

د ډرامې ليکلو عملي لارې چارې

ليکوال: عبدالنافع همت

کال: ۱۴۰۱ ل
Ketabton.com

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

کتاب پېژندنه:

د کتاب نوم: د ډرامې لیکلو عملي لارې چارې

لیکوال: عبدالنافع همت

تصحیح: خلیل احمد خاږن

ډیزاین: عبدالحکیم حکمت

خپرندوی: میوند کلتوري ټولنه – کندهار

برېښنالیک: anhimmat@gmail.com

د چاپ کال: ۱۴۰۱ ش

یادونه: د دې کتاب د چاپ او خپرېدو حق یوازې له لیکوال سره خوندي دی.

اهداء:

دا کتاب ننگیالی او پوهیالی ستر خوشال بابا ته
اهداء کوم چې خو پېری وړاندې یې د قومیت او
قبیلویت کوچني فکرونه له سره ایستل او د افغان
ملت په ننگ یې توره وتړله.

فهرست

- د ليکوال يادښت ۱۵.....
- د ډرامې پېژندگلوې او ډلبندي ۲۱.....
- په عمومي ډول د ډرامې ډولونه ۲۵.....
- ۱: بشپړه ډرامه ۲۵.....
- سپاټ ۲۸.....
- ۲: پرله پسې يا سريال ډرامه ۳۰.....
- ۳: سيريز ډرامه ۳۲.....
- ۴: سوپ اپرا ډرامه ۳۴.....
- ۵: لنډه سريال ډرامه ۳۵.....
- ۶: مستنده ډرامه ۳۶.....
- د جوړښت له مخې د ډرامې ډولونه ۳۹.....
- ۱: سټيج ډرامه يا تياتر ۳۹.....

- الف: ثابت تياتر..... ۴۱
- ب: گرځنده تياتر..... ۴۱
- ج: مخفي يا پټ تياتر..... ۴۲
- د: تلويزيوني تياتر..... ۴۴
- ۲: راډيويي ډرامه..... ۴۴
- ۳: تلويزيوني ډرامه..... ۴۵
- ۴: چاپي ډرامه..... ۴۵
- د عاطفي كيفيت له مخې د ډرامې ډولونه..... ۴۹
- ۱: تراژيدي يا غمجنه ډرامه..... ۴۹
- ۲: كوميدې ډرامه..... ۵۰
- ۳: تراژيدي - كوميدې ډرامه..... ۵۱
- د هدف له مخې د ډرامې ډولونه..... ۵۵
- ۱: تعليمي ډرامه..... ۵۵
- ۲: تفريحي ډرامه..... ۵۵
- ۳: تبليغاتي ډرامه..... ۵۶
- بازاري ډرامې..... ۵۷
- د ډرامې ليكلو عملي پړاوونه..... ۶۳
- لومړی پړاو: د موضوع ټاكل..... ۶۴
- دوهم پړاو: د موضوع له پاره هدف ټاكل..... ۶۷
- د ډرامې له پاره موضوعات څنگه او له كومه پيدا كړو؟..... ۶۹
- الف: ولسي بانډارونه..... ۷۰
- ب: نكلونه..... ۷۳

د ډرامې ليکلو عملي لارې چارې / ۹

- ج: لنډې کيسې او ناولونه ۷۴
- د: د ډرامو کتل او اورېدل ۷۴
- ه: د ليکوالو او سياستوالو خاطرې ۷۵
- و: جرگې او مرکې ۷۶
- ز: عدلي او قضايي ادارې ۷۶
- ح: رسنۍ ۷۷
- درېيم پړاو: د موضوع په اړه خپرنه کول ۷۸
- څلورم پړاو: د ډرامې له پاره نوم ټاکل ۸۰
- پنځم پړاو: د ډرامې فارمټ يا جوړښت غوره کول ۸۲
- شپږم پړاو: د ډرامې اساسي کرښې يا ستوري لاین ليکل ۸۲
- اووم پړاو: د ډرامې لنډيز يا سيناپسس ليکل ۸۴
- د ډرامې د کيسې عمده پړاوونه ۸۷**
- د راډيويي ډرامې د سيناپسس يوه بېلگه: ۹۲
- اتم پړاو: د ډرامې وروستۍ متن يا سکريپټ ۹۹
- بې سکريپټه ډرامه ۱۰۱
- د ډرامې داستاني برخه ۱۰۳
- کرکټرونه ۱۰۴
- د کرکټرونو ډولونه ۱۰۵
- الف: مرکزي کرکټر ۱۰۵
- ب: نيمه مرکزي کرکټر ۱۰۷
- ج: د مرکزي کرکټر مخالف ۱۱۲
- د: فرعي کرکټر ۱۱۳

- ۱۱۳..... ه: غلی کرکټر
- ۱۱۴..... و: ټیپیک کرکټر
- ۱۱۵..... و: تمثیلي کرکټر
- ۱۱۶..... ز: هر اړخیز کرکټر
- ۱۱۶..... ح: قالبی کرکټر
- ۱۱۶..... ط: قراردادي کرکټر
- ۱۱۹..... په کرکټرونو کې د جنسیت توازن ته پام کول
- ۱۲۵..... د کرکټرونو د ژوند پېښې لیکل
- ۱۲۹..... د کرکټر پېژندنې عمومي ځانگړنې
- ۱۲۹..... الف: د کرکټر جسمي اړخ
- ۱۳۰..... ب: د کرکټر ټولنیز اړخ
- ۱۳۱..... ج: د کرکټر ذهني او عاطفي اړخ
- ۱۳۳..... د کرکټر پېژندنې شخصي ځانگړنې
- ۱۳۳..... الف: د کرکټر تکیه کلام
- ۱۳۳..... ب: کرکټر او موسیقي
- ۱۳۴..... ج: د کرکټر ځانگړی مکان
- ۱۳۵..... د: ځانگړی زمان
- ۱۳۶..... ه: د کرکټر ځانگړي خوښونه
- ۱۳۹..... کشمکش یا کړکېچ
- ۱۴۳..... حادثه یا پېښه
- ۱۴۵..... د کشمکش ډولونه
- ۱۴۵..... الف: له طبیعت سره د انسان کشمکش

د ډرامې ليکلو عملي لارې چارې / ۱۱

- ب: له تقدير سره د انسان کشمکش ۱۴۵
- ج: له انسان سره د انسان کشمکش ۱۴۶
- د: له خپل ځان سره د انسان کشمکش ۱۴۶
- ه: له ټولني سره د انسان کشمکش ۱۴۶
- و: ډله ييز کشمکش ۱۴۶
- ز: ولاړ کشمکش ۱۴۷
- ح: خوځنده کشمکش ۱۴۷
- ډايلاگ** ۱۴۹
- د خبرو اترو او ډايلاگ تر منځ توپير ۱۴۹
- د خبرو اترو بېلگه ۱۵۰
- د ډايلاگ بېلگه ۱۵۱
- د ښه ډايلاگ ځانگړتياوي ۱۵۲
- مکان يا چاپيريال** ۱۵۵
- مکان څنگه انځور کړو؟** ۱۵۷
- الف: د فضا يا بکگراونډ په وسيله ۱۵۷
- ب: د ډايلاگ په وسيله ۱۵۸
- ج: د طبيعي غرونو په وسيله ۱۵۹
- زمان يا مهال** ۱۶۳
- په ډرامه کې د کرکټرونو زېږېدل، لويېدل ۱۶۷
- په ډرامه کې د (فلش بک) او (فلش فارورډ) تخنيکونه ۱۷۱
- تلوسه** ۱۸۷
- په ډرامه کې څنگه تلوسه پيدا کړو؟ ۱۸۹

- ۱: خبره نیمه کول ۱۸۹
- ۲: کیسه له پای یا منځ څخه پیل کول ۱۸۹
- ۳: اصل موضوع لومړی بیانول او جزیات اخیر ته پرېښودل ۱۹۰
- ۴: د باور خلاف خبره اورېدل ۱۹۱
- ۵: ډرامه په یوه یا څو پوښتنو پیل کول ۱۹۱
- ۶: د پېښې نښې نښانې ۱۹۲
- ۷: د کرکټر هویت پټ ساتل ۱۹۲
- ۸: نا اشنا غږونه اورېدل ۱۹۳
- ۹: د باور خلاف څه لیدل ۱۹۴
- ۱۰: د پېښې انځور ښودل ۱۹۴
- ۱۱: زړه نازړه دريځ غوره کول ۱۹۵
- ۱۲: هدف اعلانول او د هدف پر لور حرکت کول ۱۹۵
- ۱۳: د وړاندوینې وړ خطر ۱۹۶
- ۱۴: دوه مختلف لیدلوري ۱۹۶
- ۱۵: د مخالفو کرکټرونو مخ په مخ کېدل ۱۹۷
- ۱۶: له یوه څنډې له لیرې کولو سره سم بل څنډې پیدا کېدل ۱۹۸
- ۱۷: له لامل پرته عواطف څرگندول ۱۹۸
- ۱۸: د جوړې جلا کېدل ۱۹۹
- ۱۹: شک کول ۲۰۰
- ۲۰: نامعلومه برخه لیک ۲۰۰
- د تلوسې ډولونه ۲۰۱
- د سټیج، ټلويزيون او راډيويي ډرامو عمده ځانگړتياوي ۲۰۳

د ډرامې ليكلو عملي لارې چارې/ ۱۳

د ډرامو د سکرېپتونو بېلگې	۲۰۹
الف: د سټیج ډرامې سکرېپټ	۲۰۹
ب: د راډیویي ډرامې سکرېپټ	۲۱۵
ج: د ټلوویزیوني ډرامې سکرېپټ	۲۲۸
د ډرامې تخنیکي برخه	۲۴۳
موسیقې او ډرامه	۲۴۷
الف: د ډرامې د پیل او پای موسیقې	۲۴۷
ب: بېلوونکې موسیقې یا سټینګ	۲۴۸
ج: موسیقې د صحنې د پیاوړتیا له پاره	۲۵۱
د: موسیقې د کرکټر د هویت له پاره	۲۵۲
ه: موسیقې د صحنې د ښکلا له پاره	۲۵۳
و: موسیقې د ملي هویت له پاره	۲۵۳
د ډرامې اندازه کولو واړه واحدونه	۲۵۵
فصل	۲۵۵
صحنه	۲۵۶
شات	۲۵۷
پرده	۲۵۷
برخه یا ایپیسوډ	۲۵۸
روایت	۲۵۹
له ډایلاګ سره د ویلو طرز لیکل	۲۶۳
د ډرامې له پاره ممثلین غوره کول	۲۶۵
ماخذونه	۲۶۷

د ليکوال يادابنت

که د داستاني ادبياتو په لړ کې ډرامه له لنډې کيسې، ناول او نورو خپلونو سره پرتله کړو، نو ډرامې ته خورا لږ کار شوی دی، که لږ کار ورته شوی، نو هغه د ډرامې عمومي تيوري، تاريخ، کره کتنه او ډېرو محدودو ډرامو مسودو (سکريپتونو) چاپول دي.

د ډرامه ليکوالو ژوندليکونه او خاطرات هم چاپ شوي دي، د راډيوگانو او ټلويزيونونو په ارشيفونو کې په ټلويزيوني او راډيويي بڼه ډرامې هم ښه ډېرې خوندي شوي دي، پر دې سربېره د ممثلينو ژوندليکونه هم چاپ شوي او له هېرېدو څخه ژغورل شوي، خو د معاصرې ډرامه ليکنې د ميتودولوژۍ په اړه جامع او علمي کتاب نه دی ليکل شوی.

په وروستيو لسيزو کې ډرامه ليکنې ته د ډېرو ليکوالانو پام وراوښتی دی، خو ستونزه دا ده چې لږ ليکوالان ډرامه ليکلای شي، چا چې ډرامې ليکلي هم دي، لږ يې د معاصرې ډرامې په تول پوره دي. مور په پښتو

کې ښه تکړه کيسه او ناول ليکوال لرو، زما تجربه دا ده که څوک دوی ته لږ لارښوونه وکړي، ښې ډرامې ليکلای شي.

د داستاني ادب نورې برخې يوازې د هنر په يوه کورنۍ کې محدودې پاته کېږي، خو ډرامه د هنر له يوې بلې کورنۍ، يانې تمثيلي هنر سره هم خپلوي پيدا کوي او په دې ډول يې هنري قوت دوه برابره ډېرېږي.

د ډرامې د محبوبيت بل علت دا دی چې مينه وال يې ډېر دي. زه چې پښتو چاپ شويو کتابونو ته ځير شوی يم، نو د اکثرو د چاپ شمېر زر ټوکه وي، خو ډرامه د کتاب په پرتله خورا ډېر مينه وال لري، ځکه يو خو ډرامه څوک د کتاب غوندې نه ستړی کوي او بل لوست ته اړتيا نه لري، نالوستي خلک هم استفاده ځنې کولای شي.

که (د کونډې زوی) سريال ناول وای ايا لږ او بر ميليونونو پښتنو به لوستی وای؟ په نړۍ کې داسې ډېر ناولونه ليکل شوي چې د ناول په ښه يې دومره شهرت نه دی موندلی، خو کله چې ډرامه ورباندې جوړه شوې، نو مينه وال يې څو برابره ډېر شوي او آن دا چې نړيوال شهرت يې موندلی دی.

له همدې امله ما لازمه وگڼله چې د ډرامې د ميتودولوژۍ يا عملي لارو چارو په اړه کتاب وليکم او هدف مې دا دی چې له يوې خوا د ډرامې ليکلو بهير گړندی شي او له بلې خوا پښتو ډرامه معياري او پر معاصرو ميتودونو برابره وليکل شي.

زما په نظر هره څېړنه له ستونزو خالي نه وي، زه هم د څېړنې په بهير کې له ځينو ستونزو سره مخ شوم، يو دا چې ماڅڼونه نه پيدا کېدل، څه کتابونه مې له هندوستان او پاکستان څخه راوغوښتل او

څه مې هم په افغانستان کې وموندل. څرنگه چې ما په دې څېړنه کې تر ډېره حده پر ساحوي میتود تکیه کړې وه، نو دې کار سخت ستړی کړم. یو خو دا کار راته ستونزمن و چې باید له چا سره مرکې وکړم، ځکه چې په وروستیو میاشتو کې ډېر لیکوالان او کارپوهان له افغانستان څخه وتلي دي.

تر ډېرو هلو ځلو وروسته مې د مطلوبو اشخاصو لیست چمتو کړ، بیا مې څېړنه پیل کړه چې څوک مې او څوک ژوندی دی؟ څوک چې ژوندي وه د هغوی په اړه مې معلومات وکړل چې چېرې اوسېږي؟ وروسته مې د دوی د موبایل او واټس اپ شمېرې پیدا کړې، چا مرکې کولې او چا نه کولې، چا چې مرکې کولې له هغوی سره مې ټیلیفوني مرکې وکړې او بیا مې پر کاغذ یاداښت کړې، د دوی تر څنګ مې له خپلو شخصي تجربو هم استفاده وکړه.

که څه هم دې کار ډېر ستړی کړم، خو نتیجه یې ښه وه، د دې اشخاصو څخه مې ډېر ګټور معلومات ترلاسه کړل او زما څېړنه یې بډایه کړه. په دې ساحوي څېړنه کې د لږ او بر پښتنو تکره لیکوالان، پروډیوسران، ډایرکټران، ممثلین او رسنیو مسئولین شامل دي.

د ډاکټر واحد نظري، ډاکټر محی الدین هاشمي، امان الله ناصر، پیرمحمد کاروان، نورالبشر نوید، کاتب پاڅون، مېرمن شریفه پاڅون، ناجیه نجات، حفیظ الله تراب، جاوید وطنیار، فضل احمد انیس، شفیق حکیمي، شاه محمد نوران، منصور نسیمي، ضیاالرحمان لالاخیل، ډاکټر رفیع الله نیازي، ننگیار ناشنا، محب الله محب، میرحسن اتل او خلیل احمد څارن دوی دې کور ودان وي چې چا ګټور او علمي معلومات راسره

شريک کړل، چا کتابونه راکړل او چا بيا د کتاب په تخنيکي برخه کې مرسته راسره وکړه.

په دې لړ کې مې د پښتو، دري، اردو، عربي، ترکي او انگرېزي ژبو ډرامې هم کتلي دي، له دې ډرامو څخه مې هم ډېر څه زده کړي دي. د دې کتاب ځينې موضوعات نه په کتابونو کې ياد شوي، نه کوم چا په مرکه کې راته ويلي او نه يې ما تجربه درلوده، خو د دې ډرامو له دقيق کتلو وروسته مې ورته پام شوی دی، دا هغه موضوعات دي چې تر اوسه چا نه وه څېړلي.

د دې کتاب لومړۍ برخه د ډرامې پېژندگلوۍ او ډلبندۍ ته ځانگړې شوې ده. د ډرامې د پېژندگلوۍ يا تعريف له پاره مې د تاريخ په اوږدو کې د بېلابېلو پوهانو ليکل شوي تعريفونه راټول کړي دي، د نوي عصر له داستاني او تخنيکي غوښتنو په رڼا کې مې څېړلي او بيا مې يو نوی تعريف ځنې جوړ کړی دی. زه دا دعوه نه کوم چې زما تعريف خامخا تر نورو تعريفونو جامع، مانع او علمي دی، خو دومره ويلای شم چې زما تعريف لږ تر لږه په خپله لمن کې د نوي ډرامې داستاني او تخنيکي رنگونه او واقعيتونه رانغاړي.

د ډرامې تر پېژندگلوۍ وروسته مې د ډرامې پر ډولونو بحث کړی دی، لکه په عمومي ډول د ډرامې ډولونه، بشپړه ډرامه، سريال ډرامه، سيريز ډرامه، سوپ اپرا ډرامه او مستنده ډرامه. دغه ډول مې د وړاندې کولو له پلوه د ډرامو پر وېش هم بحث کړی دی، لکه ستيج ډرامه، راډيويي ډرامه، ټلويزيوني ډرامه او چاپي ډرامه.

د عاطفي کيفيت له لحاظه مې هم د ډرامو ډولونو ته پام کړی دی،

لکه تراژيډي، کوميډي او د تراژيډي او کوميډي ډرامو مشترکه بڼه. د هدف له مخې مې هم ډرامې ډلبندي کړي دي، لکه تعليمي، تفريحي او تبليغاتي ډرامې.

د ډرامې ليکلو عملي پړاوونه هم له مثالونو سره بڼه په تفصيل تشریح شوي دي، لکه د ډرامې موضوع غوره کول، ډرامې ته نوم ورکول، د موضوع له پاره هدف ټاکل، د موضوع په اړه څېړنه کول، د موضوع موندلو سرچينې، د ډرامې اساسي کرښې يا ستوري لاین ليکل او د ډرامې وروستی متن يا سکريپټ ليکل.

د کتاب بله برخه د ډرامې داستاني اړخ ته ځانگړې شوې ده. په دې بحث کې د ډرامې پر هغه اړخ ډېر بحث شوی چې د لنډې کيسې، ناول او ډرامې تر منځ تقريبا مشترک اړخونه دي، لکه کرکټر، ډايلاگ، مکان، زمان، کشمکش، تلوسه، پيل، اوج، پای او داسې نور اړخونه، خو تر ډېره حده مې هڅه کړې چې د داستان پر هغو عناصرو تمرکز وشي چې په ډرامه پورې اړه لري.

د ډرامې تخنيکي اړخ ته هم پوره پام شوی دی. په دې بحث کې هغه تخنيکي اړتياوي يادې شوي چې د ډايرکټر، پروډيوسر، ممثل او ډرامې جوړولو نورو تخنيکي همکارانو له پاره لارښوونه ده، لکه فضا يا بگراونډ، سونډافیکټونه، د موسيقۍ د استعمال ځايونه، پرده، شات، صحنه، ايپيسوډ، روايت يا نرېشن، ممثلينو غوره کول او په سکريپټ کې له ډايلاگ سره د ويلو طرز ليکل.

زما کتاب د ډرامې ليکلو د عملي لارو چارو يا ميتودولوژۍ په اړه يو عمومي کتاب دی، ډېر تفصيل نه لري يا ښايي ځينې موضوعات به ژور

نه وي خپرل شوي، ډېرې نيمگړتياوي به هم ولري، زه هيله لرم چې نور ليکوالان د ستيج، راډيويي او تلويزيوني ډرامو له پاره جلا جلا کتابونه وليکي او دا لړۍ پسې وغځوي، ځکه چې ډرامه ډېر کار ته اړتيا لري او بايد ډېر پام ورته وشي.

د ډرامې پېژندگلوې او ډلبندي

ډرامه (Drama) د يوناني ژبې کلمه ده چې له (Draw) څخه جوړه شوې او د (عمل) مانا لري، خو په ادبي اصطلاح کې خورا ډېر تعريفونه لري. يوناني عالم سيسرو (Cicero) د ژوند تقليد او د حقيقت انځورگري بللې ده. ويکتور هوگويي بيا هغه هينداره بولي چې فطرت په کې ښکاري. (۱۸۰:۵۴)

ويليم شکسپېر بيا نړۍ له ستيچ سره تشبيه کوي، انسانان لوبغاړي گڼي او د هغوی کره وړه د ډرامې پېښې بولي. اپلاتون بيا ډرامه د اصل شي نقل ته وايي. څوک بيا وايي ډرامه هغه ادبي ليکنه ده چې د تمثيل له لارې خلکو ته وړاندې کېږي. (۱۵۰:۳۲)

انگرېز ليکوال ساموئل کالريچ بيا وايي چې، ډرامه د حقيقت نقل او د فطرت تقليد دی. (۸۶:۶۲)

ځينې ادبپوهان بيا ډرامه هغه کيسه بولي چې د کشمکش او ټکر جوهر ولري. يوبل ليکوال بيا وايي چې ډرامه د خپل خيال د

خرگندولو تر ټولو لرغونې هنري شکل دی، په ډرامه کې لوبغاړي په خپل ذهن کې د واقعي ژوند انځورونه جوړوي او بیا د دې واقعي ژوند انځور وړاندې کوي. (۳۷:۱۵۶)

اردو ژبی لیکوال ډاکټر محمد شاهد حسین بیا ډرامه هغې کیسې یا پېښې ته وایي چې د کرکټرونو په وسیله نندارې ته وړاندې کېږي. (۲۵:۱۰)

د سهيلي پښتونخوا ډرامه لیکوال عبدالقدوس درانی ډرامه داسې تعريفوي: ډرامه داسې یو نکل دی چې په عملي ډول وړاندې کېدای شي او په هغه کې مرکزي خیال وي او دغه مرکزي خیال خپل یو پلاټ ولري، دغه پلاټ تصادم او تجسس ولري، د مکالمو په وسیله مخ پر وړاندې روانه وي او د کردارونو په ذریعه نکل په منفي یا مثبت انداز خپل انجام ته ورسېږي. (۲۷:۱۶)

که دا ټول تعريفونه مخ ته کښېږدو په هر یوه کې د کار وړ او علمي خبرې موندلای شو، لکه کیسه، انساني ژوند، لوبغاړي یا ممثلین، عمل، د حقیقت یا اصل عمل پېښې یا تقلید، کشمکش، انځور او پېښه. که دا ټکي سره وگڼدو، یو نسبتا جامع او نوی تعريف ځنې جوړولای شو او ویلای شو چې: ډرامه د انساني ژوند هغه تقلید دی چې عمل، کشمکش، پېښه، انځور، هنري تومنه او پیغام ولري او دا تقلید د کرکټرونو د عمل، خبرو، حرکتونو او اشارو په وسیله د واقعي ژوند یوه برخه د داستان په بڼه تمثیل کېږي.

د یادونې وړ ده چې ډرامه د داستاني ادب یوه برخه ده چې هم منظومه او هم منثوره کېدای شي، خو پیل یې له منظومو ډرامو څخه شوی دی، له پخوانیو ډرامو سره به کله موسیقي، کله سندرې او کله هم

نشا ملگرې وه، خو کله چې ليکوالو ته منظومې ډرامې له انساني فطرت څخه ليري او مصنوعي ښکاره شوې، نو منظومو ډرامو ته يې شا کړه او په دې ډول د منثورو ډرامو پله درنه شوه. دليل يې دا دی چې يو خو انسانان په عادي او ورځنۍ محاوره کې په نظم خبرې نه کوي او بل نو په هره کيسه کې موسيقي، سندرې او نڅا هم د واقعي ژوند له کيسې سره اړخ نه لگوي. (۲۷:۳۶)

هغه ډرامې چې سندرې ورسره مل وي (میلو ډرامه) يې بولي. (میلو) يوناني کلمه ده چې د سندرې مانا لري. اوس هم په ځينو کليوالي سيمو کې ولسي يا شفاهي ډرامې منظومي دي چې ښځينه او نارينه يې له موسيقي سره تمثيولي او خلک يې خوښوي. څرنگه چې ولسي ادب ډېرې پخوانۍ ريښې لري له دې څخه ښکاري چې پخوانۍ پښتو ډرامې هم د نورو ژبو په شان منظومې وې او موسيقي به ورسره ملگرې وه. (۹۴:۴۷)

په عمومي ډول د ډرامې ډولونه

۱: بشپړه ډرامه (Single play)

بشپړه هغه ډرامه ده چې پاته برخې و نه لري او ټوله په يوه پلا (يوه ځل) خپره شي، په بله ژبه بشپړه ډرامه د سريال ډرامو برعکس ده، داسې هم ويلاى شو چې بشپړه هغه ډرامه ده چې په يوه پلا خپرولو يې داستان بشپړ شي. بشپړ ډرامه دا مانا نه لري چې گواکي تر ټولو کوچنۍ ډرامه ده، کېدای شي د يوې بشپړې ډرامې يوه برخه يا ايپيسوډ (Episode) يو ساعت وي، خو يو سريال ډرامه هم يو ساعت وي او له راډيو يا ټلويزيون څخه په خو برخو کې خپره شي. ځينې خپرونکي بيا وايي چې بشپړه يا لنډه ډرامه هغه ده چې د ژوند يو اړخ يا يوه پېښه انځور کړي. (۲۰: ۷۰) ځينې خپرونکي وايي چې بشپړه ډرامه يوازې د خپرېدو له مخې له سريال ډرامې څخه نه شو جلا کولای، موضوعي ځانگړتيا هم لري، يانې

بشپړه ډرامه هغه ده چې يوازې يوه موضوع ولري، د همدې يوې موضوع کيسه په يوه برخه کې پيل شي، اوج ته ورسېږي او پای ومومي، خو برعکس سريال ډرامه کېدای شي چې هره برخه يې جلا جلا موضوعات ولري، کېدای شي چې د يوې ډرامې پيل په يوه برخه کې وي، اوج يې په يوه يا دوو برخو او پای يې هم په يوه يا دوو برخو کې وي.

د يادونې وړ ده چې په سټيج ډرامه کې د برخې يا (Episode) پر ځای د اکت (Act) اصطلاح کارول کېږي، سټيج ډرامه تر ډېره بريده په دريو اکتونو يا پردو کې پای ته رسېږي، خو هغه ډرامه چې په يوه اکت يا پرده کې ختمه شي، يوه پرده يا (One play act) يې بولي. (۴۵: ۸۵) دا ضروري نه ده چې د سټيج ډرامې هر اکت بايد خامخا درې پردې ولري، کېدای شي چې يوازې يوه پرده ولري. يو کليشه يي او پخوانی اصل دا دی چې د سټيج ډرامې په لومړۍ پرده کې کرکټرونه، د هغوی هدفونه او د حرکت مسير څرگندېږي، په دوهمه پرده کې کيسه اوج يا (Climax) ته رسېږي او په درېيمه پرده کې د ډرامې پایله څرگندېږي.

اوس داسې سټيج ډرامې هم شته چې يوازې يوه پرده لري، په همدې يوه پرده کې ډرامه هم پيل او هم اوج ته رسېږي او په همدې اوج کې پای ته رسېږي، پایله نندارچيانو ته پرېښودل کېږي، يانې ډرامه په داسې ځای کې پای ته رسېږي که نندارچيان ښه ځير شي پایله رايستلای شي، دا ډول ډرامې ډېرې بريالۍ وي، ځکه چې نندارچيان فکر کولو ته هڅوي.

ځينې بشپړه ډرامې که څه هم له يوې رسنۍ څخه هره ورځ يا اوونۍ کې يو ځل خپرېږي، خو بيا هم په سريال ډرامه کې نه شمېرل کېږي

او بشپړه ډرامه بلل کېږي، ځکه چې د هرې برخې موضوع يې جلا وي او يوه برخه يې له بلې سره اړه نه لري، په دې مانا چې په هره برخه کې کيسه پای ته رسېږي، د بېلگې په ډول د ازادۍ راډيو (د زهرو کاروان) په نوم يوه تعليمي اوونيزه خپرونه لري.

د دې نيم ساعته خپرونې په پای کې له دريو څخه نيولې بيا تر شپږو دقيقو پورې يوه تعليمي ډرامه هم وي، خو په هره اوونۍ کې نوې موضوع او نوې ډرامه لري، که څه هم دا ډرامه د نشه يي موادو له عمومي موضوع سره تړلې وي، خو موضوع او کيسه يې په هره اوونۍ کې جلا وي او د هرې اوونۍ د ډرامې کيسه په هغه اوونۍ کې پای ته رسېږي، پايخوږ نه لري.

د دې له پاره چې د بشپړې ډرامې اورېدو يا ليدو له پاره د خلکو تلوسه ډېره شي، تر پايه يې وگوري او يا يې واوري، نو د پروگرام پرودپوسر يو اناونس ورکوي، په دې اناونس کې د ډرامې په اړه داسې پوښتنې مطرح کوي چې د خلکو تنده ډېره شي او د دې پوښتنو د جواب له پاره ډرامه جالبه ورته ښکاره شي، د بېلگې له پاره به د ازادۍ راډيو د زهرو کاروان خپرونې د يوې ډرامې دا اناونس راواخلو:

((نذير ناخپه د خپل کور مخ ته د خلکو شور او غالمغال اوري. کله چې دباندې وروري، نو گوري چې د ده له زوی جمال سره د يوه سړي جنجال دی، جمال يې تر گړېوان کلک نيولی او ورته وايي چې ژر کوه زما تاوان راکړه! دا چې جمال يې ولې تر گړېوان نيولی، د څه شي تاوان ځنې غواړي، اصل کيسه څه ده او وروسته به څه پېښه شي؟ دا به په ډرامه کې واوړو)).

سپاټ (Spot)

د لنډې ډرامې تر ټولو کوچنی ډول سپاټ نومېږي چې په شلمه پېړۍ کې دود شوی او یوازې د ټلويزیوني او راډیويي ډرامو په بڼه چمتو کېږي. سپاټ انگرېزي لغت دی چې ټکي، خال، ځای او لنډې شپې ته وايي، خو په اصطلاح کې د ډرامې هغې کوچنۍ ټوټې ته وايي چې په هغه کې یوه موضوع په ډېرو لنډو الفاظو او لږ وخت کې ځای شوې وي. د سپاټ او لنډې ډرامې تر منځ توپیر دا دی چې ډرامه پیل، اوج او پای لري، خو سپاټ پیل نه لري، له اوج څخه پیل کېږي او په هماغه اوج کې پای ته رسېږي. بل توپیر یې دا دی چې په ډرامه کې پوره حادثه یا پېښه انځورېږي، خو په سپاټ کې د پېښې یوازې یو اړخ رااخیستل کېږي. ډرامه کېدای شي څو پیغامونه ولري، خو سپاټ یوازې یو پیغام لري.

د راډیويي سپاټ بېلگه:

(د ښار گڼه گوڼه، د موټرو اوازونه، هارنونه او رېږۍ والاوو خبرې اورېدل کېږي).
شینکی: (یو څوک ورسره ټکر کېږي او د اعتراض په ډول) وروره څه کوي؟

سترگې لري که ږوند یې؟ لږ لارې ته گوره!

شینکی: (سرگردانه دی او شینکی ته یې پام کېږي او په شرمندگۍ):

شینکی خورې دا ته یې، وبخښه پام مې نه و.

شینکی: (په حیرانۍ) ولې داسې سرگردانه یې او په دې ستلونو څه کوي؟

شینکی: (سور اسوبلی باسي) هی خورې بس پوښتنه مه کوه، په اوبو

پسې سرگردانه یم. (خبره بلې خوا ته اړوي) نه پوهېږم چې د کابل په

ښار کې ولې د څښلو اوبه نه پیدا کېږي؟

شینکی: (په خندا) ای ساده! اوبه ځکه نه پیدا کېږي چې خلک یې په شیدو کې گډوي.

ټلويزیوني سپاټونه دوه ډوله دي، یو هغه سپاټونه دي چې ډایلاگونه نه لري، یوازې تصویر وي، لکه دا بېلگه:

کیمره د چټلیو پر سر د ناستو مچانو پر ګڼه ګونه د څو ثانیو له پاره تمرکز یا (Focus) کوي، بیا کیمره ورو ورو حرکت کوي، د څو ثانیو له پاره د چټلیو تر څنګ د یوه روغتون د دروازې پر سر لگېدلي لوحې باندې درېږي، وروسته کیمره د دې روغتون کړکۍ ښيي چې ما ته ده او کړکۍ ته جالی هم نه ده ورلګول شوي.

وروسته کیمره د کړکۍ دننه د ناروغ پر کټ تمرکز کوي او له نژدې یې ښيي. د کیمرې په وروستي حرکت کې د بستري شوي ناروغ څنګ ته مېز باندې ګیلاس ښيي چې څو مچان ورباندې ناست دي او پر همدې ځای سپاټ پای ته رسېږي.

دویم هغه ټلويزیوني سپاټ دی چې تصویر او ډایلاگونه دواړه لري، د بېلګې په ډول یو څلور لاری ښودل کېږي چې له څلورو لارو څخه لارې بندې دي او موټرونه یو بل ته لاره نه ورکوي. څو موټرچلونکي ښودل کېږي چې ډېر نارامه دي او پرله پسې هارنونه وهي.

کیمره تر څو متفرقه تصویرونو وروسته د یوه موټر پر څلورو پنځو سپرلیو تمرکز کوي چې یو یې په نارامو اعصابو خپل ساعت ته ګوري، بیا په اسمان کې د سپورمۍ او ستورو تصویر ښودل کېږي، د موټر یو سپرلی سوپر اسوبلی باسي او وایي: یاره لکه چې شپه مو همدلته شوه. (دوهم سپرلی چې خوب ورځي اړرمۍ کارې او غواړي چې په موټر کې پښې

وغځوي): تېره شپه مې هم سترگه نه ده پټه کړې، زه خو ویدېږم.
درېیم سپرلی: (د اعتراض په ډول) دا خو کور نه دی چې پښې دې اوږدې
وغځولې، لږ ها خوا ته شه!

یو سپرلی: (خاندی) شخړه مه کوئ ما د هر شي غم خوړلی دی؟

درېیم سپرلی: د خه شي غم دې خوړلی دی؟

لومړی سپرلی: که څوک غواړي چې له نورمحمدشاه مېنې څخه
خیرخانې مېنې ته سفر وکړي باید په لاره کې د شپې تېرولو چاره وکړي
دوهم سپرلی: نو تا د خه شي چاره کړې ده؟

لومړی سپرلی: (په موسکا) د موټر پر سر مې یوه خیمه، دېگ، د
خوب بستري او د گازو ډبه تړلې ده، راءئ چې د هغو نورو خیمو تر
څنگ مور هم خیمه ودروو، داسې نه وي چې هغه ځای هم بل
څوک راڅخه ونیسي.

(کمره یو ځل د څلور لارې په منځ کې د څو خیمو تصویرونه نښي
او بیا د موټر پر سر د خیمې او نورو ضروري سامانونو باندې تمرکز
کوي). (۱۹: ۲۲)

۲: پرله پسې یا سریال ډرامه (Serial Drama)

کله چې مور (سریال) وایو هدف مو سریال ډرامه ده، خلکو د لنډون له
پاره (سریال) ځنې جوړ کړې دی. دا ډرامه کېدای شي چې راډیويي یا
ټلويزیوني وي. سریال هغې ډرامې ته ویل کېږي چې پر یوه اوږده کیسه
جوړه شوې وي، ډېرې پېښې، گڼ کرکټرونه او یو اوږد زماني واټن یې په
خپل ځان کې رانغښتی وي، د بېلگې په ډول په کیسه کې یو ماشوم

وزېږي، ځوان شي، واده وکړي، بوډا شي، پاچا يا ولسمشر او مړ شي، د ده تر مړينې وروسته د ده وليعهد يا ځايناستی پاچا شي او هغه هم په پاچهۍ کې سپين ږيري شي.

کېدای شي چې د يوه شخص پر ژوند يا يوې اوږدې تاريخي دورې پر مهمو پېښو سريال ډرامه جوړه شي، لکه مصريانو چې د امام اعظم ابوحنيفه پر ژوند او يا لکه ترکانو چې د عثماني سلطنت په اړه د ارطغرل پاڅون (Diriliş: Ertuğrul) په نوم ټلويزیوني سريال ډرامه جوړه کړې ده. دا حماسي سريال چې (۱۵۰) برخې لري، موضوع يې د سلجوقيانو د پاچهۍ زوال او عثماني سلطنت جوړېدل دي.

د يادونې وړ ده چې د سريال ډرامو پيل لومړی له اوږدو ناولونو څخه شوی دی، د بېلگې په ډول د انگرېزي ليکوالې مېرمن جې، کې، رولينگ (J. K. Rowling) هاري پاتېر (Harry Potter) اته رومانونه يادولای شو چې ټلويزیوني سريال ورباندې جوړ شوی دی. سريال ته ليکوالان سکريپټونه ليکي او کله کله بيا ډرامه ليکوالان د نورو ليکوالانو ناولونه، لنډې کيسې او ولسي نکلونه د ډرامې بڼې ته اړوي، لکه نورالبشر نوید چې د استاد محمدگل نوري د ملي هيندارې نومي کتاب له نکلونو څخه ټلويزیوني ډرامې جوړې کړي دي.

ځينې وختونه د سريال ډرامې يوه برخه په اوونۍ کې يو ځل خپرېږي چې تېره برخه يې د ځينو اورېدونکو يا ليدونکو له ياده وتلې وي، د دې له پاره چې اورېدونکو ته د ډرامې د تېرې برخې مهم ټکي ورياد شي او ذهن يې د نوي برخې ليدو ته چمتو شي د پروگرام پروډيوسر د لنډيز په ډول د تېرې برخې څو وړې ويډيويي ټوټې خپروي.

که سريال ډرامه راډيويي وي، نو اناونسر د تېرې برخې عمده ټکي

وايي او بيا د نوي برخې په اړه داسې پوښتنې مطرح کوي چې له اورېدونکو سره تلوسه پيدا شي او د ډرامې نوې برخه په شوق واوري، د بېلگې په ډول د نوي کور، نوي ژوند ډرامې د يوې برخې انانوس په دې ډول دی:

سميع الله د چرگانو په فارم کې کار وکړ او سخت يې ستړی کړ، شکيبا ته يې وويل چې گرمي مي شوې او بايد د لامبو له پاره دباندي ولاړ شم. شکيبا ځنې وغوښتل چې په کور کې سړې اوبه پر ځان واچوه، خو سميع الله يې خبره و نه منله او د لامبو له پاره له کوره ووت. اوس به له سرور خان خخه واوړو چې ولې په غوسه کور ته راغلی او گلالی ته د خه شي شکايت کوي؟

۳: سيريز ډرامه (Series Drama)

سيريز هم د سريال ډرامې يو ډول دی، خو توپير يې دا دی چې سريال ډرامه يوه کيسه لري، خو د سيريز ډرامې هره برخه يا قسط جلا کيسه لري. سيريز ډرامه د سريال په پرتله د اوږدېدو ډېر چانس لري، ځکه چې د څو کيسو مجموعه وي. د دې ډول ډرامو نوم، کرکټرونه او عمومي موضوع يوه وي، خو د هرې برخې فرعي موضوع، پېښې او پيغام يې جلا وي. د بېلگې په ډول ما د المان غږ راډيو له پاره ډرامې ليکلي دي چې عمومي موضوع يې (چاپېريال ساتنه) وه، خو په هره برخه کې به د چاپېريال ساتنې يوه يوه موضوع خپرل کېده، لکه په کوڅو کې د چټلو اوبو لښتي، د مردارو اوبو ډنډونه، د کوڅو چټلی، د څښلو پاکي اوبه، په تناره کې داسې مواد سوځول چې ډېر دود کوي او هوا ککړوي.

کله چې به د ډرامې يوه برخه خلاصه شوه، نو په پای کې به د ډرامې د بلې برخې نښې نښانې راښکاره شوې، مثلاً کله چې به د ډرامې په يوه برخه کې د کوڅې سپين ږيرو د ناپاکو اوبو د لښتنيو ستونزه حل کړه او مامور اسلم به کور ته راغی، نو د کور دروازه به په زوره وټکول شوه. دا به بيا په بله برخه کې څرگندېده چې د مامور اسلم دوی گاونډی د دې له پاره دروازه ټکوي چې تاسې ولې د خپل کور چټلی. زموږ د کور مخ ته اچوئ.

د دې له پاره چې د ډرامې د بلې برخې له پاره له اورېدونکو سره تلوسه پيدا شي او بله برخه هم ښه په شوق واوري، نو اناونسر به داسې اعلان وکړ: گرانو اورېدونکو! پوهېږئ چې د مامور اسلم دوی د کور دروازه چا داسې په زوره وټکول؟ دا چې اصل کيسه څه ده او وروسته به څه پېښه شي؟ دا کيسه به بله دوشنبه واوړو.

د سيريز ډرامو يوه بله بېلگه ترکي ټلويزيوني ډرامه ده چې د (اسرارو نړۍ) نومېږي او په ترکي ژبه يې (Sırlar Dünyası) بولي. د دې ډرامې موضوع ديني او ماورالطبيعي ځواک دی چې (۵۶) برخې لري، دا ډرامه په لږ سانسور په دري ژبه هم دبله شوې او له طلوع ټلويزيون څخه خپره شوې ده. که څه هم په عامه انگرېزي ژبه کې سريال ډرامې ته هم (سيريز ډرامه) وايي، خو د ډرامې په اصطلاح کې سيريز د ډرامې ځانگړي جوړښت ته وايي.

۴: سوپ اپرا ډرامه (Soap Opera Drama)

سوپ اپرا هم سريال ډرامه ده، (Soap) په انگرېزي ژبه کې صابون او (Opera) د نندارې ځای ته وايي. دا ډرامه ځکه په دې نوم يادېږي چې د دويمې نړيوالې جگړې پر مهال په لاتينه امريکا کې د راډيويي ډرامو يوه لړۍ خپرېده چې لگښت يې د صابون جوړولو يوه شرکت ورکاوه. د دې ډرامو يوه بله مشهوره بېلگه د فيل آرچر (Phil Archer) راډيويي ډرامه ده چې د (بي بي سي) راډيو له څلورم چاپنل څخه خپرېږي. دا ډرامه چې د يوه کرکټر په نوم يادېږي له ۱۹۵۱ ميلادي کال څخه راپيل شوې او تر اوسه دوام لري.

له تخنيکي پلوه د دې ډرامې يوه ځانگړنه دا ده چې پر يوه مهال څو کيسې پر مخ وړي، لکه د (نوی کور، نوی ژوند) تعليمي ډرامه چې په ۱۹۹۴ ميلادي کال پيل شوې او تر اوسه په پښتو او دري ژبو د (بي بي سي) راډيو له لارې خپرېږي. د دې ډرامې هره برخه تقريبا دوولس دقيقې ده چې تر اوسه يې تر څلور زره ډېرې برخې خپرې شوي دي.

