے کہ وہ کئی جگہ ''آپ'' سے ''تم'' کے تخاطب پر اتر آتا ہے جس کی تمثیلی صورت حال' فنی تقاضے یا نفسیاتی نزاکتیں ہرگز تائید نہیں کرتے۔ اس صیغہ جاتی عدم مطابقت کو دور کرنا ضروری ہے۔''تم'' کے اسم ضمیر سے مخاطب کرنے والے مکالمے درج ذیل ہیں:

''ناصر: تم میری مشکل نہیں سمجھ سکتیں روزینہ۔ (ص ۹۱)

''ناصر: تمہارے نقطہ نظر سے یہی حقیقت ہو.....

میرے اور تمہارے زاویۂ نگاہ میں.....

تم میری الجھن نہیں سمجھ سکتیں۔ (ص ۹۱)

''ناصر: کہنا کیا چاہتی ہو تم؟ (ص ۹۲)

''ناصر: کافی لمبی تقریر کر دی تم نے۔ (ص ۱۰۱)

''ناصر: اب تم جاؤ تمہاری گاڑی تمہارا انتظار کر رہی ہے۔(ص ۱۰۳)

''ناصر: روزینہ! دیکھ رہی ہو میرا شہکار'' (ص ۱۰۴)

مرزا ادیب کے ڈراموں میں پنجاب کی ثقافت کی چھاپ بھی نظر آتی ہے۔ اس لیے ''تتلی'' میں چھوٹی بچی کو گڈی اور بنگلے کو کوٹھی کہا گیا ہے۔''خاک نشیں'' میں فاطمہ اور ''تتلی'' میں اقبال' مکی کی

میٹھی روٹیاں لاتے ہیں۔ یہ تکرار اتفاقی نہیں بلکہ صاحب ڈراما کے ماضی پر روشنی ڈالتا ہے۔ اگر کوئی نفسیاتی نقاد اس کی تحلیل نفسی کرے تو مرزا ادیب اپنے بچپن میں مکی کی میٹھی روٹیاں کھاتے نظر آئیں گے۔ مقامیت کی اس چھاپ میں ''تتلی'' کے میاں بیوی غفور اور اقبال دیہاتی لب و لہجے میں گفتگو کرتے ہیں۔ یہ لہجہ اپنی گنوار شکل میں ''نغمہ اسیر ساز'' کے گداگروں میں پایا جاتا ہے اور ''خاک نشیں'' کا سائیں تو اپنی تمام گفتگو کرتا ہی پنجابی زبان میں ہے۔ اس طرح مرزا ادیب کے کرداروں کی گفتگو ان کی معاشرتی حالت اور سماجی پس منظر کا پتہ دیتی ہے۔ اس کے لیے مرزا ادیب بعض اصوات میں تبدیلی پیدا کر دیتے ہیں۔ جیسے تتلی کے گداگر (ز۔ذ۔ض۔ظ) کی متجانس اصوات کو (ج) میں بدل کر اَن پڑھوں کا لہجہ ظاہر کرتے ہیں۔ اس لیے ''مزہ' بازار' زیادہ' حرام زادی' بدذات' بد لحاظ'' کو علی الترتیب ''مجا' باجار' جیادہ' حرام جادی' بدجات' بد لحاج'' میں بدل دیا ہے اور صفیری اصوات کو بدل کر ''ہوش'' تماشا' بے شرم'' کو ''ہوس' تماسا' بے سرم' بنا دیا ہے۔ مبتذل لہجے کی اس تشکیل میں انہوں نے (غ) کی حلقی صوت کو (گ) کی تحی آواز میں بدل کر ''غیروں' بے غیرت'' کو ''گیروں' بے گیرت'' بنا دیا ہے اور اہل پنجاب کے صوتی معمولات کے پیش نظر ''فقیر'' اور ''خبردار'' کو ''فکیر'' اور ''کھبر دار'' بنا دیا ہے کیونکہ یہاں (ق) کی حلقی صوت کو (ک) کی تحی آواز میں بدلنے کا رجحان پایا جاتا ہے۔ اور ان الفاظ کی ہر دو متبدل آوازیں (خ۔ک) باہم متقابل جفت (Minimal Pairs) ہونے کے باعث ان پڑھ لوگوں میں تبدل پذیر ہیں مگر صوتی تبدیلیوں کے اس نازک عمل میں ع ''خوگر حمد سے تھوڑا سا گلہ بھی سن لے'' یہ کہ پاک و ہند کا اردو خواں طبقہ بعض عربی الاصل اصوات کو صحیح مخارج سے ادا کرنے پر قادر نہیں اس لیے ہم (ع) جیسی حلق سے نکلنے والی ادق آواز کو لسانیات کے قانون تسہیل الصوت کے تحت (الف) میں بدل کر بولتے ہیں۔ اس لیے ''خاک نشیں'' کے بعض نیم خواندہ کردار ''السلام علیکم'' اور ''معافی'' کو ''ساماں لیکم'' اور ''مافی'' بولتے ہیں۔ اس کے تسلسل میں ''طمع'' بھی ''تماں'' ہونا چاہئے تھا مگر تمثیل میں ''تمع'' درج ہے۔ جس سے (ع) کو (الف) میں بدلنے کے مذکورہ اصول کی نفی ہوتی ہے۔ اسی طرح ہم پاکسانی نژاد (ث' ص) کی متشابہ اصوات کو ''س'' میں بدل کر

بولتے ہیں۔ مرزا ادیب زبان کی تکلمی صورت کو املائی روپ دینا چاہتے ہیں تو انہیں ’’غصہ‘‘ کو ’’گسہ‘‘ لکھنا چاہیئے‘ ناکہ ’’گصہ‘‘ ایسے ہی بعض اور صوتی تناقصات کی طرف خورشید ناظر نے مرزا ادیب کے ڈرامائی مجموعے ’’شیشہ و سنگ‘‘ پر اپنے تبصرے میں اشارے کیے تھے۔ (۲۱) جن کا بعد ازاں مرزا ادیب نے اپنے ایک مکتوب میں ’’آپ نے جو دو اعتراض کیے ہیں‘ وہ بالکل معقول ہیں۔ میں اس سلسلے میں کوئی تاویل‘ توجیہہ‘ اعتراض نہیں کروں گا۔‘‘ (۲۲) کے الفاظ میں اعتراف کیا تھا۔مزید برآں ’’نغمہ اسیرساز‘‘ میں جدید تعلیم یافتہ دوشیزہ روزینہ نے انگریزی کے الفاظ(**Disturb, (wonderful, by the way, excuse me sir, very sorry, very sad.)** بڑی روانی اور بے تکلفی سے بولے ہیں۔مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ سب الفاظ اس نے صرف پہلے منظر میں بولے ہیں باقی ڈرامے میں اس نے انگریزی کا کوئی لفظ بول کے نہیں دیا۔ شاید ڈراما نگار بھول گئے کہ اس لڑکی کے مغربی معاشرت کی تربیت یافتہ ہونے کی وجہ سے یا محض اصولِ مطابقت (**Consistancy**) کی خاطر باقی تمثیل میں بھی اس کی زبان سے گاہے گاہے انگریزی کے پھول جھڑتے رہتے تو مناسب رہتا۔ اس کے ساتھ ساتھ روزینہ کا ’’چشم بدور‘‘ اور ’’منقار زیر پر‘‘ جیسے الفاظ بولنا بھی قرین قیاس نہیں کیونکہ آج کل ہمارے ہاں فارسی فہمی جس تیزی سے ختم ہو رہی ہے اس میں یہ ممکن نہیں کہ ہماری انگریزی زدہ نئی نسل فارسی کی ایسی ترکیبیں روانی اور آسانی سے بول سکے۔

مرزا ادیب کی ڈراما نگاری کے ان خصائص و مصائب کو سامنے رکھیں تو انہیں اردو ڈراما نگاروں کی پہلی صف میں شامل کیا جائے یا دوسری میں۔ اس کا فیصلہ آپ کریں گے۔

حوالہ جات

۱۔ مرزا ادیب ''مٹی کا دیا'' لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز' بار دوم ۱۹۸۴ء ص ۳۳۰

۲۔ مرزا ادیب ''خاک نشیں'' لاہور: مکتبہ عالیہ ایبک روڈ' بار اول ۱۹۷۵ء ص ۴۸

۳۔ ارسطو ''فن شاعری'' ترجمہ عزیز احمد' کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان' بار سوم ۱۹۷۴ء ص ۴۷

۴۔ مرزا ادیب' ڈراما ''تتلی'' مشمولہ تصنیف ''خاک نشیں'' محولہ بالا ۲ ص ۱۱۱

۵۔ ایضاً ص ۱۳۴۔

۶۔ ایضاً ص ۱۲۶۔

۷۔ ایضاً ص ۱۴۱۔

۸۔ امتیاز علی تاج ''اردو ڈراما کی مفاہمتیں: مجلّہ کارواں لاہور: چابک سواراں' سال نامہ ۱۹۳۴ء ص ۸۷۔

۹۔ وزیر آغا' مقدمہ ''ستون'' مصنفہ مرزا ادیب' لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز' چوک اردو بازار ص ۹

۱۰۔ ڈاکٹر محمد حسن ''نئی زندگی کے تقاضے اور تھیٹر'' مجلّہ شاعر' بمبئی: جلد ۳' شمارہ ۱' ۱۹۶۸ء ص ۱۵

۱۱۔ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی ''المیہ۔ ایک جائزہ'' لاہور: ماورا پبلشرز' بار اول اپریل ۱۹۸۷ء ص ۲۲۸

۱۲۔ عشرت رحمانی ''اردو ڈراما۔ تاریخ و تنقید'' لاہور: اردو مرکز گنپت روڈ' بار اول ۱۹۵۷ء ص ۳۹۔

۱۳۔ وزیر آغا ''کچھ ڈرامے کے بارے میں'' مجلّہ قند' مروان': ڈراما نمبر ۱۹۶۱ء ص ۲۹۱

۱۴۔ عظیم مرتضیٰ' مقدمہ ''آنسو اور ستارے'' مصنفہ مرزا ادیب' لاہور: مکتبہ کارواں' بار سوم ۱۹۵۸ء ص ۱۷

۱۵۔ مرزا ادیب ''خاک نشیں'' محولہ بالا ۲ ص ۶۲

۱۶۔ محمد اسلم قریشی ''ڈراما نگاری کا فن'' لاہور: مجلس ترقی ادب بار اول' جون ۱۹۶۳ء ص ۲۱۱۔

۱۷۔ مرزا ادیب ''خاک نشیں'' محولہ بالا ۲ ص ۴۶

۱۸۔ مرزا ادیب' ''نغمہ اسیر زساز'' مشمولہ خاک نشیں محولہ بالا ۲ ص ۹۷

۱۹۔ مرزا ادیب ''تتلی'' مشمولہ خاک نشیں محولہ بالا ۲ ص ۱۲۹۔

۲۰۔ امتیاز علی تاج ''اردو ڈراما کی مفاہمتیں'' محولہ بالا ۸ ص ۸۷۔

۲۱۔ خورشید ناظر' تبصرہ ''شیشہ و سنگ'' مصنفہ مرزا ادیب' مطبوعہ جدید ادب پبلی کیشنز' مرتبہ حیدر قریشی و دیگر ان خان پور: نومبر ۱۹۸۰ء ص ۴۴۰۔

۲۲۔ مرزا ادیب' مکتوب بنام خورشید ناظر' از کرشن نگر' لاہور: محررہ ۲۲ دسمبر ۱۹۸۰ء مملوکہ مکتوب الیہ۔