دربارِ اودھ کے باہر ڈرامائی سرگرمیاں

ڈاکٹر محمد ہارون قادر، صدرِ شعبۂ اُردو، جی سی یونیورسٹی، لاہور

Abstract

This paper discusses the traditional and regional recreational activities practiced in Hindustan since before the time of Wajid Ali Shah (lord of Oudh) . The literature review conducted for research purposes focuses on the various dramatic types including Raam Leela, Raas Leela, Naqali, Bhagat, Behroopiya, Indar Sabha, Indar Sabha Maadari Laal and Naatak Naager. In fact it is these recreational activities which laid the foundation of Urdu Drama and paved the way for playwrights like Agha Hashr. Thus, Urdu Drama became an important constituent of Muslim identity.

تفریح کے لیے کچھ نہ کچھ ایسی سرگرمیاں ہوتی ہیں جو عوام کے ذوق کی تسکین کا ذریعہ بنتی ہیں۔ ہندوستان میں بھی مقامی اور علاقائی تفریحی سرگرمیوں کی ایک مضبوط روایت ملتی ہے۔ لیکن دربار اودھ میں جب واجد علی شاہ کا دور آتا ہے تو ان کو عروج ملتا ہے۔ اس وقت ہندوستان میں یہاں کے مقامی قصے، کہانیاں، لوک داستان، ناچ گانے، کھیل تماشے، ناٹک، سوانگ، رہس اور دیگر تفریح کے سامان مہیا کرنے والوں میں بھانڈ، مراثی، جگت باز، چٹکلے باز اور بھگت وغیرہ شامل ہیں۔ ان میں ایک تو وہ خاندان ہیں جنھوں نے اپنی روایات کو آگے بڑھایا دوسرا وہ لوک فن پارے ہیں جو سینہ بہ سینہ یہاں کے لوگوں میں منتقل ہوتے آئے ہیں اور آگے آنے والی نسلوں تک پہنچے ہیں۔ اس مقالے میں ہم ان کا مختصر تعارف پیش کر رہے ہیں۔ ان میں پہلا اور بنیادی عنصر ناٹک کا ہے۔

ناٹک جو سوانگ ہی کی ایک قسم ہے۔ اس کی تعریف بیان کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد شاہد حسین لکھتے ہیں کہ:

> ''ناٹک سے مراد مغربی طرز کے ڈراموں سے قبل یا ان سے الگ وجود میں آنے والے کھیل ہیں۔''[۱]

یعنی اُردو ناٹک (لوک ناٹک، عوامی ناٹک) کا تعلق ہندوستان سے ہے۔ یہ الگ بحث ہے کہ وقت کے ساتھ اس نے بیرونی اثرات بھی قبول کیے ہیں۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی لکھتے ہیں:

> ''اُردو تھیٹر کی تاریخ شاہد ہے کہ اس (ناٹک) کی ابتدائی ساخت و پرداخت کا تعلق ان باشندگان پرتگال سے ہے جو ۱۴۸۷ء میں بغرض تجارت ہندوستان میں آئے تھے۔ دراصل

یہی لوگ اور ان کے جانشین ماڈرن انڈین اسٹیج کے بانی اور ہراوّل دستے کے ہیرو ہیں۔ جب یورپ، امریکہ، چین اور جاپان میں ماڈرن اسٹیج کا نام نہ تھا اس وقت پرتگالی مبلغین دکن اور شمالی ہند میں اُردو ڈرامے اسٹیج کرتے تھے۔''[۲]

اس وقت چونکہ ہمارے پاس کوئی ایسا ناٹک (کھیل) تحریری شکل میں موجود نہیں جس کی بنیاد پر ہم کوئی مضبوط حوالہ پیش کر سکیں۔ لیکن کسی حد تک ڈاکٹر عبدالعلیم نامی کی بات سے اتفاق کیا جا سکتا ہے۔

ہندوستان میں سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد اُردو ڈرامے کی ابتدا تک ہندوستان میں ڈرامے کی روایت کو لوک ناٹک یا عوامی ناٹک نے آگے بڑھایا۔ بھرت کی ناٹیہ شاستر کو مدنظر رکھ کر لکھے جانے والے سنسکرت ڈرامے اپنا وجود ختم کر بیٹھے اس کے برعکس لوک ناٹک زندہ رہا اس کی ایک وجہ سینہ بہ سینہ علم کی ترسیل تھی۔ اداکاروں کو تمام ناٹک زبانی یاد ہوتا تھا جو آنے والی نسل کو یاد کرا کے کئی سینوں میں محفوظ کر دیتے تھے۔

انیسویں صدی میں واجد علی شاہ کے رہس اور امانت لکھنوی و مداری لعل کی اندر سبھاؤں سے نوٹنکی کا ایک نیا منظر نامہ سامنے آتا ہے۔ اس زمانے میں بنگالی اور مراٹھی تھیٹر کا عروج شروع ہوا۔ اس دور میں ناٹک (عوامی ڈرامے) کی روایت نے مسلسل اپنے وجود کو قائم رکھا۔ ابراہیم یوسف لکھتے ہیں کہ:

''دسویں صدی عیسوی آتے آتے سنسکرت ڈراما ناپید تو نہیں ہوا مگر اسٹیج خالی کر کے صرف کتابوں کی زینت بن گیا..... یہ ضرور ہوا کہ ڈراما شاہی درباروں کے شاہی اسٹیج سے مندروں کے صحنوں ..... اور عوامی گزرگاہوں کے چوراہوں پر منتقل ہو گیا اور سنسکرت کے بندھے ٹکے قواعد کی پابندیوں سے آزاد فضا میں سانس لینے لگا یہ ایک روشن مستقبل کی روشن صبح تھی جو اپنے جلو میں نئے نئے عوامی تھیٹر لے کر آئی۔ جاترا، بھگت، سوانگ، راس لیلہ، رام لیلہ، تماشا، خیال، ماچ اور چھوٹے بڑے بہت سے فارم پیدا ہوئے جن کی بنیادوں پر کھڑے ہو کر اُردو ہندی ڈرامے نے اپنی موجودہ شکل اختیار کی۔''[۳]

اس دور میں سنسکرت ڈراما پیچھے رہ گیا اور عوامی ناٹک کو اس حد تک مقبولیت ہوئی کہ کئی عوامی ناٹکوں کو پیش کرنے والے کئی لوگ سامنے آئے۔ محمد عمر و نورالٰہی صاحبان لکھتے ہیں:

''برہمنوں کی دیکھا دیکھی جہلا نے بھی ناٹک منڈیاں بنائیں اور سنسکرت کو چھوڑ کر ہندوستان کی مختلف پراکرتوں میں ناٹک دکھانے لگے۔ ان ناٹکوں کے پلاٹ بے ہودہ زبان فحش اور مخرب اخلاق تھے۔''[۴]

ہم اگر واجد علی شاہ سے پہلے کے دور میں دیکھیں تو ہمیں ملا غنیمت کی مثنوی ''عشق نیرنگ''، محمد حسین قتیل کی تصنیف ''ہفت تماشا'' اور بعد میں عبدالحلیم شرر کی ''گذشتہ لکھنو'' میں نوٹنکی کے کچھ حوالے ملتے ہیں۔

سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد چھوٹے چھوٹے کھیل تماشا نگری نگری گاؤں گاؤں پھرنے لگے۔ یہ لوک ناٹک زیادہ تر مذہبی یا نیم مذہبی ہوتے تھے جن میں روایتی قصے کہانیاں بیان کیے جاتے تھے۔ مثلاً:

رام لیلا:

یہ قصہ ''رامائن'' میں اور دوسری کتابوں میں موجود ہے۔ اسی طرح راس لیلا (کرشن لیلا) کا قصہ ''مہا بھارت'' میں موجود ہے۔ یہ قصے شہروں، محلوں اور گلیوں میں گھومتے پھرتے رہے ہیں۔ ان کی مقبولیت بھی بہت تھی۔ لیکن ان کے تماشائی اکثر ان پڑھ لوگ تھے یا نچلے طبقے کے لوگ ان کا ذوق فرماتے تھے۔

یہ کھیل خاص طور پر دسہرے کے تہوار پر ہوا کرتا تھا۔ اس موقع پر اس کی جگہ جگہ نمائش ہوتی تھی۔ اس کھیل کو پیش کرنے کا طریقہ یہ ہوتا تھا کہ زمین پر چادر بچھا دی جاتی تھی یا کوئی تخت رکھ کر اس کے اوپر تمام اداکار اکٹھے ہو جاتے تھے۔ اس طرح کپڑے تبدیل کرنے یا میک اپ کرنے کے لیے کپڑا تان کر پیچھے ایک جگہ بنا لی جاتی۔ ایکٹر دورانِ کھیل حقہ پانی بھی کرتے جاتے تھے۔ چھوٹی موٹی تبدیلی تو ایکٹر سٹیج پر ہی کر لیتے تھے مثلاً ایک مرد کردار زنانہ رول کرنے لگا ہے تو وہ اپنا رول بتائے گا اور ڈوپٹہ سر پر لے کر رول کر لے گا۔ اُس طرح ایک کردار مر جاتا ہے تو وہیں پر خود اُٹھ کر بیٹھا جاتا ہے۔ میوزک بجانے والے پیچھے بیٹھے ہوتے تھے گانے والوں میں ایکٹر چلتے پھرتے گا لیتے یا ایک پیچھے بیٹھا ہوا گاتا۔ جہاں تک لائٹ کا تعلق ہے تو یہ استعمال نہیں ہوتی تھی سادہ لالٹین یا لیمپ کی کوئی قسم صرف مخصوص جگہ پر روشنی کرنے کے لیے استعمال ہوتی تھی۔

بن باس کے دوران سیتا جی کو راون کا ہر یا لینا۔ رام چندر جی کا لنکا جانا سیتا جی کو واپس لانا اور جنگ کے مناظر دکھانے کے لیے، عام طور پر جلوس کی شکل میں، کھلے میدانوں میں بھی پیش کیے جاتے ہیں۔

بنگال میں ایک نمائش ہوتی تھی اس کو ''جاترا'' کہا جاتا تھا۔ شروع شروع میں تو خالص مذہبی قسم کی چیز تھی لیکن بعد میں سماجی چیزیں بھی اس میں شامل ہو گئیں۔ ''جاترا'' کی مناسبت سے اس قسم کے کھیل کھیلنے والی منڈیوں کو بھی ''جاترا'' کہا جانے لگا۔

راس لیلا:

راس لیلا کے بارے میں مختلف لوگوں کا مختلف بیان ہے مثلاً حبیب الرحمٰن لکھتے ہیں:

> ''رس (راس) کے معنی ..... خدائی طاقتوں کے اس مکمل ظہور کے ہوتے ہیں جو از روئے ہندو مذہب، سری کرشن جی میں نمایاں طور پر تسلیم کیا جاتا ہے۔ لیلہ مرکب ہے لی اور کا، لی مصدر کے معنی ہیں فنا ہو جانا اور لا کے معنی ہیں لینے کے۔ اس طرح یہ لفظ فنائیت حاصل کرنے والے فعل یا کرشمہ مخصوص کے معنی ظاہر کرتا ہے۔ اس لیے راس لیلہ کے معنی ہوئے۔ کامل اوتار میں فنائیت حاصل کرنے والا کرشمہ مخصوص۔''[۵]

راس لیلا کے بارے میں مختلف کہانیاں بتائی جاتی ہیں کہ راس لیلا میں رقص و موسیقی کے ذریعے رس پیدا کیا جاتا ہے یا ایک اجتماعی رقص ہوتا ہے جس میں مرد اور عورتیں ہاتھوں میں ہاتھ ڈال کر رقص کرتے ہیں۔ اسی طرح اس کا ایک تعلق گوالوں اور گوپیوں سے جوڑا جاتا ہے کہ ان کے کسی قدیمی رقص کی کوئی قسم ہے۔ اس کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ عورتیں زیادہ ہوتی ہیں وہ کسی مرد کا چناؤ کرتی، مرد ایکٹر ڈانس وغیرہ کا ماہر ہوتا ہے۔ بہرحال جو راس

لیلا واجد علی شاہ کے زمانے میں اودھ کے گردونواح میں نظر آتی ہے اس کا تعلق کرشن کی لیلاؤں، گوپیوں اور رادھا سے ہے۔

کرشن کی لیلاؤں کے حوالے سے ایک قصہ مسعود حسن رضوی ادیب نے اپنی کتاب ''لکھنو کا شاہی اسٹیج'' میں لکھا ہے۔ مختصراً قصہ یوں ہے کہ کرشن نے گوپیاں سے وعدہ کیا تھا آئندہ جاڑوں کی راتوں میں تمہاری تمنا پوری کروں گا۔ جب جاڑوں کی راتیں آئیں تو کرشن نے بانسری لی اور بجانی شروع کر دی جب گوپیوں نے اس کی آواز سنی تو شدت جذبات سے بے قابو ہو کر ڈوری چلی آئیں۔ یہ بہت غمگین ہوتی ہیں۔ پھر کرشن ان کو خوش کرنے کے لیے جمنا کے کنارے ان کے ساتھ کھیلتا ہے۔ گوپیاں کرشن کی محبت میں آپس کی رقابت میں حد سے زیادہ مغرور ہو جاتی ہیں۔ کرشن ان کے آپس کے غرور اور رقابت کو ختم کرنے کے لیے غائب ہو جاتا ہے۔ گوپیاں اس کی جدائی میں سخت بے چین ہوتی ہیں۔ پتوں اور درختوں سے کرشن کا پتا پوچھتی ہیں اور پھر کرشن کی نقلیں اتار کے اس کے کارناموں کو یاد کرتی ہیں۔ ساری گوپیاں جمنا کے کنارے بیٹھی منتیں کرتی ہیں۔ اچانک کرشن ان کے بیچ آ جاتا ہے سب خوش ہو جاتی ہیں پھر کرشن سے راز و نیاز کی باتیں کرتی ہیں۔ جمنا کے کنارے یہ گھومتے پھرتے ہیں۔ اس دوران گوپیاں کرشن کا ہاتھ پکڑے رقص کرتی ہیں۔ اس رقص میں کرشن ہر دو گوپیوں کے درمیان کھڑا ہے اور ہر گوپی یہی خیال کرتی ہے کہ کرشن اس کے ساتھ کھڑا ہے۔ رقص ہو رہا ہے اور آسمان پر تمام دیوتے اپنی بیویوں کے ساتھ بیٹھے اس کا نظارہ کر رہے ہیں اور نقارے کی تھاپ کے ساتھ پھول برسائے جا رہے ہیں۔ جب جذبات میں آگ بھڑک اٹھی تو اتنے ہی کرشن بن جاتے ہیں، جتنی گوپیاں ہیں اور کرشن ہر گوپی کے ساتھ رات بھر رہا، صبح ہوتے ہی یہ گوپیاں اپنے اپنے گھروں میں لوٹ جاتی ہیں۔ ان کے گھر والے یہ ہی سمجھتے ہیں کہ یہ گھر میں ہی تھیں۔

اس کہانی سے ملتے جلتے اور بھی کئی راس لیلا بیان کیے جاتے ہیں۔ اس کہانی (راس لیلا) میں دو بڑے پہلو ہیں، رقص اور کرشن کے حالات کو بیان کرنا، اس کو یاد کر کے اس کی نقلیں اتارنا۔ ہندوستان میں کرشن کے جنم دن کے حوالے سے لوگ چھوٹی چھوٹی ٹولیوں میں رقص کرتے ہیں اور کرشن کے حالات زندگی بیان کرتے ہیں جسے ''رہس دھاری'' کہا جاتا ہے۔ ''رہس دھاری'' آہستہ آہستہ جنم دن کے علاوہ میلوں وغیرہ کا بھی حصہ بن گیا۔ ڈاکٹر محمد شاہد حسین لکھتے ہیں:

> ''ابتدا میں رہس کرشن جی کے حالاتِ زندگی تک محدود تھے۔ لیکن رفتہ رفتہ یہ تبدیلی آئی کہ کرشن کی لیلاؤں میں سے کوئی لیلا مثلاً کالی ناگ لیلا، ماکھن چوری چیر ہرن کنس مردن، نہارن لیلا یا ڈھاری لیلا دکھا کر رسم پوری کر دی اور پھر مشہور قسم کے مذہبی یا غیر مذہبی قصوں میں سے کوئی کھیلا جیسے ہریشن چند، مور دھوج، پرہلاد، دھرو، دیا رام گوجر یا سیاہ پوش کا قصہ۔''[۶]

اس کو بھی پیش کرنے کے لیے کوئی مخصوص جگہ کا تعین نہیں کیا گیا تھا۔ سیّد وقار عظیم اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> ''کسی محلے کے چند لوگ مل کر پاس پڑوس سے تھوڑے سے تخت اکٹھے کر کے انہیں اِدھر اُدھر پڑی اینٹوں کے بہارے جما کر ایک اونچی اور ہموار سطح بنا لیتے تھے۔ اس پر حسب مقدور

دریاں اور چادریں بچھا لی جاتی تھیں اور کبھی کبھی حسب ضرورت دو ایک کرسیاں ڈال لی جاتی تھیں۔ یہی رہس کا اسٹیج تھا۔ رہس میں کام کرنے والے کرداروں کو اس چوکے کے ایک کونے میں بٹھا دیا جاتا تھا۔ یہ کردار اپنی اپنی باری پر ناظرین اور سامعین کے آگے کھڑے ہو جاتے اور اپنا پارٹ ادا کر کے بیٹھ جاتے اور رہسوں میں (جن کی تعداد کی کوئی حد نہیں تھی) ہر مصنف اپنی اپنی، مذاق اور لیاقت کے مطابق گانے بھی شامل کرتا تھا۔ یوں مکالمہ ان سب کا نظم میں ہوتا تھا۔ ایک خاص شخص (جسے راوی سمجھنا چاہتے) کردار کے سامنے آنے سے پہلے اس کا مختصر سا تعارف بھی کرا دیتا تھا۔'' ۷

اس طرح رہس میں سین بندی کا بھی کوئی تصور نہیں تھا نظم ایک تسلسل کے ساتھ چلتی جاتی تھی۔ اس طرح کے رہس میں بنیادی اہمیت ناچ گانے اور کرشن کی زندگی سے جڑے عشقیہ بیان سے تھی۔

نقالی:

نقال، بھانڈ یا ڈومنیاں وغیرہ ہندوستان میں ایک قدیمی روایت کے حامل ہیں۔ ڈومنیاں جن کا ایک باقاعدہ خاندان تھا اور یہ شادی بیاہ کے موقع پر بہروپ یا نقلیں کر کے مہمانوں کو خوش کرتی تھیں۔ یہ مردوں کا روپ بھی دھار لیتیں اور روپے وصول کرتیں (جن کو ویلیں یا لاگ کہا جاتا ہے۔) مرد دو یا تین مل کر چھوٹے چھوٹے مزاحیہ واقعات بیان کرتے تھے۔ بیانیہ واقعہ میں کردار ادا کاری بھی کرتے تھے اس کا انداز داستان بیان کرنے والوں جیسا ہوتا تھا۔ ان کا ذکر بھرت نے ناٹیہ شاستر میں بھی کیا ہے۔ عبدالعلیم نامی ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

''مرد ناچنے والوں کا دوسرا گروہ بھانڈ ہیں۔ لکھنو میں ان لوگوں کے دو گروہ ہیں ایک کشمیری جو کشمیر سے آئے ہیں اور دوسرا خالص یہاں کے جن کا پیشہ ابتداً کچھ اور تھا۔ مگر اب نقالی ان کا خاص فن ہو گیا ہے.....مگر مغلیہ کے زمانہ میں بھانڈوں نے خاص نمود حاصل کر لی تھی۔ ان کا پتہ اورنگزیب کے بعد سے چلتا ہے۔'' ۸

نقالی کرنے والوں نے اپنے فن کو زندہ رکھا اور ہندوستان کے تمام خطوں میں یہ کسی نہ کسی شکل میں موجود ہیں۔

بھگت:

اُردو مثنویوں کو پڑھتے ہوئے بھگت بازوں کا نام بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً مولانا محمد اکرم کی مثنوی ''نیرنگ عشق'' (۱۰۹۲ھ) میں ان کا ذکر ملتا ہے۔ فرہنگ آصفیہ میں اس کے معنی یہ رقم ہیں:

''ہندوؤں کا ایک مذہبی سوانگ جس میں نرسنگھ اوتار اور کرشن وغیرہ کا روپ بھرتے ہیں.....
ہندوؤں کا ایک فرقہ جو لڑکوں کو نچاتا ہے اور سوانگ وغیرہ بھر کر تماشا دکھاتا ہے۔'' ۹

بھگت، نقال، بھانڈ یا چٹکلے باز ویسے تو سب قریب قریب ہیں لیکن پھر بھی ان میں ایک لطیف فرق پایا جاتا۔ ویسے تو سبھی رقص بھی کر لیتے ہیں نقلیں بھی اتارتے ہیں، روپ بھی بھرتے ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

''نقالوں یا بھانڈوں کا کام زبان سے نقلیں یا لطیفے بیان کرنا تھا اور بھگت بازوں کا کام بھیس بنا کے ان کے افعال وحرکات کی تمثیل پیش کرنا تھا۔ ناچ گانا دونوں میں مشترک تھا۔ بعد کو یہ فرق باقی نہ رہا۔ نقالی اور بھگت ایک دوسرے میں مدغم ہوگئیں اور بھگت باز کے الفاظ رفتہ رفتہ متروک ہوگئے۔''[۱۰]

اس طرح ان میں بنیادی فرق یہ سامنے آتا ہے کہ نقال اور بھانڈ کا کھیل زبان سے تھا۔ زبان پر ان کو قدرت حاصل تھی اور وہ ہر طرح کا مزاح لفظوں سے پیدا کرتے تھے اور جو واقعہ بیان ہوتا تھا اس کا کوئی باقاعدہ راوی نہیں ملتا ہے یہ خود سے ہی بناتے تھے جس میں مکمل کہانی آغاز اور انجام رکھتی تھی۔ جبکہ بھگت جسم سے کھیل پیش کرتے تھے کہ اپنی یا لوگوں کی اداؤں سے ایسے واقعات (کرتب) دکھاتے کہ لوگ خوش ہو جاتے ان دونوں کے ساتھ ہیجڑوں کا بھی مضبوط رشتہ ہے یہ دونوں کے ساتھ مشترک کام کرتے تھے۔ اس طرح یہ بھی الگ خاندان کی حیثیت رکھتے ہیں۔

بہروپیا:

بہروپ ہندوستان کا قدیمی فن ہے اس میں فن کار روپ بھر کر لوگوں کو تفریح کا سامان مہیا کرتے تھے۔ اس سلسلے میں محمد عمر و نور الٰہی لکھتے ہیں:

''وہ عجیب وغریب ہستی جو مختلف بہروپ بھر کر کوچہ کوچہ چکر لگاتی ہے اور جسے عرف عام میں بہروپیا کہتے ہیں۔ جرمن ڈرامے کی خوشہ چیں ہے کیوں کہ بہروپیا صرف بہروپ بھرنے پر قناعت نہیں کرتا بلکہ حرکات وسکنات اور آواز کو بھی کیریکٹر کے مطابق کر دیتا ہے۔ جناب سرشار کا فسانہ آزاد میں بہروپئے کا داخل کرنا اس بات کی دلیل ہے کہ ہندوستانی سوسائٹی کا تذکرہ اس کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا۔''[۱۱]

اندر سبھا:

۱۸۵۴ء میں (تصنیف یکم اگست ۱۸۵۲ء) امانت لکھنوی کا ''اندر سبھا'' پہلی بار اسٹیج ہوا۔ اس بارے میں نور الٰہی نے اپنی کتاب ''ناٹک ساگر'' میں ذکر کیا ہے کہ یہ واجد علی شاہ کے حکم پر ''قیصر باغ'' میں اسٹیج ہوا تھا۔ پھر اس کی شہرت عام ہوئی اور یہ کتابی صورت میں ۱۲۷۱ھ میں شائع ہوا۔ اس کی مختصر کہانی یہ ہے کہ ایک سبز پری ہے اسے ہند کے شہزادہ گلفام سے محبت ہو جاتی ہے۔ پری کالے دیو کو بھیج کر اسے اپنے پاس منگوا لیتی ہے۔ پری راجہ اندر کی سبھا میں ناچ کے لیے جاتی ہے گلفام ساتھ جانے کی ضد کرتا ہے۔ وہ ساتھ لے جاتی ہے وہاں لال دیو راجہ اندر کو بتا دیتا ہے۔ راجہ اس کے پر نوچ دیتا ہے اور گلفام کو قید کر دیتا ہے۔ پھر پری جوگن کے روپ میں راجہ اندر کے دربار میں حاضر ہوتی ہے اور راجہ خوش ہو جاتا ہے جب انعام کی باری آتی ہے تو پری گلفام کو مانگتی ہے آخر گلفام اسے مل جاتا ہے۔ یہ ساری منظوم ہے۔ اس میں امانت لکھنوی نے غزلیں بھی شامل کی ہیں۔ اس کی وجہ سے دربار کی تفریح عوام تک جا پہنچی اور مختلف شہروں میں یہ اسٹیج ہوا۔ پھر اسی طرز پر اور ناٹک ہونے لگے جس میں پوری ایک ٹیم شامل ہوتی

مرد اور عورتیں مل کر اسٹیج کرتے جن میں عورتوں کی تعداد زیادہ تھی۔ اس طرح امانت لکھنوی نے ناٹک کی روایت کو پھیلانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

اندر سبھا مداری لال:

اندر سبھائیں تو بہت لکھی گئیں لیکن امانت لکھنوی کے علاوہ اگر کسی کو عوام میں مقبولیت ہوئی تو وہ مداری لال کی اندر سبھا ہے۔ اس میں نثر تو نہیں ہے لیکن مکالمے سوال جواب کی صورت میں بولے جاتے تھے۔ اس کے شروع میں سرخ پردے گرنے سے اس کا آغاز ہوتا ہے اور آخر میں جب سارا اسٹیج خالی ہو جاتا ہے تو یہ اس کا اختتام ہوتا تھا۔

ناٹک ناگر سبھا:

اس زمانے میں اُردو سٹیج ڈرامہ مغربی بنگال (ڈھاکہ) میں شروع ہو چکا تھا۔ اس وقت شیخ امام بخش کانپوری نے ''ناگر سبھا'' لکھی اس کو بھی بڑی شہرت ملی۔ اگرچہ فنی حوالے سے بہت کمزور ناٹک تھا۔ اس کے بارے میں عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

> ''اسی زمانہ میں شیخ امام بخش کانپوری نے اندر سبھا کی طرز پر ناٹک ناگر سبھا لکھا جو فنی لحاظ سے نہایت ناقص اور تک بندی کے پیرایہ میں لکھا گیا۔ اس کی زبان غیر فصیح، مکالمے بے تکے اور اشعار ناموزوں تھے اور اندر سبھا کی تقلید میں یہ منظوم ناٹک رقص و نغمے کا مجموعہ تھا لیکن بے حد مقبول ہوا۔'' ۱۲

فنی حوالے سے یہ کمزور ہے لیکن اس نے ناٹک کی روایت کو آگے بڑھایا اور عوام میں مقبول بھی ہوا۔

ان تمام تفریحی سرگرمیوں نے بعد میں منظر عام پر آنے والے اُردو ڈرامے کے لیے ایک ایسی جاندار فضا بنائی کہ پارسی تھیٹر میں اُردو کے ڈرامہ نگاروں نے ایک انقلاب پیدا کیا اور وہ تھیٹر انگریزی میں شروع ہوا ایک دم اس میں اُردو ڈرامے ہونے لگے اور آغا حشر جیسے اُردو ڈرامہ نگار پیدا ہوئے۔ ہندوستان سے پہلے مسلمانوں کے ہاں ڈرامہ کی صنف نہیں ملتی۔ جب اُردو زبان ہندوستان کے مسلمان کی شناخت بنی تو اُردو ڈرامہ بھی مسلم شناخت کا ایک ذریعہ بنا۔

حوالہ جات:

۱۔ محمد شاہد حسین، ڈاکٹر، عوامی روایات اور اُردو ڈراما، نئی دہلی: جوہر الال یونیورسٹی، ۱۹۹۲ء، ص: ۳۳

۲۔ عبدالعلیم نامی، اُردو تھیٹر، جلد اوّل، کراچی: ۱۹۶۲ء، ص: ۱۸

۳۔ ابراہیم یوسف، ہندی ڈرامے کا ارتقا، بھوپال: ۱۹۸۵ء، ص: ۸۳

۴۔ انہوں نے مندرجہ ذیل ڈراموں کا ذکر کیا ہے۔ تارا سانگم، بل بانی یمو، کمار رام چیتو سرنگدر چرتر، داد پدی دستر ہرن وغیرہ کے علاوہ، رہس، ناچ، بہروپ اور کٹھ پتلی کو بھی انہی میں شامل کرتے ہیں۔

۵۔ حبیب الرحمٰن شاشتری، ویدانت اور یوگ کی روشنی میں راس لیلا کی تصویر، ماہنامہ ''آج کل''، لاہور: مخزونہ جی سی یونیورسٹی، اپریل ۱۹۵۹ء، ص: ۱۱

۶۔ محمد شاہد حسین، ڈاکٹر، عوامی روایات اور اُردو ڈراما، نئی دہلی: جوہر الال یونیورسٹی، ۱۹۹۲ء، ص: ۴۲

۷۔ سیّد وقار عظیم، آغا حشر اور ان کے ڈرامے، دہلی: ۱۹۷۸ء، ص: ۵۲۔۵۳

۸۔ عبدالحلیم شرر، گذشتہ لکھنو، لکھنو: (مخزونہ جی سی یونیورسٹی، لاہور، گوشہ عبادت بریلوی)، ۱۹۷۱ء، ص: ۲۴۳

۹۔ فرہنگ آصفیہ، لائن ''بھ''، کراچی

۱۰۔ مسعود حسن رضوی ادیب، لکھنو کا شاہی اسٹیج، طبع دوم، لکھنو: (مخزونہ جی سی یونیورسٹی، لاہور)، ۱۹۶۸ء، ص: ۵۰

۱۱۔ محمد عمر و نور الٰہی، ناٹک ساگر، بار اوّل، لاہور: (مخزونہ جی سی یونیورسٹی، لاہور، گوشہ وحید قریشی) ۱۹۲۴ء، ص: ۳۵۲

۱۲۔ عشرت رحمانی، اُردو ڈرامے کا ارتقا، علی گڑھ: ۱۹۶۸ء، ص: ۲۶

II