د دې ډول ډرامې تخنيکي جوړښت داسې دی چې پر يوه وخت څو سريال ډرامې خپرېږي، مثلاً يوه کيسه دا ده چې د اميدواری پر مهال بايد يوه مور کوم روغتيايي ټکي په پام کې ونيسي چې هم دا روغه پاته شي او هم يې ماشوم روغ وژېږي، دويمه کيسه دا ده چې کليوال خلک څنگه د نجونو د زده کړو په ارزښت پوه کړل شي؟ دريمه کيسه دا ده چې د کلي زراعت څنگه ميکانيزه او عصري کړل شي؟

که چېرې يوه کيسه برخې برخې خپره شي، نو اورېدونکو ته جالبه نه وي، ځکه چې موضوع يې يوه او د هر اورېدونکي د خوښي وړ نه وي. د دې

ډرامې د خپرېدو جوړښت داسې دی چې هره ورځ نیم ساعت خپرېږي او په نوبت د هرې کیسې یوه یوه برخه چې معمولا دوه نیمې دقیقې وي خپرېږي، په دې ډول هم ټول اوږدونکي خوښ ساتل کېږي او هم ډول ډول موضوعاتو ته ځای ورکول کېږي.

که چېرې نوې پېښه کېږي، نو کولای شو چې په یوه کیسه کې ځای ورکړو. د دې ډول ډرامو چاپېریال او اقلیم معمولا ثابت وي او ټولې پېښې د چاپېریال او اقلیم په پام کې نیولو سره یو په بل پسې مخ ته راځي.

۵: لنډه سریال ډرامه (Mini serial drama)

لکه په کیسه کې چې لوی او واړه واحدونه لرو، مثلاً ناول، لنډه کیسه، کیسه گۍ. دغه ډول په سریال ډرامه کې هم د لنډ او اوږده سریال وېش شته. د اوږدو سریال ډرامو ډولونه مو تشریح کړل، اوس به لنډ سریال ډرامه یا میني سریال هم لږ وڅېړو.

لنډ سریال هغو ډرامو ته ویل کېږي چې کیسه یې لنډه او لږ برخې یا (Episodes) ولري او عموماً یې کیسه په یوه فصل یا (Season) کې پای ته ورسېږي. دلته له (فصل) څخه هدف د کال څلور فصلونه نه دي، بلکې هدف یې یو نسل، یوه تاریخي دوره او یوه اوږده کیسه ده.

دا ډول سریالونه د اوږدو سریالونو په شان فرعي کیسې او ضمني پېښې نه لري. کرکټرونه یې لږ وي، ژر ژر یو په بل پسې مخ ته راځي او په لنډ وخت کې معرفي کېږي. څرنگه چې دا سریالونه لنډ وي، نو خلک یې کرکټرونه دومره نه پېژني او نه د دې ډول سریالونو کرکټرونه دومره مینه وال لري، خو برعکس د اوږدو سریالونو کرکټرونه خلک ښه پېژني او د هر

چا د خوښې کرکټر په کې وي، ځکه چې خلک له اوږدو سریالونو سره تر ډېره وخته بوخت وي.

لومړۍ لنډه سریال ډرامه په ۱۹۶۰ میلادي کال کې په انگرېزي ژبه جوړه شوه چې نوم یې د درېیم رایش ظهور او سقوط یا (The Rise and Fall of the Third Reich) و، دې سریال لس برخې درلودې چې له (ABC) امریکایي ټلويزیون څخه خپور او میني سریال وبلل شو. دا یو مستند سریال و چې د ویلیم شایرر (William L. Shirer) په نوم امریکایي خبریال د کتاب له مخې چمتو کړی و.

۶: مستنده ډرامه (Documentary Drama)

د دې ډول ډرامو لویه ځانګړتیا دا ده چې د تخیل پر ځای د واقعي اسنادو له مخې چمتو کېږي، یانې د تخیل پر ځای واقعیتونو ته لومړیتوب ورکول کېږي، باید پېښې، مکان، زمان او کرکټرونه یې کټ مټ هغسې وي لکه په اسنادو کې چې ښودل شوي دي، له همدې امله یې مستنده ډرامه بولي. بله ځانګړنه یې دا ده چې له تېر مهال سره اړه لري، ځکه هیڅوک د راتلونکي ژوند په اړه اسناد نه لري، د بېلګې په ډول د ولسمشرۍ یو کانديد په انتخاباتو کې د درغلیو او تګۍ له لارې بریالی کېږي. تر دې پېښې لږ یا ډېر وروسته خبریال، پولیس، څارنوال یا قاضي د دې درغلیو په اړه څېړنه کوي او دقیق اسناد راټولوي، کېدای شي دا اسناد د یوې دویمې په بڼه چمتو او یا د کتاب په بڼه چاپ شي.

لیکوال کولای شي چې همدا اسناد راغونډ او ډرامه ځنې جوړه کړي، خو باید په دې درغلیو کې شریک کرکټرونه، پېښې، چاپېریال، مهال او

درغلیو خرنګوالی کټ مټ هغه ډول وښودل شي لکه په اسنادو کې چې ښودل شوی وي. دا ډول ډرامې خورا ډېرې جوړې شوي چې ډېری یې سریال ډرامې دي.

په دې لړ کې یوه هم ټابو (Taboo) ټلويزیوني سریال ډرامه ده چې اته برخې لري او په ۲۰۱۷ میلادي کال کې د (بي بي سي) د ایف، ایکس (FX) ټلويزیوني شبکې له خوا خپره شوه. دا ډرامه د جیمز کیزیا ډیلني (James Keziah Delaney) د ژوند پر یوه کیسه جوړه شوې ده.

ډیلني په افریقا کې لس کاله د جلاوطنۍ ژوند تېروي، کله چې یې پلار مړ کېږي، دی په ۱۴۱۸ میلادي کال کې بیرته لندن ته راگرځي چې د خپل پلار د الماسو دوولس غلا شوي غمي ترلاسه کړي، دی له هغو خلکو څخه د کسات اخیستلو نیت هم لري چې له ده سره یې ظلم کړی وي، خو خبر نه وي چې په دې بهیر کې د انگلستان او امریکا تر منځ په یوه خطرناکه جگړه کې ښکېل کېږي.

د جورښت له مخې د ډرامې ډولونه

۱: سټیج ډرامه یا تياتر (Theatre Drama)

دا د ډرامې یو زور او لرغونی شکل دی چې په لویدیځو هېوادونو کې یې رېښه له لرغوني یونان او په ختیځ کې له لرغوني هند څخه راپیلېږي. (۲۰۳:۵۷)

ځینې څېړونکي وايي چې په لوی هند کې لومړۍ ډرامه مشهور شاعر (کالیداس) په سنسکریټ ژبه لیکلې ده، دا ډرامه (شکنتلا) نومېده. (۱۱:۳۴)

د سټیج ډرامې له پاره یو ځانگړی ځای، په تېره بیا سټیج ډېر مهم دی، سټیج د ډرامې د کرکټرونو راټولېدو یا نندارې مرکزي ځای او نندارچیانو د پام راجلبولو له پاره یوه مهمه وسیله ده، ټولو نندارچیانو سټیج ته سترگې نیولي وي، له همدې امله دې ډول ډرامې ته سټیج ډرامه وايي چې تياتر یې هم بولي. (۱۳:۳۵)

خو د نوي ډرامې ليکولان او خپرونکي وايي چې د تياتر ډرامې له پاره ستيج درلودل يوزوړ دود دی، په تېره بيا د شکسپير د ډرامو له پاره تل له ستيج څخه کار اخيستل شوی او اوس په همدې تقليد ډېر خلک فزيکي ستيج د تياتر يوه مهمه برخه بولي. (۶۱: ۷۰)

اوس فزيکي ستيج ډرامه مصنوعي کوي، بايد صحنه داسې وښودل شي چې کټ مټ واقعي ښکاره شي، داسې چې نه مايک، نه د مايک مزی، نه سپېکر او نه هم د سونډ سيستم بله نښه معلومه شي، ځکه اوس دا کار د ټيکنالوژۍ په مټ اسانه شوی دی، واړه مايکونه شته، هر ممثل يې پر خپل گرېوان پټ ټونبلای شي او خلک د نندارې په ځای کې ازاد گرځي.

نو د ستيج ډرامې د نوي تعريف له مخې اوس ستيج يوه لرگينه وسيله يا د وينا کولو ځای نه، بلکې د ډرامې د نندارې ځانگړي ځای ته وايي، دا ځای کېدای شي چې د دوکان، کوټې، د کور د غولي، د سرک غاړې او بل ځای په ډول ډيزاين شوی وي.

لکه څرنگه چې ټيکنالوژۍ د ستيج ډرامې بڼه بدله کړه، د خلکو په اجتماعي ژوند کې هم بدلون راغلی دی، بوختيا ډېره شوې ده، هر څوک نه شي کولای چې د ډرامې ښودلو ځای يا نندارې ته ولاړ شي، نو د دې اړتياوو او بدلونونو پر بنسټ اوس تياتر پر دې برخو وپشل شوی دی:

الف: ثابت تياتر

دا تياتر يو ثابت ځای وي چې هم د نندارچيانو له پاره ځانگړی ځای او هم د ممثلينو له پاره سټيج لري چې تل پر ټاکلي وخت نندارچيانو ته ډرامې پکې وړاندې کېږي. په افغانستان کې هم د دې ډول تياتر ډرامو مثالونه ډېر دي چې په کابل ښار کې يې (د پوهنې نندارې) او (کابل نندارې) دوي پخوانۍ بېلگې يادولای شو.

ب: گرځنده تياتر

دا تياتر کوم ټاکلی ځای نه لري، بلکې د گرځېدو په حال کې وي، کله په يوه او کله په بل ځای کې وي، کله چې يو ځای ځي، نو له ځانه سره د اړتيا وړ وسايل وړي او په محفل کې يو سټيج جوړوي. مور په ولسي تياتر کې هم داسې گروپ لرو چې ډرامې يې ليکوال او ډايرکټر نه لري، خودا ممثلين خپله دومره استعداد لري چې هم په خپل ذهن کې د ډرامې طرحه جوړه کړي او هم يې تمثيل کړي.

په دې لړ کې د شلمې پېړۍ په نيمايي کې د کندهار دوي ډلې يادولای شو چې د يوې ډلې مشر (فرامرز) او د بلې ډلې مشر (حاجي کریم) و، دوی خلکو (ناټکيان) بلل چې د ممثلينو مانا لري. دوی به په ودونو، جشنونو او مېلو کې کوميدې نندارې جوړولې او خلک به يې خوشحاله ساتل. (۲۳: ۴)

د گرځنده تياتر ډرامو جوړولو اړتيا دا ده چې په هره سيمه کې تياتر نه وي، ډرامه ليکوال، ممثلين او ډايرکټران يا نه وي او يا د نيشت برابر وي، خو خلک يې له تياتر سره مينه لري، دا گران کار وي چې د يوه ولايت

خلک بل ولايت ته د تياتر له پاره سفر وکړي، نو د خلکو د اړتيا پوره کولو له پاره د تياتر گروپ ولايت په ولايت گرځي او د تياتر د مينه والو تنده ورماتوي، خو دا تياتر د ثابت تياتر په ډول ډېر گټور او موثر نه وي، ځکه چې نه د تماشاچيانو او نه هم سټيج د ډرامې ځای سم ډيزاين شوی وي، د تياتر ډله يې د موقت وخت له پاره جوړوي.

ج: مخفي يا پټ تياتر (Invisible theatre)

دا هم د گرځنده تياتر يو ډول يا د تياتر تخنيک دی، که څه هم په افغانستان کې نه شته، خو په نورو هېوادونو کې ډېر شهرت او مينه وال لري، د دې ډول تياتر جوړښت داسې دی چې ممثلين تر پوره تمرين وروسته د عامو خلکو په لباس کې د گڼې گونې يوې سيمې ته ځي او ځان داسې نښي لکه دوی چې يو بل بيخي نه سره پېژني، ځان يو له بل سره مخامخ کوي، يو شی پلمه کوي، مناقشه پيلوي او په پايله کې يې تر منځ ټکر راځي.

د دوی د ټکر په نتيجه کې عام خلک مداخله کوي، هر يو خپل دليل وايي، عام خلک هم څوک د يوه او څوک د بل اړخ دلايل تائيدوي، کله چې ممثلين پوه شول چې موضوع پوره روښانه شول، د دواړو ممثلينو پلويانو کافي دلايل وويل او خلکو ته پيغام ورسېد، يو يا دواړه ممثلين په ډېر طبيعي ډول ځان له صحنې باسي او ډرامه پای ته رسېږي، خو دا ضرور نه ده چې د دې ډرامې د ممثلينو ترمنځ ټکر دي خامخا فزيکي وي، تر ډېره حده لفظي جنجال کوي.

د دې تخنيک اړتيا دا ده چې ځينې خلک له ممثلينو يا په عام ډول تمثيلي هنر ته په ښه سترگه نه گوري، نو له همدې امله سټيج

ډرامه هم نه گوري، خو دا ډول ډرامه په غير شعوري ډول گوري. بل دا چې د ممثلينو ژوند ته خطر وي يا خلک د بيان ازادي نه لري او نه شي کولای چې يوه موضوع په ښکاره ډول بيان کړي، ځکه نو په نامريي يا مخفي ډول هغه موضوع راپورته کوي چې د خلکو ذهن ته ورسېږي او بحثونه راپاروي.

د يادونې وړ ده چې له دې ډول تياتر څخه معمولا د تعليمي موضوعاتو له پاره کار اخيستل کېږي، د بېلگې په ډول د تياتر يو گروپ غواړي خلکو ته وښيي چې په بندو ځايونو کې سگريټ څکول عامو خلکو ته زيان لري، د دې کار له پاره دوه ممثلين موټر ته خپږي او په يوه سيټ کې کښېني، يو ممثل سگريټ لگوي او بل يې مخالفت کوي.

د سگريټ له امله د دوی تر منځ لفظي شخړه جوړېږي او په جگ اواز خبرې پيلوي، موټرچلوونکی موټر دروي او سپرلي راټولېږي، هر ممثل خپل دلايل وايي، په نتيجه کې خلک د سگريټو عملي ملامتوي، ملامت شوی ممثل ځان قهرجن ښيي، له موټر څخه کښته کېږي او په بل تم ځای کې بل ممثل هم له موټر څخه کښته کېږي. دا ډول تياتر خورا موثر او گټور دی، ځکه خلک نه پوهېږي چې دا تياتر او دا خلک ممثلين دي، دوی فکر کوي چې دا يوه واقعي صحنه ده، خو دا ډول ډرامه بايد داسې ممثلين اجرا کړي چې مشهور شوي نه وي او يا يې خبرې تغير کړي وي چې څوک يې و نه پېژني.

د: ټلويزيوني تياتر (Tele theatre)

د دې تياتر تخنيک داسې دی چې تياتر ډرامه په ټلويزيوني کيمره عکاسي کېږي، کټ مټ لکه يو فيلم جوړوونکی چې عکاسي کوي، بيا دا ثبت شوي ډرامه د ټلويزيون له لارې خپروي. په ټلويزيوني تياتر يا ټيلي تياتر کې ټلويزيون يوازې د خپرېدو وسيله ده، نور هماغه تياتر دی چې مور مخکې تشریح کړ.

د ټلويزيوني تياتر نېټگڼه دا ده چې د تياتر په پرتله يې ډېر خلک وينې او له تالار څخه دباندې خلک يې هم ليدلای شي، کېدای شي ميليونونه خلک يې وويني، له همدې امله يې آنلاین تياتر هم بولي، خو په اصلي تياتر کې دا کار امکان نه لري او د ټيلي تياتر نيمگړتيا دا ده چې په تياتر کې صحنه په ژوندۍ بڼه نښودل کېږي او واقعي ژوند ته ډېره نژدې نښکاري، خو د ټيلي تياتر بڼه يې د تياتر غوندې جذابه او په زړه پورې نه وي. د يادونې وړ ده چې کېدای شي د تياتر ډېرې برخې ثبت او له ټلويزيون څخه د سريال په بڼه هم خپرې شي.

۲: راډيويي ډرامه

مخکې مو د سټيج ډرامې خبره وکړه چې نندارچيان يې مخامخ ټولې خبرې، کړنې، حرکات او اشارې وينې، خو د راډيويي ډرامو بنسټ يوازې پر غږ ولاړ دی. راډيويي غږونه پر دريو برخو وېشلای شو چې يو خبرې، دوهم موسيقي او درېيم طبيعي غږونه يا سونډ افېکټونه دي. (۱۰ : ۸۰) بايد د ډرامې د کيسې ټولې پېښې، کرکټرونه، د کرکټرونو خصوصيات، کړنې، چاپېريال، مهال او اشارې د همدې دريو توکو په مرسته انځور کړل

شي، په بله اصطلاح په راډيويي ډرامه کې د کيسې يوازې هغه پېښې رااخيستل کېږي چې د غږ په وسيله وړاندې کېدای شي. (۶۳: ۱۴۵)

۳: ټلويزيوني ډرامه

لکه مخکې مو چې وويل مخامخ په ژوندۍ بڼه د ډرامې ليدل تياتر يا سټيج ډرامه ده، نو په همدې ډول ټلويزيوني ډرامه هم تياتر ډرامې ته ورته ده، خو توپير يې دا دی چې په تياتر کې ډرامه په ژوندۍ بڼه ليدل کېږي، خو په ټلويزيون کې يې تصوير ښکاره کېږي، نو په لنډ ډول ويلای شو چې کله يوه کيسه د تصويري ډرامې په بڼه جوړه او د ټلويزيون له لارې خپره شي، ټلويزيوني ډرامه بلل کېږي.

پخوا به خلک د سټيج ډرامې له پاره ځانگړي تالار ته ورتلل، خو ساينس د دې جادويي وسيلې له جوړېدو سره سم نه يوازې دا چې د هر چا کور ته د ټلويزيون په مرسته ډرامه راورستل او ليدونکي يې ميليونونو ته ورسېدل، بلکې د ډرامه ليکنې هنر هم ورسره وغوړېد، اوس د پخوا په پرتله ډېر ليکوالان غواړي چې ډرامه وليکي. (۲۶: ۲۴)

۴: چاپي ډرامه

د کتاب په بڼه هم خورا ډېرې ډرامې چاپ شوي دي، د دې تر څنگ په مجلو او اخبارونو کې هم شته، خو چاپي ډرامې لکه لنډه کيسه او ناول د مطالعې له پاره نه ليکل کېږي، ځکه چې لنډه کيسه او ناول له ليکلو سره سم بشپړه کېږي، خو ډرامه يوازې په ليکلو سره نه، بلکې په تمثيل سره بشپړېږي، ځکه يې خلک چندان نه لولي. د ځينو ډرامو سکريپټونه

د دې له پاره په کتابي بڼه چاپېري چې خوندي او له ورک کېدو څخه وژغورل شي، د شکسپېر ډرامې د همدې هدف له پاره چاپ شوي دي. ځينې ډرامې پر کاغذ ليکل شوي وي، خو لا تمثيل شوي نه وي، ليکوال يې د دې له پاره چاپوي چې کېدای شي وروسته تمثيل شي. ځينې ډرامې که د ستيچ پر سر تمثيل شوي هم وي، ليکوال يې د دې له پاره چاپوي چې د راډيويي او ټلويزيوني ډرامو په بڼه هم چمتو شي. تمثيل شوې ډرامه له ادبياتو څخه لاره بېلوي او د هنر له بلې کورنۍ سره تړل کېږي، ځکه نو ځينې ليکوالان خپلې ډرامې د دې له پاره چاپوي چې ټولنې ته يې د يوه ادبي اثر په توگه هم وړاندې کړي. ډرامې تر ډېره حده له ليدلو او اورېدلو سره اړه لري، ځکه خو لږ ډرامې په چاپي بڼه خپرې شوي دي. (۱۶:۲۴)

ځينې کره کتونکي خو ډرامه گرسره د ادب برخه نه گڼي، دوی ادعا کوي چې ډرامه لکه ناول او لنډه کيسه يوازې په ليکلو نه بشپړېږي. حمزه بابا که څه هم ډرامه د ادب له دايرې څخه نه باسي، خو وايي چې ډرامه له دريو استعدادونو څخه جوړه ده: يو ليکوال دوهم ډايرکټر او درېيم ممثل. (۲۱۹:۴۰)

حفيظ الله تراب د خپلو چاپي ډرامو د يوې مجموعې (د پړانگ پر ځای) په سريزه کې داسې ليکي: ((که څه هم ډرامې په ليکلې بڼه دومره خوند نه کوي، خو زما تر ټولو اړينه موخه دا ده چې د پښتو ژبې هغه ليکوال چې د ټلويزيوني ډرامو له ليکلو سره مينه لري، کولای شي چې د خپلو ډرامو په ليکلو کې د دې ډرامو له تخنيکونو څخه کار واخلي)).

فاتح الملک ننگ يوسفزي بيا خپلې ډرامې له دې وېرې چاپ کړې چې ورکې نه شي، دی د خپلو چاپي ډرامو مجموعې (ځانگو) په سريزه کې وايي: کله چې د ثور تر اړودو وروسته له خپلو بچو سره له افغانستان څخه ووتلم، نو څه کم پنځوس ډرامې او داستانونه مې په خیرخانه مېنه کې رانه پاته شول.

بيا چې د ډاکټر نجيب الله حکومت ړنگ شو، ما وغوښتل چې دا ډرامې پيدا او چاپ کړم. په ډېرو خواريو مې د کابل راډيو په ارشيف کې زما د دوو ډرامو (ځانگو) او (سپېڅلی پوليس) او څو نورو ډرامو کيسټونه لاس ته راغلل چې دا دی چاپ او ستاسې په لاس کې دي. که رالنده يې کړم، نو زما ډېرې ډرامې او تمثيلي داستانونه چې خپاره شوي، اوس يې مسودې يا (سکرپټونه) ورک دي. (۶۵: ۳۹)

ايمل پسرلي هم د (ډالري معاش) په نوم د دوو ډرامو سکرپټونه په کتابي بڼه چاپ کړي دي. دی وايي دا ډرامې يې په دې هيله چاپ کړې چې يوه ورځ به تمثيل شي، دی دا زياتوي چې يوه ډرامه يې د سټيج او بله يې د ټلويزيون له پاره ليکلې ده.

ځينو ليکوالو که څه هم ښه ډېرې ډرامې ليکلي، خو سکرپټونه يې نه دي ساتلي او که يې ساتلي هم وي د چاپ وړ يې نه بولي. دا ليکوالان ډېری يې ممثلين او ډايرکټران دي، د دوی د ډرامو سکرپټونه له ادبي پلوه کمزوري، خو په تمثيلي بڼه کې يې ادبي عيونه پټ شوي او يا دوی پټ کړي دي، دوی دا وېره لري که دا سکرپټونه په کتابي بڼه چاپ شي، ادبي بدرنگي به يې ښکاره شي او يا خلک به يې د تمثيلي بڼې په اندازه خوښ نه کړي.

نو په لنډ ډول ويلاى شو چې د ډرامو سکرېپټونه د دې هدفونو له پاره په کتابي بڼه چاپېږي:

۱. سکرېپټونه له ورک کېدو څخه وژغورل شي.
۲. د نورو ليکوالانو له پاره لارښود واوسي.
۳. کېدای شي په راتلونکي کې تمثيل شي.
۴. ليکوال غواړي چې د ډرامې تر تمثيل وروسته يو ادبي اثر هم ټولنې ته وړاندې کړي.
۵. که ډرامه يو ځل په يوه بڼه، مثلاً د سټيج په بڼه تمثيل شوې وي، کېدای شي چې په راتلونکي کې په ټلويزيوني او راډيويي بڼه هم تمثيل شي.

د عاطفي کیفیت له مخې د ډرامې ډولونه

۱: تراژیدي یا غمجنه ډرامه (Tragedy Drama)

د ژوند کیسې یا غم یا له خوښۍ او یا له غم او خوښیو دواړو څخه ډکې وي، تر دې ها خوا په عاطفي ډگر کې ژوند بل رنگ او کیفیت نه لري، نو تراژیدي هغه ډرامه ده چې د ژوند یوه غمجنه برخه په کې انځور شوې وي. ارستو تراژیدي ډرامه خورا جدي او مهمه گڼي، دی وايي چې تراژیدي د انساني ژوند نه، بلکې د بدمرغۍ تقلید دی. (۲۲:۳۸)

په تراژیدي یا غمجنو ډرامو کې معمولا د ډرامې مرکزي کرکټر یا په عامه اصطلاح اتل خپل هدف ته نه رسېږي، خپل هدف ته د رسېدو په لاره کې له ډول ډول کرکټرونو سره مخ کېږي، خورا ډېرې ستونزې گالي، خو بیا هم ارمانونه یې نیمگړي پاته کېږي او خپل هدف ته تر رسېدو مخکې مري. د ډرامې لیدونکي معمولا له مثبت او مرکزي کرکټر له بریالیتوب سره مینه لري.

کله چې د دوی د خوښې کرکټر له ستونزو سره مخ کېږي، خفه کېږي او یا مري، نو د ډرامې کتونکي او اوږدونکي هم ورسره غمجن کېږي. ځينې خپرونکي وايي چې تراژيډي بايد د ژوند جدي اړخونه وښيي، بايد کټ مټ په غمجن انداز عملاً وښودل شي، نه دا چې يوازې رانقل شي، ځکه چې د تراژيډي هدف په انسان کې د وېرې او زړه سوي احساس راوښودل دي. (۱۴: ۳۷)

۲: کوميډي ډرامه (Comidy Drama)

کوميډي هغې ډرامې ته ويل کېږي چې د انساني ژوند د خوښيو يوه برخه په کې انځور شوې وي. د کوميډي ډرامې هدف معمولاً د خلکو خندول او خوښ ساتل دي چې دا کار نه يوازې د موضوع او کيسې په انتخاب، بلکه د کرکټرونو په ظاهري خپرو پورې هم اړه لري، يانې ځينې خلک د کيسو پېښو او ځينې بيا د کرکټرونو خپرو، خبرو او حرکاتو ته خاندې. موږ مخکې وويل چې په تراژيډي ډرامو کې مرکزي کرکټر يا مېړه معمولاً ناکام، کړول کېږي او يا وژل کېږي، خو په کوميډي ډرامو کې مرکزي کرکټر په مخ کې داسې خنډونه نه لري چې جدي مبارزې ته دي اړتيا ولري او يا دي يې پايله درانه تلفات وي، د دې ډول ډرامو مرکزي کرکټر تل بريالی وي او يا لږ تر لږه ژوندی پاته کېږي. (۴۱: ۲۳۳)

ځينې خپرونکي وايي چې کوميډي تېښه ده، خو له حقيقت څخه نه، بلکه له ناهيلی څخه تېښته ده. په دې مانا چې کوميډي خلکو ته د ژوند ښکلي اړخونه وښيي او له ناهيلی ځنې پټوي. (۵۵: ۵۷)

ځينې څېړونکي له کوميدې سره طنزي اړخ هم ترې چې دا يوزور يوناني وېش دی، نن طنز پوره څېړل شوی او يو خپلواک سبک دی چې خپل ځانگړي تخنيکونه لري، پخوا د ډراماتيک طنز په نوم اصطلاح کارېدله، خو نن کوميدې جلا او طنز جلا دی، البته که کوم طنز تمثيل شي هغه کوميدې نه، بلکې د طنز تمثيلي بڼه ده.

۳: تراژيدي - کوميدې ډرامه

مخکې مو ډرامه له عاطفي پلوه پر دوو اساسي برخو ووېشله چې يوه يې تراژيدي او بله يې کوميدې ده. دا د ارستو د وخت زور وېش دی، خو اوس د دې دوو ډولونو گډ شکل هم شته، داسې ډېرې ډرامې لرو چې هم تراژيدي او هم کوميدې صحنې لري. (۵۹: ۱۰۵)

بيا هم وایم چې ډرامه له انساني ژوند سره تړلې ده، انساني ژوند هم غمجنې او هم د خوښۍ پېښې لري، خو کله کله بيا دا دواړې پېښې په يوه کيسه کې هم سره يوځای کېږي، کېدای شي يوه ډرامه په خوښۍ پيل او په غم پای ته ورسېږي او يا په غم پيل او پایله يې خوښي وي. په نړۍ کې داسې ډېرې کيسې شته چې په خوښۍ پيل، خو په وېر او غم پای ته ورسېږي، په افغانستان کې خو داسې پېښې خورا ډېرې دي، مثلا د واده يا ماشوم زېږېدلو په خوښۍ کې هوايي ډزې کېږي، په دې ډزو کې د کور يو غړی يا يو خپل ژوبل يا وژل کېږي، ځوانان په مېله کې مسموم کېږي، مېلې ته روان وي چې په لاره کې يې موټر ټکر کېږي او مرگ ژوبله پېښېږي. داسې پېښې هم کمې نه دي چې ناوې د واده په شپه له دې امله ځان وژني چې په زور يې واده کړې ده.

خو داسې پېښې کمې دي چې غم دي په خوښي بدل شي، دا کار کېدای شي، خو ډېر اوږده زماني واټن ته اړتيا لري چې غم هېر شي او ځای يې خوښي ونيسي، البته يو تصادف کولای شي چې غم په خوښۍ واړوي، د بېلگې په ډول د فريد په نوم يو سرتېری د جگړې په لومړۍ کړنښه کې دی، څو مياشتې کېږي چې د مرگ او ژوند احوال يې نشته، مور، پلار او د کورنۍ ټول غړي يې پسې غمجن دي.

يوه ورځ د دوی کور ته د ملي اردو يو قوماندان د يوه سرتېري تابوت راوړي چې په منځ کې يې يو سوځېدلی مړی پروت وي. د فريد خپلوان ټول په چينغو چينغو ژاړي، په دې وخت کې فريد کور ته راځي يا پلار ته زنگ راوهي. تر دې وروسته معلومېږي چې دا مړی د فريد نه، بلکې د بل سرتېري دی.

داسې هم کېدای شي چې يوه کوهي ته سلواغه ورلوېږي، مور فکر کوي چې کوچنی بچۍ يې کوهي ته ورلوېږد، چينغې وهي چې وا خلکو زوی مې کوهي ته ورلوېږد، خو ناڅاپه له ځانه سره خاندې، وريادېږي چې د دې خو له ياده وتلي و، زوی خويي سهار انا له ځانه سره د نيکه کره بوت.

ځينو خلکو ته ډاکټرانو ويلي چې غمجنې صحنې او ډرامې مه گورئ، ځکه نو اوس ډرامه ليکوال هڅه کوي چې په تراژيدي ډرامه کې هم د خندا وړ صحنې ځای کړي يا يو کرکټر يوازې د دې له پاره جوړوي چې خلک وځنډوي، د بېلگې په ډول د دوو هېوادونو تر منځ جبهه يي جگړه توده ده، اسمان تورو دودونو نيولی دی او هرې خوا ته سور اور اوري، په دې وخت کې يو ډارن جنرال د دې پر ځای چې د جگړې مديريت وکړي

پرمخې پروت دی او ژاړې، هره پلا چې ده ته نژدې يوه لويه مرمۍ يا بم ولگېږي، نو دی له ډاره په غوږو کې گوتي ونيسي او په زوره چيغه کړي. په لويديځ کې ډرامه د لومړي ځل له پاره ارستو له عاطفي پلوه وپشلې او د تراژيډي او کوميډي وپش هم ده کړی دی. څرنگه چې هغه مهال هنر او ادبيات هم د فلسفې په چوکاټ کې مطالعه کېدل، تر ارستو راوړوسته په منځنيو پېړيو کې او تر هغه را وروسته هم ځينو فيلسوفانو ادبي موضوعاتو ته له فلسفي زاويې څخه کتل، د بېلگې په ډول مشهور الماني فيلسوف هيگل د بنکلاپوهنې په دريمه برخه کې وايي: ((ډرامه هم يوه داسې ننداره وگڼئ لکه د افرادو تر منځ چې مبارزه روانه وي)). (۳۰: ۲۱)

که څه هم د لرغوني يونان تر فلسفې وروسته ډېر علوم او موضوعات له فلسفې څخه جلا شول، له علومو څخه نورې څانگې بېلې شوې او هره څانگه يې جلا ولبلل شوه، خو ځينې هغه خلک چې يوازې يې د پخوانيو اثارو پر مطالعه تکیه کړې او د علومو له نوي ویش، نوي څېړنې، نويو پرمختگونو او نويو افکارو څخه ناخبره دي، اوس هم هر څه د فلسفې په تله تلي چې يو مثال يې د کوميډي او تراژيډي ډرامې بحث دی.

اوس هم ځينې څېړونکي د تراژيډي او کوميډي په اړه خپله خبره نه کوي، بلکې هماغه د ارستو خبره کټ مټ رانقلوي، خو موږ ته د ليکوال هدفونه او خلکو لېوالتيا نښه ترا څرگنده ده، ښکاره خبره ده چې خلک کوميډي ډرامه د تفریح او تراژيډي ډرامه د پند او عبرت له پاره خوښوي.

غمجنه ډرامه پر خلکو ژور اغېز کوي او کېدای شي يو تلپاتې اغېز وي، خو د کوميډي ډرامې اغېز موقت وي، غمجنې ډرامې ځکه پر خلکو ژور

اغېز کوي چې خلک ځان د غمجن کرکټر په غم کې ورسره شريک بولي، ځکه نو خواخوږي ورسره لري او کله کله بيا ځان د غمجن کرکټر په قالب کې ويني، خو کوميدې ډرامې د دې له پاره گوري چې له خپلو غمونو او اندېښنو څخه په مصنوعي ډول وتښتي.

د هدف له مخې د ډرامې ډولونه

۱: تعليمي ډرامه

تعليم او تربيه د ډېرو لارو خلكو ته وركول كېدای شي چې ډرامه يې هم يوه ښه وسيله ده. ليكوال كولاى شي چې د خپلو ډرامو له پاره بېلابېل تعليمي موضوعات غوره كړي او په هغه كې د هر پوړ له سويې سره سم د هغوى په ژبه تعليمي پيغامونه وړاندې كړي، لكه ديني، اخلاقي، روغتيايي، ادبي، تاريخي، زراعتي، هنري او داسې نور موضوعات.

۲: تفريحي ډرامه

تفريحي ډرامې د دې له پاره وي چې خلك وځنډوي او خوښ يې وساتي، ځكه چې خوښي هم د ژوند اړتيا ده، له همدې امله ډېرى خلك هغه ډرامې خوښوي چې دوى ځنډوي او يا له دوى څخه د يو څه وخت له پاره غم هېروي.

۳: تبليغاتي ډرامه

کله کله تبليغ کول او تعليم ورکول ورته کارونه بنسکاري، خو دلته له تبليغاتي ډرامو څخه هدف پروپاگنډه او درواغجن معلومات خپرول دي چې هدف يې د يوې خوا پلوي کول يا يوې خوا تخريبول وي. هغه تجارتي اعلانونه چې د ډرامې په بڼه چمتو شوي وي هم تبليغاتي بڼه لري، ځکه ټولني ته هيش گټه نه لري، هدف يې يوازې د سوداگر شخصي گټه ده.

بازاري ډرامې

بازاري ډرامې يو اوږد بحث دی، د ډرامې موضوع، نوم، محتوا، پيغام، ژبه، کمزوری تمثيل، بې کیفیته تخنیکي وسايل، کمزوری سکریپت، غیر مسلکي ډايرکشن، ناسم ايډيټ او نور ډېر اړخونه ډرامه په بازاري رنگ ککړولای شي، خو موږ په دې بحث کې يوازې په ډرامه کې پر منظومو ډايلاگونو، بې ضرورته موسيقي او نڅا بحث کوو.

کله چې راډيو او ټلويزيون نه وه اختراع شوي، نو راډيويي او ټلويزيوني ډرامې هم نه وې، يوازې سټيج ډرامو رواج درلود. د دې له پاره چې د سټيج ډرامو د شرکتونو خاوندان د نندارچيانو پام خپلو ډرامو ته راواړوي او ډېرې پيسې وگټي، نو له تمثيل سره يې د ادب او موسيقي هنرونه هم وگنډل.

په پښتو کې متل دی، وايي د ژرندې شل عيونه دي، خو په اوبو پټ دي. په دې ډول موسيقي او نظم د ډرامې تخنیکي او هنري نيمگړتياوي

پتې کړې، آن دا چې ځينو خلکو ته به يوازې موسيقي خوند ورکاوه، ځکه چې په ژوندۍ بڼه د موسيقي اسانتيا هر ځای نه وه. له دې ډول سټيج ډرامو څخه يوه هم (ميلو) ډرامه ده. (ميلو) يوناني لغت دی چې د (سندرې) مانا لري، له همدې امله په دې ډول ډرامو کې سندرې ډېرې وي.

د وخت په تېرېدو سره له منظومو ډرامو سره د موسيقي تر څنگ نشا هم ملگرې شوه چې دې کار د نندارچيانو لېوالتيا نوره هم ډېره کړه. نشا به معمولا بسکليو بسځينه کرکټرونو کوله او اوس هم دا رواج شته، که څه هم دا کار د ډرامې برخه نه ده، خو نندارچيان يې خوښوي او د پروډکشن خاوند او ليکوال ته د نندارچيانو خوښي او يا په بله اصطلاح پيسې مهمې دي.

کله چې صنعتي انقلاب راغی او وروسته ډول ډول تخنيکي وسايل جوړ شول، لکه مايک، سونډريکارډر، سپېکر او د سينگار ډول ډول تخنيکي او کيمياوي وسايل، د سټيج ډرامو ځينې تجارتي پروډکشنونه يا شرکتونه هم جوړ شول، دوی به سټيج ډرامې جوړولې او په بېلابېلو سيمو کې به يې نندارې ته وړاندې کولې چې دې ته به يې سيار يا گرځنده تياتر وايه. د سپېکر له برکته تر پخوا دې ډول ډرامو ته د ډېرو نندارچيانو د ناستې اسانتيا برابره شوه.

کله چې انگرېزان د هند نيمې وچې ته راغلل، نو دغه ډول شرکتونه هم هند ته ورسره راغلل. بيا چې د سينما هنر وزېږېد، نو د سينما ځينو شرکتونو هم دا تجارتي لاره غوره کړه، اوس په هندي او پاکستاني فيلمونو کې وينو چې له هر فيلم سره څو سندرې غوټه شوي وي، بې له دې

چې د کيسې برخه وي د نندارچيانو جلبولو او هغوی د جنسي تندي ماتولو له پاره له فيلم سره سندرې يو ځای کېږي چې د فيلم هنري او داستاني اړخ يې بې خونده کړی وي.

پخوا په افغانستان کې هم دغه ډول بازاږي او مبتدلي ستيچ ډرامې او نندارې رواج وې. په کندهار ښار کې د سينما لمر لويده خوا ته يو تش ډاگ و، په دې ډاگ کې به تجير يا يوه لويه خيمه ولاړه وه، په دې ځای کې به سندرغاړو سندرې ويلې او کله کله به بيا يو کوميدين ستيچ ته راغی، ټوکې به يې کولې او خلک به يې خندول. په غالب گومان د شهيد داود خان شهيد د حکومت اخيري کال و، زه هغه وخت ماشوم او د اختر د مېلو په لړ کې له خپل اخني (اوبني) سره دې ځای ته ورغلی وم.

د يوه کوميدين تر څو ټوکو وروسته يو ښايسته ځوان او يوه ښکلې نجلۍ ستيچ ته راغله، هلک توره لنگۍ تړلې او لنگۍ ته يې جگه شمله ورکړې وه، د نجلۍ لاسونه په نکريزو سره او سترگې يې په رانجو تورې کړي وې، نجلۍ له سينگار پرته هم ښايستوکې وه.

هلک او نجلۍ دواړه ستيچ ته له راتلو سره سم په نخا شول او د اتن دا مست سروکی يې پيل کړ، نجلۍ وويل: خان دلاور خانه توره دې لنگۍ شمله دې ستا مزه کوينه

هلک ورغبرگه کړه: گلې بي بي گلې تورې سترگې سره لاسونه لا مزه کوينه. څو نندارچيانو له دې سندرې سره چکچکې او شپېلکي بدرگه کړل، ځينې ولاړ شول او نخاوي يې ورسره پيل کړې، خو پوليسو منع کړل. زه هغه وخت نه پوهېدم چې سندرې ثبت شوې او دوی يوازې خولې

ورسره ښوروي، دوي لسيزې وروسته پوه شوم چې سندره مخکې لا ثبت شوې ده.

زما په اند ډرامه پر کيسه جوړېږي، خو په دې سندره کې نه کيسه شته او نه هم د ژوند د هرې برخې تمثيل ته ډرامه ويلاى شو. دا ډول په اصطلاح ډرامې د ځوانانو له جنسي فقر څخه ناوړه استفاده او د هغوى جېبونه لوټل دي، يوازې دا جفا نه ده، بلکې هنر ته هم لوى زيان رسول دي.

نظم او شعر په ځان کې داسې خوند او رنگ لري چې په لوستلو، ويلو او اورېدلو د انسان ذهن ته لاره مومي او طبيعي ښکاري، خو د شعر تمثيل يو مصنوعي کار دى، ځکه چې د شعر د تمثيل پر مهال د نندارچي تمرکز د شعر له باطني لوړو ژورو څخه راوړي او د کرکټرونو له ظاهري څېرې، خبرو او حرکاتو سره تړل کېږي.

دا چې پخوانۍ ډرامې اکثره منظومې وې او د شلمې پېړۍ تر پايه پورې د سمپې په ژبو، په تېره بيا پښتو کې ځينو ليکوالانو منظومې ډرامې ليکلي دي، دليل يې تقليد راته ښکاري، ځکه چې پخوانۍ ډرامې ټولې منظومې او د ارستو د تيورۍ په اساس ليکل شوي دي، آن دا چې تر ارستو مخکې هم په لرغوني يونان کې د منظومو ډرامو څرکونه څرکونه وینو.

د ډرامې لومړۍ پړاو د سکريپټ ليکل دي، که ډرامه له تمثيل پرته د نثر بڼه چاپ شي، نو لوستونکى سترې کوي نه يې لولي، خو که منظومه وي، نو لوستونکى يې د نورو شعرونو په ډول په خوند خوند لولي، ښايي ځينو ليکوالو له دې امله منظومې ډرامې ليکلي وي چې که تمثيل هم

نه شي، د شعر په کورنۍ کې اوږد ژوند کولای شي او خلک يې خوښوي، لکه د ارواښاد عبدالرحمان پژواک (کلمه داره روپۍ) منظومه ډرامه چې له تمثيل پرته هم هنري قوت لري او په مطالعه ارزې.

زه د ارستو خبره ځکه کوم چې ارستو موسيقي د ډرامې يو اساسي رکن بولي، کله چې موسيقي د ډرامې اساسي رکن وبلل شوه، بيا نو منظوم ډايلاگونه ورسره تړل هم منطوق پيدا کوي، ځکه چې موسيقي او نظم سره خور او ورور دي.

که د ډرامې نوي تعريف ته راشو او ووايو چې ډرامه د هغه واقعي ژوند داستاني تمثيل دی چې عمل، کشمکش، پېښه، انځور، هنري تومنه او پيغام ولري، نو بيا دلته نه نظم او نه هم موسيقي د ډرامې اصلي برخه ده، ځکه چې د ډرامې اساس د واقعي ژوند تمثيل دی، که موسيقي او نشا د ډرامې د کيسې برخه وي، نو ډرامه هم جالبه او هم واقعي ژوند ته نژدې کوي، خو که موږ په لوی لاس موسيقي او نشا ورپورې تړو، نو دا تصنع ده او تصنع د ډرامې هنري اړخ کمزوری کوي. زه دا منم چې منظوم ډايلاگونه، موسيقي او نشا د ډرامې مرستندويه افزار دي او ډرامه جالبه کولای شي، خو د ډرامې اساسي ارکان نه شي گڼل کېدای.

د ډرامې ليکلو عملي پړاوونه

ډرامه پر کيسه جوړېږي، بريالی ليکوال هغه څوک دی چې تر ډرامې مخکې د ښې کيسې ليکلو مهارت ولري او د دې تر څنگ د کيسې په تيوری هم پوه شي، تر څو چې ډرامه ليکوال د کيسې په تيوری پوه شوی نه وي ښه ډرامه هم نه شي ليکلای، ځکه چې د ډرامې بنسټ به يې کمزوری وي او ډرامه به له مسلکي پلوه نغوښي. (۲۸: ۳۷)

کېدای شي ځينو لوستونکو ته زموږ په دې بحث کې د ډرامې، لنډې کيسې او ناول عناصر يو شان ښکاره شي، خو دا په حقيقت کې د ډرامې او داستان گډ عناصر دي.

موږ به هڅه وکړو چې په دې بحث کې د کيسې پر هغه اړخ ډېر تمرکز وکړو چې له ډرامې سره اړه لري، عملي پړاوونه به يې ډېر تشریح کړو، ډېر مثالونه به راوړو او هڅه به وکړو چې د ډرامې ليکلو هر پړاو په ترتيب او تفصيلي ډول بيان کړو. د ډرامې ليکلو عمده پړاوونه په دې ډول دي:

لومړۍ پړاو: د ډرامې موضوع ټاکل
دوهم پړاو: د موضوع له پاره هدف غوره کول
درېيم پړاو: د موضوع په اړه خپرنه کول
څلورم پړاو: د ډرامې له پاره نوم ټاکل
پنځم پړاو: د ډرامې له پاره فارمټ يا جوړښت غوره کول
شپږم پړاو: د ډرامې اساسي کرښې يا ستوري لاین ليکل
اووم پړاو: د ډرامې لنډيز يا سيناپسس ليکل
اتم پړاو: د ډرامې وروستی متن يا سکریپټ ليکل.

لومړۍ پړاو: د موضوع ټاکل

هر ليکوال چې قلم راپورته کوي تر دې مخکې يې خامخا فکر کړې وي چې ډرامه د څه شي په اړه ليکي؟ په ټولنه کې موضوعات خورا ډېر دي، که ليکوال خپل د کار په کوټه کې هم شاوخوا وگوري، نو لږ تر لږه قلم، کتاب، کتابچه، کمپيوټر، مېز، چوکۍ، الماری، پردې، دېوالي ساعت، د چايو گيلاس، اوبه او موبایل ويني. د دې ټولو شيانو په ليدلو سره سړي ته گڼ شمېر کيسې وريادېږي چې ډرامې ورباندې ليکل کېدای شي، خو بايد ليکوال له ځان څخه پوښتنه وکړي چې ايا په دې شيانو پورې تړلي ډرامې خلک خوښوي؟ ايا دا موضوعات نوي دي؟ ايا پيغام لري؟ ايا گټور او خونډور دي؟

ځينې موضوعات ډېر عمومي وي. ښارونه، کلي، دفترونه، مظاهري، جرگې، مېلې، ورا، ودونه، فاتحې، جنازې ... دا ټولې انساني ټولې دي، ايا په دې ټوليو کې خاص څه شته چې عام خلک يې نه ويني او ليکوال يې

ويني؟ که عام موضوعات راواخلو بيا خو دا هر څه عام خلک هم ويني او هيڅوک د داسې شي د ليدلو، اورېدلو او تشریح کولو ته زړه نه ښه کوي چې ټولو ته معلوم وي، خلک په نوو موضوعاتو، خبرو، رازونو، څېرو او آن دا چې د خبرو کولو په نوي انداز او سبک پسې گرځي.

که چا يو ځل د ادم خان او درخانی نکل اورېدلی وي بيا خوند نه ورکوي، خو که له دې نکل څخه ډرامه جوړه شي همدا سرې يې بيا غواړي، ځکه چې انداز يې بدل شوی دی، که يې دا ډرامه وکتل بيا کتل يې خوند نه ورکوي، خو که له دې ډرامې څخه (گېم) جوړ شي شايد بيا يې خوښ کړي، ځکه چې انداز يې بيا بدل شو، نو په داستان کې د موضوع او داستان تر څنگ د وړاندې کولو انداز او افاده هم خورا مهمه ده.

د ليکوال ځيراکت او هنري قوت په دې کې دی چې يوه داسې څېره وځلوي چې په گڼه گڼه کې نه د چا ورته پام وي او نه څوک ارزښت ورکوي. په انساني ټولنه کې ځانگړو ټکو ته پام کول اسانه کار دی، خو ځيرک ليکوال په هديره کې هم له نورو خلکو سره توپير لري.

هره ورځ زرگونه خلک هديره ته ځي، د قبرونو شناختې لولي، د مړو پر ژوند، د ځينو زيارتونو پر ښکليو گنبدو او منارو تبصرې کوي، خو بيا هم له دې خبرو څخه داسې څه نه بود کېږي چې د ټولنې درد دې دوا کړي، درد دوا کول خو پرېږده داسې خبره هم نه شي کولای چې د خلکو پام د ټولنې يوه درد ته ورواړوي، خو ليکوال دا کار کولای شي، استاد گل پاچا الفت په خپل يوه کتاب (غوره نثرونه) کې د (زيارت ډېوې) په نوم يوه هنري ټوټه کې داسې يو پيغام وړاندې کړی دی:

((د جمعې مبارکه شپه وه، خلک زيارت ته تلل او شمعي به يې بلولې، ځينو به په خپلو ډېوو کې تېل اچول او ډېوې به يې لگولې. په زيارت کې ډېوې روښانه شوې او خلک بيرته خپلو کورونو ته ولاړل. هلته هيڅوک پاته نه شول او ډېوې ټولې د زيارت پر ارواوو بلې وې. زه چې کور و کلي ته راغلم په کلي کې د غريبانو کورونه تياره وو، هغوی تېل نه درلودل، ځکه په تورتم کې ناست وو. څوک چې په ثواب پسې گرځېدل، ټولو د زيارت ډېوې لگولې، د خوارانو غريبانو له حاله ناخبره وو.

هو! د غريبانو په کورونو کې تياره وه، ځکه چا نه ليدل، پر دوی باندي يوازې د خدای نظر و او بس. د دوی ډېوې دې خدای ولگوي، مور به د زيارت ډېوې بلوو)). (۶۶: ۶۷)

په دې اړه به زه (همت) هم يوه تجربه درسره شريکه کړم. په ۲۰۰۸ ميلادي کال کې د سريلانکا پايتخت کولمبو ته تللی وم، د کولمبو بېلابېلې برخې مې وکتلې، بازارونه، مغازې، هوټلونه، د اوبو حوضونه، پارکونه، باغونه، ميوزيم، پوهنتون، ژوبنې، مسجد... خو داسې نوي څه مې و نه موندل چې ما دې نه وي ليدلي، نه مې د کوم ځای عکس واخيست او نه مې څه يادانيت کړل.

يوه ورځ تصادفي په ټکسي کې پر سړک تېرېدم چې يوه ښځه د فيل د بچي په وللو (پرېمنځلو) بوخته وه، له ټکسي چلونکي څخه مې پوښتنه وکړه چې دا کوم ځای دی؟ هغه راته وويل چې دا د فيل د بچيانو یتيم خانه ده، ما هم ځای ښاني کړ او سبا ورته راغلم.

دا ځای زما له پاره ډېر نوی و، په دې ځای کې د فيل هغه واړه بچيان

ساتل کېدل چې پښه يې په ماین یا چاودنه کې پرې شوې او یا يې مور مړه یا ورکه شوې وه. سهار مهال به خدمتگارانو او نرسانو د فيل بچي له لیلیې (هاستیل) څخه راوایستل، د لیلیې مخ ته د اوبو په ډنډ کې به يې ولامبول، په چوشک کې به يې شیدې ورکړې او بیا به يې بیرته لیلیې ته بوتلل.

د دې ځای څو عکسونه مې واخیستل او په یتیم خانه کې د فيل د بچیانو د ساتلو په لارو چارو مې هم ځان پوه کړ. ښه اوس پوښتنه دا ده چې دا کار مې ولې وکړ؟ جواب دا دی چې ما تر اوسه د فيل د بچیانو یتیم خانه نه وه لیدلې، تر اوسه چې مې په افغانستان کې چا ته دا کیسه کړې او یا مې د دې یتیم خانې عکسونه ورنښکاره کړي، هغوی ته هم دا کیسه او هم د فيل د بچیانو په اړه د سریلانکا د خلکو خواخوږي په زړه پورې ده، نو د کیسې له پاره موضوع هم دغسې ده، باید هم نوې، هم جالبه او هم نوی او ضروري پیغام ولري.

دوهم پړاو: د موضوع له پاره هدف ټاکل

د موضوع له پاره هدف ټاکل مو د ډرامې له اوږدېدو، اضافي جملو، ډایلاگونو، کرکټرونو او صحنو څخه راگرځوي یا په بله اصطلاح د لیکوال فکر راټولوي، لکه یو مسافر ته چې لاره ورمعلومه وي د سفر پر مهال له خلکو څخه په پوښتنو کولو وخت نه ضایع کوي، خپله لاره وهي.

ډرامه لنډه کیسه یا ناول نه دی که یو مخ زیات ولیکل شي یا یو کرکټر اضافه شي هیڅ خبره نه ده، یو اضافي کرکټر او یو مخ اضافه ډرامه لیکل لوی سرخوږی دی، ځکه چې ډرامه تر لیکلو وروسته له ممثلینو

سره تمرین، ثبت او بیا میکس غواړي، یوازې دا سترپا هم نه ده، ډېر مالي لگښت هم ورباندې راځي، باید د لگښت له امله هم په ډرامه کې اضافي کرکټرونه او ډایلاگونه و نه لیکل شي او دا کار هغه وخت ښه کېدای شي چې لیکوال د موضوع له پاره روښانه هدف ولري. د لاس ښه تشریح له پاره به د خدای بڅښلي نصیراحمد احمدی نظر راواخلو:

که څوک شطرنج ته ناست وي هدف یې د لوبې گټل دي، د لوبې تر پایه د بل څه په اړه فکر نه کوي، یوازې د شطرنج تختې ته گوري، فکر یې سره راټول دی، یو ساعت، دوه ساعته، درې ساعته، یوازې د لوبې د گټلو په اړه فکر کوي.

په کوټه کې نور ډېر څه هم شته، مېز، چوکۍ، غالی، پردې، پر دېوال راځرېدلي تابلوگانې، د دېوالي ساعت ټکا... هر څه، خو د شطرنج لوبغاړی په دې یوه پسې هم نه گرځي، هدف یې یوازې د شطرنج گټل دي، شطرنج خپله تخته لري، دی یوازې همدې تختې ته گوري، ټول پام یې تورو او سپینو خانو او د شطرنج دانو ته دی، کله کله د حریف لاس هم تختې ته وراوردېږي، دی یې یوازې گوتو ته گوري، خو نه یې لستونې او نه یې هم د لستونې خامک ته پام دی، یوازې د حریف په لاس کې نیولې دانې ته گوري چې چېرې یې ږدي او د ده راتلونکې حرکت به څه وي؟ لوبغاړی د خپل هدف په لاس ته راوړلو کې دومره ژور تللی وي چې د شطرنج د تختې پر مخ د دوږو وړې ذرې هم ویني. (۶: ۱۴)

د یادونې وړ ده چې کله کله د ډرامې موضوع هدف هم رانښيي، مثلاً که د ډرامې موضوع درواغ، بخیلي، غلا، قتل، د خلکو برمه کول، رشوت خوړل، خلکو ته په سپکه سترگه کتل او تکبر وي، دا هغه څه دي چې

هدف يې هم څرگند دی، خو بيا هم ضروري ده چې د ډرامې د سکريپټ پر لومړي مخ يا پښتۍ موضوع او هدف جلا جلا وليکل شي. مثلا که موضوع مو د نشه يي موادو په اړه خلکو ته عامه پوهاوی وي، نو بايد په سکريپټ کې هدف په دې ډول وليکو: ((د نشې په حالت کې د معتادينو عقل سم کار نه کوي او پر موضوع پوره تمرکز نه شي کولای، کېدای شي چې په دې حالت کې مهم اسناد لاسليک کړي او ستر زيان ورواوري)).

د يادولو وړ ده چې سريال ډرامې دوه ډوله هدفونه لري، يو عمومي هدف او بل يې فرعي هدفونه دي. عمومي هدف په حقيقت کې د ډرامې عمومي موضوع ده، لکه چاپيريال ساتنه، خو فرعي هدفونه يې د هرې برخې موضوع ده، لکه په کوڅو کې د ناولو اوبو لښتې، د مردارو اوبو ډنډونه، د کوڅو چټلۍ، د څښلو پاکي اوبه او داسې نور موضوعات.

د ډرامې له پاره موضوعات څنگه او له کومه پيدا کړو؟

ليکوال په ټولنه کې ژوند کوي، هم خپله ژوند کوي او هم د نورو ژوند ويني، هم يې په خپل ژوند کې ښې او بدې پېښې راځي او هم د نورو خلکو د ژوند ښې او بدې پېښې ويني، نو ولای شو چې ليکوال خپله هم د موضوعاتو يوه بډايه سرچينه ده. موضوعات په عمومي ډول له دريو لارو موندلای شو، لکه تجربه، مشاهده او مطالعه. دلته به د موضوع موندلو سرچينې په تفصيل سره وڅېړو:

الف: ولسي بانډارونه

ولسي بانډارونه د موضوعاتو تر ټولو بډايه سرچينه ده، ځکه چې په دې بانډارونو کې ډول ډول واقعي کيسې ويل کېږي، د دې کيسو گټه دا ده چې موضوعات يې نوي دي، که يې موضوعات د خلکو خوښ نه وای، نو کيسه يې هم نه کوله او نورو بانډاريانو په خوند غور هم نه ورته نيوه.

په ولسي بانډارونو کې داسې کيسې هم شته چې کټ مټ ډرامه وي، يوازې ډايلاگونه او يو څه هنري مالگه غواړي، کله کله په ولسي بانډارونو کې يوازې کيسې نه ويل کېږي، کله کله د کيسې ستوري لاین يا د کيسې لنډيز هم يادېږي، په دې اړه به زه خپله يوه تجربه ياده کړم.

يوه ورځ د کابل د افشارو په سيمه کې د ثانوي زده کړو معينيت ته په يوه کار پسې تللی وم، په هغه ورځ د فاسدو مامورينو بېخايه پلمو او اداري فساد له پاره جوړو شويو مقرراتو ډېر ستړی کړم، په همدې مندو کې غرمه شوه، مامورينو ويل دا دی دوولس بجې شوې، اوس ولاړ شه بيا يوه بجه راشه.

زه هم له دفتره راووتم او د دفتر مخ ته په يوه چمن کې کښېناستم، يوه شېبه وروسته مې يو سپين ږيري سړی څنگ ته کښېناست، د ده هم کار بند و، ستونزې مو سره بيان کړې او يو بل ته مو زړونه سره تش کړل. ما ويل کاکا اخير چاره څه ده له دې اداري فساد سره به څه کوو؟

سپين ږيري ويل وراره اوبه له سره خړې دي، بايد ولسمشر خپله کابينه، د ولسي او مشرانو جرگې غړي، واليان، ولسوالان، د امنیې قوماندانان، معينان، لوی رئيسان او د ولايتي شوراگانو غړي راوبولي او ورته ووايي چې تاسې ته يوه مهمه وينا كوم.

بيا دې د غونډې په تالار کې يوه لويه چاودونه وکړي چې د ولسمشر په گډون ټول په کې مړه شي، په دې ډول به له ټولو فاسدو چارواکو څخه خلاص شو، بله هيڅ چاره نه لري. دا چې زموږ دواړو دولتي مامورينو ته ډېر زړه ډک و، پر دې خبره مو ډېر وخنډل، تر غرمې وروسته بيا هم زما کار و نه شو او ناهيلي کورته راغلم.

د سپين ږيري سړي خبره مې په ذهن کې گرځېده راگرځېده، پوره يوه مياشت مې له ياده نه وته، ځکه داسې خاکه وه چې د ډرامې ټول عناصر يې درلودل، اخير مې په ذهن کې موضوع پخه شوه او د کيسې په چوکاټ کې مې طنز ورباندې وليکه، که غوښتي مې وای، نو ډرامه مې هم ورباندې ليکلای شوای او اوس هم هغه طنز اسانه تمثيل کېدای شي.

په ولسي بانډارونو کې خلک د متلونو کيسې هم وايي، ځينې کيسې يې نه يوازې دا چې په زړه پورې وي، بلکې د ډرامې کيسې ته ډېرې ورته وي، هرڅه يې جوړ وي، بس يوازې سکريپټ ليکل غواړي، لکه د متل دا کيسه چې د ښځو د کورني ژوند يو روښانه انځور دی، متل دی وايي، (د خسرگنۍ د کور ډوډۍ اغزي لري).

د دې متل کيسه داسې ده چې وايي يوه ښځه د خسرگنۍ په کور کې ډېره ناراضه وه، د وخت په تېرېدو سره د ښځې لوني پېغلې او زامن يې ځوانان شول چې ورسره د دې ژوند هم ښه شو. که څه هم اوس يې ژوند ښه شوی و، خو د دې له زړه څخه هغه پخوانۍ ترخې خاطرې او ديدنۍ نه وتلې، کله چې به د خسر يا خسرگنۍ نوم ياد شو، نو د دې تر خوله به بې واړه دا خبره ووته چې د خسرگنۍ د کور ډوډۍ اغزي لري. لوني او

زامن يې نه پوهېدل چې مور يې ولې دا خبره کوي، زموږ د کور ډوډۍ خو اغزي نه لري!

يوه ورځ دې ښځې خپله يوه پېغله لور ورکړه او د واده وخت يې راغی، کله چې يې ناوې تر کور ايستله، نو مور خپلې لور ته په غوږ کې کرار وويل: لورې د خسرگنۍ په کور کې ډېر احتياط کوه، هغه دې د پلار کور نه دی چې پر هر چا به گرانه يې، ډېر به پام کوي چې د خسرگنۍ د کور ډوډۍ اغزي لري. لور چې يې پخوا هم په دې خبره نه پوهېده اوس هم پوه نه شوه، خو څه يې و نه ويل او د هوکې په ډول يې سر وښوراوه. کله چې ناوې واده شوه، نو د خسرگنۍ په کور کې به يې تل ډوډۍ ته په ځير ځير کتل چې کوم اغزی په کې نه وي، هر څومره چې يې وکتل، په ډوډۍ کې يې اغزی و نه ليد، حيرانه شوه چې مور خو ويل د خسرگنۍ د کور ډوډۍ اغزي لري، په دې ډوډۍ کې خو اغزي نه شته. د وخت په تېرېدو سره د مېړه، خوانبې، خسر، يونو، اندرندو او لېورونو پېغورونو او سپکو خبرو د ناوي ژوند تريخ کړ، چا ويل د کور نظم ته پام نه کوي، چا به ويل ډوډۍ پخول يې نه دي زده او چا به ويل چې لټه ده. کله چې به دسترخوان هوار شو، نو مېړه، خوانبې، خسر او يا لېوره به داسې خاري او اغزنه خبره ورته وکړه چې په ناوي پورې به يې خپله ډوډۍ زهر کړه. ناوي چې به د خسرگنۍ لغازونه او پېغورونه واورېدل، نو له دسترخوان څخه به وړې ولاړه شوه، لنډه دا چې ورځ په ورځ يې ژوند خرابېده، خو نه پوهېده چې څه وکړي.

يوه ورځ چې دسترخوان هوار شو، نو خوانبې ډوډۍ ته وکتل او په درد يې ناوي ته وويل: ملا دې ماته شه کوچنۍ خو نه يې، دا ډوډۍ ده چې تا

پخه کړې ده؟ په دې وخت کې د ناوې په خوله کې ډوډۍ داسې کلکه ونښته لکه اغزي چې لري، نور يې زغم نه درلود، له دسترخوان څخه وړې ولاړه شوه، خپلې خونې ته ولاړه او په ژړا يې پيل وکړ. په دې وخت کې يې د خپلې مور خبره ورياده شوه، له ځان سره يې وويل: بس اوس پوه شوم، د مور مطلب مې د خسرگنۍ لغاژونه او پېغورونه ول، دا خورښتيا د خسرگنۍ د کور ډوډۍ اغزي لري. (۶۴: ۷۶)

ب: نکلونه

په نکلونو کې د ډرامې له پاره عجيبه موضوعات شته، ځينې موضوعات يې ډېر جالب او خلک يې ډېر خوښوي، داسې نکلونه هم شته چې په خپل ذات کې ډرامه وي، که يوازې يې موضوع ته لږ بدلون ورکړو، نوې زاويه پيدا کوي او نوې زاويه ښکاره خبره ده چې نوې موضوع زېږوي. ځينې ډرامه ليکوال لکه حمزه بابا خوادعا کوي چې پښتو ډرامه نه د يوناني او نه هم د لرغوني هند د ډرامو په تقليد جوړه شوې ده، د پښتو ډرامو سرچينه ولسي نکلونه دي چې تاريخ يې ښايي د پښتو ژبې همزولۍ وي، ځکه داسې پښتو نکلونه شته چې د ډرامې ټولې ځانگړتياوي لري. علامه حبيبي صاحب وايي چې د پښتنو په کليوالي سيمو کې اوس هم ولسي نکلونو د تمثيل دود شته چې (ناټک) يې بولي، دغه ډول ډرامې هم منظومې او هم منثورې بڼې لري چې فولکلور پوهان يې شفاهي ډرامې بولي.

ج: لنډې کيسې او ناولونه

داستانې اثار مطالعه کول هم ډرامه ليکوال ته نوې موضوعات ورکوي، که موضوعات يې بيخي نوې نه وي، نو نوې زاويه خامخا په لاس ورکوي، د بېلگې په ډول د نصيراحمد احمدي د (نيکه) او (بغدادې پير) ناولونه نه يوازې دا چې ډرامه ځنې جوړېدای شي، بلکې په دې ناولونو کې مور ته د دې تاريخي دورې په اړه نور موضوعات هم په لاس راكوي.

د: د ډرامو کتل او اورېدل

سټيج، ټلويزيوني او راډيويي ډرامې هم د ناولونو او لنډو کيسو په ډول د ډرامو له پاره ډېر نوې موضوعات لري، کېدای شي په دې ډرامو کې ځينې موضوعات ډېر واړه او ضمنې وي، خو مور يې جدي وگڼو او پراخه يې کړو، په دې ډول به نوې زاويه پيدا کړي، د بېلگې په ډول په (بي بي مبارکه) ناول کې سلطان ظهيرالدين بابر د يوسفزيو له قبيلې څخه د بي بي مبارکې په نوم له يوې پېغلې سره واده کوي، په دې ډول يوسفزي د ځان ملگري کوي او د دوی په مرسته په هند کې د پښتنو پاچهي ړنگوي.

خو د (آرطغر پاڅون) ترکي ډرامې د عثمان برخه کې بيا د ډرامې مرکزي کرکټر عثمان د (ماهنور خاتون) په نوم له يوې پېغلې سره د دې له پاره واده کوي چې د ماهنور پلار (عمر خان) د يوې پياوړي قبيلې مشر دی، عثمان غواړي چې په دې واده سره د ترکانو دوي قبيلې سره يو موټی او د خپل مشترک دښمن مغولو پر وړاندې خپله جنگي جبهه پياوړې کړي. په دې دوو کيسو کې پېښې سره ورته دي،

خو د پېښو تر شا هدفونه سره بېل دي چې دې هدفونو موضوعات هم بېل کړي او نوی رنگ يې ورکړی دی.

ه: د ليکوالو او سياستوالو خاطرې

د ليکوالو او سياستوالو خاطرې هم ډېر عجيبه موضوعات لري، ځينې خطرات ډېرې ښې کيسې لري، په دې کيسو کې پر ځينو يې تاريخي ډرامې او پر نورو يې مستندي ډرامې جوړېدلای شي، د بېلگې په ډول د امير عبدالرحمان خان او مارشال شاه ولي خان پر خطراتو ډېرې ښې تاريخي ډرامې جوړولای شو. د فرانسې مشهور ډرامه ليکوال اليگساندر ډوما (Alexander Dumas) د ډرامه ليکنې په اړه خپلې خاطرې ليکلي چې (زه څنگه ډرامه ليکوال شوم؟) نومېږي.

دی په دې کتاب کې ليکي چې يوه ورځ مې د ډرامې له پاره موضوع نه درلوده، ډېر لالهانده او کرانده وم، په دې وخت کې زموږ د مالي مسئل (دولا پونس) شعبي ته ورغلم، دولا پونس په شعبة کې نه و، خو پر مېز يې د (آنکتيل) کتاب غوړېدلی پروت و، د کتاب په (۹۵) مخ کې مې دا کرښې ولوستې:

پر (دوک) خپله مېرمنه ډېره گرانه وه او پر هغې هم دی گران و. د دوک مېرمن که څه هم له بل چا سره لار لري، خو دوک په دې اړه بې پروا دی او غواړي چې په دې پلمه له خپلې مېرمنې سره ټوکه وکړي.

دوک يوه ورځ سهار مهال په داسې حال کې خپله مېرمن له خوبه راويښوي چې په يوه لاس کې يې خنجر او په بل لاس کې يې د زهرو جام دی، مېرمنې ته وايي چې ته له پلاني سره لار لري او سزا دي مرگ

دی، اوس یوازې دوی لارې لري، په خنجر دې ووژنم که په زهرو؟ انتخاب ستا په لاس کې دی.

مېرمن یې له ناچارۍ زهر خوښوي، د زهرو جام پر سر اړوي او د مرگ انتظار کوي. دوک له کوټې څخه وزي او څو شېبې وروسته بیرته کوټې ته راځي، په خندا خپلې مېرمنې ته وايي چې ما ټوکې درسره کولې، په جام کې زهر نه، بلکې شربت وه. (ډوما) د کتاب په بل حکایت کې بله داسې پېښه لولي چې له دې پېښې سره اړخ لگوي، بیا دا دوی پېښې سره تړي چې په پایله کې یې نوې موضوع او نوې کیسه زېږي. (۲۹: ۱۴۰)

و: جرگې او مرکې

په افغاني ټولنه کې جرگې او مرکې هم د ډېرو شخړو د اوارۍ سرچینه ده، که څوک په جرگو او مرکو کې کښېښي، نو ډېرې داسې خبرې به واورې چې تر اوسه یې تصور هم نه وي کړی، جرگو او مرکو ته ډېر ناوېلي دعوي، کیسې او خبرې راجع کېږي. که لیکوال څوک جرگو او مرکو ته نه پرېږدي، نو له جرگه مارو او مرکه چیانو سره بانډارونه کول او د هغوی خاطرې اورېدل هم د موضوعاتو ښه بډایه زېرمه کېدای شي.

ز: عدلي او قضايي ادارې

له پولیسو، قاضیانو او څارنوالانو سره هم ډېر موضوعات شته، په تېره بیا جرمي او جنایي موضوعات خورا ډېر ورسره دي، ځینې دوسیې یې خورا په تفصیل سره ثبت کړي وي، که دا ادارې له لیکوال سره همکاري

وکړې، نو پوره دوسیه ترلاسه کېدای شي، دا په لیکوال پورې اړه لري چې جنایي کیسه په ډرامه اړوي او که یوازې موضوع ځنې رااخلي، دا ادارې د جنایي او پولیسي ډرامو له پاره تر ټولو غوره سرچینه کېدای شي. طلوع ټیلویزیون د (۲۰۱۰) کالو شاوخوا د نیمه مستندو ډرامو یوه لړۍ درلوده. په دې لړۍ کې به د امنیې قوماندان یا جنایي امر طلوع ټلويزيون ته یوه جنایي کیسه بیان کړې او طلوع به وروسته دا کیسه د ډرامې په بڼه چمتو کړې وه، د ډرامې په منځ کې به قوماندان یو ځل رانېسکاره شو او د کیسې یوه برخه به یې بیان کړه او بیا به ډرامه پیل شوه. دا ډرامه ډېره جالبه وه، ځکه چې قوماندانۍ له طلوع سره همکاري کوله، پولیس، د پولیسو موټر او کله کله به ډرامه د پېښې په اصلي ځای کې جوړه شوې وه چې واقعیت ته ډېره نژدې وه. دغه ډول به په ډرامه کې هغه واقعي ویډیويي کلیپونه هم شامل وه چې پولیسو به د عملیاتو پر مهال جوړ کړي وه.

ح: رسنۍ

رسنۍ هم د موضوعاتو له پاره بڼه سرچینه ده، د رسنیو په ورځنیو خبرونو، راپورونو او مرکو کې داسې ډېر موضوعات شته چې نوي کیسې لري، داسې کیسې چې هم نوي، هم جالبه او هم بڼه پیغام لري، لیکوال کولای شي چې له دې موضوعاتو څخه الهام واخلي او د خپل هنري قوت په وسیله دا موضوعات وځلوي، په تېره بیا په فیچر راپورونو کې ډېر بڼه موضوعات شته، ځکه چې فیچر راپور معمولا د کیسې په بڼه چمتو کېږي.

دربيم پړاو: د موضوع په اړه خپرنه کول

کله چې موضوع وټاکل شوه د خپرنې پړاو رارسېږي. بايد لومړی له ځان څخه دا څلور پوښتنې وکړو:

۱: ايا دا موضوع نوې ده؟

۲: ايا موضوع گټوره ده؟

۳: ايا جالبه ده؟

۴: ايا د خلکو له سويې سره برابره ده؟

داسې يې وگڼه چې موضوع نوې ده، خو ايا گټوره هم ده؟ د بېلگې په ډول څو لسيزې کېږي چې په افغانستان کې جگړه روانه ده، که مور بيا پر يوه جنگي موضوع ډرامه ليکو، دامانا لري چې مور نوی نسل د سولې له فکر څخه ليري ساتو او په لوی لاس يې جگړې ته هڅوو، نو ويلاى شو چې دا ډرامه گټوره نه ده.

کله بيا موضوع هم نوې او هم گټوره وي، خو ليکوال د ډرامې ليکلو هنري قوت او استعداد نه لري، د بېلگې په ډول يو ليکوال غواړي چې د غازي امان الله خان د خپلواکۍ اخیستلو، اصلاحاتو، د هېواد د پرمختگ له پاره هڅو، بهرنيو سفرونو او شخصي ژوند په اړه ټلويزيوني سريال ډرامه وليکي، واضح خبره ده چې دا موضوع هم نوې او هم گټوره ده، خو ايا دې ليکوال تر اوسه ټلويزيوني سريال ډرامه ليکلي ده؟ د ټلويزيوني سريال ډرامې ليکلو له تخنيکونو سره بلد دی؟ که بلد نه وي ښکاره خبره ده چې د ډرامې کيفيت به سم نه وي او ډرامه به جالبه هم نه وي.

کله بيا د ډرامې موضوع نوې، جالبه او گټوره وي، خو د خلکو له سويې سره برابره نه وي. انساني فطرت داسې دی که يوه خبره يې تر

سويې لوړه وي په مانا يې نه پوهېږي، ځکه يې نه خوښوي او که يې يوه خبره تر سويې ټيټه وي ارزښت نه ورکوي، نو بايد ډرامه د خلکو له سويې سره سمه وليکل شي.

کله چې مو له ځان څخه دا څلور پوښتنې وکړې او مثبت جواب مو ترلاسه کړ، پرېکړه مو وکړه چې پر غازي امان الله ټلويزيوني ډرامه ليکو، اوس څېړنه کوو چې ايا په دې اړه بل چا کار کړی دی؟ فرض کړه د څېړنې په نتيجه کې راته معلومه شوه چې پر دې موضوع کار شوی، اوس نو بايد دا معلومه کړو چې دا کار يو تاريخي کتاب، راپور، خاطرې او که ډرامه ده؟

که ډرامه وي نو بيا خو تر مور مخکې بل چا دا کار کړی دی، اوس بايد معلومه کړو چې ايا دا ډرامه راډيويي که ټلويزيوني ده؟ که ټلويزيوني هم وي دا ډرامه يې د ژوند پر کوم اړخ جوړه شوې ده؟ که ډرامه نه وي نو ايا د غازي امان الله خان په اړه داسې اسناد لرو چې دا ډرامه دي د هغو اسنادو په رڼا کې وليکو؟ ځکه چې مور يوه مستنده ډرامه ليکو او مستنده ډرامه بايد د تاريخي اسنادو پر بنسټ جوړه شي.

کله چې مو اسناد وموندل اوس نو بايد موضوع پر څو برخو ووېشو، د سکرېپټ د جنگي برخې په اړه بايد له جنگي کارپوهانو سره مشورې وکړو او د ډيپلوماټيکو منډو په اړه يې له ډيپلوماټانو سره مشورې وکړو، که دا کار و نه کړو، ډرامه مو مصنوعي ښکاري.

مشوره خورا مهمه ده، ليکوال جامع الکمالات نه شي کېدای، که پر طبي موضوع ډرامه ليکو بايد له ډاکټر سره مشوره وشي، که پر پوليسي موضوع ډرامه ليکو بايد له پوليس سره مشوره وکړو، که دا کار و نه کړو، د

ډرامې په ډايلاگونو کې ترمينالوژي مسلکي نه ښکاري او ډرامه مصنوعي کوي، د هر کرکټر په سويه ډايلاگونه نه شو ليکلای. په افغانستان کې د نوي کور، نوي ژوند ډرامې ليکوالان همدا کار کوي، د هرې موضوع له پاره د هغې برخې له کارپوه سره مشوره کوي، آن دا چې کله موضوعات ټاکي، نو کارپوهان راغواړي او مشوره ورسره کوي چې دا موضوعات له اوسني موسم، مکان، زمان او عيني او ذهني شرايطو سره اړخ لگوي که نه؟

د يادونې وړ ده چې د خپرنې په بهير کې دا خو ټکي د تاريخي او مستندو ډرامو په اړه ډېر ضروري دي، د عشقي او اجتماعي موضوعاتو په اړه دومره ډېر دقت ته اړتيا نه شته، خو دا خبره ضرور ده که په ډرامه کې يوه تخصصي برخه لرو، بايد له متخصص سره مشوره وکړو، مثلاً که يو ښاري ليکوال پر کليوالي موضوع ډرامه ليکي، نو دا گرانه ده چې دی به کلی هغسې انځور کړي لکه څنگه چې دی، بايد يا خپله کلی ښه په ځير وويني او يا له کليوالو خلکو سره په دې اړه مشورې وکړي.

څلورم پړاو: د ډرامې له پاره نوم ټاکل

لکه څنگه چې هر انسان او هر شی خپل نوم لري، بايد هر ادبي اثر هم خپل نوم او هويت ولري، که د نړۍ ټول داستاني اثار لکه ناول، لنډه کيسه او ډرامه وگورو، نو خامخا نوم لري. د نوم ارزښت دا دی چې يو اثر له بل څخه جلا کوي، هويت يې ښيي او له ليکوال سره يې تړي. مثلاً کله چې تولستوی د (سوله او جگړه) په نوم رومان وليکه، تر هغه وروسته بل چا په دې نوم رومان نه دی ليکلی، ځکه چې سوله او جگړه

تولستوی ته منسوب اثر دی او د هغه ملکیت بلل کېږي. اوس چې خلک د (سوله او جگړه) رومان نوم واورې، نو درې ټکي يې په ذهن کې راگرځي، يو تولستوی، دويم د رومان قالب او درېيم د دې رومان موضوع.

که د ډرامې نوم څه ناڅه د ډرامې موضوع ته نژدې وي بڼه خبره ده، خو بايد د ډرامې موضوع رسوا نه کړي او نه يې بايد تلوسه کمزورې کړي، د بېلگې په ډول که د ډرامې نوم (مرگ او د واده لومړۍ شپه) وي، نو خلک مخکې لا پوهېږي چې د ډرامې مرکزي کرکټر د واده په لومړۍ شپه مري، بايد د ډرامې نوم داسې وي چې خلکو ته پوښتنې پيدا کړي او په ډرامه کې د تلوسې سبب شي، که د ډرامې نوم د پوښتنې په بڼه وي لا بڼه وي. (۶۰: ۴۵)

پښتانه ليکوال لومړی په دوو هېوادونو او بيا د نړۍ په گوټ گوټ کې اوسېږي، ډېری وخت دوه او درې کتابونه په يوه نوم چاپ شوي وي، په يوه نوم دوې ډرامې هم شته، دا هغه ستونزه ده چې د ډرامې هويت له نامعلوم برخه ليک سره مخ کوي.

که داسې يې وگڼو چې د (تور داغ) په نوم دوې ډرامې شته، ليکوال به څنگه پوه شي چې کوم تور داغ؟ ليکوال يې څوک دی، موضوع يې څه ده او دا ډرامه چېرې ليکل شوې او چا جوړه کړې ده؟ څه ډول ډرامه ده؟ سټيج، راډيويي، ټلويزيوني، او که چاپي ډرامه ده؟

زما په اند که ليکوال لږ زيار وگالي د تکراري نوم مخه نيول کېدای شي، اوسنۍ ټیکنالوژۍ دا کار اسانه کړی دی، گوگل هم تر يوه حده مرسته کولای شي. د گوگل تر څنگ فيسبوک هم زموږ کار اسانه کوي، کېدای شي ليکوال د ډرامې له پاره څو نومونه خوښ کړي او بيا په

فيسبوک کې اعلان وکړي چې ايا په دې نومونو پښتو ډرامه شته؟ دا يوه بريالۍ لاره ده، ما امتحان کړې ده، ښه نتيجه لري.

پنځم پړاو: د ډرامې فارمټ يا جوړښت غوره کول

تر نوم ټاکلو ورسوته بايد د ډرامې له پاره فارمټ يا جوړښت غوره شي، بايد لومړی دا پرېکړه وکړو چې ډرامه مو سټيج، راډيويي او که ټلويزيوني ده؟ کله چې مو دا پرېکړه وکړه بيا به په دې اړه فکر کوو چې ډرامه په سرپال بڼه چمتو کوو که بشپړه؟ داسې يې وگڼه چې سرپال ډرامه ليکو، اوس بايد دا پرېکړه وکړو چې دا ډرامه (سيريټ) ده که (سوپ اپرا)؟ د يادونې وړ ده چې د ډرامې جوړښت د موضوع په حجم پورې اړه لري، که موضوع مو وړه وي، نو د سرپال ډرامې په بڼه نه شي چمتو کېدای، بايد بشپړه ډرامه وي چې په يوه برخه کې خپره او ختمه شي، برعکس که موضوع مو ډېره پراخه وي، د بشپړې ډرامې په چوکاټ کې نه ځايېږي، بايد د سرپال ډرامې جوړښت ورته غوره کړو. دغه ډول که موضوع ډېره پراخه وي پر سټيج هم نه شي لوبېدای، ځکه چې سټيج د لويو موضوعاتو له پاره نه دی او نه پر سټيج ډېر کرکټرونه ځايېدلای شي.

شپږم پړاو: د ډرامې اساسي کرښې يا ستوري لاین ليکل (Story line)

هر داستان اساسي کرښې يا ستوري لاین لري چې دا کرښې يې لارښود بلل کېږي، لکه څنگه چې يو تعمير د بنسټ نقشه لري او ټول تعمير پر همدې نقشه جوړېږي، دغه ډول ډرامه هم د ستوري لاین له مخې انکشاف او وده مومي. (۱۱۵:۳۹)

ستوري لاین د موضوع لږ پراخه او تشریحي بڼه ده، ستوري لاین یو خو کرښې یا یو پاراگراف وي چې یوازې د کیسې کرکټرونه او پېښې په کې تشریح شوي وي. البته که ډرامه سریال وي، نو ستوري لاینونه یې هم ډېر او د هرې برخې ستوري لاین جلا جلا لیکل کېږي.

د بېلگې په ډول که موضوع مو ټولنې ته د معتادو موټرچلوونکو زیانونه وي، نو کېدای شي ستوري لاین یې په دې ډول وي: ((بس چلوونکي سگرېټي وڅکاوه او بس یې روان کړ، سپرلیو شور جوړ کړ، ویل استاده څه کوي وژنې مو؟ خو استاد یې خبرو ته غوږ و نه نیو، گرزز موټر چپه شو، شل سپرلي مړه او دېرش تپیان شول)).

موږ په ټولنه کې هره ورځ داسې پېښې وینو، ورسره مخ کېږو او یا یې کیسې اورو چې د ستوري لاین بڼه لري، یانې داسې کیسې چې پېښه لري. زه (همت) به دلته خپله یوه خاطره ولیکم. ۲۰۱۸ میلادي کال و، د شپې له خوا د کابل ښار د بره کې څلور لارې سره د یوه انډیوال کره مېلمه وم. د شپې یوولس بجې د انډیوال له کوره راووتم، یو سپین کورولا موټر مې څنگ ته ودرېد، یو ښکلی او فېشنې ځوان ځنې راکښته شو او په قهر یې راته وویل:

شکور کا کا ما پر اسمان غوښتې، خو خدای پر ځمکه په لاس راکړې، له دې سره سم یې زما گړپوان ته لاس راواچاوه او ښه یې وڅنډلم، نه یې سم وهلم او نه یې خوشي کولم.

زه سخت وارخطا وم، فکر مې کاوه چې زه خو شکور نه یم، خامخا یې د بل چا گومان راباندې کړی دی، نه پوهېږم چې وژني مې او که مې برمه کوي؟

ما مقاومت نه کاوه، یوازې مې هڅه کوله ځوان پوه کړم چې زه شکور نه یم. په همدې څنډلو او کشمکش کې ځوان ناڅاپه زما له گربوان څخه لاس وکینښ او په ځیر یې راته وکتل، له دې سره سم یې چلند بدلون وموند، په مهربانۍ او عذر یې راته وویل: کاکا ډېر وبخښه، ما د بل چا گومان درباندي کړی و. ما ورته وویل خیر دی پروا نه لري.

ځوان بیرته موټر ته وخوت او موټر یې روان کړ، زه په ټکسي کې سپور شوم او کور ته روان شوم. کور ته چې ورسېدم غوښتل مې ټکسي والا ته کرایه ورکړم، گورم چې په جیب کې مې پیسې نه شته، پوه شوم چې ځوان اشتباه نه وه کړې، اصلا مسلکي غل و، قصدا یې زما جیب وهلو ته لاره جوړه کړې وه، زه یې د دې له پاره د جگړې په نوم سره څنډلم چې جیب مې ووهي، زما د کمیس د مخ له جیب څخه یې شپږ زره افغانۍ وړي وې.

اووم پړاو: د ډرامې لنډیز یا سیناپسس لیکل (Synopsis writing)

کله چې موضوع مو پراخه کړه ستوري لاین ځنې جوړ شو، اوس که ستوري لاین ته انکشاف ورکړو، نو خاکه، لنډیز یا سیناپسس ځنې جوړېږي. په ناول او لنډه کیسه کې پلاټ ورته وايي او ځینې لیکوالان د ډرامې سیناپسس هم پلاټ بولي. په ډرامه کې چې مهمه پېښه کېږي باید د ډرامې په سیناپسس کې خامخا رېښه ولري یا په بله اصطلاح سیناپسس د ډرامې لنډیز دی. (۷: ۳۰)

سیناپسس د ډرامې مرکزي برخه ده، له سیناپسس پرته ډرامه نه شي لیکل کېدای، سیناپسس هغه نقشه ده چې یو معمار د هغه له مخې تعمیر جوړوي. (۴۴: ۲۳۲)

مشهور ډرامه ليکوال (اورلي هولټن) په خپل کتاب (پر تياتر سريزه) کې ليکي: په هره ډرامه کې دوه فکرونه شته چې يو فکر يې موضوع او دوهم فکر يې سيناپسس دی. د ده په اند سيناپسس ليکوال ته لارښوونه کوي چې د ډرامې صحنې ډلبندي او منظمې کړي، پر هره صحنه جلا فکر وکړي او هره صحنه له بلې سره په منطقي ډول وتړي. (۵۸: ۱۵)

په سيناپسس کې د ډرامې ټول کليات واضح شوي وي، لکه موضوع، هدف، پيغام، د کرکټرونو شمېر، د کرکټرونو لنډه پېژندگلوې، د کرکټرونو هدفونه، پېښه، سونډافیکټونه، موسيقي، فضا، د صحنو شمېر او نورو تخنيکي اړتياوو يادونه په کې شوې وي، په لنډ ډول ويلای شو چې سيناپسس د ډرامې د روح او مرکزي فکر استازيتوب کوي. (۳۱: ۲۱)

په سيناپسس کې جزيات نه ليکل کېږي چې يو عمل څنگه ترسره کېږي، بلکې د پېښې او عمل تر منځ اړيکه بيانېږي او دا اړخ يې هم روښانه کېږي چې يو عمل يا يوه پېښه له بل عمل يا پېښې سره څه اړيکه لري؟

که ډرامه سريال وي او د يوه ليکوال پر ځای يې يو ټيم ليکي سړی کولای شي چې د هرې برخې يا (Episode) سيناپسس جلا جلا ليکوال ته ورکړي چې انکشاف ورکړي، يانې سکريپټ يې وليکي او بيا ايډېټر ټول سکريپټونه ايډېټ او يوه سبک ته واړوي، لنډه دا چې سيناپسس د ډرامې هسته ده، له دې پرته ډرامه په علمي او موثر ډول انکشاف نه شي موندلای. (۴۲: ۱۷۶)

ځينو ليکوالانو داسې ناولونه هم ليکلي چې پلاټ يا سيناپسس گرسره نه لري. دې تخنيک ته (Stream of consciousness) يانې د شعور جريان

وايي. په پلاټ لرونکو ناولونو کې د يوه کرکټر اروايي، ذهني او باطني اړخ ته ضمني پاملرنه کېږي، په دې ډول ناولونو کې يوازې د کرکټر پر ذهني او باطني اړخ تمرکز کېږي.

په دې تخنيک کې دې ته پام نه کېږي چې يو کرکټر څه کوي، بلکې مهمه دا ده چې يو کرکټر څوک دی؟ له دې تخنيک څخه په ډېرو ناولونو کې کار اخيستل شوی، خو زه نه يم خبر چې تر اوسه له دې تخنيک څخه په ډرامو کې هم کار اخيستل شوی که نه؟ (۹: ۱۸)

د ډرامې د کیسې عمده پړاوونه

دا بحث له لویه سره له داستان سره اړه لري، لکه د لنډې کیسې په پلاټ کې چې د پیل، اوج او پای مهم ټکي په پام کې نیول کېږي، باید دغسې د ډرامې په سیناپسس کې هم دغو ټکو ته پام وشي، خو د ډرامې د سیناپسس مهم پړاوونه له ناول او لنډې کیسې سره توپیر لري.

د ډرامې د سیناپسس د پړاوونو وېش له لرغوني یونان څخه راپیل شوی چې پخوا یوازې له سټیج ډرامې سره تړلی و، خو اوس د راډیويي او ټلويزیوني ډرامو له پاره هم په درد خوري. په دې اړه که څه هم ټول لیکوال او کره کتونکي یوه خوله نه دي، څوک یې پنځه او څوک یې شپږ بولي، خو ډېری لیکوالان یې پنځه بولي او موږ هم دلته دا پنځه پړاوونه هر یو جلا جلا تشریح کوو.

لومړی پړاو:

په دې پړاو کې معمولاً د ډرامې کرکټرونه، د کرکټرونو هدفونه او تمایلات څرگندېږي. په دې پړاو کې د کرکټرونو جسمي، ذهني او اجتماعي اړخونه معرفي کېږي، د دې تر څنګ د هغوی هدفونه، مسیر او کرکټرونو تر منځ د حساسیت یا یو بل ته د تمایلاتو څرک هم معلومېږي.

دا پړاو باید ډېر طبیعي او واقعي صحنې ته ورته وي او په ورته وخت کې لنډ هم وي، که دا صحنه اوږده وي، د لیدونکو او اورېدونکو زړه تنګېږي، ځکه لومړی پړاو معمولي ژوند ته ورته دی او خلک غواړي ډرامه ژر غیر معمولي پړاو ته شامله شي.

د بېلګې په ډول (زما نوم یوسف دی) پاکستانی اردو ټلويزیوني ډرامې لومړی برخه کې د (یوسف) په نوم یو ښکلی ځوان د اورګاډي یوې ډبې ته ورڅېږي، سمدلاسه یې د نور محمد په نوم یو تبلیغی ډوله سړی مخ ته درېږي او په قهر ورته وايي: دا د ورا ډبه ده، ته څوک یې، څه کوې او چېرې ځې؟ یوسف وايي زه نه وم خبر چې دا د ورا ډبه ده. د نور محمد شا ته سپټ کې د هغه دوې پېغلې لوني هم ناستې وي او تر خپل منځ د دې جنجال په اړه تبصرې کوې.

هلک وايي اوس خو راختلی یم چاره نه شته، نور محمد ورته وايي چې څلوېښت دقیقې وروسته د اورګاډي بل تم ځای رارسېږي، کله چې هغه تم ځای راوړسېد په سریتوب کښته شه. هلک وايي سمه ده، خو اوس چېرې کښېنم؟ نور محمد وايي ځای نه شته پر ځمکه کښېنه! هلک وايي خیر دی زه به ودرېږم. په دې وخت کې د یوسف پام د زلیخا په نوم یوې ښایستوکي نجلۍ ته ورواړي چې د نور محمد لور ده، یوسف زلیخا

ته پرله پسې گوري او هغه هم ورته موسکې موسکې کېږي. په دې پړاو کې د يوسف او زليخا تر منځ يو بل ته د تمايل څرک لږ څرگندېږي.

دوهم پړاو:

په دې پړاو کې ورو ورو د کرکټرونو تر منځ نارامي پيدا کېږي چې د کشمکش پيل بلل کېږي، خو بايد پوره کشمکش نه وي، بايد يوازې د کشمکش له پاره زمينه برابره شي چې هغه د کرکټرونو تر منځ د خويونو ټکر يا تمايلات دي، کرکټرونه بايد نارامه شي او په دې لټه کې شي چې ژر سره جلا شي، خو اوس له مجبوریه سره يو ځای شوي دي، چاره نه لري بايد منتظر پاته شي، خود جلا کېدو له پاره بيا هم مبارزې ته دوام ورکوي.

بله بڼه يې دا ده چې يوه جوړه سره جلا شوې ده، دوی بايد سره يو ځای شي، خو يو ځای کېدل يې هم اسانه کار نه دی، وخت او زيار غواړي، په لنډ ډول ويلاى شو چې په دې پړاو کې کرکټرونه سوکه سوکه راڅرگندېږي. د دې پړاو له پاره به بيا هم د دې ډرامې راتلونکې برخه وڅېړو.

نور محمد يوسف ته وايي چې په سرپټوب ودرېږه! يوسف وايي دا ته څه وايي؟ زه بد هلک نه يم. نور محمد وايي ډېر خلک په خوله وايي چې زه داسې نه يم، خو په باطن کې خيټ او چټل وي. اخير هلک پر ځمکه کېښېني. د سيټ په لور کټ کې يوه نجلۍ پرته ده. يوسف د سترگو تر کونجو ورته گوري او هغه هم ورته موسکې شي، شيخ پوه شي چې هلک نجونو ته گوري، شيخ بيا هلک ته وايي چې پام دي وي په بل تمځای کې ژر کېښته شه!

په دې وخت کې ويده نجلۍ په کټ کې پرتې نجلۍ ته د زليخا په نوم ور غږ کوي، له دې غږ سره يوسف ټکان خوري او له دې امله خوشحاله کېږي چې لږ تر لږه يې د نجلۍ نوم زده کړ. زليخا په دې پړاو کې د يوسف تمايلات لا روښانه کېږي او شيخ هم نور شکمن او قهر يې زياتېږي.

درېيم پړاو:

دې پړاو ته د ډرامې لوړه څوکه، عروج، اوج يا کلايماکس (Climax) وايي. په دې پړاو کې پېښه نازک حالت ته رسېږي او د کيسې مرکزي راز راښکاره کېږي، د مخکيني غوتو مرکزي ريښه څرگنده او له يوه مرکزي ټکي سره تړل کېږي. د بېلگې په ډول څلور پوليس په ښار کې يو شخصي موټر د تلاشي له پاره دروي. د موټر د شا په سيټ کې يو ماشوم هم ناست وي او د ښوونځي بکس ورسره وي. پوليس د موټر تر تلاشي وروسته غواړي چې د ماشوم بکس هم تلاشي کړي، خو موټر چلوونکي ټينگار کوي چې دا ماشوم دی ښوونځي ته يې بيايم، په بکس کې يې يوازې د ښوونځي کتابونه دي، خو پوليس بيا هم پر خپله خبره درېږي او د ماشوم بکس تلاشي کوي، گوري چې په بکس کې هيرويين دي.

څلورم پړاو:

په دې پړاو کې خلک پوهېږي چې څوک بريالی کېږي، له همدې ځايه ډرامه مخه پر کښته يا څوړ روانېږي، تر دې وروسته د ډرامې بې ځايه اوږدول ليدونکي او اورېدونکي ستړي کوي او د ډرامې تلوسه هم کمزورې کېږي، ځکه

چې د متضادو خواوو څخه يوه خوا زوروره شوه او د مقابل اړخ د کمزورۍ راز هم معلوم شو، د ډرامې ليدونکي او اورېدونکي غواړي ژر په نتيجه پوه شي. د بېلگې له پاره مخکينۍ ډرامې ته دوام ورکوو. موټر چلوونکي وايي چې زه دا ماشوم نه پېژنم، بسوونځي ته روان و، ما له زړه سوي څخه موټر ته راپورته کړ، دا هيرويين په ما پورې هيڅ اړه نه لري، خو پوليس يې خبره نه مني، د موټرچلوونکي لاسونو ته ولچک وراچوي او له موټر او ماشوم سره يې د پوليسو حوزې ته بيايي، د تلو په وخت کې ورته وايي: دا خبرې په محکمه کې وکړه چې دا هيرويين ستا دي که د ماشوم. دلته گورو چې بيا هم د ډرامې تلوسه پوره نه ده ختمه شوې، کېدای شي رښتيا هم موټرچلوونکي ماشوم له زړه سوي څخه موټر ته راپورته کړي وي، خلک انتظار باسي چې وروسته به څه کېږي.

پنځم پړاو:

دا د ډرامې د انتها او بشپړتيا وروستۍ پړاو دی، په دې پړاو کې د ډرامې ټول مخکينې رازونه څرگندېږي او ټولې غوټې خلاصېږي، د مرکزي کرکټر له مخې ټول خنډونه ليري کېږي او مرکزي کرکټر د اتل او بريالي شخص په توگه ځلېږي. اوس نو د ډرامې تلوسه ختمه شوې، اورېدونکي نور انتظار نه کوي، غواړي چې وروستۍ نتيجه معلومه شي. د ډرامې په دې پړاو کې وروستۍ او نهايي پيغام او د اساسي فکر نتيجه هم معلومېږي. د بېلگې له پاره بيا هم مخکينۍ ډرامې ته دوام ورکوو. په محکمه کې قاضي داسې حکم صادروي: د پوليسو او څارنوالانو د اسنادو او شواهدو او خپله د تورن شخص د اعتراف په رڼا کې څرگنده شوه چې تا پلاني د نشه يي موادو

قچاق کړی دی، له ماشومانو دې ناوړه گټه اخیستې او یو قصدي قتل دی هم کړی دی، نو محکمه تا پلاني ته د جزا قانون له ... مادې له مخې د دېرشو کالو بند سزا درکوي، د محکمې غونډه همدلته پای ته ورسېده. ضروري نه ده چې هره ډرامه دي خامخا دا پړاوونه ولري، کېدای شي یوه ډرامه په لومړي یا دویم پړاو کې اوج ته ورسېږي او په همدې اوج کې ختمه شي، ځکه کله کله د ډرامې نتیجه د وړاندوینې وړ وي او کله کله بیا لیکوال په لوی لاس غواړي د ډرامې نتیجه لیدونکو او اورېدونکو ته ورپېرېږي. د یادونې وړ ده چې په عمومي ډول یوه ډرامه دا پنځه پړاوونه لري، خو داسې بريالۍ ډرامې هم شته چې هره صحنه یې دا پنځه واړه پړاوونه لري او دا کار د تلوسې له پاره کوي.

د راډیويي ډرامې د سینا پېس یوه بېلگه:

د ډرامې نوم: ماشومې هیلې
لیکوال: عبدالنافع همت
موضوع: د وړو نجونو ودول د هغوی ژوند بدمرغه کوي او کېدای شي د مرگ سبب یې شي.

کرکټرونه:

۱. ملالی، لس کلنه نجلی ده، دا ډارنه ده، لکه عمر چې یې کم دی خویونه یې هم ماشومانه دي.
۲. زرغونه (د ملالی مور) خلوېښت کلنه مهربانه ښځه ده، خو له مېړه څخه ډارېږي.

د ډرامې ليکلو عملي لارې چارې/۹۳

۳. کمال (د ملالی پلار) پنځوس کلن، بېوزله کلیوال، حریص او د بنځو د حقونو په اړه بې پروا.
۴. حسن خان، کلیوال خان، د بشیر پلار، سخت زړی او ظالم
۵. بشیر (د ملالی مېړه) دېرش کلن کلیوال، د بنځو د حقونو په اړه بې پروا او سخت زړی.
۶. درخانی (د ملالی خوانبې) پنځوس کلنه کلیواله، ظالمه، بدخویه او قهرجنه بنځه ده.
۷. نوریه (د ملالی گاونډی) لس کلنه نجلۍ او د خسر په کور کې د ملالی خورلپه ده
۸. شوغلي کرکترونه چې ځانگړی هویت نه لري او یوازې د ملالی د واده پر مهال حسن خان ته مبارکۍ ورکوي.

فضاگانې:

۱. د کمال د کور فضا
۲. د حسن خان د کور فضا
۳. د شپې فضا
۴. د کلي عمومي فضا.

سونې افیکتونه:

۱. د غوا رمبرې
۲. د خره هینگارې
۳. د وزې رمبرې

۴. د سپي غيا
۵. د چرگو نارې
۶. د زرکې نارې
۷. د کرک (مېر) نارې
۸. د کور د درازې خلاصېدل
۹. د کوټې د دروازې خلاصېدل
۱۰. د لوبنو مينځلو اواز.

موسيقي:

۱. د پيل، منځ او پای موسيقي
۲. ډول او سورنا
۳. دايره يا چمبه.

لومړۍ صحنه:

(د ډرامې د پيل ځانگړې موسيقي يا سينګنال)

دوبی دی، ورځ او د کلیوالي کور فضا ده، له لرې د چرگانو کړهاری، خره هینګارې، غوا رېمبارې او مرغانو اوازونه اورېدل کېږي. زرغونه کوټه جارو کوي او له ځانه سره په ټیټ اواز سندرې هم وايي چې په دې وخت کې ملالی کوټې ته راځي او د بکس ترڅنګ یو شی لټوي، مور ته وايي چې ناوکی (نانڅکه) مې لټوم.

زرغونه لږ جدي ورته وايي چې ستا د نانڅکو ځای خو هم نه دی معلوم،

هره ورځ درخڅه ورکه وي، دلته نه شته، سهار دې د کور په غولي کې پرې ايښې وه، هغه ده په تاخچه کې مې ايښې ده، هغه ده دريا (چمبه) دې هم واخله. ملالی نانځکه او چمبه اخلي او د چمبې په وهلو سره له کوټې څخه وزي.

دويمه صحنه:

(بېلوونکې موسيقي)

بيا هم د زرغونې دوی د کليوالي کور فضا ده، په دې وخت کې د کور دروازه خلاصېږي او کمال کور ته راځي او خوابدې ښکاري، زرغونه يې د خفگان دليل پوښتي، کمال ورته وايي چې حسن خان راته ويل چې د ملالی واده غواړو.

زرغونه په ژېړغوني اواز وايي چې دا څنگه خلک دي، ملالی د ودولو ده؟ دا ماشومه نجلۍ په مېړه او د خسرگۍ په ژوند څه پوهېږي، حسن خان خو زموږ سره وعده کړې وه چې شپږ اووه کاله يې نه ودوو.

کمال وايي چې ما هم دغه خبره ورته وکړه، خو حسن خان يې نه مني، وايي زموږ هلک ځوان دی، که واده په لاس نه راکوۍ زه مې زوی ته بل واده ورکوم، ملالی به وروسته واده کړو.

زرغونه له ناهيلۍ څخه ژاړي او کمال ملامتوي چې دا ټول ستا دلاسه، ما خو لومړۍ ورځ درته وويل چې نجلۍ کوچنۍ ده مه يې ورکوه، خو ته د پيسو حرص ړوند کړی وي. کمال په قهر ورته وايي زه نه وم خبر چې حسن خان به دومره چالباز وي، بس اوس چاره نه لرو، مجبوره يو چې

خبره يې ومنو، که يې خبره و نه منو هم به زوی ته بل واده وروکړي او هم به يوه ورځ نجلۍ په زور راڅخه بوزي، ښه دی چې خبره په پټه پرده کې ورسره خلاصه کړو. زرغونه ژاړي او حسن خان ته ښيراوي کوي.

درېيمه صحنه:

(بېلوونکې موسيقي)

(د کلي فضا، څو ثانيې د ډول او سورنا غږونه پورته کېږي او بيرته کېښته کېږي، يو څو کسان حسن خان ته د واده مبارکۍ ورکوي).

څلورمه صحنه:

(بېلوونکې موسيقي)

(ورځ او د کليوالي کور فضا ده، د څو ثانيو له پاره د سپي غيا، زرکې او مېرزا نارې اورېدل کېږي او بيا د ملالۍ د کوټې فضا راځي). ملالۍ په خپله کوټه کې له خپلې خورلنې نورې سره ناسته وي او د نانځکې واده يې جوړ کړی وي، دواړې د نانځکو په اړه سندره وايي او چمبه ورسره وهي. په دې وخت کې د کوټې دروازه په درب خلاصېږي او د ملالۍ خواښې درخانۍ راځي او ملالۍ دوی سخت وارخطا کېږي. درخانۍ ډېره په قهر وي، له دې سره سم نوريه وارخطا کېږي او له کوټې څخه تېښتي. درخانۍ ملالۍ ته وايي چې د کور ټول کارونه دې ويجاړه پاته دې ته په نانځکو بوخته يې؟ دېگ دې ولې نه دی پوخ کړی؟ ملالۍ په ژړا ورته

وايي چې دېگ نه شم پخولای، که راڅخه خراب شو، بيا مې دى (مېړه) وهې. هغه بله ورځ د دېگ مالگه لېر راڅخه ډېره شوې وه، ده پر سر په لغته ووېلم. درخانۍ ته نور هم درد ورځي، وايي ښه اوس ژبه هم راسره چلوې ها؟ ته ودرېره چې ماښام دې مېړه راشي درسره جوړ به شي، ستا په ژبه يوازې هغه ښه پوهېږي. له دې سره د ملالۍ ژړا نوره هم لوړېږي.

څلورمه صحنه:

(بېلوونکې موسيقي)

(ورځ او د زرغونې دوى د کور فضا ده او زرغونه لوبښي مينځي چې د کور دروازه خلاصېږي او ملالۍ په ژړا کور ته راځي). زرغونه سخته وارخطا کېږي. ملالۍ په ژړا وايي چې ده ووېلم او دا دى لاس يې رامات کړ، ويل ولې ډوډۍ نه شې پخولای.

په دې وخت کې بشپړ کور ته ورپسې راځي او سخت په قهر وي، وايي تا زموږ د کورنۍ رنگ رابډ کړ، دا دي درېيم ځل دى چې له کوره تښتې، زه به ستا سره جوړ شم. زرغونه چې هر څومره زارى ورته کوي چې مه کوه ماشومه ده، خو بشپړ يې نه مني، ملالۍ په کشولو او ډبولو له کوره باسي او زرغونه په زوره زوره ورسره ژاړي.

پنځمه صحنه:

(بېلوونکې موسيقي)

د شو ثانيو له پاره د شپې فضا اورېدل کېږي، له ليري د چورچورکي اوازونه او سورلنډيانو انګولوي او وروسته د سپي غيا اورېدل کېږي چې پرله پسې غاږي. زرغونه کمال راوېښوي او په وارخطايي ورته وايي چې سرپه سپي داسې پرله پسې غاږي لکه يو ناشناشي چې يې ليدلی وي، خدای مه کړه کور ته غل نه وي راغلی.

کمال له خوبه راکېښي، لاسي خراغ را اخلي او له زرغونې سره د کور غولي ته راوړي. گوري چې د کور په غولي کې يوه بوجی پرته او خوله يې تړلې ده. کله چې پر بوجی د لاسي خراغ رڼا برابري، نو گوري چې بوجی په وینو سره ده. کله چې کمال د بوجی سر خلاصوي، د زرغونې تر خوله لويه چيغه خيژي، وايي وی خدایه دا خو ملالی ده. زرغونه په زوره ژاړي او په ژړا کې وايي چې زما لورکی هغسې خسرخېلو لېوانو ووژلې.

يادونه:

دواړې فضاگانې د کليوالي کور دي، يوازې د حسن خان په کور کې د مړز او زرکې نارې اضافه دي، ځکه چې بشير قمار باز دی او دا مرغان يې د قمار له پاره ساتلي دي.

اتم پړاو: د ډرامې وروستی متن یا سکریپټ

موضوع ته مو انکشاف ورکړ د ډرامې اساسي کرښې یا ستوري لاین ځنې جوړ شو، بیا مو ستوري لاین پراخه کړ د ډرامې لنډیز یا سیناپسس تشکیل شو، اوس که سیناپسس ته وده ورکړو، نو د ډرامې وروستی متن یا سکریپټ (Script) ځنې جوړېږي. سکریپټ هغه متن ته وايي چې د ثبت له پاره ډایرکټر ته ورکول کېږي او هغه یې په ممثلینو ثبتوي.

سکریپټ له دوو عمده برخو څخه جوړ شوی وي. یوه یې داستاني برخه ده چې په هغه کې موضوع، هدف، سیناپسس، کرکټرونه، ډایلاگونه، مکان او زمان مشخص شوی وي. دویمه یې تخنیکي برخه ده چې په هغه کې د پیل موسیقي یا ډرامې ځانگړی سیگنل، د هر ډایلاگ مخ ته د ډایلاگ ویلو حالتونه، طبیعي اوازونه یا سونډافیکټونه، د هر مکان ځانگړې فضا، د دوو صحنو تر منځ ځانگړې بېلوونکې موسیقي او د مهمو کرکټرونو د بگرواند له پاره ځانگړې موسیقي او نورې تخنیکي لارښوونې لیکل شوي وي.

که ډرامه ټلويزیوني وي، نو د کیمري، لایت او نورو وسایلو د لارښوونې له پاره ځانگړې برخه لري. د سکریپټ لومړۍ برخه د ممثلینو او دویمه برخه یې د ډایرکټر او هغه چا له پاره وي چې ډرامه ایډیټ او میکس کوي.

بي سکرپته ډرامه (Script-less drama)

مخکې مو وویل چې سکرپت له سیناپسس، سیناپسس له ستوري لاین او ستوري لاین له موضوع څخه زبړي، خو داسې راډیویي ډرامې هم شته چې سکرپت گرسره نه لري، بلکې یوازې د سیناپسس له مخې چمتو کېږي، لکه د انټرنیوز ادارې (د پولې پورې) ډرامه چې په ۲۰۰۹ میلادي کال پیل شوې او ځایي راډیوگانو له خوا خپرېږي.

دا ډرامه سکرپت نه لري، ممثلین یې یوازې د سیناپسس له مخې پر اصلي کیسه بحث کوي او بیا هر ممثل په کیسه کې خپل ډایلاگونه تشخیص او یادوي. دا ډول ډرامه هم ځینې نښگنې او هم کمزورۍ لري. نښگنې یې دا دي چې لږ وخت او کم لگښت غواړي، ډایلاگونه یې ساده او روان وي، ځکه چې هر ممثل په خپله لهجه او خپله خوښه ډایلاگونه وایي چې واقعي ژوند ته ډېر ورته وي.

بله نښگنه یې دا ده چې په دې ډول ډرامو کې نالوستي ممثلین هم برخه

اخيستلای شي، خو نيمگړتيا يې دا ده چې کله کله داسې ډايلاگونه هم په کې راځي چې له مرکزي موضوع او هدف سره اړخ نه لگوي يا مرکزي موضوع پاته کېږي او ممثلين پر فرعي موضوع بحث کوي، په دې صورت کې د ډرامې ډايرکټر اړ کېږي چې ممثلين مرکزي موضوع ته راوگرځوي او په هغوی ډايلاگونه له سره ولولي.

د ډرامې داستاني برخه

ډرامه په عمومي ډول دوه سکریپتونه لري چې یو یې داستاني او بله یې تخنیکي برخه ده. داستاني برخه یې لنډې کیسې او ناول ته ډېره ورته ده، دا د ډرامې هغه برخه ده چې ممثلینو (اکترانو) ته ورکول کېږي. په دې برخه کې یوازې هغه څه لیکل کېږي چې ممثلین پوه شي، لکه د کیسې عمومي جوړښت، د کرکټرونو تر منځ اړیکې، له ډایلاگونو سره اړوند حالت لیکل، لکه په خندا، په ژړا، په خفگان، په خوشحالی. تخنیکي برخه بیا په ډایرکټر او نورو تخنیکي اشخاصو پورې اړه لري، په تخنیکي برخه کې سونډ سیستم، موسیقي، سونډافیکټ او نورې تخنیکي اړتیاوې یادې شوي وي. مور په دې بحث کې د ډرامې هغه داستاني برخه خپرو چې په ډرامه پورې اړه لري.

کرکترونه: (Characters)

مخکې مو وویل چې ډرامه د انساني ژوند هغه تقلید دی چې عمل، کشمکش، پېښه، انځور، هنري تومنه او پیغام ولري او دا تقلید د کرکترونو د عمل، خبرو، حرکتونو او اشارو په وسیله د واقعي ژوند یوه برخه د داستان په بڼه تمثیلوي، نو په دې اساس په ډرامه کې کرکترونه یوازینی ژوندی عنصر دی چې باید ډرامې ته حرکت ورکړي او تر پایه یې ورسوي. (۵۱:۱۴)

لنډه کیسه، ناول او ډرامه درې واړه کیسې دي او کرکترونه لري، په لنډه کیسه او ناول کې لیکوال کولای شي چې د کرکترونو جسمي، ذهني او اجتماعي دریځ روښانه کړي، د هغه ذهن ته ننوزي او د هغه انځور موږ ته رابښکاره کړي، خو د ډرامې کرکترونه ژوندي دي، دوی به دا ټول کارونه خپله کوي، که اناونسر دا کار وکړي، ډرامه مصنوعي او بې خونده ښکاري. (۳۴:۱۸۲)

دلته ضروري ده چې باید د کرکترونو ډولونه او خویونه هم څه ناڅه وپېژنو. د یادونې وړ ده چې د کرکترونو په بحث کې د لنډې کیسې، ناول او ډرامې د کرکترونو ډولونه او ځانګړتیاوي تر ډېره بریده یو ډول دي، ځکه چې ډرامه هم د یوې کیسې پر بنسټ جوړېږي. کرکترونه د څو اړخونو له مخې ډلبندي شوي چې په دې بحث کې یې هر ډول په لنډه توګه څېړو.

د کرکټرونو ډولونه

الف: مرکزي کرکټر (Main character)

په داستان کې مرکزي کرکټر، اتل، قهرمان، مېړه او هېرو هغه چا ته ویل کېږي چې د داستان ټولې مهمې پېښې، پرېکړې او فرعي کرکټرونه ورپورې تړلي وي. د داستان د مرکزي هدف په مخ کې له یوه یوه خنډ سره مخ کېږي او مبارزه یې تر هر کرکټر ډېره د پام وړ او د داستان برخه لیک ټاکي، لکه د کونډې زوی په سریال ډرامه کې (شادگل)، په ترکی-سریال ډرامه (د لېوانو دره) کې (پولاد علمدار)، په هندي-سریال ډرامه (یو وخت خواښې هم نرور وه) کې (تولسي) او د نصیراحمد احمدي په تاریخي ناول (نیکه) کې (میرویس نیکه) مرکزي کرکټرونه دي. مرکزي کرکټرونه یوازې د جسمي او اجتماعي اړخ له مخې مهم نه بلل کېږي، بلکې یو ځیرک انسان وي چې په ډېرو سختو او پېچلو حالاتو کې

د نوبت او ستونزو څخه د وتلو لاره ورمعلومېږي.

په نوې ډرامه کې خلک د مرکزي کرکټر ظاهري لباس، اجتماعي دريغ، شتمنی او جسمي قوت ته نه گوري، بلکې د هغه عقلي نبوغ ته گوري چې له خپل مخ څخه خنډونه د خپل ځيراکت په زور ډېر په منطقي او طبيعي ډول ليري کوي. (۱۵۶:۴۸)

مخکې مو وويل چې پښتو ډرامه د جوړښت له مخې، نه د لرغوني يونان او نه هم د لرغوني هند له ډرامې څخه زېږېدلې ده، بلکې له پښتو نکلونو څخه سرچينه اخلي، ځکه چې پښتو نکلونه ډرامو ته ډېر ورته دي او د ډرامې ډېری رغنده توکي لري.

زما په اند (اتل) د انگرېزي ژبې ټکي په ټکي ژباړه ده. (قهрман) هم تر ډېره حده د جنگي داستانونو مرکزي کرکټر ته ويل کېږي، ځکه چې په دې ترکيبي نوم کې د (قهري) جز شامل دی.

قهрман ډېری وخت سرلښکر، جنرال، قوماندان، پاچا، شاهزاده او پهلوان وي، دغه ډول په غربي داستانونو، ډرامو او فيلمونو کې مرکزي کرکټر معمولاً بريالی او ژوندی پاته کېږي چې دا د واقعي ژوند او عادت خلاف کار دی.

د حمزه بابا خبره پښتو نکلونه واقعيت ته ډېر نژدې دي، د پښتو نکلونو مرکزي کرکټر (مېړه) يا (مېړنی) نومېږي چې خپل ولسي تعريف لري، ضرور نه ده چې پاچا، خان، جنرال، قوماندان، پهلوان او خان وي. يو بزگر، ملنگ او مزدور هم د داستان مېړه کېدای شي.

مېړه تل خپل ارمان ته نه رسېږي او کله کله د خپل ارمان په لاره کې سر بايلي چې د ژوند واقعي بهير همدا دی. بل توپير يې دا دی چې د

بازاري فيلمونو او ډرامو مرکزي کرکټر معمولا ځوان او ښکلی وي، خو مېړه بيا تل ځوان او ښکلی نه وي، ځکه چې مېړانه په ځوانۍ او ښکلا پورې اړه نه لري.

ب: نیمه مرکزي کرکټر:

په ډرامه کې د مرکزي کرکټر تر څنگ يو بل کرکټر هم شته چې د مرکزي کرکټر مټ او بازو بلل کېږي. دا ډول کرکټر که څه هم خپرونکو د فرعي کرکټرونو په ډله کې شمېرلی او تر اوسه د داستاني ادب په تیورۍ کې نه دی خپرل شوی. زما په اند دا جلا کرکټر دی چې د اتل برخه لیک وړپورې تړلی دی.

که څه هم په هره ډرامه کې خامخا نیمه اتل نه وي، خو په ځینو ډرامو کې دا ډول کرکټر شته چې باید ځانگړتیاوي او اړتیاوي یې وڅېړل شي. د دې ډول کرکټر بېلگې به په عشقي، جنایي او پولیسي ډرامو کې لږ وي، خو په جنګي ډرامو کې دا ډول کرکټرونه خورا ډېر دي.

په ځینو ډرامو، په تېره بیا سریال ډرامو کې مرکزي کرکټر د فرد پر ځای ډلگۍ وي او په ډلگۍ کې بیا یو کرکټر مرکزي رول لري، خو مرکزي کرکټر هم په خپله ډلگۍ کې پر یو خاص شخص حساب کوي او په اصطلاح د لاس لکړه یې بلل کېږي، که دا لکړه ځنې واخلي، نو لکه پوند خپله لاره نه شي موندلای او محوري قوت له لاسه ورکوي.

د ژوند واقعي بهیر هم داسې دی، د بېلگې په ډول ځینې وختونه یو پلار د خپل مېړه زوی له برکته اتل وي، کله بیا یو سړی د خپلې مېړنۍ مېرمنې له امله د اتلولۍ پر تخت ناست وي، کله یو څوک د خپل ورور یا

ډېر مخلص انډيوال په مټ مېړه يادېږي او له ځينو اتلانو سره بيا خپله مور ملگرې وي او همدا مور يې بازو او د ملا تير بلل کېږي. د افغانستان په تاريخ کې هوتکي دوره ډېره مشهوره ده. که د شاه محمود هوتکي، شاه اشرف هوتکي او شاه حسين هوتکي د ژوند پر جنگي اړخ ډرامه ليکو، نو ښکاره خبره ده چې دا درې واړه پاچهان به د ډرامې مېړونه يا مرکزي کرکټرونه وي، خو د دې دريو واړو پاچهانو بازو يا نيمه اتل تکړه سپه سالار سيدال خان ناصر دی. تاريخ راته وايي چې د هوتکي دورې د وروستي پاچا شاه حسين هوتکي پاچهي هغه وخت بشپړه رانسکوره او د ايراني يرغلگرو پر وړاندې د افغانانو مقاومت پای ته ورسېد چې دا ننگيالی سپاه سالار ايراني يرغلگرو ژوندی ونيو او په غبرگو سترگو يې ړوند کړ.

يوه بېلگه به له ترکي ډرامې څخه راواخلو: د (ارطغرل پاخون) ډرامې د عثمان برخه کې عمرخان د (اوچا) په نوم د يوې قبيلې مشر دی، ده د خپلې قبيلې د ساتنې له پاره سلگونه زړه وړ سرتېري روزلي وي او خو ځله يې مغول مات کړي هم وي. عمر خان کوند دی او زوی هم نه لري، يوازې د (ماهنور) په نوم يوه پېغله لور لري. ماهنور ډېره پياوړې او زړه وړه جنگيالی ده، د جنگي مهارت تر څنگ ډېره ځيرکه او هونښياره هم ده، هم يې د قبيلې دننه وړو نيمگړتياوو ته پام دی او هم له نورو ترکي قبایلو سره د اړيکو په ساتلو کې له پلار سره اوږه پر اوږه ولاړه ده.

پلار يې هم ډېر باور ورباندې کړی وي، د خپلې قبيلې د سرتېرو، تجارت، سياسي وضعيت او نورو قبایلو سره د اړيکو په اړه له دې سره مشوره کوي، لنډه دا چې عمر خان د ماهنور په برکت ډېر خنډونه له خپل مخ څخه

ليري کوي، خو کله چې ماهنور د (کايا) په نوم د يوې بلې ترکي قبيلې له خان (عثمان) سره واده کوي، نو د دوی د قبيلې (اوچا) هغه پخوانی برم او عظمت نه پاته کېږي، له همدې ځايه يې زوال پيل کېږي. څه موده وروسته د (بارکن) په نوم د قبيلې يو سرتېری د مشرۍ په سرانښۍ (حرص) کې غرق کېږي، له دښمنانو سره لاس يو کوي، عمر خان له خپلو څو سرتېرو سره په مرموز ډول وژني او په دې ډول د عمرخان ژوند او خانې پای ته رسېږي. دلته وينو چې عمر خان د (اوچا) قبيلې مشر او اتل دی، خو ماهنور پېغله نيمه اتله ده، ځکه کله چې دا نيمه اتله له اتل څخه ليري شوه، نو اتل هم نور اتل پاته نه شو.

پښتانه يوه ولسي اصطلاح لري، کله چې د يوه پلار مېړنی او ځيرک زوی مړ شي، نو پلار يې وايي چې ملا مې ماته شوه، کله کله يو نارينه کونډ شي، دا کونډتوب يې پر ژوند دومره ناوړه اغېزه وکړي چې ټول پوهېږي ملا يې ماته شوې او نور مخ پر ځوړ روان دی. ځينو مېړنيو زلمو ته بيا خپل پلار يا مور لکه غر يو لوی سپر وي چې له هرې بلا څخه يې ساتي.

استاد محمد گل نوري په خپل يوه کتاب (ملي هينداره) کې د (موسی جان او وليجان) په نوم يو نکل خوندي کړی دی. دا نکل پنځه مهم کرکټرونه لري، لکه سهيلي پاچا، موسی جان، وليجان، د وليجان زوی ميرولی او د موسی جان مينه (گلمکی). موسی جان او وليجان په کيسه کې اوږه پر اوږه مبارزه کوي، خو موسی جان له دې امله د کيسې مېړه يا اتل بلل کېږي چې نکل عشقي دی او د نکل ډېری پېښې د موسی جان او گلمکي له مينې سره تړلي دي.

په دې نکل کې موسی جان هغه وخت د خپل سیال پر وړاندې ماتېږي او کیسه له اوج څخه راکښته کېږي چې د ده بازو او تکره انډیوال ولیجان په جگړه کې وژل کېږي او دی یوازې پاته کېږي. که څه هم د ولیجان زوی میرولی د خپل پلار تر مړینې وروسته د سهیلی پاچا سره په مېړانه جگړه کوي، خو د پلار غونډې تدبیر نه لري.

موږ داسې نکلونه هم اورېدلي چې پلاني پاچا یو ډېر هونبیار وزیر درلود، ټوله پاچهی یې د دې وزیر پر هونبیارۍ ولاړه وه. یوه بزگر ډېره هونبیاره مېرمن درلوده چې پر ده به هره بده ورځ راغله، نو دې ښځې به د خلاصون لاره ورته پیدا کوله.

په قران کریم کې د څو نبیانو کیسې راغلي چې په دې کیسو کې یوه هم د موسی (ع) کیسه ده. کله چې موسی (ع) د الله (ج) له خوا نبي ټاکل کېږي، نو پاک الله (ج) ته دعا کوي چې زه خو په ژبه کې بندېږم، زما سره زما ورور هارون (ع) هم ملگری کړه. دا دعا یې قبولېږي او هارون (ع) هم د نبي په صفت ورسره ملگری کېږي.

موسی (ع) پوهېده چې زما کار دعوت دی او د دعوت له پاره د ژبې فصاحت ته ډېره اړتیا ده، په تېره بیا له فرعون سره بحث او مناظره اسانه کار نه دی. په دې کیسه کې گورو چې هارون (ع) نیمه اتل کرکټر دی، هم نبي دی او هم یو مهم مسئولیت وردغاړي دی چې هغه دعوت او له فرعون سره بحث او مناظره ده.

که د نړۍ تاریخ مطالعه کړو، نو وینو چې ډېر پاچهان او سیاسي رهبران په خپل ژوند کې د ځان په شان یو کرکټر روزي او یا یې د ځان ملگری کوي، دا کرکټر هم په ژوند کې د دوی د لاس لکړه

وي او هم تر مړينې وروسته د دوی ځايناستی شي، د بېلگې په ډول د احمدشاه بابا په حکومت کې تر ټولو باوري او وفادار شخص اشرف الوزرا شاه ولي خان باميزی و چې د هند په ټولو جنگونو کې ورسره ملگری و او مخکښه رول يې درلود.

کله چې احمدشاه بابا وفات او پر ځای يې د هغه مشر زوی تیمور شاه پاچا شو، نو شاه ولي خان باميزی يې د خپل پلار له څو تکړه جنرالانو سره يو ځای اعدام کړ، په دوی يې دا تور پورې کړ چې احمدشاه بابا زه خپل ځايناستی ټاکلی وم، خو تاسې زما ورور شاهزاده سليمان پاچا اعلان کړ. په دې کار سره په عمومي ډول ټول پښتانه او خاص ډول دراني قبایل چې هغه وخت يې د سياسي گوند حيثيت درلود او واک يې په لاس کې و د تیمورشاه دښمنان شول.

تر دې کرغېږن کار وروسته د تیمورشاه تراه وشوه، ځکه هره شيبه دا امکان و چې تیمورشاه په دربار کې دننه د مخالفينو له خوا د نادر افشار غونډې په مرموز ډول ووژل شي، هغه و چې پایتخت يې له کندهاره کابل ته يووړ، د پښتنو پر ځای يې د ايراني قزلباشانو ملېشې جوړې کړې او د شاهي ارگ د ساتنې چارې يې وروسپارلې، خو د پښتنو زړونه يې د تل له پاره وبايلل.

د احمدشاه بابا تر مړينې وروسته د هغه د امپراتورۍ زوال ځکه پيل شو چې د احمدشاه بابا ښی لاس او بازو له خپل وفادار ټيم سره محوه شو، په څو ورځو کې هم اتل او هم نيمه اتل له صحنې څخه گوښه شول او واک د داسې چا لاس ته ورغی چې مور ټولو يې ناوړه نتیجه وليده.

داستاني کرکټرونه یوه بله ډلبندي او وېش هم لري چې یو مثبت او بل منفي کرکټر بلل کېږي. د منفي کرکټرونو په لړ کې مرکزي کرکټر د اتل مخالف، خبیث شخصیت یا (Antihero) نومېږي چې ځینې خلک یې د کیسې (غدار) هم بولي. غدار هم له ځانه سره نیمه غدار کرکټر لري، کله چې نیمه غدار مري، نو بشپړه غدار هم ورسره کمزوری او یا ماتېږي.

ج: د مرکزي کرکټر مخالف: (Antihero)

دا کرکټر د مرکزي کرکټر مخالف وي چې منفي کرکټر یا غدار یې هم بولي، یانې هغه مثبت خوښه چې مرکزي کرکټر یې لري، مخالف مرکزي کرکټر یې نه لري، په مخالف اړخ کې باید همدا کرکټر له مرکزي کرکټر سره سیالي وکړي، خو باید ذهني او جسمي قوت او اجتماعي دریځ یې تر مرکزي کرکټر کم نه وي، که کم وي، امکان نه لري چې مرکزي کرکټر ته خنډ جوړ کړي، په داستان کې کشمکش پیدا شي او داستان دوام ومومي، د بېلگې په ډول که مرکزي کرکټر یو تکره پهلوان وي باید مخالف یې هم پهلوان او یا ډېر چالباز وي.

د مرکزي کرکټر مخالف کرکټر معمولاً منفي او تپت شخصیت لري، لکه عیاش، چالباز، درواغجن، جنایتکار، سخت زړی او غدار وي، د بېلگې په ډول د نصیراحمد احمدی په (بغدادی پیر) ناول کې غازي امان الله خان مرکزي کرکټر او مخالف یې بغدادی پیر دی، په (نیکه) ناول کې (میرویس نیکه) مرکزي کرکټر او مخالف یې (گورگین) دی.

د: فرعي کرکټر

فرعي کرکټر هغه چا ته ویل کېږي چې په داستان کې یې تر مرکزي کرکټر اغېز او ارزښت لږ وي، ځینې یې دوهم، ځینې درېیم او ځینې یې ډېر ټیټ ارزښت لري، خو ټول په ګډه د مرکزي کرکټر پر شا و خوا راگرځي او د مرکزي کرکټر او مرکزي پېښو بشپړ کوونکي وي، په بله اصطلاح هر یو یې لکه ځنځیر د داستان کړۍ وي، کېدای شي چې فرعي کرکټرونه د مرکزي کرکټر ملګري او یا دښمنان وي.

د فرعي کرکټرونو بېلګې خورا ډېرې دي، لکه د کونډې زوی په سریال ډرامه کې (شادګل) مرکزي کرکټر دی، خو له ده سره لسګونه فرعي کرکټرونه شته لکه د ده مور، ماما، د ده کلیوال اسلمی، په کابل ښار کې کیسه بر، پولیس، د دفتر رئیس، مداري، ډاکټر، نرسه، سماوارچي او داسې نور کرکټرونه. (۲۸:۴۹)

ه: غلی کرکټر (Extra character)

دې کرکټر ته په پارسي ژبه کې (سیاهي لشکر) وايي، په پښتو کې یې ما تر اوسه نوم نه دی اور بدللی، خو ما د دې کرکټر د ځانګړتیاوو په پام کې نیولو سره د (غلی کرکټر) نوم مناسب بللی دی. غلی هغه کرکټر دی چې نه خبرې او نه هم خاص عمل (Action) اجرا کوي، کله کله یوه نیمه لنډه جمله وايي. په دې ډول کرکټرونو معمولا تش ځای ډکېږي، د بېلګې په ډول که یو سیاستوال پر سټیج خبرې کوي، باید مخ ته یې خلک ناست وي.

د کونډې زوی په سریال کې پر مداري راټول خلک همدا غلي کرکټرونه

دي چې خبرې نه کوي او يوازې د مداري او شادگل ننداره کوي. که په راډيويي ډرامه کې يو قومي مشر يا خان په خپله حجره کې خلکو ته وينا کوي، نو بايد اورېدونکي پوه شي چې په دې جرگه کې نور خلک هم شته، د بېلگې په ډول بايد د جرگې د تصوير له پاره ټول غلي کرکټرونه په گډه ووايي چې خان صاحب ښه خبره ده، بيخي مو خوښه ده، مور درسره يو. دغسې کرکټرونه په ډرامه کې نه معرفي کېږي او نه هم ځانگړې نقش لري.

د (بغداد ي پير) ناول يوه برخه داسې ده: ((زه او سفير دباندي ووتو، ميدان تش و، يوازې عکسونه باد رپول. عمومي دروازې ته ورغلو، ډله خلک پر يو چا راټول ول، د سفارت د ساتونکي پر څوکۍ ودرېدم، پاچا هسکه شمله درولي وه، په سپينه کندهارۍ غاړه او توره سدرۍ کې ښکلی ښکارېده)). د پورته پاراگراف په (ډله خلک پر يو چا راټول ول) جمله کې غلي کرکټرونه ياد شوي دي، ځکه نه يې هويت څرگند دی، نه خبرې او نه هم کوم کار کوي، بلکې يوازې يې د پاچا خبرو ته غوږ نيولی دی. (۴: ۴۲)

و: ټيپيک کرکټر (Typical character)

دا يو داسې کرکټر دی چې خويونه يې له نورو څخه جلا او د يوې ځانگړي طبقې استازيتوب کولای شي، مثلاً که په ډرامه کې پايلوچ کرکټر ولرو بايد دا کرکټر د پايلوچانو ټول خويونه ولري.

د نصير احمد احمدي په (جوجو) نومې ناول کې (جوجو) يو ټيپيک کرکټر دی، دی له بل ستوري څخه ځمکې ته د خېړنې له پاره راغلی دی، د دې ستوري اوسېدونکي انسانان نه دي، هر څه يې له انسانانو څخه جلا

دي، له انسانانو ځانونه پتولای شي، جسم نه لري، خوړ او ناروغي هم نه لري، دغه ډول يې عمرونه هم تر انسانانو اوږده دي. جوجو چې د کومې طبقې د ژونديو موجوداتو استازيتوب کوي، رښتيا هم همدا خوبونه لري، دا بېلگه به يې راواخلو: ((جوجو پر غولي پروت توپ ته پښه وروغځوله، درب شو، د لاليتين نرۍ بښښه لاندې راټوی شوه. نواب چيغه کړه: له دې ځايه ورک شه! جوجو وخنډل: کوټ، کوټ، کوټ، کوټ... نواب ودرېد، د کوټې دروازه په خپله پورې شوه. جوجو وويل: تاوان مې نه خوښېږي، خو په يوه شرط، مرسته راسره وکړه. ماتې کوکۍ (د بښښې ټوټې) سره راټولې شوې، څراغ ودرېد، جوړه بښښه ورولوبده او بيرته سپينه رڼا شوه)). (۵: ۱۲)

و: تمثيلي کرکټر (Allegorical character)

دا هغه کرکټر دی چې يوه پښښه او کيسه ورسره وښودل شي او يا په بل عبارت هغه کرکټر دی چې په ځان کې يې يو يا څو پټ خوبونه راڅرگند شي، لکه حرص او بخیلي. د دې ډول کرکټر يوه ښه بېلگه د لرغوني يونان (ايزوپ) په افسانو کې موندلای شو، دی د (سپي او سيند کې د هغه انعکاس) په نوم يوه کيسه لري، ايزوپ ليکي: يوه سپي د غوښو ټوټه په خوله کې نيولې او د سيند پر غاړه روان و چې په اوبو کې يې خپل ځان وليد. فکر يې وکړ په اوبو کې بل سپي دی چې په خوله کې يې د غوښو ټوټه نيولې ده، ده وغوښتل چې له سپي څخه د غوښو هغه بله ټوټه هم واخلي، کله چې يې غپ وهل، خوله يې خلاصه شوه، هډوکي په اوبو کې ولوبد او سپي وری پاته شو. (۱۵: ۴۷)

ز: هر اړخيز کرکټر (Full dimensional character)

دا ډول کرکټرونه خو اړخونه لري چې له عادي خلکو سره ډېر توپير لري او بايد ډېر تشریح کړل شي، ځکه باطني نړۍ يې دومره لويه ده چې په اسانه نه شي تشریح کېدای. دا ډول کرکټرونه داسې خوبونه لري يا داسې کارونه کوي چې د وړاندوينې وړ نه وي او هيڅوک فکر نه شي کولای چې دا سپړی دې دومره استعداد ولري، د دوی استعدادونه له ظاهري څېرې او ورځني ژوند څخه نه څرگندېږي. د دې ډول کرکټرونو عمر بايد پوره تشریح کړل شي، لکه چارلس ډيکنز چې د خپلو ناولونو ځينو کرکټرونو عمر له زېږېدو څخه بيا تر مرگه پورې تشریح کړی دی. (۴۳:۱۱۵)

ح: قالبی کرکټر (Stereotype character)

دا هغه کرکټرونه دي چې چلند يې کليشه يي او تکراري وي، خبرې، لباس، چلند او هر ډول حرکت يې معلوم او د وړاندوينې وړ وي، دوی ټول يو ډول وي، هر څوک يې پېژني، عام خلک دي او د ډرامې پر پېښو چندان اغېز نه لري، لکه ټکسي چلوونکی، دوکاندار، د دفتر چوکيدار، چپراسي او داسې نور.

ط: قراردادي کرکټر (Stock character)

دا ډول کرکټرونه په ډرامو کې شوو څو ځله تکرار شوي او خوبونه يې معلوم دي. د دوی وظيفه معلومه ده او بايد هغه کارونه وکړي چې مخکې يې کړي او خلک هم همدا هيله ځنې لري. قراردادي کرکټرونه قالبی

کرکټرونو ته ډېر ورته دي او کله سره گډېږي، خو توپير يې دا دی چې قراردادي کرکټرونه کلاسيک، سنتي او دوديزه بڼه لري او خصوصيات يې هم تر قالبې کرکټرونو يو څه روښانه وي، په دې مانا چې قالبې کرکټرونه د ټولنې عام او قراردادي کرکټرونه خاص خلک وي، لکه خان، ناظر، ملک، پهلوان، بخيل، سخي او ټوکمار.

بل توپير يې دا دی چې قالبې کرکټرونه په خپله اصلي بڼه ښودل کېږي، مثلاً وايي چې سليم په يوه هوتل کې اشپز و، له چا سره يې کار نه درلود، له اشپزخاني څخه هم چندان نه راووت، کله چې به يې کار خلاص کې، نو کور ته به ولاړ، خو د قراردادي کرکټرونو په خويونو او کارونو کې مبالغه کېږي، د بېلگې په ډول وايي چې ميرولی دومره زړه وړ او پهلوان ځوان و چې پوره يوه ورځ يې په يوازې ځان له پوره لښکر سره جگړه وکړه.

په کرکټرونو کې د جنسیت توازن ته پام کول

په انساني ژوند کې داسې ډېرې کیسې شته چې ټول کرکټرونه یې نارینه او یا ښځینه دي، خو که موږ پر داسې کیسو ډرامه ولیکو خلک یې نه خوښوي، ولې؟ ځکه چې ډرامه یوازې نه د نارینه وو او نه هم د ښځینه وو له پاره چمتو کېږي. لکه په کورنۍ کې چې ښځې، نر، واپه او زاړه گډ ژوند کوي، باید دغسې ډرامه هم د کرکټرونو له مخې تنوع او رنگارنگي ولري، ځکه چې کورنۍ د ټولنې بنسټ بلل کېږي، نو که موږ د انساني کورنۍ له پاره ډرامه لیکو باید د کورنۍ ټولو غړو، په تېره بیا د جنسیت (Gender) تناسب ته هم پام وکړو.

ښايي یو څوک ووايي چې داسې وگڼه د ډبرو د سکرو په یوه کان کې سل کارگران کار کوي، پر دوی کان رانږېږي او ټول په کې مري، موږ څنگه په مصنوعي ډول په دې پېښه کې ښځو، ماشومانو او زړو خلکو ته ځای ورکړو؟ دلته څو پوښتنې پيدا کېږي: ایا دا کارگران له کابو او بوټو څخه پيدا شوي

ول؟ د دې کارگرانو جنازې چېرې وړل کېږي؟ ايا دوی پلارونه، ميندي، خویندي، وروڼه، مېرمنې، اولادونه او نور خپلوان لري که نه؟ جواب ښکاره دی چې هو لري يې، نو مور هم کولای شو چې په دغسې پېښو کې زاړه، واړه او ښځينه کرکټرونه راگډ کړو او دا کار ډېر طبيعي برېښي.

نارينه له عاطفي پلوه له ښځو او ماشومانو سره تړلي دي، مثلا دا کارگران د څو مياشتو مسافر ول، چا د ولور گټلو له پاره کار کاوه، څوک مين او څوک کوژدن و، د چا پلار او د چا مور يادېده او چا بيا دا ارمان درلود چې ژر کور ته ولاړ شي، خپل يو کلن ماشوم په غېږ کې ونيسي او ښکل يې کړي، خو اوس ميندې بورې، ښځې کونډې، ماشومان يتيمان او د پلارونو ملاوي ماتې شوې. کېدای شي ډرامه د کان په نړېدو سره پيل او بيا د دوی د کورنۍ غړي او خپلوان ورسره يو ځای شي.

که ليکوال په شعوري ډول وغواړي په ډرامه کې د جنسيت تناسب ته پام وکړي، دا کار اسانه کولای شي، مثلا که پر دې غمجنه پېښه ډرامه ليکو، نو کولای شو چې د سکرو د کان څښتنه ښځه وټاکو او د دې غمجنې پېښې له امله د مړو شويو کارگرانو خپلوان مظاهري وکړي، مظاهره چيان دا ښځه په دې تورنه کړي چې د کارگرانو د خونديتوب له پاره يې لازم تدابير نه درلودل، غفلت يې کړی دی، يوازې يې پيسې گټلې او د کارگرانو ژوند هيڅ ورته مهم نه و، بايد حکومت دې ښځې ته سزا ورکړي او دا شرکت دې د دوی کورنيو ته تاوان ورکړي.

داسې ډرامې مې تر اوسه نه دي کتلي چې مهم کرکټرونه دي يې ټول ښځينه وي، خو داسې ډرامې کمې نه دي چې ټول مهم کرکټرونه يې نارينه دي. دغه ډول ډرامې نه يوازې دا چې په ځان

کې بنځينه عواطف، ارامونه او پيغامونه نه لري، بلکې مخاطب يې هم يوازې نارينه دي.

که څه هم په دغه ډول نارينه محوره ډرامو کې ځيني فرعي کرکټرونه بنځينه دي، خو فرعي کرکټرونه د ډرامې پر مهمو پېښو دومره اغېز نه لري، کله چې يې اغېز و نه درلود، د خلکو پام هم نه وراوړي، که خلک ډرامه خوښه نه کړي، نو بيا يې د چا له پاره ليکو؟ د نيمو انسانانو له پاره؟ که ليکوال په ډرامه کې د جنسيت تناسب ته پام و نه کړي، نو د ډرامې له لارې خلکو ته د ټولني نيم انځور وړاندې کېږي.

د ډرامو په لړ کې جنګي ډرامې ډېرې مشهورې او خلک يې ډېرې خوښوي، ښايي يو څوک ووايي چې معمولا د جګړو مرکزي او مهم کرکټرونه نارينه وي، خو زما معلومات دا دي چې د نړۍ داسې ډېرې جګړې هم شته چې د ښځو پر سر راولاړې شوي دي. که له اسلامي زاويې څخه انساني تاريخ مطالعه کړو، نو لومړۍ جګړه د قابيل او هابيل تر منځ پېښه شوې ده.

که دا پېښه د ډرامې په هينداره کې وگورو، نو ټول دوه کرکټرونه لري او دواړه کرکټرونه نارينه دي، خو د جګړې اصلي لامل يوه پېغله ده چې د ډرامې په اصطلاح غاييه او غير فعاله کرکټره بلل کېږي. په تاريخ کې داسې ډېرې پېښې ثبت شوي چې تر شايې د ښځو لاس دي، ځينې مورخين دا هم ليکي چې د امير حبيب الله خان په وژلو کې د هغه د يوې مېرمنې لاس و، ځکه دې داسې انگېرله چې امير حبيب الله خان له پرديو ښځو سره جوړ دی، د څو ښځو او څو سوه مينځو تر څنګ يې د دربار د سردارانو له ښځو سره هم پټ تار غځولی دی.

بله خبره دا ده چې په جګړه کې تر نارينه وو ډېرې قربانيانې ښځې

دي، د يوه نارينه په مرگ خو ښځې خوارېږي، لکه د هغه مور، مېرمن او خويندې، مور کولای شو چې ښځينه کرکټرونه په دې ډول ورسره وتړو. که يو کرکټر له پېښې سره واقعي اړيکه و نه لري، منطقي اړيکه ورسره درلودای شي. که له کوم نارينه سره ظلم کېږي، مثلاً د ډېرو د سکرو په کان کې سل کارگران وژل کېږي، د دې کارگرانو له خپلوانو څخه يوه ښځه د دې نارينه وو له پاره د عدالت غوښتنه کولای شي. بله لاره دا ده چې د دې مظاهره چيانو مشره يوه ښځه وي او د کان د قربانيانو له پاره انصاف وغواړي، کله چې يې انصاف وغوښت، په مثبت رول کې هم مرکزي کرکټره کېدای شي.

دا چې په ډرامه کې د ښځينه کرکټرونو کمښت ډرامه څومره بدرنگه کوي، د بېلگې په ډول به دوې ايراني سريال ټلويزيوني ډرامې يادې کړو چې يوه (اصحاب کهف) او بله هم (يوسف پیامبر) نومېږي. د اصحاب کهف سريال ډرامه سړی خواتوری کوي، زړه يې تنگېږي او تر پايه يې په شوق نه گوري، خو د (يوسف پیامبر) سريال په اسلامي هېوادونو کې ډېر مشهور شوی او خلک يې ډېر خوښوي، دليل يې دا دی چې د ډرامې د اتل مخالف کرکټر يا (Antihero) (زليخا) نومې ښځه ده.

زليخا د مصر د لومړي وزير (عزیز مصر) مېرمن او ډېر واک لري. د زليخا ارزښت يوازې په دې کې نه دی چې ډېر واک لري، بلکې مهمه دا ده چې د ډرامې ډېرې پېښې ورپورې تړلي او د ډرامې د اتل په مخ کې ډېری خنډونه همدې زليخا جوړ کړي دي.

بلې خوا ته په (اصحاب کهف) سريال کې که څه هم ښځينه کرکټرونه شته، خو ټول فرعي رولونه لري، د دې سريال په يوه صحنه کې د روم

ملکه هم راښکاره کېږي، خو د ډرامې يوه پېښه هم په دې پورې اړه نه لري، تقريباً د غلي او نندارچي کرکټر په توگه يوازې د پاچا څنگ ته ناسته وي، له څو عادي ډايلاگونو ويلو پرته نور څه نه کوي.

کله چې موږ د افغانستان ملي حماسې لولو، نو ښځينه کرکټرونو دومره ښکلي کړي او ځلولي دي لکه گلانو چې غالی ښکلې کړې وي. که څه هم د ميوند په ملي حماسه کې يوازې د ملالې د دوو لنډيو او شهادت يادونه شوې، خو دا حماسه يې دومره پياوړې او مشهوره کړې لکه دا چې د جگړې مرکزي کرکټره وي.

ځينې مورخين ليکي چې همدې دوو لنډيو د افغاني زلميانو وینه پر جوش راوسته او پر انگرېزانو يې دومره سخت يرغل وکړ چې په نتيجه کې هغوی مات شول، که د ميوند پر ملي حماسه فيلم يا ډرامه جوړېږي ښکاره خبره ده چې ملالۍ به يې يوه مهمه کرکټره وي.

که د ډرامې موضوع مينه وي بيا خو ښکاره خبره ده چې مينه له مخالف جنس سره کېږي، ځکه کله چې د ادم (ع) نوم اوږو، نو د (بي بي حوا) نوم مو سمدلاسه په ذهن کې راگرځي. د پښتني فرهنگ يوه ښېگڼه دا ده چې ښځه په مينه کې د پارسي او عربي غونډې مفعوله نه ده، په دې ژبو کې نارينه ته تل (عاشق) او (ښځې) ته (معشوقه) وايي، خو په پښتو ژبه کې فاعل او مفعول نه شته، دواړه اړخونه فاعل، يو له بل سره برابر او يو پر بل مينان وي، له همدې امله نارينه ته (مَيْن) او ښځې ته (مَيَينه) وايي.

فولکلورپوهان وايي چې فولکلور تل په خپل ځان کې د مبدا او پيل تومنه ساتي، څرنگه چې په پښتو نکلونو کې تل نارينه او ښځه دواړه يو پر بل مينان وي، له دې څخه ښکاري چې په پښتني دود کې مينه دوه

اړخيزه ده، نو که د ډرامې موضوع مو مينه وي بايد مرکزي کرکټر او يا د مرکزي کرکټر مخالف لوری مو خامخا بنځه وي. په افغاني ټولنه کې دا ناخوالي خورا ډېرې دي چې د يوه هلک نجلۍ خوښه ده، خو پلار يې هغه کورنۍ نه خوښوي يا د يوې نجلۍ يو هلک خوښ دی، خو پلار يا ورور يې اجازه نه ورکوي چې واده ورسره وکړي، لنډه دا چې د مينې په کيسو کې تل يو کرکټر نارينه او بله يې بنځه وي.

زه پر دې خبره ټينگار نه کوم چې په ډرامه کې دي خامخا بنځينه کرکټرونو ته ځای ورکړل شي، زه وایم يوازې دي هغه رول ورکړل شي چې واقعي او طبيعي ښکاري. زما په اند لکه څنگه چې بنځه له نارينه سره په واقعي ژوند کې تړلې ده، دغه ډول يې په کيسو کې هم ژوند يو له بل سره غوټه شوی دی.

دا هم ضرور نه ده چې په ډرامه کې دي بنځينه کرکټره خامخا مثبت رول ولري، کېدای شي منفي رول هم ولري، ځکه مور هم په اوسني ژوند او هم په تاريخ کې داسې کيسې لرو چې بنځه کله مثبت او کله منفي کرکټر وي. په هر رول کې چې نارينه راتلای شي بنځه هم راتلای شي، که نارينه د جنگ په ډگر کې تورې وهي، بنځه يې هم وهلاي شي، که نارينه هونسيار او ځيرک کرکټر وي، نو بنځه هم په دې قالب کې راتلای شي، که يو نارينه څومره مثبت بشري صفات لري، بنځه هم دا صفات درلودای شي، خو يوه ټکي ته ډېر پام په کار دی چې بايد په ډرامه کې بنځينه کرکټرونو ته د پيسو گټلو، جنسي زلخوړو او وړو نارينه وو راجلبولو له پاره ځای ور نه کړل شي، ځکه چې تصنع او بازاری رنگ د ډرامې هنري روح وژني.

د کرکټرونو د ژوند پېښې لیکل

په سریال ډرامو کې د کرکټرونو بیوگرافي لیکل ډېر مهم کار دی، لیکوال باید کرکټر د عمر له پیله بیا تر پایه وپېژني او د ژوند پېښې یې هم ولیکي، که دا کار ونه کړي، نو د سکریپټ لیکلو پر مهال له دوو کرکټرونو سره مخ کېږي، یانې د ده په ذهن کې به یو کرکټر وي او په سکریپټ کې به یې بل کرکټر انځور کړی وي.

د عمر په تېرېدو سره چې په کرکټر کې جسمي، ذهني او اجتماعي بدلونونه راځي، باید دا ټول بدلونونه او عوامل یې په تفصیل سره ولیکل شي، باید هره پېښه او ورسره د فرعي کرکټرونو یادونه هم وشي، د بېلگې په ډول که یو کرکټر یو ځل اپنډیسي شوی او جراحي عملیات یې کړي وي، باید دویم ځل دا ناروغي ورته پیدا نه شي.

د کرکټرونو د بیوگرافي لیکلو بله گټه دا ده چې هر کرکټر په منظم او طبیعي ډول لکه څنګه چې یې د ژوند له پاره وړاندوینه شوې، له هماغو

پېښو سره مخ کېږي، عوامل او نتيجه يې معلومه وي او د ليکوال کار اسانه کوي، که يو کرکټر يو ځل مړ شي، بيا نه راژوندی کېږي، بې ځايه او بې دليله يې په خوی او عادت کې بدلون نه راضي.

ځينې هغه سريال ډرامې چې څو لسيزې خپرې شوي او ډېر کرکټرونه لري، له يوه شخص څخه يوه لويه کورنۍ جوړه شوې وي، زامن، لوني، لمسيان... که موږ د ټولو بيوگرافي و نه لیکو، نه پوهېږو چې څوک له چا سره د وینې، قوم، ژبې، فکر او سيمې شراکت لري او د اړیکو اصلي سرچينه يې څه ده؟

د بېلگې په ډول که د اکا د زمانو د نيکه پر ميراثي جايداد لانجه وي، بايد موږ مخکې له مخکې خبر اوسو چې څوک په دې جايداد کې حق لري. د بيوگرافي ليکلو بله گټه دا هم ده چې د کرکټرونو رول او خوی نه تکرارېږي، که يو کرکټر يو ځل ومري، نو د ډرامې په بله برخه کې بيرته نه راژوندی کېږي، که يو ځل يې بدلون وموند بيرته پخواني عادت ته له منطقي علت پرته نه ورگرځي، لکه واقعي ژوند هر کرکټر په خپل نوبت راڅرگندېږي، مخ ته ځي او په همدې ترتيب هر کرکټر په طبيعي ډول مخ ته راضي.

د (بي بي سي) راډيو د (نوي کور، نوي ژوند) سريال ډرامې ليکوالان همداسې کوي، د هر کرکټر ژوندليک يې په جلا کتاب کې ليکلی دی، د هر کرکټر سوانح يې له زېږېدو څخه رانيولې بيا تر اوسني وخته پورې ليکلې ده، کله چې دوی وغواړي په ډرامه کې يو نوی پېغام او نوې پېښه رامنځ ته کړي، نو د کرکټرونو ژوندليک گوري، بيا پوهېږي چې کوم کرکټر د دې کار وړتيا لري او يا کوم کرکټر دې کار ته برابر دی.

که وغواړو خلکو ته دا پیغام ورکړو چې د مور په گېډه کې تر لنگون پورې د مور او ماشوم روغتيايي څارنه او پالنه څنگه وکړي؟ د دې کار د نښه دقت له پاره د کرکټرونو ژوندليکونه گوري، په نتیجه کې ورته څرگندېږي چې (گلالی) تازه امیدواره شوې ده، پر همدې پرېکړه کېږي چې باید دا پیغامونه د گلالی له لارې خلکو ته ورسول شي، لیکوال د ډرامې په دې برخه کې گلالی، د هغې د کورنۍ یو یا دوه غړي او د نښینه ناروغیو ډاکټره شاملوي.

ډېری کره کتونکي وړاندیز کوي چې په سریال ډرامو کې د وخت په تېرېدو سره خلک د کرکټرونو له خوینو سره عادت کېږي او عادي خلک ورته ښکاري، کله چې خلک ورسره عادي شول، انځورونه او نومونه یې له یاده وزی او ډرامه خپل هنري قوت بايلي، ځکه چې خلک ډرامه د نویو موضوعاتو، نویو کرکټرونو، نویو پېښو او نویو زاویو له پاره خوښوي.

که لیکوال وغواړي چې د کرکټر عادت بدل کړي، نو باید د هر کرکټر له پخواني ژوند څخه پوره خبر وي، د بېلگې په ډول که یو کرکټر د زړه ناروغي ولري او په ډرامه کې مخکې ډاکټرانو له منډو او جسمي کار څخه منع کړي وي، لیکوال دا کرکټر فوتبالر نه شي ښودلای یا که یو کرکټر په یوه پېښه کې په غبرگو سترگو پوند شي، موټر نه شو ورباندې چلولای، ځکه د ډرامې مینه وال کرکټرونه او د ډرامې پېښې ډېر په ځیر سره څاري، که دغه ډول متضاد او غیر منطقي حالتونه وویني ډرامه کمزورې ورته ښکاري.

په ډرامه کې له اړتیا پرته د نوي کرکټر ایجادول، لیري کول، نوم یا د هغه نقش بدلول یا بېځایه د کرکټرونو ډېرښت خلک په ذهني کشمکش اخته کوي او د هر کرکټر جسمي، ذهني او اجتماعي جوړښت او خپل

منځي اړيکې هم په ډرامه کې گډوډي جوړوي. د يادونې وړ ده چې بايد د کرکټرونو په بيوگرافي کې د هغوی جسمي، ذهني او اجتماعي اړخونه بڼه روښانه تشریح شي. (۵۶: ۵۵)

د کرکټر پېژندنې عمومي ځانگړنې

کره کتونکي او ارواپوهان د کرکټرونو د اړخونو په اړه یوه خوله نه دي، ځینې یې اعتقادي او نور یې بیا ډراماتيک اړخ هم د بحث وړ بولي، خو انگرېز لیکوال لاري بروکس (Larry brooks) وايي چې کرکټر یوازې درې اړخونه لري او پاته دوه اړخونه یې هم په همدې دريو اړخونو کې شامل دي، خو په هر صورت مور په دې اړه له اختلافاتو څخه تېرېږو او په دې بحث کې د لاري بروکس له نظره د کرکټرونو درې اړخونه څېړو.

الف: د کرکټر جسمي اړخ

په دې اړخ کې یوازې د کرکټر جسمي خواوي شاملې دي، لکه جنس، ونه، وزن، عمر، د پوستکي رنگ او څرنگوالی، د سترگو رنگ او څرنگوالی، د وېښتو رنگ او کیفیت، وروځي، پزه، خوله، غاښونه، معلولیت، د غږ کیفیت، پر لاره د تلو څرنگوالی او داسې نور.

جسمي اړخونو د کرکټر پر ذهني او اجتماعي څرنگوالي هم اغېز لري، دغه ډول يو کرکټر له بل څخه جلا کوي، په تېره بيا په راډيويي ډرامه کې مهمه ده چې بايد د کرکټرونو جسمي اړخونه تشریح او د اورېدونکو په ذهن کې د هر يوه انځور جوړ شي. د کرکټرونو جسمي اړخونه له پېښو، مکان او زمان سره منطقي تړاو لري، مثلاً يو اتيا کلن بوډا چې د زنگونونو تکليف لري د منډو په سياليو کې نه شو شاملولای يا ملا امام ته د سندرغاړې نقش نه شو ورکولای، ځکه چې ملا امام له يوه خاص ځای، خاص اعتقاد او خاص اجتماعي دريځ سره اړه لري.

ب: د کرکټر ټولنيز اړخ

په دې اړخ کې د کرکټر ټولنيز موقف شامل دی. د ټولنې له بېلابېلو وړو او لویو برخو سره د کرکټر اړیکې ښيي، د اړیکو کیفیت او په مجموع کې په ټولنه کې د کرکټر دريځ روښانه کوي، لکه سياسي، فرهنگي، ديني، مذهبي او وظيفوي حالتونه، مدني حالت، شغل، د کار ځای، د اوسېدو چاپېريال، مثلاً کلی، ښار، د اوسېدو ځای، ژبه، لهجه او داسې نور اړخونه. دا اړخونه ډېر مهم او د خلکو د پام وړ گرځي، ځکه خلک بايد پوه شي چې دا کرکټر څه کاره دی، مامور، معلم، بزگر، سياستوال، خان، مزدور، ديني عالم، ښاري، کليوال، لوستی، نالوستی، سوداگر، شتمن، بېوزله... د دې اړخونو يو ارزښت دا دی چې د کرکټر او پېښو تر منځ منطقي تړاو وښودل شي، د بېلگې په ډول که يو کرکټر وغواړي چې ځان ولسمشری ته کانديد کړي بايد لوستی وي، سياسي سابقه ولري، د سياسي گوند مشر يا غړی وي، لوړ شهرت ولري او دغه ډول يو څه سياسي بصيرت او يو

څه پيسې هم ولري، خو که مور يو نالوستی او بېوزله کرکټر ولسمشری ته کاندیدوو، دا کار په اوسنیو شرايطو کې منطق نه لري. د کرکټر ټولنيز اړخ له ذهني او اعتقادي اړخ سره هم اړه لري، لکه د ديني عالم، کله چې مور د ديني عالم نوم اورو، نو مستقيماً مو په ذهن کې مسجد، ديني مراسم او په مجموع کې د يوه ديني عالم رسالت او ماموریت تداعي کېږي.

ج: د کرکټر ذهني او عاطفي اړخ

په دې اړخ کې د کرکټر رواني، ذهني او عاطفي ځانگړتياوي راځي، لکه قهر، مهرباني، وېره، زړه ورتيا، خندا، ژړا، بخیلي، سخاوت، چالبازي، کينه او په مجموع کې اخلاقي اړخونه يادولای شو. د کرکټرونو دا ځانگړتياوي خورا مهمې دي، ځکه چې په ډرامه کې له پېښو سره تړاو او د کرکټر پر نورو اړخونو هم اغېز لري.

په ډرامه کې احساسات د دې سبب کېږي چې کرکټرونه يو له بل سره موافق او يا مخالف شي، که موافق شي، نو خامخا بل داسې کرکټر شته چې د دوی تر منځ مداخله وکړي او په نتيجه کې يې ټکر پېښ شي، د بېلگې په ډول يو هلک پر يوه نجلی مين کېږي او د نجلی هم هلک خوښ دی، خو د نجلی ورور ځکه مخالفت کوي چې دا هلک د دوی ترېور دی، ډېره شتمني لري او دی په زړه کې کينه ورسره لري.

که دوه احساسات مستقيماً سره مخالف شول بيا خو تر دې ژر خبره جنجال ته رسېږي، د بېلگې په ډول د سفر پر مهال د موټر ټاير پنچر کېږي، يو سپرلی فکر کوي چې دا چاودنه ده، ډارېږي او تر خوله يې

چيغه خپږي. بل سپرلی ورباندې خاندې. ډارن سپرلی داسې انگېري چې په ده ملنډې ووهل شوې او سپک شو، له همدې امله د دوی تر منځ کشمکش پیل او وروسته په جگړه بدلېږي. (۵۶: ۴۲)

د کرکټر دا درې ګوني خواوي يوازې د انساني کرکټر له پاره نه، بلکې د کيسې پر هر کرکټر صدق کوي، که بوټی، حيوان او يا جامد کرکټر وي، مثلاً د اس کرکټر به راواخلو، ليکوال په عام ډول د اس ژوند او د اس د خاوند او نورو اس سپرو احساس د اس له نظره بيانولای شي.

که دا کرکټر ريښتونی کېدای نه شي، خو بيا هم خلکو ته جالب وي، خلک غواړي اس ته له نوي زاويې ځير شي. کله کله ليکوال له حيواني کرکټر څخه د انساني هدف له پاره هم استفاده کوي. د اس اجتماعي اړخ دا دی چې اس د سپرلي دی که د بار؟ د بگۍ اس دی که د منډې؟ په ژوبن کې ساتل کېږي که په پټيو کې خرېږي. دغه ډول يې جسمي اړخونه هم انځورېدای شي، لکه د پوستکي رنگ، د سترگو رنگ، وېښتان، چاغوالی، د تگ ډول. (۱۳: ۳۶)

د کرکټر پېژندنې شخصي ځانگړنې

الف: د کرکټر تکیه کلام

ځینې کرکټرونه تکیه کلام لري چې په خبرو کې یې پرله پسې تکراروي، که څه هم ډېر خلک تکیه کلام لري، خو د ځینو خلکو تکیه کلامونه دومره جالب وي چې نه یوازې د دې کرکټر خبرې یې خوندورې کړي وي، بلکې همدا تکیه کلام یې هویت هم وي، لکه (منې په شمار دي) ټلويزیوني ډرامه کې د اسماعیل شاهد تکیه کلام قدم راواله (قدم راواخله) دی یا د نوي کور، نوي ژوند په ډرامه کې د ناظر تکیه کلام (لیري مې له مخې) یادولای شو.

ب: کرکټر او موسیقي

د ځینو کرکټرونو سره ځانگړې موسیقي یو ځای یا (Mix) شوې وي چې د همدې موسیقي په مرسته پېژندل کېږي. که څوک د کرکټر نوم هم وانه

وري او يا يې د تلويزيون پر پرده ونه ويني، نو له موسيقي څخه پوهېږي چې پلانی راغی. دا موسيقي مخکې تر دې چې کرکټر راڅرگند شي څو ثانيې مخکې اورول کېږي چې د خلکو پام کرکټر ته راوړي. د دې ډول موسيقي ډېرې بېلگې شته، لکه ترکي تلويزوني سريال ډرامه (لېوانو دره) چې مهم کرکټرونه يې ځانگړې موسيقي لري، په دې ډرامه کې د مرکزي کرکټر (پولاد علمدار) ځانگړې موسيقي خو په خپل وخت کې دومره مشهوره شوه چې خلکو د موبايل د زنگ يا (Ringtone) له پاره هم کار ځنې اخيست، کله چې به دې موبايل ته زنگ راغی، نو ټول خلک پوهېدل چې دا د پولاد علمدار د ډرامې ځانگړې موسيقي ده.

ج: د کرکټر ځانگړی مکان

ځينې کرکټرونه ځانگړي ځای ته منسوب او همدا يې هويت وي، کله چې د هغه ځای يادونه وشي او يا په هغه ځای پورې تړلې فضا يا طبيعي غرونه (Sound effects) واورېدل شي، نو خلک سمدلاسه پوهېږي چې اوس د پلاني نوبت دی، د بېلگې په ډول په يوه ډرامه کې د (ملا صاحب) کرکټر لرو، که په ډرامه کې اذان واورېدل شي، نو ټول پوهېږي چې دا جومات دی او اوس ملا صاحب راځي يا لکه د نوي کور، نوي ژوند ډرامې يو کرکټر سمندر نومېږي، دی ژرنده گړی دی، کله چې په ډرامه کې د ژرندي فضا يا د ژرندي اړوند طبيعي غرونه واورېدل شي، نو ټول اړوندونکي پوهېږي چې دا ژرنده ده او اوس به سمندر خبرې پيل کړي.

د: ځانگړی زمان

مخکې مو وویل چې د ډرامې بنسټ کیسه ده او دا مو هم وویل چې ځینې خبرونکي وايي چې ډرامه له استورو او نکلو څخه زېږېدلې ده، په ځینو نکلونو کې راغلي چې ښار ته به په یو مشخص وخت کې ښامار راته، د ښامار تر راتگ مخکې به ځانگړي اوازونه اورېدل کېدل.

دا مو هم وویل چې د ډرامې کرکټرونه تل انسانان نه وي، حیوان، بوټی او جامد شی هم کېدای شي، نو که موږ په ډرامه کې توره وریځ وینو او ورسره د تالندې اواز اوږو، دا مانا لري چې باران راروان دی، که پر اسمان د سهار سترگه وینو، دا یو داسې زماني مقطع ده چې شپه ختمه شوه او ورځ پیل کېږي.

مهاجر مرغان تل په ځانگړي موسم پورې تړلي وي. مثلاً (توتکی) تل د پسرلي په لومړیو ورځو کې راځي، که په ډرامه کې توتکی ولیدل شي یا یې اواز واورېدل شي د پسرلي مانا لري. کله کله زمان او کرکټر سره تړل شي، یانې کله زمان د کرکټر او کله بیا کرکټر د زمان استازیتوب کوي.

که یو کرکټر عادت ولري چې په جگ اواز خبرې کوي، خو که کتابتون ته ننوزي چې هلته نور خلک په مطالعه بوخت دي، دی مجبور دی چې د چاپېریال شرطونه ومني او د نورو خلکو غوندې کرار خبرې وکړي. (۵۳):

(۲۴۵)

ځینې روزل شوي اسونه داسې عادت لري چې په سفر کې یې خاوند مړ یا ووژل شي، نو دوی بیرته خپل کور ته ځي، له دې ځانگړي زماني حالت څخه د کورنۍ غړي پوهېږي چې د اس خاوند مړ شوی یا وژل شوی دی.

که ډرامه د واده پر کیسه جوړه شوې وي، نو کېدای شي دا ډرامه ډېر کرکټرونه ولري، خو موږ په ځینو ځانگړو وختونو کې پوهېږو چې دا دی د ډرامې مرکزي کرکټرونه، یانې زوم یا ناوې راغله. د بېلگې په ډول د خوست په سیمه کې چې کله وراښايي ناوې د خسر کور ته راوړي، نو دا سروکی وايي:

دا نیم مخ دې څرگند دی، نیم دې پټ دی په سالو کې

قدم وهه وړوکي ...

د دې سروکې په اورېدو ټول پوهېږي چې اوس یې ناوې د خسر د کور مخ ته راوړل.

ښاري بېلگه هم لرو، کله چې ناوې د واده محفل ته راشي، نو سندرغاړي د ناوې له پاره ځانگړې سندر (اهسته برو) پیلوي، په دې وخت کې ټول پوهېږي چې د ناوې سینگار بشپړ او محفل ته راوستل شوه. په عام ډول د واده مراسم هغه زماني مقطع ده چې د ناوې او زوم د ژوند یوه ځانگړې برخه ښيي، په دې مانا چې له دې زماني ټوټې څخه د ناوې او زوم د مدني حالت پیل پېژندلای شو.

ه: د کرکټر ځانگړي خویونه

ځینې انسانان په ټولنه کې د خپلو ځانگړو عادتونو له مخې مشهور شوي وي، ځینې یې د خپل همدې عادت له مخې په همدې نوم یادېږي او همدا یې هویت وي، د بېلگې په ډول په کندهار کې یوه سړي تل شنه رنګ کالي اغوستل، له همدې امله خلکو (شین کمیسې) باله. په کندهار کې یو صوفي سړی اوسېده چې هر څوک به په مخه ورغی، نو

تر پزه به يې کلک ونيو، له همدې امله خلکو (پزه کې گل اغا) باله. ضرور نه ده چې د کرکټرونو دا خوښه دي ښه يا بد وي، ټولنې ته دې شر يا خیر ورسوي، هدف مې دا دی چې ځينې خوښه شوک په ټولنه کې دومره مشهور کړي چې همدا عادت يې هويت او آن دا چې نوم او لقب شي، نو که مور په ډرامه کې د يوه کرکټر يو عادت ښه وځلوو، نه يوازې دا چې د خلکو به ور پام شي، بلکې د کرکټر په پېژندلو کې هم زموږ سره مرسته کوي.

د نوي کور، نوي ژوند ډرامه کې (جبار خان) د تنباکو د چيلم معتاد دی، دی که په حجره، که په پټي او که په کور کې وي، تل چيلم ورسره وي، د ډرامې په کومه برخه کې چې جبار خان خبرې کوي، لومړی د څو ثانيو له پاره د چيلم کورهار او جبار خان توخي اور بدل کېږي، په دې ډول اورېدونکي خپله پوهېږي چې اوس جبار خان خبرې پيلوي.

کشمکش یا کرکېچ (Conflict)

کشمکش په ډرامه کې حرکت پیدا کوي او تلوسه زېږوي، خو دا چې کشمکش پر خو ډوله دی او څنگه کولای شو چې په ډرامه کې کشمکش پیدا کړو، په دې بحث کې به دا اړخونه وڅېړو.

د دې له پاره چې په ډرامه کې پېښه رامنځ ته کړو باید د کرکټرونو تر منځ کشمکش جوړ کړو، مخکې تر دې چې د کرکټرونو تر منځ کشمکش جوړ شي باید لومړی د کرکټرونو تر منځ نا کراري، مزاحمت یا (Disturbance) را منځ ته شي، يانې کرکټرونه په ذهني او رواني لحاظ نارامه شي او هر لوری هڅه پیل کړي چې وضعیت په خپله گټه تمام کړي.

نا کراري له لویه سره پر دوه ډوله ده. یو د هغو دوو کرکټرونو له یو ځای کېدو یا مخالف کېدو څخه پیدا کېږي چې یو بل نه شي زغملای، خو شرایطو مجبور کړي وي چې سره واوسي او یا د هغو اشخاصو له بېلېدو پیدا کېږي چې له یو بل سره یو ځای کېدل غواړي.

لومړي حالت ته د اضدادو وحدت يا (Unity of opposites) او دويم حالت ته د جوړې بېلوالی يا (Separation of pair) وايي. په لومړي حالت کې بايد دوه خلک يا دوه لوري په خپلو منځو کې دومره سره وران وي چې د يوه لوري د ارامۍ له پاره د بل لوري ماتول لازمي وي، البته بايد دا ماتول عملي وي، نه په مصنوعي او غير منطقي ډول، دا کار کافي وخت او زيار ته اړتيا لري.

هر څومره چې د دوو خواوو تر منځ د ضدیت ريښې ژورې وي، خو يو له بل څخه چاره هم نه ولري، په هغه اندازه کشمکش جالب او پياوړی وي. د کشمکش نتیجه خامخا دا نه ده چې له فزيکي پلوه يو بل ختم کړي، کېدای شي روغه سره وکړي يا يوې بلې نتيجه ته سره ورسېږي، خو بايد خلک مخکې پوه نه شي چې د کشمکش نتیجه به څه وي. (۱۲:۴۶)

که د دوو نااشنا خلکو تر منځ خبره پورته کېښته شي، ښکېدل سره وکړي، يو بل سپک کړي او يو سړی بل په سوک ووهي، ايا دا د اضدادو يووالی دی؟

په ظاهره د دې پوښتنې جواب (هو) دی، خو که لږ ځير شو دا حالت د اضدادو يووالی نه دی، ځکه چې د دوی اختلاف ژورې ريښې نه لري، کېدای شي د دعوي په منځ کې يو يا دواړې خواوي پر خپله اشتباه اعتراف وکړي او په نتیجه کې سره پخلا شي.

د دوی د پخلا کېدو چانس ځکه ډېر دی چې اختلاف يې تصادفي او پر غلط فهمی ولاړ دی، خو د اضدادو يووالی دا دی چې د دواړو خواوو تر منځ د اختلاف ريښه څرگنده او دواړې خواوي شعوري اختلاف ولري، د

پخلاينې احتمال يې نه شته او بايد دوام وکړي. (۱۲: ۲۰۰)
په هغه ناکراري کې چې له بېلتون څخه پيدا کېږي بايد د دواړو خواوو
فاصله د دوی تر وس وتلی کار نه وي، ځکه چې ناهيلي ځنې پيدا کېږي،
خو بايد د بېلتون لاره دومره اسانه هم نه وي چې خلک سمدلاسه د
نتيجه اټکل وکړي.

دلته دا يادونه ضروري ده چې کرکه او مينه خورا ډېرې بڼې لري. کېدای
شي يو سړی پر يوې نجلی مين وي، خو د نجلی به خوښ نه وي.
کېدای شي دوه نفره په ځينو مسائلو کې سره دوستان او په نورو مسائلو
کې بيا يو د بل مخالف وي.

په ډرامه کې ناکراري هغه حالت دی چې تعادل له منځه ځي او حالات
عادي لوری بدلوي. په دې پړاو کې اصلي يا مرکزي کرکټر ځان مجبور
گڼي چې د تعادل او حالاتو عادي کولو له پاره اقدام وکړي او کشمکش
پيل شي.

په ډرامه کې ناکراري او کشمکش معمولا د کرکټرونو له خوښو، فکرونو او
عقايدو سرچينه اخلي، خو په ځينو ډرامو کې بيا کشمکش له تصادف
څخه زېږي. د يادونې وړ ده چې د ډرامې هر اساسي هدف د کشمکش
په ترڅ کې بيانېږي.

حادثه يا پېښه

د کشمکش په بحث کې مو د حادثې يا پېښې يادونه وکړه، نو ښه به دا وي چې پېښه هم وپېژنو. که موږ د خپل ورځني ژوند کارونه يادښت کړو، کيسې ته به څه ناڅه ورته وي، ځکه چې موضوع، هدف، ډايلگونه، مکان، زمان او پايله لري، خو لږ يادښتونه به مو داسې وي چې پېښې دې ولري، لکه ما چې مخکې وويل چې غله مې په څومره مهارت جېب وواهه، دا يو داسې خاطره ده چې پېښه لري او ډرامه ورباندې جوړېدای شي.

د ژوند عادي بهير که څه هم لوړې ژورې لري، خو بيا هم هره يوه يې پېښه نه گڼل کېږي، که يو مزدور له سهاره تر غرمې پر يوه چوک ولاړ وي، مزدوري ورته پيدا نه شي، وړی او تش لاس کور ته ولاړ شي دا پېښه نه ده، ځکه دا کار د افغانستان د مزدور په ژوند کې عادي خبره ده.

که يو سړی له دفتر څخه خپل کور ته راځي او زوی يې د کور دروازه ورته خلاصوي دا هم پېښه نه ده، ځکه دا عادي خبره ده، بايد زوی يا د کور بل

غړې د کور دروازه ورته خلاصه کړې، خو که یو مامور د خپل کور دروازه وټکوي او یو ناشنا سړی له کوره راووزي، دوی دواړه یو بل نه سره پېژني، ناشنا سړی ورته وایي چې مور نن غرمه دې کور ته راکډه شولو، نه یم خبر چې تر مور مخکې په دې کور کې څوک اوسېدل او چېرې کډه شول، ته څوک یې؟ دا حالت ځکه پېښه ده چې دا د عادت او ورځني ژوند د بهیر خلاف وضعیت دی. سهار چې مامور له کوره ووت د کډې کولو نیت یې نه درلود، اوس یې کورنۍ څنگه او ولې داسې ناڅاپه بل ځای ته کډه شوه او دی یې ولې خبر نه کړ؟

که ماشوم تر سرک اوږي دا پېښه نه ده، خو که ماشوم موټر ووهي دا پېښه ده. که مېړه کور ته راشي او خپلې مېرمنې ته نوي کالي راوړي دا پېښه نه ده، خو که مېړه کور ته راشي او مېرمنې ته ووايي چې خورې ته مې و نه پېژندلې ته څوک یې؟ دا پېښه ده، ځکه چې هر مېړه خپله مېرمن پېژني، اوس چې یې نه پېژني خامخا مېړه حافظه له لاسه ورکړې یا بله رواني او عصبي ستونزه ورته پېښه شوې ده.

پېښه هم ښه او هم بده کېدای شي، هم لنډه او هم اوږده وي، خو دا ضرور ده چې باید پېښه طبیعي، یانې ممکنه وي او د انسان عقل یې ومني، نو په لنډ ډول ویلای شو چې پېښه د کیسې هغه برخه ده چې د عادي ژوند ذهني، جسمي او اجتماعي تگلوری بدل کړي. (۱۹: ۵۱) ډېری ډرامې په پېښه پیل شوي وي، ځکه لیکوال هڅه کوي لیدونکي او اورېدونکي د ډرامې په لومړیو شېبو کې ښکار کړي، یانې پام یې ډرامې ته راواړوي، په فکر کې یې ډوب کړي او پوښتنې ورته پیدا کړي چې د خپلو پوښتنو جوابولو له پاره ډرامه جالبه ورته معلومه شي او تر پایه یې تعقیب کړي.

د کشمکش ډولونه

الف: له طبیعت سره د انسان کشمکش

مثلا یو بزگر له وچکالی سره په کشمکش او مقابله بوخت دی یا د کلي یو زلمی غواړي د ولاړو اوبو ډنډونه وچ کړي چې د ملاریا د ناروغۍ مخه ونیول شي. له طبیعت سره کشمکش معمولا د مستندو ډرامو له پاره ډېر مناسب دی.

ب: له تقدیر سره د انسان کشمکش

په دې ډول کشمکش کې انسان له خپل نصیب او تقدیر سره په جگړه بوخت وي، په خپل قسمت راضي نه وي او غواړي چې خپل قسمت بدل کړي او یا داسې عقیده لري چې برخه لیک مخکې له مخکې نه دی ټاکل شوی، بلکې انسان یې خپله ځان ته ټاکي یا بدلون په کې

راوستلای شي. د یادونې وړ ده چې دا یو پېچلی او اوږد فلسفي بحث دی چې دلته یې تشریح کول امکان نه لري.

ج: له انسان سره د انسان کشمکش

په ډرامو کې دا ډول کشمکش خورا ډېر وي چې د خلکو د خوښوونو د توپیر په وجه رامنځ ته کېږي، د بېلگې په ډول یو متاهل سړی له پردی ښځې سره اړیکې (تار) لري، ښځه یې په دې موضوع خبرېږي، هڅه کوي چې د دې نامشروع اړیکې په مخ کې خنډ شي چې په نتیجه کې یې کشمکش او جنجال جوړېږي.

د: له خپل ځان سره د انسان کشمکش

دا رواني او ذهني کشمکش هم بولي، په دې کشمکش کې د پېښو په پرتله پر کرکټر ډېر تمرکز کېږي، مثلاً د پورته سړي ښځه ناهیلې او د طلاق فکر ورسره پیدا کېږي، خو اولاد یې نه زړه کېږي، له یوې خوا له دې ډول مېړه سره ژوند کول ورته سخت وي او له بلې خوا که له مېړه څخه طلاق واخلي نو اولاد یې له لاسه وزي، بس له ځانه سره په کشمکش بوخته وي.

ه: له ټولني سره د انسان کشمکش

دا کشمکش معمولا د ټولني له ناوړه دودونو، اجتماعي ناخوالو او پر ټولنه د حاکم ناوړه وضعیت سره مقابله ده.

و: ډله ییز کشمکش

یوه ډله له بلې ډلې سره په کشمکش بوخته وي، لکه یو سیاسي گوند

له حکومت سره په کشمکش او مبارزه کې رابنکېل وي يا يوه ډله له بلې ډلې سره په مبارزه بوخته وي يا يو قومي گروپ له بل قومي گروپ سره په جنجال اخته وي.

ز: ولاړ کشمکش (Static conflict)

په دې ډول کشمکش کې که څه هم مقابله روانه وي، خو د مقابلي په بهير کې چندان حرکت او پرمختگ نه وي، هر څه ځای پر ځای راگرځي او کومې خوا ته لاره نه باسي. له دې ډول کشمکش څخه خلک ستومانه کېږي او له ډرامې څخه مخ اړوي.

د دې ډول کشمکش يو دليل دا دی چې مرکزي کرکټر هدف ته د رسېدو له پاره پياوړې اراده يا کافي قوت نه لري يا دا چې خپل هدف ورته مهم نه دی، په ډرامه کې بايد مرکزي کرکټر ته خپل هدف ډېر مهم وي او په هره بيه چې وي د ترلاسه کولو هڅه يې وکړي.

ح: خوځنده کشمکش (Dynamic character)

په خوځنده کشمکش کې مرکزي کرکټر ته خپل هدف ډېر ارزښت لري، هدف ته د رسېدو له پاره کلک هوډ او کافي قوه برابرې او هڅه کوي چې د هدف پر لور حرکت وکړي، خو بايد دا حرکت نه ډېر سوکه او نه هم ډېر چټک وي، بايد منطقي او له وسايلو او کرکټر له وس او توان سره برابر وي. (۴۶: ۱۵)

ډایلاگ (Dialogue)

د کرکټرونو له بحث سره سم د هغوی د خبرو موضوع راپورته کېږي، ځکه چې کرکټرونه تر خپل منع خبرې کوي چې ډایلاگ یې بولي. د ډایلاگ په وسیله کرکټرونه حرکت کوي، د هر کرکټر هدف او مسیر څرگندېږي، کشمکش او پېښې ته زمينه برابروي او ډرامې ته د واقعي ژوند رنگ ورکول کېږي. کله چې دوه نفره خبرې کوي ډایلاگ بلل کېږي، خو که یو نفر له ځانه سره خبرې کوي نو مونولاگ (Monologue) یې بولي.

د خبرو اترو او ډایلاگ تر منع توپیر:

ورځنۍ عادي خبرې او ډایلاگ که څه هم په ظاهره سره ورته ښکاري، خو د محتوا له مخې توپیر سره لري. عادي خبرې یا مکالمه د ورځنۍ ژوند او ډایلاگ د داستاني ادب برخه ده، په انگرېزي ژبه کې هم عادي خبرو اترو ته (Conversation) او د داستان خبرو ته ډایلاگ (Dialogue) وايي، نو په نتیجه کې ویلای شو چې ډایلاگ له ادب سره اړه لري، خو

خبرې اترې له ادب سره خپلوي او ادبي رنگ نه لري.

د خبرو اترو بېلگه:

- سلام
- وعليکم السلام
- څنگه يې؟
- بڼه يم، ته څنگه يې؟
- زه هم بڼه يم
- ته راکه يو سگرېټ
- ها دا دی واخله
- ياره هوا هم سره شوه
- هو ولا هوا سره شوه
- تا خو اوس لا بڼه گرم بالاپوښ ورته اغوستی دی
- څه وکم بوډا شوم
- بوډا شوی خو مخکې لا وې، خو هسې تا نه منله
- بس دا دی اوس مې ومنله
- بڼه زه نو ځم شعبي ته چې ځيني کارونه لرم
- په مخه دې بڼه.

په پورته خبرو اترو کې وينو چې نه کرکټرونه معرفي شوي، نه د بحث موضوع معلومه ده، نه د کرکټرونو تر منځ معلومات تبادلې شوي، نه د دواړو خواوو تر منځ حرکت شته او نه هم کشمکش ته لاره هواره شوې ده، دا هغه بې هدفه خبرې دي چې مور يې هره ورځ کوو او يا يې اورو.

د ډايلاگ بېلگه:

حاجي معصوم: (د خپل زوم کوټې يانې حجرې ته ورځي)
اکبر: (په خوشحالي) حاجي صاحب په خیر راشي، په خیر راشي
حاجي معصوم: (په قهر او جگ اواز) ستا د لاسه به هم چا خیر ليدلی وي؟
اکبر: (د گيلې په ډول) ولې زه دومره بد سپری شوم چې چا ته مې هيڅ
خیر نه شي رسېدای؟
حاجي معصوم: (جدي) خیر له کومه شو، سم د فساد گوډی يې، خپل
کور خو دې وران کړ، که زور دې ورسېري، نو کلی به هم وران کې
اکبر: (په تعجب) حاجي صاحب ته څه وايي، زه خو هيڅ پوه نه شوم؟
حاجي معصوم: (جدي) زما لور دې پر سره تناره کښېنولې ده، دومره ظلم
هم څوک کوي؟
اکبر: (جدي) حاجي صاحب عايشه زما مېرمن ده، په تا هيڅ اړه نه لري
حاجي معصوم: (جدي) نو ته به يې وژنې او وايې به چې په تا هيڅ
اړه نه لري؟
اکبر: (په بې پروايي) تر اوسه خو مې لا نه ده وژلې
حاجي معصوم: (جدي) اوس يې هم هره ورځ وهې ډبوي، که دې ووژله
بيا نه راژوندی کېږي، بايد اوس دې لا چاره وکم
اکبر: (ډېر جدي) ورځه توره دې تېره او لاس دې خلاص
حاجي معصوم: (جدي او په قهر) ښه سمه ده، ته پر خپل خره همداسې سپور
اوسه، زما لور له کانو او بوټو نه ده پيدا، زه او ته به يې سره گورو؟ (روانېږي)
اکبر: (د ملنډو په ډول خاندې) هو سره گورو به، خو دا نه ده معلومه چې
هغه وخت به دې لور ژوندی وي که نه.

د ښه ډايلاگ ځانگړتياوي:

- لنډ او ساده وي، لکه:

اکبر: سلیمه بچیه څنگه شو غنم دې ژرندې ته یووړل؟

سلیم: هو

اکبر: ډوډۍ دې خوړلې ده؟

سلیم: نه

اکبر: راځه چې ژر ډوډۍ وخورو بیا یو ځای څو ناوخته کېږي

سلیم: سمه ده.

- له موضوع سره مستقیمه اړیکه ولري

- د کرکټر له سویې سره برابر وي، ډاکټر د ډاکټر، بزگر د بزگر او معلم د

معلم په سویه خبرې وکړي، خو په عام ډول باید د ټولو کرکټرونو خبرې

داسې وي چې عام خلک ورباندې پوه شي.

- اضافي کلمات و نه لري

- یوه جمله له بلې سره مستقیم او منطقي تړاو ولري

- کلمات یې اهنګ ولري

- معترضه جملې و نه لري

- د اړتیا له مخې مکان وښيي، د بېلګې په ډول بشیر فرید ته وايي: دا

ځمکه وینې، پخوا تر هاغې غونډۍ پورې ټوله زمور وه، خو عظیم خان

په زور راڅخه لاندې کړه، اوس یوازې دغه لس جریبه راپاته ده، خو خیر

قباله یې لرو، عظیم خان به هم تل دومره زورور نه وي.

- د اړتیا له مخې زمان څرګند کړي، مثلاً د سلیم مور په نارامۍ او

اندېښنه وايي: دا دی نیمه شپه شوه، خو سلیم لا کور ته نه دی راغلی،

خدای دې خیر ورپېښ کي

- هدف څرگند کړي، لکه اکبر: سلیمه څه شی کړي؟

سلیم: غنم کرم

- ولسي محاورې ته ورته وي، نه ليکلي متن ته

- د کرکټر له ذهني حالت سره سم وي، د بېلگې په ډول که کرکټر

خوشحاله وي، نو باید ډایلاگ يې هم هغسې وي، خو که خواشینی وي،

نو باید الفاظ او د خبرو لحن يې هم غمجن وي

- صحنه انځور کړي، مثلاً د هوټل شاگرد مسافر ته وايي: ها دا کوټه ده،

دا يې کټ دی، دا يې ټلويزيون، دا يې د ډوډۍ خورلو مېز، دوي اضافي

چوکۍ هم لري، دغه مخامخ تشناب دی، شاور، سرې او تودې اوبه لري،

په دغه الماری کې اوتو هم شته. دا دې بيا يخچال دی، دا د کټ څنگ

ته ټليفون وينې؟ دا د هوټل داخلي ټيليفون دی، د دفتر شمېره (۱۲۰) ده،

که هر څه دي په کار وه دې شمېرې ته زنگ وهلاي شي.

مکان یا چاپیریال

کرکټرونه خامخا په یوه مکان او ځای کې ژوند کوي او مکان یې پر ټولو کړووکو اغېز کوي او یا کله کله یو کرکټر د مکان په مرسته پېژندل کېږي، لکه څنگه چې په واقعي ژوند کې مور په یوه ځانگړي چاپیریال کې ژوند کوو او هره پېښه او انسانانو تر منځ اړیکه له یوه ځانگړي مکان سره تړلې وي، باید په ډرامه کې هم دا مکان څرگند شي.

که یو سړی په بازار کې له دوکاندار څخه سودا رانیسي، باید د دوکاندار او رانیوونکي د خبرو تر شا د موټرو غرونه، هارونه او نورو خلکو شور هم واورېدل شي چې د بازار انځور ونیسي او که ډرامه ټلويزیوني وي کیمره تصویرونه او د بازار غرونه دواړه ثبتوي.

که کلیوال کور وي، باید د غوا، پسه یا وزې رمباري، د چرگانو کپهاری، د سپي غپا او لیري څخه د مرغانو او کوچي د ماشومانو اوازونه واورېدل شي، ځکه چې په کلیوالي کورونو کې معمولاً دغه ډول اوازونه وي او دا اوازونه مور ته رانیسي چې دا کلیوال کور دی.

مکان خنګه انځور کړو؟

مکان یا چاپیریال په بېلابېلو تخنیکونو سره انځورولای شو. که څه هم په تلويزیوني ډرامو کې دا کار اسانه دی، خو په راډیويي ډرامو کې دومره اسانه نه دی، ځکه چې په راډیو کې یوازې اواز په واک کې لرو، باید ټول انځورونه یوازې د اواز په وسیله جوړ کړو. معمولا په څلورو تخنیکونو یو ځای یا چاپیریال انځورولای شو:

الف: د فضا یا بکګراوند په وسیله

لږ داسې ځایونه به وي چې ځانګړې فضا نه لري او هلته چوپتیا خپره وي، لکه سټوډیو، کتابتون او داسې نور ځایونه، نور ټول ځایونه خپله ځانګړې فضا یا بکګراوند لري، لکه باغ، بسوونځی، پخلنځی، روغتون، بازار، ځنګل، کلی، کلیوال کور، د خیاط دوکان او داسې نور لوی او کوچني ځایونه.

په ډرامه کې چې هر عمل اجرا کېږي بايد له ډايلاگونو او سونډافیکتونو سره فضا هم ملگري شي، بڼه لاره يې دا ده چې لومړی فضا وښودل شي او وروسته ډايلاگ پيل شي، که يو څو ثانيې فضا وي او وروسته ډايلاگونه او طبيعي غږونه ورسره وتړل شي صحنه ډېره ژوندۍ کوي او د اورېدونکو او ليدونکو په ذهن کې انځور جوړوي، مثلاً په راډيويي ډرامه کې لومړی يو څو ثانيې د بازار شور اورېدل کېږي او بيا فريد خپلې بڼې ته وايي چې دا دی بازار ته خوراغلو، راځه چې لومړی د زرگر دوکان ته ورشو، هغه يې دوکان دی.

په تلويزيوني ډرامه کې هم بکگراونډ په همدې اندازه ضروري دی او بايد لومړی بکگراونډ وښودل شي، مثلاً لومړی يو لوی ځنگل ښودل کېږي او طبيعي غږونه يې هم اورېدل شي، وروسته کيمره د ځنگله پر يوه گڼې ځای درېږي، په گڼې ځای کې يوه لويه ونه ښکاره کېږي چې تنې ته يې يوه قوماندان ډډه لگولې او په ځنگله کې مخامخ نری لارې ته په ځير سره گوري، وروسته د ده شاوخوا ته نور سرتيري هم څرگندېږي، د دې جنگي ډلگۍ له ډايلاگونو څخه ښکاري چې دښمن ته په کمين کې ناست دي. د يادولو وړ ده چې بکگراونډ کله کله د يوه چاپيريال خپل وي او کله بيا له موسيقۍ څخه د بکگراونډ کار اخيستل کېږي.

ب: د ډايلاگ په وسيله

کله کله يوازې فضا چاپيريال پوره نه شي انځورولای، بايد ډايلاگ هم ورسره غبرگ شي، د بېلگې په ډول بشير خپل ماشوم نوی په ښوونځي کې شاملوي، کله چې ښوونځي ته ځي له ليري له ټولگيو څخه د زده

کوونکو اوازونه اورېدل کېږي، خو اورېدونکي يا ليدونکي سم نه پوهېږي چې دا مدرسه که ښوونځی دی، ځکه چې په دواړو ځايونو کې ماشومان درسونه وايي، خو يو څو ډايلاگونه مور ته چاپېريال ښه راپېژني، د بېلگې په ډول کله چې بشپړ ښوونځي ته ننوزي، نو يو معلم يې پېژني، تر سترې مشې وروسته پوښتنه ځنې کوي چې خيريت دی څنگه مکتب ته راغلی يې؟ بشپړ ورته وايي چې دا زوی مې په مکتب کې شاملوم. له دې ډايلاگ څخه اورېدونکي او ليدونکي پوهېږي چې دا ځای ښوونځی دی.

ج: د طبيعي غږونو (Sound effects) په وسيله

طبيعي غږونه د يوه عمل او کار له اجرا کولو څخه پيدا کېږي. دا غږونه په لومړي گام کې مور ته عمل رامعرفي کوي او وروسته د عمل په مرسته چاپېريال راپېژني. طبيعي غږونه هم د ژونديو موجوداتو په وسيله توليدېږي او هم په طبيعت کې شته. د ژونديو موجوداتو غږونه لکه د غوا رېښې، د سپي غيا، د خره هينگاري، د مرغانو اوازونه، د چورچورکي اواز او طبيعي غږونه بيا لکه ترکان لږگی اړه کوي، پښې وسپنه په خټک وهي، بزگر ځمکه په بېل وهي، باران اوري، تالنده او برېښنا، زلزله، توند باد او سيند بهيدل.

ځينې طبيعي غږونه که څه هم د هر چا وړپام نه وي، خو په ډرامه کې ډېر اغېز لري او صحنه ژوندی کوي، مثلاً کله کله د انسان زړه هم دومره په زوره درېږي چې انسان يې دربا په خپلو غوږو اوري، که په ډرامه کې دا دربا لږ جگه وښودله شي داسې مبالغه نه ده چې له واقعي ژوند څخه دې دباندې وگڼل شي.

د ډرامې يو کرکټر چې کوم کار کوي يا په طبيعي ډول چې څه پېښېږي، مثلاً باران اورېږي، نو بايد سونډافیکټ يې هم ورسره وي چې صحنه پوره انځور شي. که په راډيويي ډرامه کې يو سړی په گيلاس کې چای يا اوبه اچوي او سونډافیکټ يې نه وي، اورېدونکی پوره نه پوهېږي.

بيا هم که فرض کړو يو کرکټر په خوله ووايي چې ها دادی چای مې درتوی کړې يا دا دی چای درتويوم، اورېدونکي به پوه شي، خو دا صحنه طبيعي او واقعي نه ښکاري، ځکه په واقعي ژوند کې چې مور کله په گيلاس کې چای يا اوبه اچوو خامخا خپل ځانگړی اواز لري چې دا يې پوره انځور دی، ليکوال بايد هڅه وکړي چې په ډرامه کې پوره انځور وړاندې کړي.

په ټلويزيوني ډرامه کې که څه هم ليدونکي هر څه په خپلو سترگو وينې، مثلاً د موټر چلول، د باران څاڅکي، د مست سيند بهېدل، تالنده يا برېښنا، د لوبښو پرېول... خو دا هر څه د تصوير تر څنگ خپل ځانگړي غبرونه هم لري، بايد له تصويرونو سره خپل ځانگړي غبرونه هم يو ځای شي. که مور د بېل کړپ و کړوپ او ورسره د اوبو شرهاری واورو، پوهېږو چې يو بزگر د لښتي اوبه خوشي کوي او يا يې بندوي، وروسته پوهېږو چې دا کړونده ده.

د فضا او سونډافیکټ تر منځ توپير دا دی چې فضا د څو اوازونو مجموعه ده، د بېلگې په ډول کېدای شي چې په بازار کې لسگونه اوازونه سره گډ شوي او يوه فضا يې جوړه کړې وي، خو که په همدې بازار کې د ترکان دوکان ته ورشو هلته بيا جلا فضا ده، هلته بيا کله د ارې، کله د څټک، کله د ترښځ (تېښې) او کله د رندې اواز واورېدل شي، ټول اوازونه

پر يوه وخت نه پيلېږي او نه سره گډېږي، بلکې هر يو يې خپل وار او نوبت لري، د فضا په پرتله د سونډافیکتونو اواز صاف اورېدل کېږي او ښه د تشخيص وړ وي، يانې سړی پوهېږي چې دا د څه شي اواز دی.

ځينې کارونه د انسان د غږ ټون هم بدلوي، بايد د سونډافیکټ او تصوير تر څنگ د خبرو ځانگړي ټون ته هم پام وشي، مثلاً کله چې د چا خوله ډکه وي او خبرې کوي، ټون يې له عادي خبرو سره توپير لري، کله چې د يو چا دروند پېټی په شا وي، سا يې سوځي د خبرو ټون يې هم جلا وي. دغه ډول د غمجن، خوشحاله او ناروغ سړي د خبرو ټون هم توپير لري.

طبيعي اوازونه يا سونډافیکټونه د توليد له مخې پر دوه ډوله دي، يو يې په رښتيا واقعي او طبيعي دي، خو که ځينې طبيعي اوازونه ثبت کړو، د راډيو يا ټلويزيون له لارې طبيعي نه معلومېږي، مثلاً که د اوبو د ژرندې واقعي اواز ثبت کړو، واقعي نه ښکاري، خو که د مېچنې اواز د ژرندې په نوم خپور کړو ډېر واقعي ښکاري. که د اور سونډافیکټ ثبت کړو پر غوړو سم نه لگېږي، خو که د مايک مخ ته يو کاغذ په لاسونو کې سره ومروړو د اور د لمبو انځور ورکولای شي. د توپ او وړو وسلو ډزو طبيعي غږونه هم د راډيو او ټلويزيون له لارې پر غوړونو سم نه لگېږي او اصلي انځور نه ورکوي، بايد پر ځای يې مصنوعي غږونه جوړ شي.

زمان يا مهال

لکه انسان چې له مکان يا چاپيريال سره تړلی دی، دغسې له زمان يا مهال سره هم تړلی دی، د ډرامې هره مکالمه، پېښه او حرکت خامخا په يوه زمان پورې اړه لري. لکه څنگه چې په ډرامه کې د مکان بنودل لازمي کار دی، دغسې زمان هم ضروري خبره ده. اورېدونکي يا ليدونکي غواړي پوه شي چې اوس څه مهال دی؟ ورځ، شپه، سهار، غرمه، ماڅيگر، ماښام، نيمه شپه، پسرلی، دوبي، منی، ژمی... په راډيويي ډرامو کې زمان او موسم د ډايلاگ په مرسته ښه معرفي کېدای شي، خو د دې تر څنگ سونډافیکتونه او فضا هم مرسته کولای شي، د بېلگې په ډول د چورچورکې اواز د شپې تصوير ورکولای شي. په ټلويزيوني ډرامه کې لمر لوېدل د شپې او لمر راختل د ورځې پيلامه گڼلای شو، د هر فصل تصويرونه هغه فصل په اسانۍ رانښودلای شي، لکه شگوفه د پسرلي، گرمي د دوبي، ژيړې پاڼې د مني او واوره د ژمي

ښکارندويي کوي. شېبه په شېبه دېوالي ساعت ښکاره کول او ساعتگر ستنه ښودل يې هم وخت راښيي.

ډرامه د ناول او لنډې کيسې په پرتله د زمان او موسم د انځورگرۍ له پاره ډېر امکانات لري، خو تکړه ليکوال په ناول کې هم داسې په ځير زمان او اقليم ترسيموي لکه څوک چې ټلويزيوني ډرامه گوري، مثلاً د نصيراحمد د (بوډا او د لېوه پلونه) ناول څخه به يوه برخه رانقل کړو: سهار وختي چې کله د لمانځه په نيت جومات ته تلم، دباندي دومره لږه وه چې د انگر دېوالونه لا هم نه ښکاره کېدل، خو کله چې د انگر دروازې ته ورسېدم، بدن مې زير شو، د مېلمنو د کوتې له خوا پلونه راغلي او له دروازې څخه وتلي ول. له انگر څخه ووتم، په پلونو پسې گړندی روان شوم... د پلونو تر څنگ په واوړه کې د لکړې د لگېدو ځايونه هم ښکارېدل.

له کلي ووتم، پلونه شمال لور ته د غونډيو خوا ته غځېدلي ول، نور هم گړندی شوم. يو ځای مې په واوړه کې د انسان د لوېدو نښه وليده، بيا د غونډيو خوا ته کاږه واړه پلونه تللي ول. ښه شېبه مې مزل وکړ، څو ځله ولوبېدم، له خولې نه مې تاوونه پورته کېدل، خو ټټر مې په خولو لوند و، نه پوهېدم چې بوډا څه وخت له کوره وتلی و.

هماغسې گړندی روان وم، خو کله چې د غونډۍ پيڅکې ته ورسېدم، پښې مې ولږېدې او ځای پر ځای ودرېدم. د غونډۍ په لمن کې له ختيځ لورې څخه د يوې ډلې لېوانو پلونه راغلي او د بوډا پر پلونو تېر شوي ول، خو پلونه بيرته لنډ راگرځېدلي او د بوډا له پلونو سره جوخت شمال لور ته ختلي ول.

د ډرامې ليکلو عملي لارې چارې/۱۶۵

کله چې مې د يوه لېوه د انگولا نړۍ کوکه په غوړ نڼوته، بې اختياره مې د کلي خوا ته ورمېر کور شو. کورونه نه ښکارېدل. په زړه کې مې وېره راټوله شوه او پر خپل راغلي کين پله مې خپله ښۍ پښه کېښوده. (۳:

(۱۴۷

په ډرامه کې د کرکټرونو زېږېدل، لويېدل زېږېدل او مړه کېدل

لکه په واقعي ژوند کې چې يو ماشوم وزېږي، ځوان شي، زوړ شي او په پای کې ومري، دغسې که ډرامه هم سرپال وي او ډېر زماني واټن ولري، بايد په دې لړ کې کرکټرونه پر يوه حال پاته نه شي، بلکې د واقعي ژوند په ډول له زېږېدلو څخه نيولې بيا تر مرگه پورې طبيعي بهير ته ورته پړاوونه ووهي، په تېره بيا په اوږدو سرپال ډرامو کې، داسې ډرامې چې څو لسيزې خپرېږي او يا يې ډراماتيک ژوند څو لسيزې وي.

موږ په ډرامه کې دوه ډوله زمان يا مهال لرو: يو دا چې يوه ډرامه څو لسيزې وچلېږي، لکه د (فيل آرچر) بریتانوي انگرېزي ډرامه چې تر پنځو لسيزو ډېر وخت کېږي خپرېږي. دوهم ډراماتيک زمان دی. دا يو داسې زمان دی چې د ډرامې د خپرېدو اصلي وخت يوه يا څو مياشتې وي، خو د پېښو چټکوالی يې دومره ډېر وي چې وخت خورا ژر ژر تېرېږي، يو

ماشوم وزبېري، ځوان شي او بوډا شي چې په داستاني ادب او تيکنالوژۍ کې دا تخنيک اسانه کار دی. د ډرامې ليکلو پر مهال بايد په دې دواړو زمانو کې د دې حالتونو منطقو ته پام وشي:

۱: د جسمي او ذهني ودې څرنگوالی

۲: د جسمي او ذهني زوال څرنگوالی

۳: د کرکټرونو تر منځ تناسب

۴: د کال د فصلونو څرنگوالی.

د جسمي او ذهني ودې څرنگوالی دا مانا چې کله يو ماشوم وزبېري، بايد په طبيعي ډول ځوان او زوړ شي، له هر عمر سره يې بايد ظاهري څېره لکه لباس، د خبرو طرز، د فکر کولو ډول، اجتماعي اړيکي او آن دا چې هدفونه هم بدلون ومومي، ځکه چې په واقعي ژوند کې د انسان د ژوند مسير دغه ډول دی.

مثلا د آرطغرل پاڅون ډرامې د عثمان په برخه کې د (بانسي) په نوم کرکټر په ځوانۍ کې يو مست او زړه ور سپاه سالار دی، خو کله چې واده وکړي او د وخت په تېرېدو سره يې زوی ځوان شي، نو دی ږيره پرېږدي، ږيره يې نيمه سپينه شي او دی لږ پر ملا کړوپ شي، لباس يې بدل شي، کله چې پر لاره روان وي، زانگو زانگو کېږي، د پخوا په شان چالاکه نه وي.

له ذهني پلوه هم ډېر بدلون په کې راشي، دريځ يې نرم شي، تر پخوا ډېر غوږ نيونکی او ځيرک شي. اجتماعي ليدلوری يې هم لږ تغير شي، د جگړې پر ځای د قبيلې مديريت ته ډېر پام کوي.

د کرکټرونو تر منځ تناسب ته پام کول هم خورا ضروري کار دی، ځکه چې وخت د ډرامې پر ټولو کرکټرونو مساوي تېرېږي او د ټولو پر جسمي،

ذهني او اجتماعي څرنگوالي اغېز کوي، مثلاً که د يوې مور لور پېغله او يا يې د لور عمر تر واده وروسته پنځوسو کالو ته رسېږي، بايد مور يې ډېره بوډۍ ښکاره شي، پر لکره به ځي، عينکې به يې ايښي وي، د هډوکو درد يا بله ناروغي به خامخا لري، داسې نه شي کېدای چې مور او لور دې دواړې ځوانې وي.

دغه ډول کله چې يو کرکټر زېږي، ځوانېږي، واده کوي او زامن يې ځوانان کېږي، بايد ځينې زاړه کرکټرونه چې معمولاً په کورنۍ کې نيکه او انا وي، په ډول ډول ناروغيو اخته او بيا له همدې ناروغيو له امله مړه شي، په دې ډول ډرامه واقعي ژوند ته نژدې ښکاري او خلک يې خوښوي.

په ايراني سرپال (يوسف پيامبر) کې دې تناسب ته ښه پام شوی دی، کله چې يوسف (ع) ځوانېږي، نوزليخا سپين سرې او په سترگو ږنده شوې وي، دغه ډول يې وروڼه هم چې د ده د ماشومتوب په وخت کې ځوانان ول اوس پاخه خلک دي، پلار يې هم ډېر سپين ږيري او کمزوری شوی دی.

کال څلور فصله دی او هر فصل د زمان يو مقياسي واحد دی، هر فصل پر هوا اغېز کوي، لکه گرمي او يخني او دا وضعيت بيا د کرکټر پر لباس، ذهني وضعيت او عمل اغېز کوي، داسې نه وي چې له يوې خوا سوږ ژمی وي، واوړه اوري او له بلې خوا هره خوا زرغونه وي، بايد په ډرامه کې د هر فصل رنگ او اغېز له ورايه ښکاره شي. دا اغېز نه يوازې دا چې بايد يوازې له کرکټر سره تړلی وي، بايد له هرې پېښې او صحنې سره هم منطقي تړاو ولري.

يوه بله خبره هم خورا ضروري ده، هغه دا چې بايد د يوې پېښې يا يوه کار ترسره کولو لپاره واقعي زمان په پام کې ونيول شي، مثلاً که يو

پښ اوسپنه په اور کې ږدي، نو په يو خو ثانيو کې د اور غونډې نه سره کېږي، بايد کافي وخت تېر شي، يوه لاره يې دا ده چې د وخت تېرېدو لپاره د ډرامې يوه بله يا دوې صحنې تېرې شي، د بېلگې په ډول پريوې نجلۍ جنسي تېرى شوى وي، څارنوالي د دې نجلۍ د معياناتو راپور عدلي طب ته استوي، تر څو چې د معياناتو راپور راځي، يو څارنوال له تورن شخص څخه پوښتنې گروېږنې کوي، په دوهمه صحنه کې د نجلۍ مور او پلار وښودل شي چې په روغتون کې د نجلۍ سر ته ويرجن ناست وي، تر دې وروسته په درېيمه صحنه کې د عدلي طب راپور راوړسپړي چې دا حالت ډېر طبيعي او واقعيت ته نژدې ښکاري.

په ډرامه کې د (فلش بک) او (فلش فارورډ) تخنیکونه

فلش بک (Flashback) یا تېر مهال ته تلل هغه تخنیک دی چې په داستان کې د یوې پخوانۍ پېښې صحنه ښودل کېږي، کېدای شي دا صحنه په داستان کې یو ځل ښودل شوې وي او د اړتیا له مخې یو ځل بیا و ښودل شي او یا د تېرې صحنې یوې برخې ته اشاره وي یا ویلای شو چې فلش بک په داستاني ادب کې د کیسې هغې عاطفي صحنې ته ویل کېږي چې یوه تېره پېښه او یوه صحنه د کرکټر په ذهن کې داسې کټ مټ انځور شي لکه دی چې اوس په هغه مهال او چاپېریال کې اوسېږي او همدا اوس هر څه په خپلو سترگو ویني.

د فلش بک یو هدف دا دی چې د هغو پېښو ریښه راوسپړي چې له تېرې زمانې سره تړاو لري او یا هغه پخواني کرکټرونه، پېښې او چاپېریال وښيي چې پر اوسنۍ پېښه یې اغېز درلودلی وي، ځینې لیکوالانو هڅه کړې چې له دې تخنیک څخه په استفادې سره د قوم یا ملت د تاریخ د اخیلو ارزښتونو

د مهمې برخې وښيي او له نوي تمدن سره يې وتړي. (۹: ۱۷۴)

د فلش بک او خاطرې تر منځ توپير دا دی چې پخوانۍ کيسه يا خاطره بيانول شعوري او د شخص په اراده پورې اړه لري، سپری ښه پوهېږي چې دا خاطره ده او کولای شي لکه تلویزیون بنده يې کړي او يا يې وځنډوي، خو په فلش بک کې څوک په ځان نه پوهېږي چې زه په خپل ذهن کې د تېر وخت يوه صحنه راتازه کوم، سپری فکر کوي چې همدا اوس په هغه زمان او مکان کې د يوې پېښې لوبغاړی يم او په عمل کې هر څه په خپلو سترگو وينم.

بل توپير يې دا دی چې د پخوانۍ خاطرې يا کيسې الفاظ او پېښې کيفيت بدلون کوي، کېدای شي يو څوک يوه اورده خاطره لنډه ووايي يا يوه لنډه خاطره په ډېرو جزیاتو بيان کړي او خپل اوسني احساسات هم ورسره وتړي، مثلاً کېدای شي په اصلي کيسه کې يې ژړلي وي، خو اوس چې هغه کيسه بيانوي، نه ورسره ژاړي، خو فلش بک کټ مټ هماغه پخوانۍ صحنه وي، نه يې يو لفظ او نه يې هم عاطفي حالت بدلون مومي.

په فلش فارورډ (FlushForward) يا راتلونکي وخت ته تلل د فلش بک برعکس د کرکټر په ذهن کې د راتلونکي ژوند عاطفي صحنې انځورېږي چې معمولا اندېښنه او يا يو لوی ارمان وي، کېدای شي د فلش فارورډ صحنه په وينه د يو چا په ذهن کې انځور شي يا داسې خوب وي چې څوک يې خپله او يا يې بل څوک ورته تعبير کړي، خو دا يو داسې تعبير وي چې خوب ليدونکی يې ومني او وروسته د خوب ليدونکي د يوه لوی ارمان، هيله مندی يا يوې لويې اندېښنې لامل شي.

که څه هم (ورانډوينه) او (فلش فارورډ) دواړه له راتلونکو پېښو سره اړه

لري، خو توپير يې دا دی چې په فلش فارورډ کې يوه بشپړه واقعي صحنه انځورېږي، خو په وړاندوينه کې د يوې صحنې يوې برخې ته لنډه اشاره کېږي.

بل توپير يې دا دی چې وړاندوينه د ځينو فرضيو او پخوانيو تجربو په رڼا کې کېږي چې په شعوري ډول وي، خو فلش فارورډ غير شعوري او ناڅاپه د يو چا په زړه کې په داسې ډول ورتېرېږي چې د انسان په کلک باور اوږي او وروسته کټ مټ هماغسې پېښېږي.

په ډرامه کې د فلش بک او فلش فارورډ ارزښت:

په ډرامه کې فلش بک ته ځکه اړتيا ده چې کله کله ليکوال مجبور وي د تېر وخت يوه مهمه او اوږده صحنه په ډېرې چټکۍ او لنډو ټکو سره بيان کړي، داسې يوه صحنه چې اوسنۍ تياره او گونگه صحنه روښانه کړي، د بېلگې په ډول د دوو دښمنو ډلو تر منځ جگړه روانه ده، په جگړه کې دوه سرتېري لاس په لاس جگړه کوي، يو سرتېری پياوړی کېږي او له بل څخه توپک اخلي، غواړي چې هغه په برچه حلال کړي، خو ناڅاپه له دې کار څخه لاس اخلي، دلته له کتونکو او اورېدونکو سره پوښتنه پيدا کېږي چې ولې يې خپل دښمن له کوم دليل پرته معاف کړ؟

په دې وخت کې فلش بک ته اړتيا ده چې د دې بخښنې دليل معلوم شي، کېدای شي په دې وخت کې د غالب سرتېري د مغلوب سرتېري پر تندي يوه ټپ ته پام شي او له دې سره سم فلش بک پيل شي، په فلش بک کې د غالب سرتېري هغه صحنه سترگو ته ودرېږي چې دوی وروڼه او ماشومان وي، پلار يې بوټي (لرگي) ماتوي او دوی ورته ناست وي،

کله چې يې پلار لرگي په تېر وهي، د لرگي يوه کوچنۍ ټوټه را الوزي او د ده د ورور پر تندي لگېږي او ټپي کېږي. تر دې فلش بک وروسته غالب عسکر پوهېږي چې دا يې ورور دی.

د فلش بک بله اړتيا دا ده چې په اوسني زمانه کې د تېرې زمانې يوه صحنه بنسودل کېږي، په دې ډول د ډرامې يو مهم راز راسپړل کېږي او ډرامه جالبه کوي. بله گټه يې دا ده چې کيسه لنډوي، کېدای شي چې د تېر وخت د لسو دقيقو صحنه په فلش بک کې په نيمه دقيقه کې وبنسودل شي، مور کولای شو له ډرامې څخه هغه برخه ليري کړو چې تلوسه نه لري او بې ځايه ډرامه اوږدوي.

بل ارزښت يې دا دی چې د اوسني وخت د هغو پېښو رېښه رانښيي چې له تېر وخت سره تړلې وي. دغه ډول په ډرامه کې تلوسه پيدا کوي، ليدونکي او اورېدونکي هڅوي چې له ډرامې سره تر پايه پاته شي او د دې پېښې پايلې ته منتظر شي. فلش بک بايد لنډ، الفاظ يې ساده او ځانگړې صحنه وي، د کيسې يوه غوټه پرانيزي، تلوسه وزېږوي او پايله ولري.

د فلش بک تر څنگ فلش فارورډ هم خورا ډېر ارزښت لري، اساسي هدف يې دا دی چې په ډرامه کې تلوسه پيدا کوي، ځکه فلش فارورډ اکثره وخت د پوښتنو په بڼه وي، د کرکټرونو په مخ کې خنډونه او د راتلونکو پېښو څرکونه ښيي، له همدې امله خلک غواړي چې د خپلو پوښتنو د جوابونو او په کيسه د ځان پوهولو له پاره ډرامه تر پايه په شوق سره تعقيب کړي.

فلش بک او فلش فارورډ په درې ډوله انځورېږي لکه عملي، روايتي او حرکتې ډول. عملي په دې مانا چې يو سړی په عملي ډول يوه صحنه

تمثیلوي، په روایتی بڼه کې بیا عمل نه وي، بلکې یو څوک صحنه په خبرو تشریح کوي او حرکتی بیا دا مانا چې یو څوک صحنه په یوه حرکت سره نښی. تر دې ځایه په ډرامه کې د فلش بک او فلش فارورډ د تخنیکونو په ارزښت وپوهېدلو، اوس به یې په لنډو کیسو، ناولونو، سټیج، ټلوویزیوني او راډیویي ډرامو کې څو بېلگې وړاندې کړو.

الف: په لنډو کیسو او ناولونو کې

له دې تخنیکونو څخه د نړۍ په ډېرو شاهکارو لنډو کیسو او ناولونو کې کار اخیستل شوی او وروسته یې ډرامې ته لاره موندلې ده. د فلش بک یوه بېلگه د هند د نیمې وچې نامتو لیکوال (کرشن چندر) په داستاني اثارو کې لیدلای شو.

د هغه په یوه اردو ناول کې (چې کروندې شنې شوې) دا بېلگه د یادولو وړ ده. د ناول مرکزي کرکټر (راډو راو) په زندان کې د خپل تېر ژوند په حساب بوخت دی چې فلش بک یې داسې پیلېږي: (کله چې راډو راو د زندان په توره خونه کې پرمخې پرېوت او شاته یې وکتل، نو د خپل ژوند ټولې شېبې یې یوه یوه داسې وشمېرلې لکه یو بزگر چې د خپلې ځمکې د حاصلاتو پیسې په جیب کې تر اچولو مخکې شمېرې.

دا یې مور وه چې د ده په درې کلنۍ کې مړه شوې وه، خو د ده په یاد کې اوس هم د هغې یو تیاره انځور پاته و، د هغې غټې غټې سترگې، نرمه او توده غېږه او د هغې په غېږ کې ویده کېدل، بس همدومره یې په یاد وه. راډو راو دا سیکه په ډېره مینه نښکل کړه او څنگ ته یې کېښېښودله. دا سیکه د هغه د پیاوړي پلار وه چې هم یې پلار، هم یې مور او هم یې دوست او ملگری و. (۵۰: ۴۷)

په افغانستان کې هم ډېرو ليکوالو د فلش بک تخنيک ته پام کړی دی، يوه بېلگه به يې د مېرمن پروين پښواک د (نگينه و ستاره) په نوم د لنډو کيسو له مجموعې څخه راواخلو چې په دري ژبه ليکل شوې ده. د دې مجموعې يوه لنډه کيسه (او بوټونه کور ته راوگرځېدل) نومېږي.

کيسه داسې ده چې يوه مور د (امير) په نوم د خپل شهيد زوی قبر ته ناسته وي او ژاړي. امير يو بېوزله خټگر زلمی و چې په ژوند کې د معمار شاگرد او د نويو بوټونو ډېر ارمانجن و، ځکه يې نو مور تر مرگ وروسته نوي بوټونه ورته راوړل، پر قبر يې ورته کينډسودل او دا بېرته کور ته ځني ولاړه.

مور يې د کور په پخلنځي کې ناسته وه چې ماشوم زوی يې له کوچې څخه کور ته راغی او په خوشحالي يې نارې وهلې: مورې! وا مورې چېرې يې؟ دا دی وگوره زمور د کور مخ ته مې څومره ښه نوي بوټونه پيدا کړل، که څه هم اوس مې پر پښو لوی دي، خو وروسته به راباندې سم شي. مور چې يې له پخلنځي څخه راووته، نو سترگې يې پر بوټونو ولگېدې، يوه شېبه ځای پر ځای هيښه ولاړه وه، گوري چې د امير بوټونه ول، ناڅاپه يې وړوکی زوی زلمی شو، ونه يې جگه شوه، برېتونو يې خط وواهه او پر مخ يې نازکه ږيره راشنه شوه. مور يې چېرې کړې: اميره زويه! له دې سره سم يې ورمڼده کړه او خپل کوچنی زوی يې په غېږ کې کلک ونيو. (۲۲: ۳۵)

د اصفهان فاتح نومي تاريخي ناول کې هم د فلش بک يوه صحنه وښودل. د دې ناول مرکزي کرکټر يو پښتون دی چې (ريډی) نومېږي، ريډی په اصفهان کې د يوه ايراني سوداگر په کور کې اوسېږي.

په دې وخت کې د اصفهان په کوڅو کې د شاه حسين صفوي وارخطا

سرتېري يو افغان لټوي، ځکه دوی خبر شوي چې شاه محمود هوتکي مخ پر اصفهان راروان دی او ښايي اصفهان ته يې مخکې لا جاسوسان رالېږلي وي. ريډی اندېښمن وي چې ښايي سرتېري به ما هم ونيسي، له ډاره ماښام د کور په يوه پټ ځای کې شپه تېروي او سهار د کور بام ته خپږي.

په دې وخت کې يې چورت وړي، خپل وطن او کور وريادېږي او فلش بک په دې ډول پيل کېږي: ماښام مهال د کلا په جنوبي برج کې ناست و، د کلا د شمالي برج په خوا کې غځېدلي خوږ ته يې کتل، د خوږ په اوبو کې د اسمان نرۍ سپورمۍ ځلېدله، کله چې به خوږ ته کومه چونگښه وړولوبده، نو سپورمۍ به سره وښورېده، سره و به شيندل شوه او په سپين ټپ به واوښته. په دې وخت کې يې برج ته د يو چا د ورپورته کېدو اواز تر غوږ شو، کله چې يې مخ ورواړاوه، زينب وه. د زينب د راتلو له اواز سره فلش بک پای ته رسېږي. (۸: ۱۲)

د کولمبيايي ليکوال (گابریل گارسيا مارگز) مشهور رومان (سل کاله يوازيتوب) فلش بک هم خورا جالب دی چې په دې ډول پيلېږي: ((خو کاله وورسته ډگروال (اوريليانو بوينډيا) چې د اعدام کوونکي ډلې مخ ته ولاړ و، هغه ماښام او کليواله سيمه ورياده شوه چې پلار يې د کنگل موندلو له پاره له ځانه سره بېولی و.

هغه مهال د (ماکونډو) کلی چې د سيند پر غاړه ودان شوی و يوازې شل خټين او د لرگيو کورونه درلودل، د سيند اوبه رڼې او د سيند په تل کې پرتې ډبرې لويې او سپينې ښکارېدې چې د ماقبل التاريخ د ځناورو هگيو ته ورته وې. نړۍ دومره نوې وه چې ډېرو شيانو تر اوسه

نوم نه درلود، بايد د هر شي له پاره دې د نوم پر ځای اشاره ورته کړې وای)). (۱۱:۵۲)

د (فلش فارورډ) له تخنيک څخه هم په لنډو کيسو او ناولونو کې خورا ډېر کار اخيستل شوی دی. يوه ښه بېلگه يې د (FlashForward) په نوم رومان دی چې يوه کانادا يي ليکوال رابرت جي ساير (Robert J. Sawyer) ليکلی او د ورک خلک يا (LOST) په نوم ټلويزيوني سريال ډرامه هم ورباندې جوړه شوې ده. دا رومان په يوه جالب فلش فارورډ پيل کېږي.

يوه ورځ د نړۍ ټول خلک د دوو دقيقو او (۱۷) ثانيو له پاره بې سده کېږي، په دې موده کې يوه الوتکه د کانادا له سيډني څخه د امريکا متحده ايالتونو لاس اينجلس ايالت ته روانه وي چې د ارام سمندر په يوه ليري، ځنگلي او مرموزه جزيره کې د نامعلوم علت له مخې رانسکورېږي. په دې پېښه کې څه سپرلي مړه او څه ژوندي پاته کېږي.

کيسه د الوتکې پر همدې ژونديو سپرليو جوړه شوې ده، دوی (۴۵) ورځې په جزيره کې لالهانده او کرانده گرځي او هڅه کوي چې له جزيرې څخه د وتلو لاره ومومي. د کيسې موضوع دا ده چې د دوی بې سدي د خوب غوندې وي، دوی هر يوه د بې سدي په حالت کې خپل شپږ مياشتي راتلونکی ژوند ليدلی وي. کله چې په سد کې راشي، هر يو يې جلا جلا د يوې گناه احساس کوي.

د لږ وخت په تېرېدو سره هغوی ته هغه څه ورپېښېږي چې دوی د بې سدي په وخت کې ليدلي وي، مثلاً يو پلار شک کوي چې مړه لور يې په حقيقت کې ژوندۍ ده، بل بيا فکر کوي چې کېدای شي دی شپږ

مياشتي وروسته مړ شي، ځکه د بې سدی پر مهال يې هيڅ نه دي ليدلي. که څه هم رومان په يوه عمومي فلش فارورډ پيل کېږي، خو د هر کرکټر ژوند جلا جلا فلش فارورډ لري چې دې تخنيک په رومان کې خورا پياوړې تلوسه پيدا کړې ده.

ب: په سټيج ډرامه کې

په سټيج ډرامه يا تياتر کې د فلش بک يا فلش فارورډ تخنيک څخه کار اخيستل خورا گران کار دی، ځکه چې کرکټر په مشکل سره له حال زمانې څخه تېرې يا له حال زمانې څخه راتلونکي زمانې ته ځي.

دا کار له تخنيکي پلوه گران دی، دليل يې دا دی چې خلک يې همدا اوس په حال زمانه کې په اوسني وضعیت کې ويني، خو بيا هم دا کار امکان لري او د سټيج په ځينو ډرامو کې له دې تخنيکونو څخه کار اخيستل شوی دی.

د فلش بک له پاره دا بېلگه يادولای شو: په يوه کوټه کې د فرید او محمود په نوم دوه محصلين ناست وي، فرید کتاب مطالعه کوي او محمود بالښت ته شا لگولې او چورت وړی وي. محمود ناڅاپه بې دليله کټ کټ خاندې، فرید حيرانېږي او د خندا علت ځنې پوښتي، محمود ورته وايي چې په ماشومتوب کې مې په جومات کې بغدادی قاعده وپله، خو کاله وشوه، خو هيڅ نه خلاصېدل، اخير مې زړه تنگ شو او څو پاڼې مې ځنې وشکولې، ما چې وپل ملا صاحب به پوه نه شي، خو سبا چې ملا صاحب بغدادی قاعده وليدله، نو دومره يې ووهم چې پوښتنه مه کوه، اوس مې هغه صحنه راياده شوه خدا راغله.

د فلش فارورډ بېلگې يې هم شته، د بېلگې په ډول د شينکې په نوم يوه مېرمن تر واده لس کاله وروسته بيا هم اولاد نه لري، له دې امله ډېره خوږېږي، خو تر ډېرو ډاکټرانو او درملو وروسته يوه ډاکټر ورته ويلې وي چې هيڅ علت نه لري، درمل ورکوي او ورته وايي چې له دې درملو سره به پاک خدای ماشوم ورکړي، په دې خبره د شينکې په زړه کې د بچي هېلې راتوکېږي او فلش فارورډ په دې ډول پيلېږي: مېرمن په خپله خونه کې په اوبو گولۍ تېروي او خو ثانيې پر مخامخ دېوال لگېدلي هېندارې ته گوري او چورت يې وړي، سترگې يې ځلېږي، پر شونډو يې موسکا غوږېږي او ورو بالښت را اخلي او په غېږ کې يې کلک نيسي.

په دې وخت کې يې خواښې کوټې ته راځي او فلش فارورډ پای ته رسېږي. خواښې يې پوښتي چې لورې دا څه کوي؟ شينکې په خندا ورته وايي چې مورې چورتونو وړې ومه، فکر مې کاوه چې خدای زوی راکړی او په غېږ کې مې نيولی دی. د سټيج ډرامو فلش فارورډ تل مستقيم پيغام نه رسوي، اکثره وخت تشریح ته اړتيا لري.

ج: په ټلويزيوني ډرامه کې

په ټلويزيوني ډرامو کې هم له فلش بک او فلش فارورډ تخنيکونو څخه کار اخيستل شوی دی، خو د سټيج او راډيويي ډرامو په پرتله په ټلويزيوني ډرامو کې دا تخنيکونه اسانه دي، ځکه چې د صحنې رنگ ته بدلون ورکول کېږي، يانې تور او سپين ښودل کېږي، ځانگړې موسيقي ورسره گډېږي، د هغې صحنې فضا ورسره يو ځای کېږي او اوازونو ته ازانگه ورکول کېږي.

د فلش بک يوه بېلگه به له (ارطغر پاخون) ټلويزيوني سريال ډرامې د

عثمان له برخې څخه راواخلو: په ډرامه کې د عثمانې پاچهۍ بنسټگر عثمان د (بالاختون) په نوم له يوې پېغلې سره واده کوي، دوی دواړه يو پر بل مینان وي، خو تر واده څو کاله وروسته د بالا خاتون اولاد نه کېږي، عثمان غواړي چې د خپل سلطنت له پاره وليعهد يا ځایناستی ولري، ځکه نو د (ماهنور) په نوم له يوې بلې پېغلې سره هم واده کوي.

د واده په شپه چې کله عثمان د ماهنور له مخ څخه شال پورته کوي، په دې وخت کې فلش بک پیل کېږي، عثمان ته د خپلې پخوانۍ مېرمنې بالا خاتون سره د واده لومړۍ شپه وربادېږي او ماهنور کټ مټ د (بالا ختون) په شان ورته نېسکاري.

په ټلويزیوني ډرامو کې د فلش فارورډ صحنې هم خورا ډېرې دي چې يوه ښه بېلگه يې د کونډې زوی په سریال ډرامه کې ليدلای شو. په دې ډرامه کې د اسلامي په نوم يو چالباز سړی کلیوالو ته د کابل د ښکلو نجونو کیسې کوي او بیا په هغوی د اشر په نوم خپل کارونه کوي.

په دې کلیوالو کې يو د کونډې زوی هم وي چې (شادگل) نومېږي. اسلامي شادگل ته وايي چې زما يوه د توت ونه رامیده کړه، د ژمي له پاره بوتې (لرگي) نه لرم. شادگل چې د اسلامي خبره پر ځمکه نه شي اچولای دا خبره مني.

شادگل په ونه کې ناست وي او په تېر يې ښاخونه پرې کوي چې په ذهن کې يې د کابل ښکلي نجونې راگرځي او فلش فارورډ پیل کېږي. په کابل کې يوه بس ته ورخېژي، سمدلاسه يې څنگ ته يوه ښکلې او فيشنې نجلې کښېښي. شادگل په مينه او لږ شرمناک ډول د سترگو تر کونجو ورته گوري او هغه هم ورته موسکۍ کېږي، په همدې ترتيب يوه

شيبه يو له بل سره په مينه مينه خاندني چې په دې وخت کې فلش فارورډ پای ته رسېږي، شادگل بيرته تېر راپور ته کوي او د ونې د ښاخونو په ماتولو پيل کوي.

د: په راډيويي ډرامه کې

په راډيويي ډرامه کې فلش بک او فلش فارورډ خورا گران کار دی، ځکه چې انځور نه شته، بايد يوه زمانه له بلې زمانې څخه د فضا (بکگراونډ)، ځانگړې موسيقي، سونډافايکت يانې طبيعي غږونو او خبرو د ازانگې يا (Echo) په وسيله سره جلا شي.

په راډيويي ډرامو کې هم له دې تخنيکونو څخه کار اخيستل شوی چې د فلش فارورډ يوه بېلگه يې د حمزه بابا په يوه ډرامه گۍ کې وینو، دا ډرامه (د کوټي زلزله) نومېږي چې په ۱۹۳۵ ميلادي کال کې د کوټي د لويې او ويرانوونکي زلزې يو وړونکی انځور په کې ښودل شوی دی. ډرامه د يوه صوفی ملنگ په دې فلش فارورډ سره پيل کېږي: ((الله، حق الله، رحم رحم، ای د کوټي خلکو! له ښار نه بهر شی که خپل ځان درته خور وي، نن به دا د کوټي ښار غرق شي)).

د ډرامې په لومړۍ صحنه کې جبار خان او جلندر خان د ملنگ د خبرو په اړه تبصره کوي. جبار خان ملنگ د پاک خدای دوست بولي او په زړه کې يې ډار پيدا کېږي چې خدای مه کړه کومه بدمرغي راروانه ده، خو جلندر خان يې په خبرو ملنډې وهي، وايي ملنگ نن ډېر چرس څکولي دي، ځکه گډې وډې خبرې کوي، ملنگ ورته وايي: ډېره ښه ده بابا، زما د لېوني په خبره عمل مه کوی، درنگ ساعت له به ارمان وکړئ)).

د ډرامې په لومړۍ صحنه کې تلوسه خورا ډېره ده، خو په دويمه صحنه کې د فلش فارورډ نتيجه ليدل کېږي، يانې زلزله تېره شوې او د خلکو شور، ژړاوي او زگېروي اورېدل کېږي، په دې تپيانو کې يوه ښځه په زگېروي وايي: وی خدایه زه خو مړه شومه، زما خو ماغزه راووته، ای امین خانه وروره زما بچی تر دې چت لاندې شوی دی، د خدای له پاره دا خو راوباسه. ځينې خلک د حمزه بابا د ډرامې دې برخې ته فلش فارورډ وايي، خو ما ته وړاندوينه ښکاري. (۲۴۷:۳۳)

په راډيويي ډرامو کې هم د فلش بک بېلگې ښه ډېرې دي، مثلاً د لالا جان په نوم يو بزگر د کښت له پاره ځمکه چمتو کوي، د اشرف خان په نوم يو کليوال ورته راځي او پوښتنه ځنې کوي چې څه شی کړې؟ لالا جان ورته وايي چې کوکنار کرم. اشرف خان ورته وايي چې ته خبر يې زه هم خو کاله دا غم لرلي کوکنار کرم، خو گټه مې يې نه ده خوړلې، که زما مني نو تر کوکنارو تېر شه غنم وکړه.

لالا جان وايي که غنم وکرم د ترکټر، اوبو، تخم او سرې پيسې هم نه راجوړوي، کوکنار لا ښه دي گټه يې ډېره ده. اشرف خان ورته وايي چې ته خو د تاريکو اوسنيو بيو ته گورې، کله چې د تاريکو راتولولو وخت راشي بېرته ارزانه کېږي، که خواريو او لگښت ته يې حساب وکړې، نو بس هغه د غنمو پيسې درجوړوي. لالا جان د اشرف خان خبره نه مني او په خپله ځمکه کې کوکنار کړي.

کله چې کوکنار حاصلاتو ته رسېږي، لالا جان له کوکنارو څخه تاريک راتولوي او کور ته يې راوړي، مېرمن يې ورته وايي چې تاريک خرڅ کړه! لالا جان ورته وايي چې اوس خو ډېر ارزانه دي، بيخي د غنمو په بيه دي،

کله چې لږ گران شي بيا به يې خرڅ کړم.

مېرمن يې ورته وايي چې تاريخک خو شتمن خلک گرانې ته ساتلای شي، مور خو په کور کې د سبا اوږه هم نه لرو، نن دريمه ورځ ده چې شفېقه لور مې ناروغه ده، د علاج پيسې يې نه لرو، تر تاريخکو خو چې دې غنم کرلي وای ښه به وای، اوس خو به مو د کال غله درلودای.

په دې وخت کې د لالا جان په ذهن کې د اشرف خبرې راگرځي او فلش بک پيل کېږي: ((ته خو د تاريخکو اوسنيو بيو ته گورې، کله چې د تاريخکو راټولولو وخت راشي نو بېرته ارزانه کېږي، که خواريو او لگښت ته يې حساب وکړې، نو بس هغه د غنمو پيسې درجوړوي)).

د اشرف خان له خبرو سره د ځمکې د هغه وخت فضا ملگرې وي، يانې د اوبو شرهار، د بېل کړپ کړوپ او د مرغانو چنهارۍ اورېدل کېږي. د اشرف خان خبرې ازانگه لري او له خبرو سره يې يوه ځانگړې غمجنه موسيقي هم ملگرې وي. په دې وخت کې د لالا جان مېرمن وايي چې د شفېقي پلاره په څه چورتونو کې ډوب شوې؟ لالا جان ورته وايي چې د اشرف خان خبره راياده شوه، دا ستا خبره هغه هم راته وکړه، اوف! کاشکې مې غنم کرلي وای.

په راډيويي ډرامو کې د فلش فارورډ له تخنيک څخه هم کار اخيستل کېږي، د بېلگې په ډول يو مسافر د کلي تر څنگ تېرېږي، گوري چې لارې دوې شوي دي، دلته له مونولاگ څخه کار اخيستل کېږي، يانې مسافر له ځانه سره وايي چې دلته خو لارې دوې شوي دي، پر دا يوه لاره د انسانانو او څارويو د پلونو نښې نه شته او دا بله لاره ودانه ده، نه پوهېږم چې کومه لاره به سپين کلي ته تللې وي؟

په دې وخت کې فلش فارورډ داسې پيل کېږي: ځوان په کوڅه کې روان دی، لومړی يې د پنبو د تگ او وروسته د ماین د چاودنې لوی غږ اورېدل کېږي، مسافر په ژړا له ځانه سره وايي: وای دا خو مې پنبه پرې شوه. تر چاودنې وروسته د مسافر له خبرو سره غمجمه موسيقي یو ځای اورېدل کېږي او د مسافر خبرو ته ازانگه هم ورکول کېږي. په دې وخت کې یو کلیوال بوډا پر مسافر غږ کوي: ځوانه څنگه ولاړ یې او چورت وړی یې؟ ځوان ورته وايي چې هسې ما ویل چې سپین کلي ته به کومه لاره تللي وي؟ کلیوال ورته وايي چې هغه مخامخ لاره ورغلي ده.

څرنگه چې په راډیو کې یوازې خبرې، طبیعي اوازونه (سونډافیکټونه) او موسيقي لرو، د یوه او بل زمان تر منځ توپیر گران کار دی، نو باید فلش فارورډ د ځانگړې موسيقي، طبیعي اوازونو او خبرو په وسیله تشریح شي. په دې بېلگه کې مو ولیدل که بوډا کلیوال نه وای، نو اورېدنکي نه پوهېدل چې مسافر رښتیا پر ماین وخوت او که چورت وړی و، خو د بوډا کلیوال خبرو دا صحنه روښانه کړه.

په پښتو ډرامو کې که څه هم د فلش بک او فلش فارورډ له تخنیکونو څخه ډېر کار اخیستل شوی، خو پر هدفونو، ځانگړتیاوو، د استعمال پر ځایونو او ډولونو یې بحث نه دی شوی، پر تیوري یې هم بحث نه دی شوی. لیکوال هغه وخت له یوې تیوري څخه زده کولای شي چې له مثالونو سره تشریح شي، ځکه نو ما هڅه وکړه چې په دې بحث کې ډېر مثالونه ځای کړم.

تلوسه (Suspence)

یوازینی راز چې لوستونکی، لیدونکی یا اورېدونکی نه پرېږدي چې ځان په بل څه مصروف کړي او له ځانه سره یې تر پایه بوخت ساتي هغه تلوسه ده او د تلوسې بنسټ پوښتنه ده. تلوسه د کیسې او ډرامې هغه راز یا تړلی بکس دی چې خلکو ته پوښتنې پیدا کوي او د ځواب له پاره یې ډرامه تر پایه تعقیبوي.

تکره لیکوال باید د ډرامې په سر کې لیدونکي او اورېدونکي جلب کړي او پوښتنې ورته پیدا کړي، که ډرامه د ژوند په عادي بهیر پیل شوه، خلک یې نه خوښوي، ځکه انسان فطرتاً غواړي په هر څه پوه شي، خو دا کار هغه وخت کوي چې پوښتنه ورته پیدا شي.

نصیراحمد احمدی په خپل کتاب (راځئ کیسه ولیکو) کې لیکي: څه موده مخکې مې یو انگرېزي فیلم وکوت، لومړنۍ یوې دقیقې یې اړاستلم چې پوره یونیم ساعت ټلويزيون ته کښېنم. ولې؟ ما څه ولیدل؟

يو گن ځنگل و، هسکې ونې يې درلودې، په چوپه چوپتيا کې يو څوک پر وچو پاڼو وخت، يو تور مار تر يوې وچې ځانگې راتاو شو، کيمره د يوه سرې پښو ته برابره شوه چې منډې يې وهلې... ما يې د سا ايستلو غږ اورېده... په دې وخت کې کيمره د سرې مخ ته برابره شوه، سرې ځوان و، تر خوله يې وينې بهېدلې او گربوان يې په خټو لړلې نسکارېده.

سرې څو ځايه ولوېد، بيرته پورته شو، ناڅاپه ودرېد، په وارخطايي يې پورته وکتل، يو لوی سيوری ورباندې راغی، پرې ورتپت شو، ځوان خپلو سترگو ته لاس ونيو، يوه تېره او وحشتناکه کوکه يې ترخوله ووتله. يوه رڼا او د يوې دقيقې ختم.

دويمه صحنه له عادي ژونده پيل شوه، ښار و، د يوې کورنۍ پنځو غړو (مور، پلار او دريو اولادونو) مېلې ته د تگ له پاره تياری نيوه. دا چې د فيلم پاته برخې څنگه وې او څه پېښ شول دا يو اوږد بحث دی، خو لنډه دا چې زما په ذهن کې د فيلم لومړنۍ يوې دقيقې پرله پسې پوښتنې راولاړې کړې.

دا سرې څوک و؟ په ځنگله کې يې څه کول؟ ولې يې منډې وهلې؟ له څه شي وېرېدلې و؟ له لارو سره يې تر خوله وينه ولې راتله؟ چا لاس وراچولی و؟ ځناورو برید پرې کړی و؟ هغه سيوری د څه شي و؟ سرې ولې چيغه کړه؟ ایا مړ شو؟ ایا، ایا، ایا... په لسگونه نورې پوښتنې راته پيدا شوې. (۶: ۱۹)

دا چې په ډرامه کې څنگه تلوسه پيدا کولای شو، گرانه ده چې ځانگړي معيارونه ولرو، خو ځينې تجربې شته چې دلته به يې په لنډ ډول تشریح کړو.

په ډرامه کې څنگه تلوسه پيدا کړو؟

۱: خبره نيمه کول

نيمه خبره کول ابهام پېښوي او ابهام د تلوسې سبب کېږي، د بېلگې په ډول که يو ماشوم کور ته په وارخطايي او منډه راشي او خپلې مور ته ووايي: ادې جنازه يې راوړه.

مور: (په وارخطايي او ژېړغوني اواز) څه شی جنازه يې راوړه؟ د چا جنازه؟

هلمک: نه پوهېږم، زموږ د کور مخ ته يې کښېښووله

دا لنډ ډايلاگ ډېرې پوښتنې پيدا کولای شي، څوک مړ شوی؟ ولې مړ

شوی؟ چېرې مړ شوی؟ څنگه مړ شوی او څه وخت مړ شوی دی؟

خو که ماشوم مور ته ووايي چې لالا مې سهار له سپين کلي سره موټر

ټکر کړی دی، وايي چې شهيد شوی دی، اوس يې خلکو جنازه راوړه. په

دې ډول هيڅ پوښتنه نه پاته کېږي او چې پوښتنه پاته نه شوه، نو تلوسه

هم ورسره ختمه شوه.

۲: کيسه له پای يا منځ څخه پيل کول

که ډرامه لکه نکل په طبيعي ډول پيل شي، تلوسه نه لري، خو که له

منځ يا پای څخه پيل شي، ډېرې پوښتنې پيدا کوي او خلک هڅوي

چې د خپلو پوښتنو موندلو له پاره ډرامه تر پایه تعقيب کړي. څرنگه

چې ډرامه تل پر کيسه جوړېږي، نو په ډېرو کيسو او ناولونو کې له

دې تخنيک څخه کار اخيستل شوی دی، د بېلگې په ډول د نصيراحمد

احمدي (تال) ناول په دې ډايلاگ شروع شوی دی:

اوله پوښتنه له رنگه سرې ډاکټرې وکړه:

- ارزو خو کلنه يې؟

د مخامخ ولاړې ډنگرې نجلۍ سپرې شونډې و خوځېدې:

- نه پوهېږم

د نجلۍ څنگ ته له عمره پخې بڼڅې وويل:

- خدای مې دې نه غلطوي د کرزي په دويم کال پيدا شوه.

د ډاکټرې د تندي گونځې سره ورغلې، غبرگې څنگلي يې د مېز له سره

پورته کړې، ويې ويل:

- بخت بي بي ترورې! نجلۍ ژبه لري خپله غږېدای شي. (۲: ۱)

کله چې سپرې څو پاڼې نور ناول ولولي، نو پوهېږي چې يوه زړه بوډۍ

په روغتون کې بستري شوې او دا ماشومه يې د هغې د خدمت له پاره

له کلي څخه ورته راوستلې ده، خو په پيل کې د ډاکټرې پوښتنې

لوستونکي ته نورې پوښتنې پيدا کوي، ايا دا ساده، کليواله، کمزورې او

نابلده ماشومه به د دې بوډۍ خدمت وکولای شي؟

۳: اصل موضوع لومړی بيانول او جزيات اخير ته پرېښودل

که يو سپرې له ښاره کور ته راشي او خپلې بڼڅې ته ووايي چې ستا

له پاره يو ډېر ښه زېرى لرم، خو وروسته درته واييم، اوس ډېر وړى يم،

ته ژر ډوډۍ راتياره کړه! بڼڅې ته شل پوښتنې پيدا کېږي، شاوخوا ټول

خپلوان، خسرگنۍ او پلارگنۍ يې په ذهن کې راگرځي، دا هغه تلوسه ده

چې يوې گونگې خبرې پيدا کړې ده.

۴: د باور خلاف خبره اورېدل

که یوه انډيوال ته مو وواياست چې نه به يې خبر، هغه زموږ او ستاسې د کوڅې کلي لونگ خو دې ياد دی، هغه اوس بانک لري، دلته خو څه کوي، په خارج کې هم څو کورونه لري. انډيوال ته مو ډېرې پوښتنې پيدا کېږي، عجيبه ده لېونی لونگ بانک لري؟ دومره پيسې يې له کومه کړې؟ هغه خو پيسې نه درلودې او لېونی هم و... هغه دی چې تلوسه ورسره پيدا کېږي او د لونگ په اړه ستاسې څخه پوښتنې پيل کوي او په ډېر شوق ستاسې جوابونو ته غوږ نيسي.

۵: ډرامه په يوه يا څو پوښتنو پيل کول

که يو سړی کور ته راشي او نارې وهي چې ښځې! وا ښځې چېرې يې! خو هيڅوک جواب نه ورکوي، د کور په ټولو کوټو کې وگرځي، خو ښځه يې په کور کې نه وي. دا هغه حالت دی چې تلوسه زېږوي. کېدای شي دا سړی خپله له ځانه سره پوښتنې پيل کړي چې ليدونکو او اورېدونکو ته هم پوښتنې پيدا شي. عجيبه ده سهار خو چې زه له کوره وتم ښځه مې په کور کې وه، اوس چېرې ده؟ ما ته خو يې نه دي ويلې چې زه د پلار يا بل خپل کره ځم؟ بداخلاقه خو هم نه ده چې له چا سره به تښتېدلې وي؟ دې خو داسې عادت هم نه درلود چې زما بې اجازې دې يو ځای ولاړه شي؟ کوم چا په زور تښتولې نه وي؟ ناروغه شوې نه وي؟ په ډرامه کې چې دې سړي ته څومره پوښتنې پيدا کېږي د ډرامې ليدونکو او اورېدونکو ته هم همدومره پوښتنې پيدا کېږي.

۶: د پېښې نښې نښانې

که یو څوک په کور، باغ، ځمکه او لاره کې داسې څه وویني چې د یوې حادثې ښکارندويې کوي، دا هم پوښتنې راولاړوي، مثلاً یو بزگر خپلې ځمکې ته ځي چې شفټله وربښي، گوري چې ځمکه یو ځای په پښو خړل شوې او شکول شوې ده، یو څو څاڅکي وینه هم ویني چې یوې خوا ته یې کرښه جوړه کړې ده، د وینو په کرښه پسې ځي، گوري چې په وینو لړلې یوه خپلې هم پرته ده.

دا هغه څه دي چې د یوې جنایې پېښې نښه بلل کېږي. ایا دلته څوک وژل شوی، تپي شوی یا تښتول شوی دی؟ دا څوک دی؟ زموږ په کلي کې خو چا نه دي ویلي چې فلانې ورک، تپي یا وژل شوی دی؟ ایا دا سړی یې له بله ځایه راوستلی او زموږ په ځمکه کې یې وژلی دی؟ داسې نه وي چې دا سړی یې همدلته زما په ځمکه کې ښخ کړی وي، پولیس یې پیدا کړي او پر ما تاوان شي...

۷: د کرکټر هويت پټ ساتل

کله کله تر یوه وخته د کرکټر هويت پټول هم په ډرامه کې تلوسه پیدا کوي. د آرطغر پاڅون ډرامه کې عثمان د خپلو دښمنانو له خوا محاصره کېږي، خو ناڅاپه د ده په پلوی له یوه پټ ځای څخه مخ پټي سرتېري د عثمان پر دښمن د غشو باران کوي، هغوی پر شا تگ ته اړباسي او عثمان ځنې خلاصوي. په دې صحنه کې تر څو دقیقو پورې نه عثمان او نه یې دښمن پوهېږي چې دا سرتېري څوک دي؟ په ځینو کیسو کې ناڅاپه یو داسې نااشنا کرکټر راڅرگند شي چې خلکو ته

ډېرې پوښتنې پيدا كړي، مثلاً يو كركټر دى چې تور كالي يې اغوستي وي، له سره بيا تر پښو پورې يې ځان پټ كړى وي، د شپې په تياره كې د كلي په كوڅو كې گرځي، خاص خاص كورونو او ځايونو ته په ځير ځير گوري، تل د شپې له خوا راپيدا كېږي او سهار مهال بيرته ورک شي. هيشوك نه پوهېږي چې دا سړى څوك دى؟ د حكومت جاسوس دى كه په كلي كې له چا سره دښمني لري؟ د ترهگرې ډلې غړى دى او كه غل دى؟ له دې كار څخه يې هدف څه دى؟ ولې ځان پټ ساتي؟ ولې دا كار د شپې كوي؟

۸: نا اشنا غرونه اور بدل

په ډرامه كې نا اشنا غرونه نه يوازې دا چې سړى ډاروي، بلكې ډېرې پوښتنې هم ورته پيدا كوي، د بېلگې په ډول د (فلش فارورډ) كاناډايي ټلويزيوني سريال ډرامه كې يوه الوتكه په يوه ليري او نا اشنا ځنگلي جزيره كې رالوېږي، د الوتكي ځيني سپرلي مړه او نور يې ژوندي پاته كېږي. ژوندي سپرلي هڅه كوي چې له جزيرې څخه ووزي، خو هيش لاره نه ورمعلومېږي، په دې بهير كې په هرو څو دقيقو كې دوى ته نژدې يو نا اشنا اواز اور بدل كېږي او نژدې ونې او بوټي هم ورسره ښوري، تر ټولو د تعجب وړ خبره دا ده چې دا اواز د عادي ژوند هيش اواز ته نه دى ورته.

۹: د باور خلاف څه ليدل

هر انسان په خپل چاپيريال کې د اوازونو سره اشنا شوی وي، خو که د عادت خلاف څه واوري او يا يې وويني خامخا تعجب کوي او دا تعجب تلوسه زېږوي، د مثال په ډول يو سړی په اپارتمان کې يوازې اوسېږي. يوه شپه ناوخته د يوې ښځې په ژړا له خوبه راويښېږي، لومړی فکر کوي چې دا به خوب وي، خو کله چې غوږ نيسي، نو د څنگ له خونې څخه ژړا اورېدل کېږي، له کوټې څخه راوړي، گوري چې د کور دروازه خلاصه پاته ده. له ځانه سره وايي: عجيبه ده! ما خو د کور دروازه قلف کړه، دا ولې خلاصه ده؟ دالېز ته سر ور ايسته کوي، هيڅوک نه ښکاري. دا ډول صحنې په جنایي ډرامو کې ډېرې وي.

۱۰: د پېښې انځور ښودل

په ساحه کې د يوې پېښې انځور په داسې ډول پرېښودل چې د پېښې علت معلوم نه شي خلکو ته ډېرې پوښتنې پيدا کوي او د تلوسې لامل کېږي، مثلاً د نسيمې باري له دې ژباړل شوې لنډې کيسې د پيل پاراگراف به راواخلو:

د مني موسم و، د مرستون غولۍ د چنار ژېړو پاڼو پوښلی و، سوکه ور خلاص شو او يوه بېر سړې ښځه لېونتون ته رانوته. له دې سره سم له هرې خوا چيغې شوې او له هرې خوا لېونيانو ورباندې رامنډې کړې، چا رږډلې پاڼې ورباندې شيندلې او چا تر کاليو کښوله، خو دې څه نه ويله، يوې او بلې خوا ته يې په يو چا پسې کتله.

په همدې تېل ماټېل او غالمغال کې يې څو گامه وړاندې پر يوه ځوان

سترگې ولگېدې، سمدلاسه يې په سترگو کې اوښکې ډنډ شوې او سوکه سوکه د هغه ځوان خوا ته ورغله، خو ځوان چې وليده، نو سمدلاسه يې چيغې کړې: ما ته مه رانژدې کېږه! زما خخه ليري شه، اې خلکو ما ځنې خلاص کړئ! ځوان له دې خبرې سره سم منډه کړه او د لېونيانو په ډله کې ورک شو. (۱۶: ۹۵)

۱۱: زړه نازړه دريځ غوره کول

که ډرامه په متضادو حالتونو پيل او يا يې په منځ کې متضاد حالت راشي، نو پوښتنې پيدا کوي. دېرش کاله مخکې مې يوه لنډه کيسه لوسته، يوه افغان پيلوټ ته يو کلی ورنښودل شوی وي چې بايد بمبارد يې کړي، خو پيلوټ ويني چې په کلي کې دښمن نه ليدل کېږي، له ځانه سره وايي چې دا خو ټول ولسي خلک دي، دا څنگه بمبارد کړم؟ خو بيا له ځانه سره وايي چې مجبوره يم بمبارد يې کړم، ځکه دغسې قوماندې راکول شوې ده.

د مخابرې له لارې له قوماندانۍ سره اړيکه نيسي او ورته وايي چې په دې کلي کې خو دښمن نه ليدل کېږي، ټول ولسي خلک دي. له هغې خوا ورته ويل کېږي چې بمبارد يې کړه! دا امر دی. پيلوټ له ځان سره په ذهني کشمکش بوخت وي او الوتکه د کلي له پاسه سره راڅرخوي.

۱۲: هدف اعلانول او د هدف پر لور حرکت کول

کله چې يو مهم کرکټر خپل هدف اعلان او د هدف پر لور حرکت وکړي، نو خلکو ته پوښتنې پيدا کېږي، مثلاً د احمد د ورور مړی کور ته راوړل

کېږي او قاتل يې هم ښکاره وي، احمد قسم اخلي، وايي تر هغو بيرته کور ته نه راځم چې د خپل ورور کسات مې نه وي اخيستی.

۱۳: د وړاندوينې وړ خطر

په ډرامه کې ليدونکي او اورېدونکي معمولا له مرکزي او مثبت کرکټر سره ډېره خواخوږي لري، که هغه ته کوم خطر پېښېږي يا په راتلونکې وخت کې هغه ته د خطر پېښېدو امکان وي، ليدونکي او اورېدونکي اندېښمن کېږي او د خپلې خوښې کرکټر تعقيبوي چې خطر ورته پېښ نه شي، کټ مټ لکه د دوی د کورنۍ غړی چې وي، ځکه عاطفي اړيکه ورسره لري.

فرض کړه يوه بېوزله کورنۍ ده، د دې کورنۍ يو ځوان غواړي چې ملي اردو ته ولاړ شي، خو کورنۍ يې اجازه نه ورکوي. دا چې دا کورنۍ د روزۍ بله لاره نه لري، ځوان د مور او پلار خبره نه مني او ملي اردو ته ځي. دا چې جنگي حالت دی هره شيبه دا خطر شته چې دا ځوان په جگړه کې ووژل شي، لومړی د عسکرۍ د ژوند خطر ښودل او بيا جگړې ته د دې سرتېري تلل په ډرامه کې تلوسه پيدا کوي. (۹)

۱۴: دوه مختلف ليدلوري

ډرامه هم لکه لنډه کيسه او ناول بېلابېل ليدلوري لري چې هر ليدلوری يې خپل ځای او ارزښت لري، خو دوه مختلف ليدلوري په ډرامه کې تلوسه زياتوي، د بېلگې په ډول يو جنگي کنډک د داسې دښمن پر لورې د يرغل له پاره حرکت کوي چې له دوی څخه سل کيلوميټره ليري دی، خو دښمن د دې بريد په اړه مخکې لا خبر شوی

او دوی ته نژدې يې لاره نيولې وي. که څه هم د دوو متضادو اړخونو يو اړخ روښانه دی، يانې د کمين خبره خلکو ته معلومه ده، خو جنگي کنډک ناخبره دی، دلته خلکو ته ډېرې پوښتنې پيدا کېږي چې په جگړه کې به څه پېښ شي؟ ځکه چې جنگي کنډک ناخبره دی او په لاره کې جگړې ته چمتو نه دی. که برید کوونکی کنډک لاره بدله کړي او وروسته دا راز څرگند شي چې دوی د کمين په اړه خبر شوي ول، نو په ډرامه کې نوره هم تلوسه پيدا کېږي، ځکه چې د برید کوونکي جنگي کنډک لاره بدلول ليدونکو او اورېدونکو ته ناڅاپي معلومېږي او په ډرامه کې ناڅاپي پېښه پوښتنه پيدا کوي. له دې ډول تخنيک څخه په جنگي، جنایي او پوليسي ډرامو کې ډېر کار اخيستل کېږي.

۱۵: د مخالفو کرکټرونو مخ په مخ کېدل

کله چې په ډرامه کې دوه مخالف کرکټرونه په مخه سره ورشي، نو له ليدونکو او اورېدونکو سره دا پوښتنه پيدا کېږي چې دوی به خامخا يو د بل پر وړاندې غبرگون ښيي، خو پوښتنه دا ده چې غبرگون به يې څه ډول وي؟ څوک به لومړی غبرگون وښيي؟ د غبرگون شدت به څومره وي؟ لفظي شخړه به وي او که به لاس سره اچوي؟ له وسلې څخه به کار اخلي او که به يوازې په همدې لاس اچولو اکتفا وکړي.

۱۶: له يوه خنډ له ليري کولو سره سم بل خنډ پيدا کېدل

په ډرامه کې مرکزي کرکټر د خپل هدف په لاره کې معمولا له بېلابېلو خنډونو سره مخ کېږي، همدا خنډ د نارامۍ سبب کېږي او کشمکش ځنې پيدا کېږي. کله چې ليدونکي او اورېدونکي پوه شول چې د ډرامې مرکزي کرکټر ټول خنډونه له مخې ليري کړل، پوښتنې يې حل کېږي او ډرامه نوره خوند نه ورکوي، بايد ډرامه ليکوال د مرکزي کرکټر پر وړاندې د نوي خنډ څرکونه داسې مهال رانښکاره کړي چې لا پخوانی خنډ پوره نه وي ليري شوی.

۱۷: له لامل پرته عواطف څرگندول

د ډرامې يو مهم کرکټر له کوم دليل پرته عواطف څرگند کړي، مثلاً وژاري او يا وځاندي، له خلکو سره پوښتنه پيدا شي چې ولې يې وژړل او يا يې وځندل، لکه د اکتاپوس يا اکتاپوس (Octopus) سريال په دوهمه برخه کې کوراډو کاتاني (Corrado Cattani) يو مهم کرکټر دی. دی په ډرامه کې د پوليس د تحقيق آمر او له مافيايي ډلو سره په مبارزه بوخت وي.

يوه ورځ کور ته راځي، په الماری کې شيان سره اړوي رااړوي چې د ټوکره يوه ناوکۍ (نانڅکه) پيدا کوي، په دې وخت کې يې بڼه الوزي، رنگ يې تک ژير اوړي، بيا پر دېوال لگېدلو رساميو ته گوري، ولاړېږي او يوه يوه رسامي راجلا کوي، په چوکۍ کې کښېني او په زوره زوره ژاړي. دا صحنه خورا له تلوسې ډکه ده، ځکه ليدونکي نه پوهېږي چې کاتاني ولې ژاړي. وروسته معلومېږي چې يوې مافيايي ډلې د ده وړه لور تښتولې او وژلې ده، دا يې د هغې لور نانڅکه او د هغې د لاس رسامۍ دي.

۱۸: د جوړې جلا کېدل

که یوه جوړه سره جلا شي، اورېدونکي يا ليدونکي د هر يوه له حاله خبر وي، خو دوی تر خپل منځ سره خبر نه وي، نو دا حالت ډېره تلوسه زېږوي. جوړه کېدای شي دوه مينان، مېړه او مېرمن، مور او زوی، دوه تېروني خپلوان يا انډيوالان وي، لکه په (يو وخت نړور هم ناوې وه) يا (کيو کی ساس بهی کېهی بهو تی) هندي سرپال ډرامه کې چې (تولسي) مرکزي کرکټره ده، د دې مېړه (مهیر ويرانی) نومېږي.

مهیر د سفر پر مهال په يوه پېښه کې پر سر ټپي کېږي، خو کورنۍ يې يو بل مړی پيدا کوي او فکر کوي چې همدا مهیر ويرانی دی.

مهیر روغتون ته وړل کېږي او هلته يې د (منديرا) په نوم يوه ډاکټره ويني، مينه يې ورسره پيدا کېږي، له همدې امله يې ښه ساتنه او پالنه کوي. څرنگه چې د مهیر سر له يوه کلک شي سره لگېدلی، نو حافظه يې بايللې ده، ځان او کورنۍ ځنې هېره شوې ده.

کله چې په روغتون کې د مهیر درملنه پای ته رسېږي (منديرا) يې له ځانه سره کور ته بيايي او په کور کې يې ښه په مينه پالنه کوي. ليدونکي له يوې خوا تولسي ويني چې د مهیر په مرگ ویر کوي او له بلې خوا مهیر ويني چې ژوندی دی او د منديرا په کور کې اوسېږي، ليدونکي دې صحنې ته په تمه دي چې مهیر ويرانی او تولسي به کله او څنگه يو بل سره پيدا کړي.

۱۹: شک کول

کله چې په کیسه کې یو کرکټر پر بل کرکټر شک وکړي، نو د پوښتنې لامل کېږي او پوښتنه د تلوسې سبب ګرځي. د دې ډول تلوسې یوه ښه بېلګه د غازي سيال په (بنزی) نومي پوليسي ناول کې موندلای شو. په دې ناول کې د جلال زوی سلیم خپلې میرې ته زنگ وهي، خو ټیلیفون خو ساعته پرله پسې مصروف وي، په دې وخت کې سلیم ته شک پیدا کېږي چې پلار مې بوډا او مېړه مې ځوانه ده، داسې نه وي چې میرې مې له یو چا سره یاراننه جوړه کړې وي چې په ټیلیفون کې دومره ډېرې خبرې ورسره کوي. د همدې شک پر بنسټ په منډه کور ته روانېږي، خو کله چې کور ته رسېږي، گوري چې میره یې یو چا په چاره وهلې او وژلې ده.

۲۰: نامعلومه برخه لیک

په ځینو ډرامو کې نتیجه لیدونکو او اورېدونکو ته پاته کېږي، باید اورېدونکی خپله له ځانه پوښتنه وکړي او جواب یې هم خپله پیدا کړي چې د دې کار پایله به څنګه شي؟ د بېلګې په ډول احمد په قهرجن حالت کې په منډه خپلې کوټې ته ځي او په ځان پسې دروازه کلکه تړي. د کور غړي چې هر څومره دروازه ورتکوي دی نه جواب ورکوي او نه هم دروازه ور خلاصوي، په همدې چينغو او نارو کې ډرامه خلاصېږي. په دې ډول له خلکو سره پوښتنې پیدا کېږي چې په احمد څه وشول؟ ځان یې وواژه که یوازې دروازه نه خلاصوي؟ د احمد له ژوند سره تړلي نورې پوښتنې هم ورته پیدا کېږي.

د تلوسې ډولونه:

تلوسه دوه ډوله ده، يو د ډرامې عمومي تلوسه ده چې موږ مخکې تشریح کړه او بل د سريال ډرامې د راتلونکي برخې له پاره تلوسه يا انتظار دی. لومړی ډول دا مانا چې ډرامه بايد د کتلو او اورېدلو په بهير کې تلوسه ولري چې خلک جلب کړي او تر پايه يې تعقيب کړي، خو دويمه تلوسه بيا د سريال ډرامو په اړه ده.

که د ډرامې يوه برخه پای ته رسېږي بايد په داسې ډول پای ته ورسېږي چې خلک د ډرامې راتلونکي برخې ته په شوق منتظر و اوسي چې دې تخنيک ته د انتظار شيبه يا کليف هنگر (Cliffhunger) وايي.

د (کليف هنگر) نوم د (اسماني رنگ جوړې) اثر څخه اخيستل شوی دی. په دې داستان کې يو مهم کرکټر (هينري نايټ) د غره تر يوه پان لاندې راڅرغوند شوی وي. (کليف) راڅوړند او د لوېدو ځای ته وايي يا په بل عبارت هغه ځای ته وايي چې هره شېبه يې د لوېدو امکان وي. په کليف هنگر کې تل د متضادو پېښو امکان وي يا په بل عبارت (کليف هنگر) له داسې تلوسې ډکې پېښې ته وايي چې ليدونکي يا اورېدونکي په بې صبرانه ډول غواړي د پېښې په نتيجه پوه شي.

د مثال په ډول په يوه پوليسي ډرامه کې غل کور ته ورغلی وي، په کور کې شاوخوا منډې وهي او غواړي چې تر غلا وروسته له کوره وتښتي، خو په دې وخت کې يو بل سړی هم وليدل شي چې يوازې يې بوټونه ښکاري او په ده پسې وي، کله چې غل غواړي له کوره وتښتي، نو پر غور يې توپنچه ونيول شي او پر همدې ځای د ډرامې همدا برخه پای ته ورسېږي.

اوس خلک مجبور دي د ډرامې پاته برخه وگوري او پوه شي چې په راتلونکې برخه کې به څه پېښ شي؟ ځکه له خلکو سره خو پوښتنې

پيدا شوي دي: دا بل سړی څوک و؟ پوليس و که د کور خاوند؟ که پوليس و، نو غل به ونيسي که به ځنې وتښتي؟ که د کور خاوند و، نو غل به زورور شي که د کور خاوند؟ وروستی بریا به د چا په برخه وي؟

کله کله د ډرامې يوه برخه په داسې ډول پای ته رسېږي چې د ډرامې يو کرکټر په مرمی يا غشي پر سر ويشتل کېږي، خو دا راز يې بلې برخې ته پاته کېږي چې دا کرکټر مري او که ژوندی پاته کېږي؟ کله کله په راتلونکې برخه کې معلومېږي چې کرکټر اصلا نه دی ويشتل شوی، بلکې خوب ويني چې دی پر سر ويشتل کېږي.

د کليف هنگر بل مثال په دې ډول دی: يوه الوتکه په هوا کې تخنيکي عوارض پيدا کوي، ټول مسافر وارخطا کېږي، په الوتکه کې يوې او بلې خوا ته منډې وهي. يوه مسافر ته يو پراشوت په لاس ورځي، پراشوت په ځان پورې تړي او ځان لاندې غورځوي، خو پراشوت نه خلاصېږي، مسافر همداسې لاندې په هوا کې کښته روان وي چې د ډرامې دا برخه پای ته رسېږي. په دې وخت کې له ليدونکو سره ډېرې پوښتنې پيدا کېږي. هغه مسافر چې په ځان پورې يې پراشوت وتاړه او ځان يې لاندې وغورځاوه پراشوت به يې خلاص شي که نه؟ (۱۹: ۵۶)

بايد ليکوال هڅه وکړي چې د ډرامې هره برخه په دغسې کليف هنگر او له تلوسې څخه ډکه شيبه پای ته ورسوي، په دې ډول به ليدونکي او اورېدونکي مجبور شي چې د ډرامې راتلونکې برخه هم تعقيب کړي، ځکه خلک له ځينو کرکټرونو سره ډېره مينه لري، که د هغوی ژوند له خطر سره مخ کېږي خلک هم ورسره اندېښمن کېږي او د خپلې اندېښنې ليري کولو له پاره د ډرامې بله برخه هم تعقيبوي.

د سټیج، ټلوویزیون او راډیویي ډرامو عمده ځانگړتیاوي

په دې بحث کې د هرې ډرامې عمده ځانگړتیاوي بیانوو، خو په سر کې باید ووايم چې د سټیج ډرامې اساس کرکټر دی، یانې لیدونکي د سټیج پر سر کرکټر ته گوري. د ټیلویزیوني ډرامې اساس بیا تصویر بللای شو، په تصویر کې کېدای شي کرکټر، چاپیریال او په چاپیریال کې له انسانانو پرته نور داسې څه هم وي چې د ډرامې له کیسې سره اړه ولري. د دې تر څنگ سونډافیکټونه او موسیقي هم د تصویر په ځلولو او جالبه کولو کې مهم رول لري. د راډیویي ډرامو بنسټ بیا اواز دی. له راډیو څخه خلک یوازې اواز اوري، باید اورېدونکو ته هر څه د اواز په وسیله ورسول شي. راډیویي اوازونه له خبرو، سونډافیکټونو او موسیقي څخه جوړ شوي وي.

په دې بحث کې لومړی سټیج او ټلوویزیوني ډرامې سره پرتله کوو، ځکه چې مشترکه وجه سره لري، مشترکه وجه یې دا ده چې دواړه ډرامې خلک ویني. په یوه ډرامه کې خلک په ژوندۍ بڼه لیدل کېږي او په بله ډرامه

کې د خلکو او صحنو ويډيوگانې مخکې جوړې شوي او اوس ليدونکو ته د ټلويزيون په وسيله ښودل کېږي.

اوس اصلي موضوع ته راځم. که څه هم د سټيج ډرامې سکريپټ هم د ټلويزيوني ډرامې په شکل دوې برخې لري، يوه يې داستاني برخه ده چې يوازې د ممثلينو له پاره چمتو کېږي او بله يې تخنیکي برخه ده چې د ډرامې د ډايرکټر او نورو تخنیکي همکارانو له پاره لارښوونې په کې ليکل شوي وي، خو د سټيج ډرامې د سکريپټ اساسي ځانگړنه دا ده چې ډېر تمرکز پر کرکټر شوی وي.

بايد په سکريپټ کې تر ډېره حده هغه ټکي په پام کې ونيول شي چې کرکټر ته لارښوونه کوي، کرکټر ځلوي او د نندارچيانو د پام وړ گرځي، لکه د کرکټر جسمي، ذهني او ټولنيز اړخ، د کرکټر باطني نړۍ، د کرکټر، ټولنې او کایناتو تر منځ اړيکې، هدف او د هدف پر لور حرکت.

په سټيج ډرامه کې پر کرکټر ډېر تمرکز کول ځکه ډېر ضروري دی چې کله کله د ډرامې مرکزي کرکټر له فرعي کرکټرونو سره دومره اړيکې نه لري او مونولاگ وايي، د ليدونکو ټول پام همدې کرکټر ته وي، خو په ټلويزيوني ډرامه کې د مونولاگ بېلگې لږ وي.

بل دا چې په سټيج ډرامه کې ليدونکي زموږ په واک کې نه دي چې د کرکټر خبرو او يا لباس ته پام وکړي، کېدای شي موږ کرکټر ته ډېر زاړه او شورېدلي کالي وراغوستي وي او غواړو په دې ډول ليدونکو ته د هغه بهرولي وروښيو، خو شايد د ليدونکو د کرکټر د کاليو پر ځای د هغه خبرو ته پام ورواوري، خو په ټلويزيون کې کولای شو چې په کيمره د هغه د شورېدلو کاليو څو شاتونه وښيو او په بکگراوند کې غمجنه موسيقي ورسره ملگرې کړو.

د ډرامې ليکلو عملي لارې چارې/ ۲۰۵

په سټیج ډرامه کې لیدونکي اختیار لري چې څه شي ته پام وکړي، خو په ټلويزیوني ډرامه کې لیکوال اختیار لري چې لیدونکو ته څه شی ورنسکاره کړي، کرکټر، د کرکټر د وجود یوه برخه، آن دا چې یوازې د کرکټر سترگې، د کرکټر چاپیریال او له پېښې سره تړلې نورې نښې نښانې، خو په سټیج ډرامه کې دا اسانتیاوي محدودې دي.

که څه هم په ټلويزیوني ډرامه کې هم د سټیج په شان کرکټرونه مهم نقش لري، خو هلته کرکټر د ډرامې اصلي برخه نه وي، چاپیریال هم د لیدونکو پام جلبوي، آن دا چې کله کله چاپیریال د کرکټر په پېژندلو کې مرسته راسره کوي، مثلاً لومړی کیمره د نقاش په کارځای کې پر بېلابېلو تابلوگانو درېږي او بیا وروسته نقاش ښکاره کوي چې د یوې تابلو په رسمولو لگیا دی، خو په سټیج ډرامه کې لیدونکي تر ډېره حده کرکټر ته گوري.

د سټیج ډرامې یو محدودیت دا دی چې د لویو ټلويزیوني ډرامو په شان له موسیقۍ څخه ډېره استفاده نه شو کولای، ډېر سونډافیکټونه هم نه شو درلودای، د دې تر څنګ په یوه ډرامه کې ډېر متفاوت چاپیریالونه هم نه شو سره تړلای، مثلاً داسې نه شو کولای چې په یوه پرده کې کلي، په بله پرده کې ښار او په بله پرده کې بیخي بل هېواد وښیو، خو په ټلويزیوني ډرامو کې دا کار اسانه دی.

په سټیج ډرامه کې ځینې طبیعي چاپیریالونه او حالتونه ښودل هم گران کار دی، لکه ځنګل، واوړه، بازار، دښت ... ځکه لیدونکي پوهېږي چې دا یو محدود سټیج دی، خو په ټلويزیوني ډرامه کې د دې واقعي ځایونو تصویرونه اخیستلای او لیدونکو ته یې ورنښودلای شو.

په سټیج ډرامه کې یو مفهوم تر ډېره حده د خبرو په وسیله روښانه کېږي، خو په ټلويزیوني ډرامه کې مفهوم د خبرو، سونډافیکټونو، موسیقي او چاپېریال په وسیله واضح کولای شو، که څه هم په سټیج ډرامه کې هم له موسیقي او سونډافیکټونو څخه څه ناڅه استفاده کولای شو، خو د ټلويزیوني ډرامې په پرتله به مو ډېر لاسونه تړلي وي.

پر اوږدو کیسو سټیج ډرامه نه شو جوړولای او سریال ښه هم نه شو ورکولای، د بېلگې په ډول مور کولای شو چې د تولستوی رومان (سوله او جگړه) د ټلويزیوني ډرامې په ښه چمتو کړو، خو دومره اوږده کیسه په ټولو جزیاتو سره د سټیج پر سر نندارې ته نه شو وړاندې کولای.

په سټیج ډرامه کې تر ډېره حده د کیسې مرکزي مفهوم ته پام کېږي، ممثلینو ته په وار وار یادونه کېږي چې دا د کیسې اصلي برخه ده، باید له یاده یې و نه وزی، ځکه چې په سټیج ډرامه کې ټول ډیلاگونه یادېږي، که یو مهم ډایلاگ یې هېر شو، د کیسې تسلسل گډوډ او د لیدونکو ذهن هم گډوډ کېږي، خو که د کیسې مرکزي مفاهیم ورته وښودل شي، یادول یې اسانه کېږي، که په جزیاتو کې کوم ډایلاگ له چا هېر او یا بیخي پاته شي د کیسې اساسي برخې ته زیان نه اوړي.

د ټلويزیوني ډرامې ډایلاگونه داسې لوستل کېږي، لکه دوه نفره چې عادي خبرې سره کوي، یانې د خبرو لېول یې داسې وي چې یوازې یې د ده مخاطب اوړي، خو په سټیج ډرامه کې ډایلاگونه د دې له پاره په جگ غږ ویل کېږي چې لیدونکي یې واوري، ځکه په سټیج ډرامه کې لیدونکي هر یو سټیج ته نژدې نه شي کېناستلای او نه هم د ټلويزیوني ډرامې په شان دا اسانتیا لري چې د ټلويزیون اواز لوړ کړي.

په ډرامه کې په عمومي ډول دوه ډوله چاپېريالونه وي، يو طبيعي چاپېريال دی، لکه ځنگل، زراعتي ځمکه، دښت، غر، سيند ... او بل بيا د ژوند مصنوعي چاپېريال دی، لکه کور، دوکان، بازار، دفتر، کارخانه. په سټيج ډرامه کې له لويه سره دا گران کار دی چې طبيعي چاپېريال دي وښودل شي او د مصنوعي چاپېريال ښودل هم د ټلويزيوني ډرامې په پرتله اسانه کار نه دی، ځکه په ټلويزيوني ډرامه کې کولای شو د بازار، دوکان، کور، کارخانې او ښوونځي تصويرونه واخلو او د کيسې او هنري منطقو له مخې يې په ډرامه کې سره وتړو.

په راډيويي ډرامو کې يوازې اواز په واک کې لرو، دا اواز له خبرو، سونډافیکټونو او موسيقي څخه عبارت دی، يانې کوم مفاهيم چې د راډيويي ډرامې په وسيله واضح کېږي وسيله يې همدا درې صوتي عناصر دي، کېدای شي ځينې عناصر اصلي او ځينې يې د تصويري کېدلو، توجه جلبولو او يوه پيغام د پياوړتيا له پاره وي.

په راډيويي ډرامو کې بايد ډايلاگونه لنډ او ساده وي، ځکه چې د اورېدونکو له ياده وزی، که يوه جمله يې له ياده ووتله له همدې خبرو پرته بله وسيله نه لري چې په پوهاوي کې مرسته ورسره وکړي، خو که دا ټلويزيوني ډرامه وي، ليدونکي له تصوير څخه هم يو کلي مفهوم اخيستلای شي.

د سټيج برعکس راډيويي ډرامې پر اوږدو کيسو هم جوړېدای او په سريال بڼه چمتو کېدای شي، کېدای شي يوه راډيويي ډرامه د ټلويزيوني ډرامې په ډول لس، شل، دېرش، پنځوس کاله دوام وکړي، لکه د (بي بي سي) راډيو د (نوي کور، نوي ژوند) ډرامه. د سټيج

ډرامې برعکس راډيويي ډرامه ډېر کرکټرونه هم درلودای شي، خو سټیج ډرامه ډېر کرکټرونه نه شي درلودای.

که د ټلويزیوني او راډيويي ډرامې ممثلين د ثبت په بهير کې تېروتنه وکړي دا چانس لري چې يو ډايلاگ څو واړه ثبت کړي، تر ثبت وروسته د ايډيټ او میکس پر وخت هم د ممثلينو ځينې تېروتنې اصلاح کېدای شي، خو سټیج ډرامه په ژوندۍ بڼه وي، که ممثل يو ځل تېروتنه وکړه او يا يې تمثيل کمزوری و، بيا يې د اصلاح کولو چانس نه شته.

تر دې ځايه د سټیج، ټلويزيون او راډيويي ډرامو پر عمده خصوصياتو وغږېدلو، په دې خصوصياتو کې د کرکټر، ډايلاگ، مکان، زمان او تخنيکي برخو په اړه معلومات شامل ول. دا هغه څه دي چې د دريو واړو ډرامو اساسي لارې سره بېلوي، تر دې مخکې مو د ډرامې داستاني او تخنيکي برخې خپرلي دي، هېله ده چې د لوستونکو په بڼه به ورشي، خو د دې له پاره چې لوستونکي بڼه پوه شي، د سټیج، ټلويزیوني او راډيويي ډرامې د سکريپټونو يوه يوه بېلگه به هم ورته وړاندې کړو چې دوی يې ولولي او تخنيکونه يې زده کړي.

د ډرامو د سکرپټونو بېلگې

الف: د سټیج ډرامې سکرپټ:

د ډرامې نوم: لویه مور

لیکوال: پیرمحمد کاروان

موضوع: ملي یووالی

کرکټرونه:

لمر

د لمر مېرمن زرغونه

زمری

غرنی

شیطان

لویه مور چې د افغانستان د بیرغ جامې یې اغوستي او د افغانستان په

نقشه کې ناسته ده.

نور کرکټرونه: خو ماشومان.

لومړۍ پرده:

(لمر ستيځ ته راروان دی، سترې بنسکاري، مخ او لاسونه يې په خاورو سپېره دي، چای جوش يې غاړې ته غاړې ته اچولی او گريوان يې په اوبو لوند دی، زړه پيال، يوه غوټه پياز، يوه چکۍ گوره او سره ډوډۍ يې په خر خادر کې غوټه کړې ده. د خادر په بله څنډه کې يې درې خښتې تړلي دي. د ستيځ پر سر په ستړيا غوټه له ځانه ليري کوي. له خښتو نغري جوړوي او تور چای جوش پر نغري ږدي.)

لمر: (په خوشحالي په زمزمه په غور کې گوتې ږدي او په لوړغږ تپه وايي)

د کلي بر کنډو ته راشه

ما په چای جوش کې پراتې راوړي دینه ...

زوی يې لوی کې ډير سخت وړی يم، اخ چې دا سوپسک خان به له پيازگل سره څومره مزه وکي.

(په خندا): ياره لمرگله د مور شيدې دې شه چې په اخير کې داشين لونگين چای هم پسې ووهې، نو مزه به يې يو په سله شي. هې هې ارمان ارمان چې بنې يخې شرومبې هم ورسره وای، نو د پاچهۍ خوراک به ترې جوړ شوی وای. (خاندې پياز په سوک وهي پياز ليري الوزي) مه کوه دظالم زويه والله چې کابل ته هم والوزې که را نه خلاص شي. (غوړې چې کنځا ورته وکي) د... د...

(په خندا له ځان سره) لمره بچو خانه نو کنځا مه ورته کوه چې وبال لري. (پياز را اخلي بنکلوي يې او بيا يې په سوک وهي، ماتوي يې، په خوند يې خوري او بيا له ځانه سره فريا دکوي)

اخ چې د لاس تياکو مې سخت سوی وکړ. (کله چې له نغري نه

يوه توده شوې خښته را اخلي او د ورغوي تياکې پرې ټکوروي، فرياد کوي او خوله يې وړانه وړانه کېږي، خښته ږدي په شوق پر پياز او ساړه سورسک شخوند وهي او په خوشحالي له ځان سره وايي):
لمره بچوخانه مزې دې وکړې، يوه لپه مرغلرې دې وگټلې او ورسره يوه ځولۍ سره لالونه. (خاندي)

(دستيچ سر ته دوه کسان چې خولې يې تړلې دي په بېرته راځي او لمر تر مړۍ نيسي)

لمر: (چې تر ستوني نيول شوی په بند اواز په عذر او ژړه غوني اواز وايي):
مه کوئ ظالمانو مړ مو کړم، د خدای روی ته وگورئ!

لومړی غل: (په غوسه) چوپ چې وژنو دې

لمر: (په هماغه حالت) اخير څه بد مې کړي دي، پرې مې ږدئ چې سورسک مې په مړۍ کې بند شو

دويم غل: (په غوسه شپږ ټکيز چاقو راباسي او خلاصوي يې) وایم غږ مه لره چې حالوم دي، دا ووايه چې يوه لپه مرغلرې او يوه ځولۍ سره لالونه دې چيرته ايښي دي؟

لمر: (په خپه اواز) اې ستاسو اوازونه خو زما د ورونيو په څېر دي، دا څه کوئ؟ په قران کې به لالونه او مرغلرې لرم.

لومړی غل: (په قهر) زمريه ته يې دا لاسونه کلک ونيسه چې زه يې په دې خښته پر دا سر ووهم چې عقل يې سر ته راشي. هر سور ږيري ورته ملاشاگل ښکاري، پر ما او تايې هم د ورونيو گومان وکړ.

دويم غل: (پر خوله يې لاس وږږدې) غزنيه وهه يې!

لمر: (په بند اواز او په ژړغوني انداز) دا دی تاسې خو زما خواږه وروڼه

ياست، زمري او غرنی خو زما د وروڼو نومونه دي.
لومړی غل: ته صبر وکه اوس به وروڼه در وښيو. (ته چې مرغلرې او لالونه
مور ته نه رانښي، نو درواخله، (په خښته يې پر سر وهي، د لمر تر خوله
فرياد خپري او ډوډی يې په وینو سره کېږي)
دويم غل: (چې پر ډوډی او پيازو شخوند وهي په ډکه خوله وايي) زمريه
لکه چې ودې واژه.

لومړی غل: (جدي دی، دی هم هغه په وینو سره ډوډی رااخلي. يوه
خنده ترې ماتوي او له پيازو سره يو ځای يې خوري) ډېرې خبرې مه
کوه! ونيسه که مړ نه شو گړنگ ته به يې وغورځوو چې کارغان يې
غوښي وخوري او که ژوندی پاتې شو خپل کور ته يې وړو چې مرغلرې
او لالونه ترې واخلو.

(لمر چې زگړوی کوي يو غل يې تر پښو او بل يې تر سر نيسي او وري
يې، صحنه پای ته رسېږي او پرده غوړېږي)

دويمه پرده:

(زمري او غرنی په داسې حال کې لمر کور ته وړي چې ټپی دی، د
لالونو او مرغلرو پوښتنه ترې کوي. لمر د خپل ورغوي ټناکې ورښيي
چې دا مې مرغلرې ښودلې او لمر څه غنم ورښيي چې دا مې په
مزدوری گټلي و دا مې لالونه بلل. غرنی او زمري غنم ترې وړي او يو
څه په کور کې ور ته شيندي.)

درېيمه پرده:

د زرغونې منگۍ پر سر دی او د خپل کور طرف ته راځي، له ليرې دوه کسان وينې چې خولې يې تړلې او په ځوليو کې غنم ورسره دي. زرغونه وارخطا کېږي، پر سر يې منگۍ چرپېږي او ټيکری يې لمدېږي، کور ته چې راننوزي خپل خاوند په وينو کې لت پت وينې چې زگيروي کوي. زرغونه وارخطا کېږي، منگۍ ترې لوېږي، لمر په زگيروي وايي چې له تنډې مړ شوم. زرغونه خپل په اوبو لوند ټيکری د ده په خوله کې ورڅخوي. زرغونه وايي چې له خپلوانو به مرسته وغواړم چې ډاکټر ته دې يوسي.

څلورمه پرده:

(لويه مور په لاره کې ناسته ده او ژاړي چې زمري او غرنۍ پرې راځي. لويه مور ورته وايي چې تاسو له خپل ورور نه غلا وکړه، زه خپلې شيدې نه دريځنيم. غرنۍ او زمري ورته وايي چې ته څوک يې؟ لويه مور ورته وايي چې زه ستاسو مور يم. که تاسو يو د بل حق و نه پيژنئ له يو بل سره صادقانه وروري و نه کړئ تاسې به هميشه نورو ته محتاجه ياست او ستاسو ډوډۍ به تل په وينو لړلې وي. دوی ورته وايي چې څه څه ته ليونۍ يې.)

پنځمه پرده:

(لمر يې له ډاکټر نه راوړی او پر سر يې پټۍ ورتړلې وي. ډېر په غوسه دی، وايي که مې ټوپک پيدا کړ، خپل وروڼه وژنم. زرغونه ژاړي او پلو ورته غوږوي چې که وروڼه دې ووژنې د هغوی ماشومان به يتيمان شي. د

دې پر ځای چې وروڼه دې ووژني، شيطان ووژنه چې وروڼه دې ورورۍ ته جوړ شي او د رحمان پر لاره روان شي، خو لمر يې نه مني، وايي نه زه يې بې مرگه نه پرېږدم.

شپږمه پرده:

(شيطان پټ غوړ ورته نيولی دی، خوشحاله دی او له ځان سره سندرې وايي چې زه به دا وروڼه خامخا په دښمنۍ سره اخته کوم، زه به لمر ته په هر ډول چې وي وسله ورپيدا کوم، يو څه خوراكي مواد به هم ورته پيدا کوم، د دې له پاره نه چې دی د ښو کارونو له پاره قوت پيدا کړي، د دې له پاره چې له خپلو وروڼو نه د غچ اخیستلو له پاره قوت پيدا کړي.)

اوومه پرده:

(شيطان په لاره کې بمونه او کلاشنکوف ايښي دی او يو څه بسکيټ او نور خوراكي مواد يې هم ورسره ايښي دي، د اوبو يو بوتل هم ورسره دی. کله چې لمر راځي او دا شيان وينې ډېر خوشحاله کېږي. کله چې رنگين او گلداره کاغذونه خلاصوي، يو روسی کلاشنکوف په کې پروت دی، امريکايي، پاکستاني او ايراني بمونه هم ورسره دي، خو دا چې سخت وړی دی د بسکيټو په خوړلو پيل کوي، له ځان سره وايي چې دا بسکيټ به هغه وخت مزه وکړي چې له خپلو وروڼو څخه غچ واخلم.

دا ټول شيان له ځانه سره اخلي، لږ اوبه څښي او بيا د بوتل سر تړي، وايي اوبه هم نه څښم، داسې نه وي چې د غوسې اور مې مړ شي. په دې وخت کې چې غواړي د وروڼو په مرگ پسې روان شي، هغه

شیطان په عجیب و غریب لباس کې راځي او ده ته د دې وسلې او بمونو د استعمال طریقو ورښيي.

اتمہ پرده:

(لمر د خپلو وروڼو پر کورونو او جونگرو ډزې کوي. په ژړا او منډه راځي او له ځانه سره وایي چې ما خپل وروڼه او دورونو بچي وويشتل. په لاره کې لویه مور ناسته ده او ژاړي. لویه مور لمر ته وایي چې تاسې که داسې بې اتفاقه واست لکه د گور چينجي چې یو او بل سره خورئ، اخير به ستاسو وطن ستاسو دښمنانو ته پاتې شي. تاسې به ورک شئ، که لږ پاتې شئ د نورو غلامان به شئ. دا گوره دا وسلې تاسو ته ستاسو د وژلو په خاطر دښمنان او شیطانان درکوي، ورشه ټول خبر کړه، ټول ماته راشئ او له دښمنۍ څخه توبه وباسئ).

نهمه پرده:

(لمر، غزنی چې زخمي دی، زمري چې زخمي دی، د دوی ماشومان چې زخمیان دي او په وینو سرې ډوډۍ یې په لاس کې نیولې دي ټول سره غېږ په غېږ کېږي. د مور جامې ښکلوي، د مور په غېږ کې سرونه ږدي او مور د افغانستان بیرغ جگوي او ډرامه ختمېږي).

ب: د راډیويي ډرامې سکریپټ:

د ډرامې نوم: ماشومي هیلې

لیکوال: عبدالنافع همت

موضوع: د ورو نجونو ودول د هغوی ژوند بدمرغه کوي او کېدای شي د مرگ سبب یې شي.

کرکټرونه:

۱. ملالی، لس کلنه نجلۍ ده، دا ډارنه ده، لکه عمر چې یې کم دی خویونه یې هم ماشومانه دي.
۲. زرغونه (د ملالی مور) خلوپښت کلنه مهربانه ښځه ده، خو له مېړه څخه ډارېږي.
۳. کمال (د ملالی پلار) پنځوس کلن، بېوزله کلیوال، حریص او د ښځو د حقونو په اړه بې پروا.
۴. حسن خان، کلیوال خان، د بشیر پلار، سخت زړی او ظالم
۵. بشیر (د ملالی مېړه) دېرش کلن کلیوال، د ښځو د حقونو په اړه بې پروا او سخت زړی.
۶. درخانۍ (د ملالی خوانښې) پنځوس کلنه کلیواله، ظالمه، بدخویه او قهرجنه ښځه ده.
۷. نوریه (د ملالی گاونډۍ) لس کلنه نجلۍ او د خسر په کور کې د ملالی خورلینه ده
۸. څو غلي کرکټرونه چې ځانگړی هویت نه لري او یوازې د ملالی د واده پر مهال حسن خان ته مبارکۍ ورکوي.

فضاگانې:

۱. د کمال د کور فضا
۲. د حسن خان د کور فضا
۳. د شپې فضا
۴. د کلي عمومي فضا.

سونډ افیکتونه:

۱. د غوا رمبرې
۲. د خره هینگارې
۳. د وزې رمبرې
۴. د سپي غږ
۵. د چرگو نارې
۶. د زرکې نارې
۷. د کرک (مړز) نارې
۸. د کور د درازې خلاصېدل
۹. د کوټې د دروازې خلاصېدل
۱۰. د لوبڼو مینځلو اواز.

موسیقې:

۱. د پیل، منځ او پای موسیقې
۲. ډول او سورنا
۳. دایره یا چمبه.

د ډرامې د پيل ځانگړې موسيقي يا سيگنال

لومړۍ صحنه:

(ورځ او د كليوالي كور فضا. د څو ثانيو لپاره له ليري د غوا رمبرې، وزې نارې، چرگو نارې، د خره هينگارې او سپي غيا اورېدل كېږي. زرغونه كوټه جوارو كوي او له ځانه سره دا ولسي سندرې وايي):

بابا نه دی لېوه دی

د نس پر ډكېده دی

زما پر خوارې نه دی.

(ملالی. كوټې ته راځي او د بكس شا ته يو شی لټوي)

زرغونه: (لږ جدي) ملالی. لورې بيا څه شي لټوې؟ زه كوټه سره ټوله كم ته يې بيا سره و شيندې؟

ملالی: (په داسې حال كې چې بيا هم د بكس شا ته لاس وهي)

نانځكه مې ورکه ده، دلته مې ايښې وه نه پوهېږم چې څه شوه؟
زرغونه: (لږ جدي) ستا د نانځكو خو هم ځای نه دی معلوم، نن يو ځای سبا بل ځای پاته وي، سهار د كور په غولي كې پرته وه ما راواخيسته، هغه ده د كندو شا ته ده

ملالی: (په خوښۍ) چمبه مې چېرې ده؟

زرغونه: (په خلق تنگۍ) لېونۍ دې كړمه، هغه ده په هغه تاخچه كې پرته ده
ملالی: (په خوښۍ) ښه دا ده، (له ځانه سره چمبه وهي او له كوټې

څخه وزي)

(بېلوونکې موسيقي)

دوهمه صحنه:

ورځ او د زرغونې دوی د کور فضا ده، د کور دروازه خلاصېږي او کمال کور ته راځي)

زرغونه: (په اندېښنه او وارخطايي) سرپه ولې داسې خواشینی ښکاري خیریت خو به وي؟

کمال: (په خواشینی) خیر له کومه شو، (په داسې حال کې چې کېني) ته ودرېږه زه کېنم بیا به کیسه درته وکم

زرغونه: (د کمال شاته بالنبت ږدي) ها دغه بالنبت ته شا ولگوه

کمال: (په داسې حال کې چې بالنبت ته تکیه کوي او په خواشینی وایي) هی هی څه سترې ژوند شو

زرغونه: (په خواشینی) د ملالی پلاره څه پېښه ده سمه خبره وکه!

کمال: (په خواشینی) نن مې په ځمکه کې کار کوه چې حسن خان راغی زرغونه: (په اندېښنه) ښه څه یې ویل؟

کمال: (په خواشینی) تا وا بل به یې څه ویل، ویل د ملالی واده غواړو زرغونه: (په تعجب) څه شی؟ د ملالی واده؟

کمال: (په مات زړه) هو د ملالی واده

زرغونه: (جدي) نو تا څه ورته وویل؟

کمال: (په ناهیلی) ما څه ورته ویلي وای، مجبوره وم چې خبره یې ومنم

زرغونه: (په قهر) څنگه مجبوره وي؟ خوله لرې دلایل به دي ورسره ویلي وای

کمال: (لږ جدي) ښه ته راته ووايه څه مې ورته ویلي وای؟

زرغونه: (جدي) حسن خان خوزمور سره وعده کړې وه چې ملالی شپږ اوه کاله نه ودوو، اوس يې ولې تلوار جوړ کړ؟
کمال: (په ناهیلۍ) حسن خان یو سرتنبه سپری دی، هغه کله د چا خبره مني

زرغونه: (جدي او په قهر) نو حسن خان نه پوهېږي چې ملالی لس کلنه ماشومه ده، دا د ودولو ده؟

کمال: (په ناهیلۍ) رښتیا هم چې د ودولو خو نه ده
زرغونه: دا کوچنۍ نجلۍ د خسرگنۍ عزت کولای شي او که د کور په ترتیب او اشپزی پوهېږي، دوی به دا ټول کارونه ځنې غواړي او که یې نه شوای کولای، بیا به یې وهي او ډبوي

کمال: (په ناهیلۍ) دغه خبره ما هم ورته وکړه، خو تر خور گوته یې ونیولم؟

زرغونه: (په وارخطايي) څنگه یې تر خور گوته ونیولې؟

زرغونه: (په ناهیلۍ) ویل زما زوی ځوان دی، که واده په لاس نه راکوۍ، زه مې زوی ته بل واده ورکوم، ملالی چې پېغله شوه بیا به یې واده کو
زرغونه: (په قهر او جدیت) دا ټول ستا د لاسه

کمال: (جدي) ولې زما دلاسه؟ زما لور نه ده او که مې زړه نه ورباندې سوځي؟

زرغونه: (جدي) ما لومړۍ ورځ درته وویل چې نجلۍ کوچنۍ ده اوس یې مه ورکوه، خو ته د پیسو حرص ږوند کړی وې زما خبره دې و نه منله

کمال: (په نرمۍ) نو زه څه خبر وم چې حسن خان به دومره چالبازه سپری وي، ما چې ویل پر خپله پښتو به ودرېږي

زرغونه: (په ژړا) په حسن خان دې اووه دوزخونه ډک شي، دی ولې زموږ سره دومره ظلم کوي؟ (ژړا یې دوام کوي) زه مې خپله لور په لاس نه ورکوم بس

کمال: (په ناهيلی) نو څه وکو بله چاره نه لرو، نن يې د بل واده خبره راته پلمه کړه، زورور سپری دی سبا به يې نجلۍ په زور راڅخه بېولې وي، بڼه ده چې د واده خبره په پټه پرده کې ورسره خلاصه کو زرغونه: (نوره هم ژړا ته دوام ورکوي او په ژړا کې وايي) خدای دې حسن خان په داسې بلا اخته کې چې نه سر خلاصولای سي او نه پښې، دی دې پاک الله خوار او شرمنده کي

بېلوونکي موسيقي

درېيمه صحنه:

(د ډول او سورنا غږونه څو ثانيې پورته کېږي او بيرته کښته کېږي، د کلي عمومي فضا او د خلکو شور دی، څو کليوال حسن خان ته وايي):

- خان صاحب د زوی د واده دې مبارک دې شه!
- خدای دې يې پلو نېکمرغه کړي
- خان صاحب مبارک مو شه

حسن خان: خیر يو سئ، خیر يو سئ.

(بېلوونکي موسيقي)

څلورمه صحنه:

(ورځ او د کليوال کور فضا ده، د څو ثانيو له پاره د ملالی د خسر کور، د مېرزا او زرکې نارې اورېدل کېږي).

ملالی: (په خوشحالی) ملالی ښه شو چې راغلي، په نانځکو به لوبې سره وکو، ښه شو چې چمبه دي هم درسره راوړې ده نوريه: (لږ په تعجب) ولې تا د پلار د کوره چمبه نه ده راوړې؟ ملالی: نه چمبه مې دواډه په شپه مور راڅخه واخيسته او دا نانځکې مې هم په پټه راوړي دي ملالی: (په خوشحالی) ښه اوس نو راځه ته چمبه وهه او په دواړو به بدله سره وايو، سمه ده؟

نوريه: (په خوشحالی) سمه ده، راځه چې بدله شروع کو!

(ملالی او نوريه په گډه داسنډره وايي)

دا زما نانځکه ده

گوتې يې په گوته ده

شونډې تکې سرې دي

سترگې تکې شنې دي

گرانه پر ماڅکه ده

دا زما نانځکه ده.

نوريه: (په وارخطايي) هله ملالی خوانبې دې راغله، زه خو ځمه (له دې

سره سم خپله چمبه اخلي او په منډه له دالان څخه ځي)

درخانی: (په قهر راځي) ښه! افرين دي شي درباندي، ته هم ناوې يې

ها! د کور ټول کارونه دې گډوډ پرې ايښي دي او ته دلته نانځکې کيې؟

له ډوډۍ پخولو څخه خو دې په دې پلمه ځان خلاص کړی دی چې نه

مې ده زده، اوس دې د کور نورو کارو ته هم شاکره؟

ملالی: (له ډاره په ژرغوني اواز) نو د کور کارونه خو مې وکړل

درخانