اکائی 5 ریڈیائی ڈراما: تعریف، آغاز اور ارتقا

ساخت

5.1 اغراض و مقاصد

5.2 تمہید

5.3 ریڈیائی ڈراما: تعریف، آغاز اور ارتقا

5.3.1 ریڈیائی ڈرامے کی تعریف

5.3.2 ریڈیائی ڈرامے کا آغاز و ارتقا

5.3.3 ماحصل

5.4 آپ نے کیا سیکھا؟

5.5 اپنا امتحان خود لیجیے

5.6 سوالوں کے جوابات

5.7 فرہنگ

5.8 کتب برائے مطالعہ

5.1 اغراض و مقاصد

اس اکائی کا مطالعہ کرنے کے بعد آپ:

- ریڈیائی ڈرامے کی تعریف بیان کرسکیں گے۔
- ریڈیائی ڈرامے کے فن پر گفتگو کرسکیں گے۔
- ریڈیائی ڈرامے کے اجزا سے واقف ہوسکیں گے۔
- ریڈیائی ڈرامے کی خصوصیات بیان کرسکیں گے۔
- ریڈیائی ڈرامے کے آغاز و ارتقا پر روشنی ڈال سکیں گے۔

5.2 تمہید

عزیز طلبا! گذشتہ اکائی میں آپ نے اردو ڈرامے کے آغاز و ارتقا کا مطالعہ کیا۔ ڈراما انسانی اعمال کی نقل تو ہے لیکن اس کو فطری بنانے میں زبان کا تخلیقی استعمال سب سے زیادہ مؤثر ہوتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں ایسے ہی

الفاظ استعمال کرنا چاہیے جو روزمرہ کی فطری زبان کا جز ہیں نہ کہ کتابی زبان میں استعمال ہونے والے الفاظ کا۔ اگر یہ بات سمجھ لی جائے کہ سامعین کو متاثر کرنا اہم نہیں ہوتا بلکہ کہانی کا ابلاغ اہم ہوتا ہے تو مقصد آسانی سے حل ہوجاتا ہے۔ کچھ لوگ اپنی قابلیت کا رعب جمانے کے لیے مشکل الفاظ استعمال کرنے کی بیماری میں مبتلا رہتے ہیں۔مگر جہاں ابلاغ اہم ہو وہاں مشکل الفاظ کی نہیں بلکہ مناسب الفاظ کی ضرورت ہوتی ہے۔

ریڈیو ڈرامے کے سامعین میں ہر طبقے اور ہر اہلیت کے لوگ ہو سکتے ہیں۔اس سے بھی اس میں روزمرہ بول چال کی زبان کا نظریہ تقویت پاتا ہے۔ البتہ زبان کی سادگی برقرار رکھتے ہوئے اس میں کہیں ہم وزن، ہم آواز، مترنم اور ہم قافیہ الفاظ کا استعمال کر کے اسے خوبصورت بنایا جا سکتا ہے۔مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں زبان بے ربط، بے محل اور بازارو نہ ہو، اسے سنجیدہ، برمحل اور باوقار ہونا چاہیے۔

مکالمے کی بات کریں تو ریڈیو ڈرامے کے لیے مکالمہ بنیاد کی پہلی اینٹ ہوتا ہے جس کے بغیر اس کا قصر تعمیر نہیں ہوسکتا۔ اسٹیج ڈرامے میں مکالمے کی اہمیت ثانوی ہوتی ہے کیوں کہ ڈراما اسٹیج پر دکھائی دیتا ہے۔

ریڈیو ڈراما نگار کا یہ بھی کام ہے کہ وہ ہر کردار کو اس کی گفتگو اور لہجے کی مدد سے بھی ابھارے، لیکن اس کوشش میں ایسا نہ ہو کہ مکالمے باہر سے لائی ہوئی چیز معلوم ہونے لگیں اور یہ احساس ہونے لگے کہ یہ صرف بولے جانے کے لیے بولے جا رہے ہیں۔ انھیں اس طرح پیش کرنا چاہیے کہ ڈرامے کا ماحول بولتا ہوا معلوم ہو اور ہر دو انسانوں میں جو فرق ہوتا ہے وہی ان کے مکالموں میں بھی نمایاں ہو۔اسی طرح ریڈیائی ڈرامے روایتی ڈرامے سے تھوڑا مختلف ہوتے ہیں۔ اس اکائی میں آپ ریڈیائی ڈرامے کی تعریف کے ساتھ ساتھ اس کے آغاز وارتقا کا تفصیلی مطالعہ کریں گے۔

5.3 ریڈیائی ڈراما: تعریف، آغاز اور ارتقا

5.3.1 ریڈیائی ڈرامے کی تعریف

ریڈیو پر نشر ہونے والے ڈرامے کو ریڈیائی ڈرما کہا جاتا ہے۔ ڈراما، ڈراما رہتا ہے خواہ اسے اسٹیج پر پیش کیا جائے یا عوامی ذرائع ترسیل کے دوسرے ذرائع (یعنی فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن) سے نشریا ٹیلی کاسٹ کیا جائے۔ البتہ پیش کش کے ذرائع کی مخصوص ضروریات کے تحت اس کے اصولوں میں تھوڑی بہت تبدیلی آجاتی ہے، اس میں فرق صرف طریقہ کار اور پیش کش کا ہے۔ مثال کے طور پر ڈرامے کا مقصد ہوتا ہے کسی قصے، واقعے یا بنیادی خیال کو دوبارہ عملاً پیش کرنا، اسٹیج ڈرامے میں انھیں اسٹیج پراپرٹی، خصوصی صوتی اثرات، پس منظر کی موسیقی، اداکاروں کے مکالمے اور ان کی حرکت وعمل کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ ٹیلی ویژن اور فلم میں آواز اور تصویروں کے ذریعے، ریڈیو میں انھیں صرف آواز کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ ریڈیو ڈراما آیا تو پہلے سے اس کے لیے کوئی

اصطلاح وضع نہیں کی گئی تھی۔ چناں چہ اسے مختلف نام دیے گئے۔

> ''وال گلگڈ اسے براڈ کاسٹ پلے اور روجر مین نے اسے صوتی ڈراما بھی کہا ہے۔ ہریش چندر کھنہ، سدھارتھ ناتھ کمار اور امرناتھ چنچل اسے ریڈیو ناٹک کہتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی، آل احمد سرور، احتشام حسین اور کلیم الدین احمد نے اسے ریڈیائی ڈراما کہا ہے تو ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر عبدالعلیم نامی اور نریندر سیٹھ نے اپنی تحریروں میں اسے یک بابی ریڈیو ڈراما، ایکانکی ڈراما اور ایک ایکٹ ڈراما کہا ہے۔''
>
> (اخلاق اثر، ریڈیو ڈرامے کا فن، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، 1977، ص: 39-40)

اس سے واضح ہوتا ہے کہ ریڈیو ڈراما ریڈیو پر صوتی ہیئت میں کہانی کہنے کا فن ہے جس میں نہ اجسام پیش ہوتے ہیں نہ تصویر۔ اس کا سارا انحصار صوت و صدا پر ہے۔ جس کی مدد سے سامعین کہانی اور اس کی تمام لوازمات کو اپنے تصور میں خود تخلیق کرتے ہیں۔ یہ ایسا ڈراما ہے جسے صرف سنا جاتا ہے دیکھا نہیں جاتا۔ ریڈیو ڈرامے میں لفظی اور صوتی تبدیلی سامعین کے تخیل کو متحرک کرتی ہے۔ اس میں ایسے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں جو سامعین کے تخیل کو بیدار کر دیں اور پھر وہ اپنی چشم تصور سے ڈرامے کے تمام واقعات اور منظر و پس منظر کو بالکل اسی طرح دیکھتے چلے جائیں جس طرح اسٹیج یا پردے پر دیکھتے ہیں۔

اسٹیج ڈرامے میں ناظرین ہوتے ہیں۔ ریڈیائی ڈراموں میں سامعین۔ اسٹیج ڈرامے میں اداکار اپنی پورے وجود کے ساتھ ناظرین سے روبرو ہوتے ہیں جب کہ ریڈیو ڈرامے میں صرف آواز ہوتی ہے اور صوتی اثرات سے ڈرامانویس سامع کے ذہن میں مختلف پیکر تراشتا ہے۔ یہاں ڈراما نگار کو لفظوں کے برتنے کا فن آنا چاہیے۔ جس سے وہ تاثر قائم ہو جائے جو وہ قائم کرنا چاہتا ہے۔

دوسرے ڈراموں کی طرح ریڈیو ڈرامے میں بھی ایک ایسا پلاٹ ہوتا ہے جس میں ابتدا، وسط اور اختتام ہوتا ہے۔ وقت محدود ہونے کی وجہ سے ریڈیو ڈرامے کے پلاٹ میں اختصار برتا جاتا ہے۔ دوسرے ڈراموں کی طرح ریڈیو ڈرامے کے پلاٹ کی بنیاد بھی کسی نہ کسی نوع کا تصادم ہوتا ہے۔ ارسطو نے اکہرے اور سادہ پلاٹ کو ڈرامے کے لیے موزوں قرار دیا ہے، ریڈیو ڈرامے میں اس کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔

ریڈیو یا ٹرانسسٹر کا سیٹ سامع کے اتنے قریب ہوتا ہے کہ وہ ہاتھ کی ایک ہلکی سی جنبش سے اس کا سوئچ آف کر سکتا ہے۔ ریڈیو کا سامع کتنی آسانی سے مرسل کی گرفت سے نکل جاتا ہے اس کا صرف اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اس لیے پلاٹ کا ابتدائی واقعہ اتنا دل چسپ اور چونکا دینے والا ہو کہ ابتدا سے ہی سامع پر گرفت مضبوط ہو جائے۔ پلاٹ کی ابتدا راغب کرنے والی برمحل یا کم از کم غیر معمولی ہو۔ پلاٹ کی ابتدا میں ہی کرداروں کا

تعارف بھی کرایا جاتا ہے اور یہیں سے تصادم کی ابتدا ہوتی ہے۔ پلاٹ کی کہانی ایسی ہونی چاہیے جس میں تجسس اور کشمکش آخر تک برقرار رہے۔

جہاں تک کردار کا تعلق ہے تو ریڈیو ڈرامے کے لیے بھی وہی کردار اچھے مانے جاتے ہیں جن میں ارتقا ہو یعنی وقت، حالات اور موقع و محل کے لحاظ سے جن میں تبدیلی رونما ہوتی ہو۔ ریڈیو ڈرامے میں کرداروں کی شناخت چوں کہ آواز کے ذریعے ہی ہوتی ہے اس لیے اس میں کم سے کم کردار ہونے چاہئیں۔ اگر کردار زیادہ ہوں گے تو ان کی شناخت مشکل ہو جائے گی۔ مزید یہ کہ ریڈیو ڈرامے کے لیے ایسے اداکاروں کا انتخاب کرنا چاہیے جو ہر طرح کی آواز نکالنے اور ہر صورت حال کو آواز سے ادا کرنے کے فن میں مہارت رکھتے ہوں۔

مزید یہ کہ مکالموں میں فطرت و معاشرت کی صحیح عکاسی کرنے کے لیے ڈراما نگار کو مختلف طبقوں کی زبان پر دسترس ہونی چاہیے اور نہ صرف زبان بلکہ زبان کے پیچھے جو تہذیبی عوامل کام کرتے ہیں ان سے بھی واقفیت ہونی چاہیے۔ تب ہی وہ اپنے کرداروں کو ان کی معاشرت کے مطابق الفاظ دے سکے گا۔

ویسے تو تمام ڈراموں میں وقت کی پابندی ہوتی ہے لیکن ریڈیو ڈرامے میں خصوصاً وقت محدود ہوتا ہے اس لیے اس میں Economy of Words ضروری ہے۔ تھوڑا کہہ کر بہت سمجھنے کا قول یہیں صادق آتا ہے، نہ صرف یہ کہ مکالموں کی زیادتی نہیں ہونی چاہیے بلکہ انھیں مختصر بھی ہونا چاہیے، یہ موقع و محل کے لحاظ سے ہوں، یہ کتابی زبان کے بجائے بات چیت کی زبان میں ہوں ان سے کرداروں کی نفسیات و معاشرت کی ترجمانی ہو۔

ریڈیو ڈرامے کی پیش کش کا سو فیصد انحصار آواز پر ہوتا ہے اس لیے اس میں صوتی اثرات کی اہمیت بہت زیادہ ہوتی ہے۔ یہ درست ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں مکالمے کو اولیت حاصل ہے لیکن ان مکالموں کو مؤثر صوتی اثرات ہی بناتے ہیں، مکالمے اور صوتی اثرات یکجا ہو کر کام کرتے ہیں تب کسی صورت حال کی مکمل تصویر بنتی ہے اور ناظرین گھر بیٹھے آنکھیں بند کر کے قوت سماعت سے اس کا مشاہدہ کرتے ہیں۔

ریڈیو ڈرامے میں عموماً صوتی اثرات دو طرح کے استعمال کیے جاتے ہیں۔ فطری اور مصنوعی۔ فطری اصوات میں دریا کا بہاؤ، بادل کی گرج، بارش کا شور، جہاز، موٹر اور ریل گاڑی کی آواز، بھیڑ اور جلسے جلوس کی آوازیں، جانوروں اور پرندوں کی آوازیں، جو کسی ماحول اور منظر کا مجموعی تاثر پیدا کریں اور جسے قوت سماعت من و عن قبول کر لے۔ مصنوعی یا غیر فطری آوازیں انھیں کہتے ہیں جو منظر یا ماحول سے براہ راست تعلق نہیں رکھتی ہیں۔ لیکن ماحول میں ڈرامائیت پیدا کرتی ہیں جیسے سکون کو ظاہر کرنے کے لیے ہلکی موسیقی، کشمکش اور تصادم کو ظاہر کرنے کے لیے تجسس بھری آوازیں۔

ریڈیو ڈرامے کو یہ سہولت میسر ہے (جو اسٹیج ڈرامے میں نہیں ہے) کہ اس میں ریٹیک Retake کر کے موسیقی یا

دوسری صوتی اثرات کو زیادہ بہتر اور مؤثر بنایا جاسکتا ہے۔ یہ صوتی اثرات نہ صرف مکالموں کو جاندار بناتے ہیں بلکہ منظر نگاری، جذبات نگاری اور واقعہ نگاری کو مؤثر بھی بناتے ہیں اور ریڈیو ڈرامے کو اسٹیج ڈرامے سے ممتاز کرتے ہیں۔

5.3.2 ریڈیائی ڈرامے کا آغاز اور ارتقا

بیسویں صدی کی تیسری دہائی کے آخر تک حکومت کو ہندوستان میں عوامی مفادات کے لیے یا اپنے مفاد کے لیے ریڈیو کو استعمال کرنے کی زیادہ فکر نہیں تھی۔ 1927ء سے 1936ء تک اسے مختلف ریڈیو کلبوں یا اداروں نے سنبھالا اور اس دوران نشریات کا مقصد طلبا کے لیے درسیاتی اسباق اور عیسائی مذہب کی تبلیغ تھا۔ اسی کے ساتھ ساتھ کچھ تفریحی پروگرام بھی نشر ہوتے تھے لیکن 1936ء میں دوسری جنگ عظیم کی آہٹ سے اس کی حیثیت برطانوی گورنمنٹ کے لیے اپنے دشمنوں کے خلاف مؤثر ہتھیار کی سی ہوگئی اور حکومت نے اس کا بڑے پیمانے پر استعمال کرنا شروع کردیا۔

جیسا کہ پہلے کہا گیا ہندوستان میں نشریات کی شروعات 1927ء سے ہو چکی تھی لیکن اردو ریڈیو ڈرامے کی ابتدا کس ڈرامے سے ہوئی اس کا مصنف کون تھا اور وہ کس ریڈیو اسٹیشن سے نشر ہوا یہ بتانا مشکل ہے کیوں کہ 1927ء سے 1936ء کے درمیان پیش ہونے والے ڈراموں کی تفصیلات محفوظ نہیں اور اس بات میں بھی شبہ ہے کہ اس دوران اردو کے ریڈیو ڈرامے نشر ہوئے بھی یا نہیں۔ عبدالعلیم نامی نے اپنی کتاب ''ببلوگرافیا اردو ڈراما'' میں اور عشرت رحمانی نے ''اردو ڈرامے کی تنقید و تاریخ'' میں اردو ریڈیو ڈرامے کا ذکر کیا ہے، لیکن مذکورہ سوالات کا تشفی بخش جواب ان کے پاس بھی نہیں۔

محققین کا خیال ہے کہ اردو ریڈیو ڈراموں کا آغاز بھی 1936ء سے 1938ء کے دوران ہوا ہوگا کیوں کہ یہی وہ زمانہ ہے جب بمبئی، کلکتہ، دہلی، لکھنؤ اور مدراس ریڈیو اسٹیشنوں سے ڈرامے مختلف زبانوں میں نشر ہو رہے تھے۔ اس خیال کو اقبال مجید کے اس خیال سے بھی تقویت ملتی ہے، وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''امتیاز علی تاج کی رومان انگیز فضاؤں میں ڈوبے ہوئے کردار، پروفیسر سید احمد شاہ بخاری پطرس کی تیکھی اور چبھتی ہوئی زعفران زار نثر، سید ذوالفقار علی بخاری کا علم، سلیقہ اور میڈیم پر شہنشاہوں جیسی قدرت، شوکت تھانوی کی بے ساختگی اور طنز و مزاح کی بھرپور چاشنی نے ہمارے ڈرامے کے لیے میدان ہموار کیا اور صرف اتنا ہی نہیں ہوا بلکہ ریڈیو ڈرامے کے اسی دور سے خود اردو کے اسٹیج ڈراموں کو بھی ایک نیا سلیقہ اور نئی پہچان ملی۔''

(اقبال مجید: مشمولہ، ریڈیو ڈراما تاریخ و تنقید، محمد شکیل اختر، مکتبہ جامعہ نئی دہلی، 2015ء، ص: 200)

> اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ابتدا میں اسٹیج ڈراموں کو ہی کچھ کاٹ چھانٹ کر ریڈیو سے پیش کیا جاتا۔ ان میں بھی زیادہ تر مغربی ڈراموں کے تراجم ہوتے۔ لیکن جلد ہی اسے کچھ باشعور ادیب مل گئے جنھیں اسٹیج ڈرامے کی بھی فہم تھی اور جنھوں نے ریڈیو تکنیک سے بھی اپنے کو ہم آہنگ کر لیا۔ انھوں نے ترجمے بھی کیے اور تصنیف بھی، ان میں نورالٰہی، امتیاز علی تاج، شوکت تھانوی، سعادت حسن منٹو، فضل حق قریشی، کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی کے ڈرامے اردو ریڈیائی ڈرامے کے اولین نقوش ہیں۔

امتیاز علی تاج نے تقریباً 22 ریڈیائی ڈرامے لکھے جن میں سے کچھ ریڈیو سے نشر ہوئے اور کچھ رسالوں میں شائع ہوئے۔ انھوں نے بہت سے ریڈیو فیچر بھی لکھے جو بے حد مقبول ہوئے، ان کی چچا چھکن کی سیریز بھی ریڈیو سے نشر ہوئی۔ یہ ڈراما تو نہیں لیکن اسے ڈرامائی انداز میں نشر کیا گیا۔ تاج ریڈیو کی صداکاری میں بھی مہارت رکھتے تھے۔ اس صوتی زرخیزی نے انھیں ریڈیو میں کافی مقبولیت عطا کی، تاج کی صداکاری کی فہرست کافی طویل ہے۔ تاج کے اپنے تین درجن ڈرامے ہیں جن میں انھوں نے صداکاری کی، دوسروں کے ڈرامے جن میں انھوں نے اپنی آواز سے سماں باندھا اور فیچر ''پاکستان ہمارا'' کو شامل کر لیا جائے تو یہ تعداد سینکڑوں تک پہنچ جاتی ہے۔

اردو میں ڈرامے کے فن اور تاریخ پر لکھی گئی پہلی کتاب ''ناٹک ساگر'' (نورالٰہی و محمد عمر) کے ایک مصنف نورالٰہی کا نام بھی کافی اہمیت کا حامل ہے۔ انھوں نے مغربی ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنا کر ریڈیو سے نشر کروایا۔ زبیر شاداب لکھتے ہیں:

> ''ان کا ڈراما ''بلیدان'' ایک جرمن المیہ سے ماخوذ قصہ پر مبنی ڈراما ہے جو 14/ مارچ 1937ء کو دہلی ریڈیو سے نشر کیا گیا، اسی طرح سے ''پورس''، ''تخت طاؤس''، ''سایہ''، ''ظاہر و باطن'' اور ''زبردست'' وغیرہ دہلی، لاہور اور پشاور کے ریڈیو اسٹیشنوں سے نشر کیے گئے۔
>
> (زبیر شاداب، ریڈیو نشریات: تاریخ اصناف اور پیش کش، ایجوکیشن بک ہاؤس، علی گڑھ، ص:164)

اس دور کے اہم اردو ڈراما نگار فضل حق قریشی کے ریڈیو ڈراموں کا مجموعہ، ریڈیو ڈرامے 1938ء میں شائع ہوا، جسے اردو ریڈیو ڈرامے کا قدیم مجموعہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس میں آٹھ ڈرامے ہیں اور خاص بات یہ ہے کہ اس کا دیباچہ رشید احمد صدیقی نے لکھا تھا۔

اردو کے معروف طنز و مزاح نگار شوکت تھانوی آل انڈیا ریڈیو سے بحیثیت اسکرپٹ رائٹر ملحق تھے۔ ان کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے سلسلہ وار ڈرامے لکھے جسے ہم ریڈیو سیریل بھی کہہ سکتے ہیں۔ ان کا پہلا سیریل ''مون شائن تھیٹریکل کمپنی آف کاٹھ گودام'' ہے۔ 1939ء میں تحریر کیا گیا ان کا دوسرا ریڈیو سیریل ''منشی جی'' ہے۔ یہ دونوں سیریل لکھنؤ ریڈیو سے نشر ہوئے۔ ان دونوں سیریل نے انھیں کافی شہرت اور مقبولیت عطا کی۔ تقسیم ہند کے بعد وہ پاکستان چلے گئے اور ایک اور ریڈیو سیریل قاضی جی شروع کیا جو 1947ء سے 1963ء تک ریڈیو پاکستان سے نشر ہوتا رہا۔ ''غالب کے ڈرامے'' کے عنوان سے تصنیف کیا گیا ان کا سیریل بھی عوام میں کافی مقبول ہوا۔ اپنے دوست امتیاز علی تاج کی طرح وہ بھی ریڈیو میں صداکاری کرتے تھے۔

اردو ادب میں منٹو کی شناخت بحیثیت افسانہ نگار قائم ہے۔ افسانے سے صرف نظر کریں تو بقدر معیار ریڈیو ڈراما ان کی شناخت ہو سکتا تھا۔ مگر یہ ہوا اس لیے نہیں کہ ان کے افسانوں نے لوگوں کو اس طرح مسحور و مجروح کیا کہ کوئی ان کے ڈراموں کی طرف توجہ ہی نہ کر سکا۔ ویسے بھی اردو والوں میں ڈرامے کو بہ نظر کم دیکھنے کی روایت خاصی پرانی ہے۔

منٹو نے تقریباً ساٹھ سے زیادہ ڈرامے اور فیچر لکھے ہیں۔ بعض نے ان کی تعداد سو بتائی ہے۔ منٹو خود لکھتے ہیں:

> ''میں اس وقت تک سو سے اوپر ریڈیائی فیچر اور ڈرامے لکھ چکا ہوں جو
> آل انڈیا ریڈیو کے مختلف اسٹیشنوں سے براڈ کاسٹ ہو چکے ہیں۔''

(سعادت حسن منٹو، نیلی رگیں، پیش لفظ، ساقی بک ڈپو، دہلی، 1990ء)

ان میں ہلکے پھلکے تفریحی طنزیہ و مزاحیہ ڈرامے بھی ہیں اور اہم موضوعات پر لکھے گئے سنجیدہ ڈرامے بھی۔ منٹو کے ڈراموں کے موضوعات زیادہ تر سماجی، معاشی اور معاشرتی ہیں۔

منٹو کا پسندیدہ موضوع زندگی کے مختلف پہلو ہیں۔ ان پہلوؤں کو جن زاویوں سے پیش کرتے ہیں وہ ان کی انفرادیت ہے۔ فرد کی داخلی کیفیات کو ماحول کے تناظر میں پیش کرنے میں انھیں مہارت حاصل ہے۔ ماحول کا پس منظر خواہ نفسیاتی ہو، معاشی ہو، سیاسی ہو یا کسی اور نوعیت کا، ان کے ریڈیو ڈراموں میں فرد ان سے برسرپیکار نظر آتا ہے۔ ان کے یہاں فن اور زندگی ایک دوسرے سے دست و گریباں نظر آتے ہیں۔

منٹو نے زندگی سے جڑے جن مسائل کو فن کے قالب میں ڈھالا ہے وہ بہت منفرد قسم کے ہیں۔ ان پر یا تو توجہ نہیں دی گئی یا انھیں درخور اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ یہ ان کی اخلاقی جرأت ہی تھی کہ کورٹ کچہری کی کلفتوں کو جھیلنے کے باوجود ان سماجی موضوعات پر لکھتے رہے جو موجودہ نظام کی بنیادوں کو کھوکھلا کر رہا تھا۔

کہا جاتا ہے کہ ادب اپنے سماج کی تہذیب وثقافت اور مختلف رویوں کا ترجمان ہوتا ہے۔ منٹو کا ادب اپنے عہد کا ترجمان ہی نہیں بلکہ نقیب بھی ہے۔ منٹو اپنے ادب میں جن سماجی رویوں کو موضوع بناتے ہیں اس سے ان پر جنس زدگی یا فحاشی کا الزام لگانا درست نہیں، یہ ان کی حقیقت پسندانہ روش کے غماز ہیں۔ وہ ان کے ذریعے اس بے راہ روی اور اخلاقی گراوٹ کو منظر عام پر اس لیے لاتے ہیں تا کہ انھیں سماج سے دور کیا جا سکے اور ایک صحت مند معاشرے کی تشکیل عمل میں آئے۔

ریڈیو ڈرامے کے حوالے سے منٹو کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ کسی نوعیت، واقعے، لفظ یا اصطلاح پر ڈراما لکھ سکتے ہیں اور جو سماجی معنویت کے بھی حامل ہوتے ہیں اور جو فنی تقاضوں کو بھی پورا کرتے ہیں۔ منٹو کی ڈراما نگاری کی دو خصوصیات قابل ذکر ہیں۔ ایک تو زودنویسی، دوسرے شرط لگا کر ڈرامے لکھنا۔ اس سلسلے میں جگدیش چندر ودھاون لکھتے ہیں:

> ''ایسا لگتا تھا کہ منٹو نہیں کوئی خودکار مشین افسانے اور ڈرامے بلا تکلف گڑھی جا رہی ہے۔ یہ روزمرہ کا معمول تھا اور پھر زودنویسی کے باوجود ہر ڈراما معیاری ہوتا تھا۔ اس پر منٹو کی فنی استعداد، پرواز، تخیل اور ندرت بیان کی مہر ثبت ہوتی تھی۔''

(جگدیش چندر ودھاون، منٹو نامہ، 162 مکھر جی نگر، 1989ء، ص:297)

شرط والی بات پر بلونت گارگی اس طرح لکھتے ہیں:

> ''اسے اپنے آرٹ پر ناز تھا۔ اور کئی مرتبہ وہ شرط لگا کر ڈرامے لکھتا تھا۔ ایک مرتبہ اس نے دوستوں کے سامنے اعلان کیا کہ وہ کوئی نام یا مضمون تجویز کریں۔ وہ اس پر ڈراما لکھ دے گا۔ شرط دو درجن بیئر کی بوتلیں.....'' (ایضاً، ص:297)

منٹو نے ریڈیو ڈراموں کو سیریل کی شکل میں بھی پیش کیا۔ ان کا پہلا ریڈیو سیریل ''آؤ'' ہے جس میں دس ڈرامے شامل ہیں، یہ 1940ء میں کتابی صورت میں بھی شائع ہوا۔ منٹو کے ریڈیو ڈراموں کا دوسرا مجموعہ ''جنازے'' 1942ء میں زیور طبع سے آراستہ ہوا۔ اس مجموعے میں آٹھ ڈرامے ہیں لیکن یہ ڈرامے فیچر سے زیادہ قریب ہیں۔ ان کا تیسرا مجموعہ ''تین عورتیں'' 1942ء میں شائع ہوا جس میں پانچ ڈرامے شامل ہیں یہ بھی سیریل کی شکل میں ہے۔ پھر ''منٹو کے ڈرامے'' کے عنوان سے ایک مجموعہ شائع ہوا جس میں 18 ریڈیائی ڈرامے ہیں۔ 1965ء میں ''کروٹ'' کے نام سے ان کا ایک اور مجموعہ شائع ہوا جس میں گیارہ ڈرامے شامل ہیں۔

منٹو نے ریڈیو ڈرامے نہ تو کسی نظریے کی تشہیر کے لیے لکھے نہ اخلاقی پستی دور کرنے کی غرض سے، نہ معاشرے کی اصلاح کی غرض سے، انھوں نے معاشرے میں جو کچھ دیکھا، محسوس کیا اور جن حالات سے دوچار ہوئے اسے فن اور تکنیک کے سانچے میں ڈھال کر پیش کر دیا۔ اسی لیے ان کے ڈراموں میں حقیقت کی ایسی دھمک ہے جو لوگوں کو ان کے ڈراموں کی طرف راغب کرتی ہے۔ مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ منٹو نے ابتدا میں ہی ریڈیو ڈرامے کی بنیاد کو مستحکم کر دیا۔

ریوتی سرن شرما ریڈیو ڈرامے کی دنیا کا ایک قابل قدر نام ہے۔ انھوں نے ریڈیو ڈرامے ہی نہیں لکھے بلکہ ریڈیو ڈرامے کی تکنیک اور فن پر بہت معیاری مضامین لکھے ہیں۔ وہ ڈرامے کے فن سے بھی واقف ہیں اور ریڈیو تکنیک سے بھی۔ اسی لیے ان کے ریڈیو ڈرامے فن اور تکنیک پر پورے اترتے ہیں۔ ان کے مشہور و مقبول ڈراموں میں ''سات سمندروں کا پل''، ''آگ اور راکھ''، ''اماوس کا اندھیکار''، ''اتار چڑھاؤ'' اور ''پھول اور چنگاری'' وغیرہ ہیں۔ ان کے ڈراموں کی ایک لمبی فہرست ہے۔ ان کے ڈراموں کی وجہ سے ریڈیو کے اردو ڈراموں کا وقار بلند ہوا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی ریڈیوی کی دنیا میں اسکرپٹ رائٹر کی حیثیت سے آئے اور دہلی ریڈیو اسٹیشن میں سعادت حسن منٹو، کرشن چندر اور اوپندر ناتھ اشک جیسے ڈراما نگاروں کی موجودگی کے باوجود اپنا لوہا منوایا۔ بیدی کے ریڈیو ڈراموں کا پہلا مجموعہ ''بے جان چیزیں'' 1943ء میں شائع ہوا۔ ان کے ڈراموں کا دوسرا مجموعہ ''سات کھیل'' 1946ء میں شائع ہوا۔ بیدی کے ڈراموں کے بارے میں شمس الحق عثمانی لکھتے ہیں۔

> ''بے جان چیزیں اور سات کھیل نامی کتابوں میں شامل راجندر سنگھ بیدی کے ڈرامے اصلاً ریڈیو ڈرامے ہیں۔ لیکن کتابی شکل میں شائع کرتے وقت ان پر ایسے ہدایتی نوٹ درج کیے گئے ہیں گویا یہ اسٹیج ڈرامے ہیں۔ ممکن ہے کہ اشاعت کے وقت ان میں کچھ لفظی ترمیم بھی کی گئی ہو۔''   (شمس الحق عثمانی، بیدی نامہ، ص: 401)

مجموعی طور پر بیدی کے ڈراموں کی تعداد گیارہ ہے۔ ریڈیو کی ملازمت کے دوران لکھے گئے ان کے ڈرامے دریافت ہو جاتے تو ان کی تعداد میں اضافہ ہو جاتا۔

بیدی کے ڈراموں کے دو مجموعے منظر عام پر آئے ہیں: ''سات کھیل'' اور ''بے جان چیزیں''۔ پہلے مجموعے میں سات ڈرامے: ''خواجہ سرا''، ''چانکیہ''، ''تلچھٹ''، ''نقل مکانی''، ''آج''، ''رخشندہ'' اور ''عورت کی نہ'' شامل ہیں۔ دوسرے مجموعے میں ''کار کی شادی''، ''روح انسانی''، ''اب تو گھبرا کے'' اور ''بے جان چیزیں'' شامل ہیں۔ بیدی کے ڈراموں کا موضوعاتی مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ عدم مساوات، استحصال اور انسان

دوستی کو وہ نہایت حقیقت پسندانہ طریقے سے پیش کرتے ہیں جس سے واضح ہوتا ہے کہ بیدی ایک حساس اور دردمند دل رکھنے والے انسان ہیں۔ بیدی نے شعوری طور پر اپنے کوتحریکوں سے جوڑنے کی کوشش نہیں کی ہے مگر غیرشعوری طور پر ان کے ڈراموں میں حاکم ومحکوم کی کشمکش کہیں کہیں نظر آجاتی ہے۔ چوں کہ ان کے ڈراموں میں (خواہ وہ تاریخی ڈرامے ہوں یا عصری) فرداور سماج کی کشمکش، سیاسی، سماجی اوراقتصادی اعتبار سے حاوی رہتی ہے۔

بیدی اس سماج میں ہورہے نسوانی محرومیوں، تشدداوراستحصال کو بڑی مؤثر انداز میں پیش کرتے ہیں اوران کے ڈراموں کا امتیازی پہلو یہ ہے کہ وہ نسوانی استحصال کو پیش ہی نہیں کرتے بلکہ ان کے کردار خصوصاً نسوانی کردار غیر مساویانہ برتاؤ کے خلاف احتجاج بھی کرتے نظر آتے ہیں۔

بیدی اپنے ڈراموں میں اپنی فکر، مشاہدے اور تجربے کو بڑی خوش اسلوبی سے سیدھے سادے انداز میں پیش کرتے ہیں۔ وہ عصری حقیقتوں کو پیش کرنے کے لیے کہیں کہیں طنز کا سہارا بھی لیتے ہیں اور کہیں تاریخ کا سہارا لے کر سامعین کے ذہن کوتحریک دینے کی شعوری کوشش کرتے ہیں۔ وہ جن واقعات کو پیش کرتے ہیں ان کے ہر زاویے سے ہمیں متعارف کراتے ہیں، واقعہ کے سبھی پہلوؤں کو منطقی ربط وتسلسل کے ساتھ اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ قاری کے ذہن پر نقش ہوجاتے ہیں۔

کسی بھی کہانی کو ریڈیو تکنیک کی ہیئت میں ڈھال دینا ریڈیوروپ یا ایڈپٹیشن (Radio Adaptation) کہلاتا ہے۔ راجندرسنگھ بیدی نے اس کے تجربے بھی کیے، ان کا ڈراما تلچھٹ روسی افسانہ نگار Palinkow کی ایک کہانی پرمبنی ہے۔

کرشن چندر جسے اردو فکشن کے باب میں تاریخ ساز ادیب کی حیثیت حاصل ہے۔ انھوں نے ڈرامے بھی لکھے، کچھ اسٹیج کے لیے اور کچھ ریڈیو کے لیے۔ ان کا پہلا ڈراما ''بیکاری'' 1937ء میں شائع ہوا۔ دوسرا ڈراما بھی 1937ء میں شائع ہوا۔ کرشن چندر نے ڈرامے پر زیادہ توجہ نہیں دی بس کبھی کبھار منھ کا مزا بدلنے کے لیے لکھ لیتے تھے۔ لیکن جب انھیں 1939ء میں آل انڈیا ریڈیو میں ملازمت ملی تو انھوں نے کچھ ایسے ڈرامے لکھے جن سے ریڈیو ڈرامے کی دنیا میں ان کا نام روشن ہوگیا۔ ان کا ڈراما ''دروازہ'' 12/اگست 1940ء کو آل انڈیا ریڈیو دہلی سے نشر ہوا۔ دوسرا ڈراما نیل کنٹھ 24/فروری 1941ء کو دہلی سے نشر ہوا۔ لیکن ان کی سب سے زیادہ پذیرائی ''سرائے کے باہر'' کے نشر ہونے کے بعد ہوئی۔ بعد میں اس پر فلم بھی بنی۔

کرشن چندر کے ڈراموں کا ایک مجموعہ ''دروازہ'' ہے جس میں چھ ڈرامے ہیں، ''قاہرہ کی ایک شام''، ''دراوزہ''، ''حجامت''، ''بھکاری''، ''نیل کنٹھ'' اور ''سرائے کے باہر''۔ ان کا ایک قدرے طویل ڈراما ''دروازہ کھول دو'' ہے۔ یہ تنہا کتابی شکل میں شائع ہوا۔ اس کے علاوہ ان کے متفرق ڈراموں میں ''منگلیک''، ''بدصورت

راجکماری''،''جھاڑو''،''ہم سب غلیظ ہیں''،''ایک فسطائی کی ڈائری''،''ایک روپیہ ایک پھول''،''ہائیڈروجن بم کے بعد''،''عشق کے بعد''،''کتاب کا کفن''اور''فریادی''شامل ہیں۔

کرشن چندر نے ان ڈراموں کے علاوہ مغربی ڈراموں کا ترجمہ بھی کیا ہے۔کرشن چندر اپنے ہم عصر ڈراما نگاروں منٹو اور بیدی کے مقابلے میں مقبولیت حاصل نہ کر سکے کہ انھوں نے اپنا سارا زور ناول اور افسانے پر صرف کیا پھر بھی ان کے طبع زاد ڈراموں میں ''دروازہ کھول دو''اور''سرائے کے باہر''لاجواب ڈرامے ہیں جو ریڈیو ڈرامے کی تاریخ میں اپنی الگ شناخت رکھتے ہیں۔ریڈیو ڈرامے کا تاریخ نویس ان سے صرف نظر نہیں کر سکتا۔

پروفیسر محمد حسن صرف بے مثال نقاد ہی نہیں تھے بلکہ وہ ایک بلند پایہ ادیب،ممتاز دانشور اور باصلاحیت ڈراما نگار بھی تھے۔انھیں صحافت کا بھی خاصا تجربہ تھا۔انھوں نے یکم جولائی 1926ء کو مرادآباد(یوپی)کے ایک زمیندار گھرانے میں آنکھیں کھولیں۔اس وقت کے تمام مسلم گھرانوں کے طرح ان کی تعلیم کی ابتدا بھی مذہبی علوم سے ہوئی لیکن آگے چل کر انھوں نے عصری تعلیم بھی حاصل کی۔بی اے،ایم اے اور پی ایچ ڈی انھوں نے لکھنؤ یونیورسٹی سے کی۔تعلیم کے دوران ہی تلاش معاش دامن گیر ہوئی جس کی شروعات انھوں نے 1950ء میں انگریزی اخبار''پائنیر''میں معاون مدیر کی حیثیت سے کی۔درس و تدریس میں ان کی باقاعدہ تقرری علی گڑھ یونیورسٹی میں 1955ء کے آس پاس ہوئی اور پھر یہ سلسلہ چلتا رہا۔

حسن صاحب کی ڈراما نگاری کی ابتدا قیام لکھنؤ کے دوران ریڈیو ڈراموں سے ہوئی۔ان کے ریڈیو ڈراموں کا پہلا مجموعہ''پیسہ اور پرچھائیں''1955ء میں منظر عام پر آیا جس میں 9 ڈرامے ہیں۔حالاں کہ اس وقت تک وہ تین درجن کے قریب ڈرامے لکھ چکے تھے۔اس مجموعے میں شامل ڈراموں کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

> ''یہ ڈرامے میں نے ریڈیو کے لیے لکھے ہوئے اپنے تین درجن ڈراموں سے انتخاب کیے ہیں،ان میں اکثر آل انڈیا ریڈیو کے مختلف اسٹیشنوں سے بار بار نشر ہو چکے ہیں۔''

(محمد حسن،پیسہ اور پرچھائیں(مقدمہ)،ادارہ فروغ اردو،لکھنؤ،1955ء،ص:8)

محمد حسن کے ریڈیو ڈراموں کا دوسرا مجموعہ''مور پنکھی''1975ء میں زیور طبع سے آراستہ ہوا۔یہ 7 ڈراموں پر منحصر ہے۔محمد حسن نے اسٹیج اور ریڈیو دونوں کے لیے ڈرامے لکھے۔وہ اسٹیج اور ریڈیو کی تکنیک کے فرق کو بخوبی سمجھتے ہیں۔وہ جانتے ہیں کہ اسٹیج اور ریڈیو کے مکالموں میں کیا فرق ہوتا ہے۔وہ ریڈیو ڈرامے میں شعوری طور پر ایسے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں جو سامعین کی قوت متخیلہ کو بیدار کر دے اور وہ چشم تصور سے اسی طرح چیزوں کو دیکھتے چلے جائیں جس طرح اسٹیج یا پردۂ سیمیں پر دیکھتے ہیں۔

محمد حسن کے ریڈیو ڈرامے ہوں یا اسٹیج ڈرامے وہ کردار کی سماجی حیثیت اور مرتبے کے مطابق زبان استعمال کرتے ہیں۔ان کی زبان صاف،شستہ اور رواں ہے۔جس میں ایسی شان ہوتی ہے کہ کبھی کبھی ناظر یا سامع قصے کو بھول کر زبان کے جمالیاتی تلذذ میں گم ہو جاتے ہیں،حسن صاحب کے ریڈیو ڈرامے کا اہم پہلو حقیقت نگاری ہے۔

اردو ڈرامے کی تنقید میں عشرت رحمانی ایک اہم نام ہے۔ڈرامائی تنقید میں ان کی کتاب ''اردو ڈراما تاریخ وتنقید'' اور ''اردو ڈراما کا ارتقا'' کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ان کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے ڈرامے کی تنقید بھی لکھی اور ریڈیو ڈرامے بھی لکھے۔ان کے ریڈیائی ڈراموں کے مجموعوں میں ''دکھیا سنسار''،''پریم سنسار'' اور ''انوکھا سنسار'' بہت اہم ہیں۔

شمیم حنفی عہد حاضر کے معتبر نقاد ہونے کے ساتھ ایک عظیم ڈراما نگار بھی ہیں۔انھوں نے اسٹیج،ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے لیے کافی ڈرامے لکھے لیکن ان کے ریڈیو ڈرامے کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔انھوں نے ڈراما نگاری کی ابتدا ہی ریڈیو سے کی۔ان کے ریڈیو ڈراموں کے چار مجموعے منظر عام پر آ چکے ہیں: ''مٹی کا بلاوا''،''مجھے گھر یاد آتا ہے''،''بازار میں نیند'' اور ''زندگی کی طرف''۔

شمیم حنفی نے اپنے ڈرامے میں ایپک تھیٹر اور لایعنی ڈرامے کی تکنیک کو برتتے ہوئے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ ان میں کہیں ابہام پیدا نہ ہو اور نہ ہی فکری وحدت مجروح ہو۔موضوعاتی اعتبار سے دیکھا جائے تو ان کے ڈراموں میں تنوع پایا جاتا ہے۔وہ زندگی کے کسی ایک ہی زاویے پر زور نہیں دیتے بلکہ زندگی کے مختلف رنگ پیش کرتے ہیں۔وہ زندگی کے مسائل کو بڑی حکیمانہ نظر سے دیکھتے ہیں۔

کرداری نگاری کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو شمیم حنفی نے اپنے ڈراموں کے لیے کامیاب ارتقائی کردار تخلیق کیے ہیں۔ان کے زیادہ تر متوسط اور نچلے طبقے تعلق رکھتے ہیں۔ان کے کردار اپنے طبقاتی شعور اور سماجی رشتوں کی مکمل عکاسی کرتے ہیں۔ان کی کردار نگاری کا یہ بہت ہی اہم پہلو ہے کہ وہ کرداروں کے داخلی اور خارجی جذبات کا تجزیہ کر کے اس انداز سے انھیں پیش کرتے ہیں جس سے حقیقت عیاں ہوتی ہے۔وہ جو زبان استعمال کرتے ہیں وہ کرداروں کے سماجی مرتبے اور حیثیت کے مطابق ہوتی ہے اور اس کی ادبی چاشنی بھی برقرار رہتی ہے۔

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ شمیم حنفی ریڈیو ڈرامے کے فن سے پوری طرح واقف ہیں اور عہد حاضر کے ریڈیو ڈراما نگاروں میں اپنی ایک الگ شناخت رکھتے ہیں۔

اردو ادب میں قمر جمالی کی پہچان ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے محتاج تعارف نہیں ہے۔قمر جمالی کے افسانوں کے متعدد مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ان کے طرز تحریر میں دلکشی پائی جاتی ہے۔کہانی میں تحیر و تجسس کے عنصر کے ساتھ طریقہ کار اتنا دلکش ہوتا ہے کہ قاری کو شروع سے ہی اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔اسی صلاحیت کو بروئے

کارلاتے ہوئے قمر جمالی نے متعدد ڈرامے لکھے ہیں جو آل انڈیا ریڈیو سے نشر ہو کر مقبول عام پا چکے ہیں۔ ان کے ریڈیائی ڈراموں کا انتخاب ''سنگریزے'' کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ دیگر مصنفوں کی طرح قمر جمالی نے اپنے ریڈیائی ڈراموں کو اسٹیج ڈرامے کی تکنیک میں ڈھالنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ ڈراموں کا مجموعہ ''سنگریزے'' 1993ء میں خورشید پریس، چھتہ بازار، حیدرآباد سے شائع ہوا ہے۔ اس مجموعے میں پانچ ڈرامے شامل ہیں۔ (1) ریشماں (2) پورنیما (3) تنہا تنہا (4) سنگریزے (5) اونچے لوگ۔ رفعت سروش قمر جمالی کے اس ڈرامے کے مجموعے کے متعلق رقم طراز ہیں:

> ''بہت سے لکھنے والوں کی طرح قمر نے اپنے ریڈیائی ڈراموں کو اسٹیج ڈرامے کی تکنیک میں ڈھال کر پیش کرنے کی غلطی نہیں کی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ قمر جمالی تک آتے آتے ریڈیو ڈرامے کا اپنا تشخص ہو چا ہے اور اسے ادب کی ایک علاحدہ صنف مان لیا گیا ہے۔ قمر نے ریڈیوں ڈرامے لکھتے وقت اسی (Medium) میں سوچا ہے۔ ان کے ڈرامے شاید اسٹیج کے لیے (Adopt) بھی نہیں ہو سکتے اور میرے نزدیک یہ ان کی اضافی خوبی ہے۔ میرے مطالعے کے مطابق ''سنگریزے'' کسی خاتون ڈرامہ نگار کا پہلا مجموعہ ہے، جس میں صرف ریڈیائی ڈرامے ہی پیش کیے گئے ہیں اور یہ مصنفہ کی خود اعتمادی کی دلیل ہے۔ یوں بھی ریڈیائی ڈرامے کے مجموعے اِکا دُکا ہی چھپے ہیں اور یہ امتیاز قمر جمالی کو ان کے ہم عصروں میں نمایاں مقام عطا کرے گا۔''
>
> (قمر جمالی، سنگریزے، خورشید پریس، حیدرآباد، 1993، ص9)

قمر جمالی کے پانچوں ریڈیائی ڈراموں میں فن تحریر اور جذبات نگاری کے ساتھ مکالمہ آرائی کی بہترین غماز ہے۔ سب ہی ڈراموں میں محبت سے دھڑکتے ہوئے دل ہیں۔ رومانی فضائیں ہیں، آرزوئیں ہیں، تمنائیں ہیں۔ خوب صورت خواب ہیں جو کبھی پورے ہوتے ہیں تو کبھی چکنا چور۔ مگر ان ڈراموں کا جو خاص وصف ہے وہ یہ کہ قمر جمالی نے انہیں عام قسم کے رومانی مکالموں سے پاک رکھا ہے اور محبت کے اظہار کے لیے عجیب عجیب تجربے کیے ہیں۔ اس طرح یہ ڈرامے قمر جمالی کی ادبی اہمیت کو اجاگر کرتے ہیں۔

ریڈیو ڈرامے کی جب ابتدا ہوئی تو فوق فطری اور داستانوی عناصر پر منحصر ڈراموں کا دور ختم ہو چکا تھا اور یہ اردو ریڈیو ڈرامے کی خوش قسمتی تھی کہ اسے کچھ ایسے باشعور ادیب مل گئے تھے جنھوں نے ادب کو زندگی سے جوڑنے کا ہنر سیکھ لیا تھا اور جوش و خروش کے ساتھ اردو ادب کو نئی جہتوں اور نئے رجحانات سے مالا مال کر رہے تھے۔ چناں چہ ریڈیو میں بھی معاشرتی ڈراموں کو فروغ حاصل ہو رہا تھا۔ ایسے لکھنے والوں میں خواجہ احمد عباس، اوپندر ناتھ اشک، محمد حسن، احمد ندیم قاسمی، رفیع پیر، اقبال مجید، جوگیندر پال، عمیق حنفی اور شمیم حنفی اہم ہیں۔

البتہ یہ بات اہم ہے کہ ابتدا میں جن ادیبوں نے ریڈیو ڈرامے لکھے ان میں بہت سے ایسے تھے کہ جب ان کے ڈراموں کی کتابی شکل میں شائع ہونے کی نوبت آئی تو انھیں اسٹیج ڈرامے کی ہیئت میں تبدیل کر دیا۔ ریڈیو ڈرامے کے ساتھ یہ مسئلہ بھی رہا کہ ان کے اسکرپٹ باقاعدہ طور پر کسی نظام کے تحت محفوظ نہیں کیے گئے۔ ریڈیو اسٹیشنوں پر کچھ اسکرپٹ ضائع ہوگئے اگر کچھ محفوظ ہیں تو ان تک محققین کی رسائی نہیں ہو پاتی۔ ادیبوں میں بھی جن کے ڈرامے شائع ہوگئے ہوگئے، جو شائع نہیں ہوئے انھیں بھی احتیاط سے محفوظ نہیں کیا گیا۔ اردو میں جتنے ڈرامے نشر ہوئے اگر وہ سب شائع ہوگئے ہوتے تو اردو کے پاس ایک بڑا اور بیش قیمت ذخیرہ اکٹھا ہو جاتا جو اس صنف کو مزید سرخ رو بنانے میں معاون ہوتا۔

5.3.3 ماحصل

ریڈیو پر نشر ہونے والے ڈرامے کو ریڈیائی ڈرما کہا جاتا ہے۔ ریڈیو ڈراما ریڈیو پر صوتی ہیئت میں کہانی کہنے کا فن ہے جس میں نہ اجسام پیش ہوتے ہیں نہ تصویر۔ اس کا سارا انحصار صوت وصدا پر ہے۔ جس کی مدد سے سامعین کہانی اور اس کی تمام لوازمات کو اپنے تصور میں خود تخلیق کرتے ہیں۔ یہ ایسا ڈراما ہے جسے صرف سنا جاتا ہے دیکھا نہیں جاتا۔ ریڈیو ڈرامے میں لفظی اور صوتی تبدیلی سامعین کے تخیل کو متحرک کرتی ہے۔ اس میں ایسے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں جو سامعین کے تخیل کو بیدار کر دیں اور پھر وہ اپنی چشم تصور سے ڈرامے کے تمام واقعات اور منظر و پس منظر کو بالکل اسی طرح دیکھتے چلے جائیں جس طرح اسٹیج یا پردے پر دیکھتے ہیں۔

ریڈیو ڈرامے کی پیش کش کا سو فیصد انحصار آواز پر ہوتا ہے اس لیے اس میں صوتی اثرات کی اہمیت بہت زیادہ ہوتی ہے۔ یہ درست ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں مکالمے کو اولیت حاصل ہے لیکن ان مکالموں کو مؤثر صوتی اثرات ہی بناتے ہیں، مکالمے اور صوتی اثرات یکجا ہو کر کام کرتے ہیں تب کسی صورت حال کی مکمل تصویر بنتی ہے اور ناظرین گھر بیٹھے آنکھیں بند کر کے قوت سماعت سے اس کا مشاہدہ کرتے ہیں۔

اردو ریڈیو ڈراموں کا آغاز کا صحیح علم نہیں ہو سکا ہے، لیکن محققین کا خیال ہے کہ 1936ء سے 1938ء کے دوران ہوا ہوگا کیوں کہ یہی وہ زمانہ ہے جب بمبئی، کلکتہ، دہلی، لکھنؤ اور مدراس ریڈیو اسٹیشنوں سے ڈرامے مختلف زبانوں میں نشر ہو رہے تھے۔ اردو کے اہم ریڈیائی ڈراما نگاروں میں سعادت حسن منٹو، ریوتی شرن شرما، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، محمد حسن، عشرت رحمانی، شمیم حنفی، قمر جمالی وغیر کا شمار ہوتا ہے۔

5.4 آپ نے کیا سیکھا؟

اس اکائی کے مطالعے کے بعد آپ نے:

- ریڈیائی ڈرامے کی تعریف کو سمجھا۔
- ریڈیائی ڈرامے کے فن پر گفتگو کی۔

- ریڈیائی ڈرامے کے اجزا سے واقفیت حاصل کی۔
- ریڈیائی ڈرامے کی خصوصیات کو سمجھا۔
- ریڈیائی ڈرامے کے آغاز و ارتقا پر روشنی ڈالی۔

5.5 اپنا امتحان خود لیجیے

ا۔ ریڈیائی ڈرامے کی تعریف بیان کیجیے۔

۲۔ اسٹیج ڈرامے اور ریڈیائی ڈرامے کے بنیادی فرق کو واضح کیجیے۔

۳۔ اردو کے اہم ریڈیائی ڈراما نگاروں کے نام لکھیے۔

۴۔ کرشن چندر کے ریڈیائی ڈراموں کے نام لکھیے۔

۵۔ پروفیسر محمد حسن کا تعارف پیش کیجیے۔

5.6 سوالوں کے جوابات

ا۔ ریڈیو پر نشر ہونے والے ڈرامے کو ریڈیائی ڈرما کہا جاتا ہے۔ ڈراما، ڈراما رہتا ہے خواہ اسے اسٹیج پر پیش کیا جائے یا عوامی ذرائع ترسیل کے دوسرے ذرائع (یعنی فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن) سے نشر یا ٹیلی کاسٹ کیا جائے۔ البتہ پیش کش کے ذرائع کی مخصوص ضروریات کے تحت اس کے اصولوں میں تھوڑی بہت تبدیلی آجاتی ہے، اس میں فرق صرف طریقہ کار اور پیش کش کا ہے۔

۲۔ اسٹیج ڈرامے میں ناظرین ہوتے ہیں۔ ریڈیائی ڈراموں میں سامعین۔ اسٹیج ڈرامے میں اداکار اپنی پورے وجود کے ساتھ ناظرین سے روبرو ہوتے ہیں جب کہ ریڈیو ڈرامے میں صرف آواز ہوتی ہے اور صوتی اثرات سے ڈراما نویس سامع کے ذہن میں مختلف پیکر تراشتا ہے۔ یہاں ڈراما نگار کو لفظوں کے برتنے کا فن آنا چاہیے۔ جس سے وہ تاثر قائم ہو جائے جو وہ قائم کرنا چاہتا ہے۔

۳۔ اردو کے اہم ریڈیائی ڈراما نگاروں میں سعادت حسن منٹو، ریوتی شرن شرما، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، محمد حسن، عشرت رحمانی، شمیم حنفی، قمر جمالی وغیر کا شمار ہوتا ہے۔

۴۔ کرشن چندر کے اہم ریڈیائی دڑاموں کے نام اس طرح ہیں: ''قاہرہ کی ایک شام''، ''دراز ہ''، ''حجامت''، ''بھکاری''، ''نیل کنٹھ'' اور ''سرائے کے باہر''، ''منگلیک''، ''بدصورت راجکماری''، ''جھاڑو''، ''ہم سب غلیظ ہیں''، ''ایک فسطائی کی ڈائری''، ''ایک روپیہ ایک پھول''، ''ہائیڈروجن بم کے بعد''، ''عشق کے بعد''، ''کتاب کا کفن''، ''فریادی'' وغیرہ۔

۵۔ پروفیسر محمد حسن صرف بے مثال نقاد ہی نہیں تھے بلکہ وہ ایک بلند پایہ ادیب، ممتاز دانشور اور باصلاحیت

ڈرامانگار بھی تھے۔انھیں صحافت کا بھی خاصا تجربہ تھا۔انھوں نے یکم جولائی 1926ء کو مرادآباد (یوپی) کے ایک زمیندار گھرانے میں آنکھیں کھولیں۔اس وقت کے تمام مسلم گھرانوں کے طرح ان کی تعلیم کی ابتدا بھی مذہبی علوم سے ہوئی لیکن آگے چل کر انھوں نے عصری تعلیم بھی حاصل کی۔بی اے،ایم اے اور پی ایچ ڈی انھوں نے لکھنؤ یونیورسٹی سے کی۔تعلیم کے دوران ہی تلاش معاش دامن گیر ہوئی جس کی شروعات انھوں نے 1950ء میں انگریزی اخبار ''پائنیر'' میں معاون مدیر کی حیثیت سے کی۔درس وتدریس میں ان کی باقاعدہ تقرری علی گڑھ یونیورسٹی میں 1955ء کے آس پاس ہوئی اور پھر یہ سلسلہ چلتا رہا۔

5.7 فرہنگ

(الفاظ)	:	(معانی)
تقویت	:	طاقت،زور،قوت دینا
برمحل	:	موقع ومحل کے مناسب
اداکار	:	سنیما یا تھیٹر میں کام کرنے والا
موسیقی	:	گانے بجانے کا فن،گانا بجانا
تشہیر	:	عوامی طور پر نمائش کرنا
اجسام	:	جسم کی جمع
سامع	:	سننے والا
صوری اثرات	:	آواز کی اتار چڑھاؤ کے اثرات

5.8 کتب برائے مطالعہ

ا۔	ریڈیو ڈرامے کا فن	:	ڈاکٹر اخلاق اثر
۲۔	ریڈیو ڈرامے کی اصناف	:	ڈاکٹر اخلاق اثر
۳۔	ریڈیو ڈراما تاریخ وتکنیک	:	محمد شکیل اختر
۴۔	ریڈیو نشریات	:	زبیر شاداب
۵۔	حیدرآبادی مصنفین کے ریڈیائی ڈرامے	:	محمد معین الدین امر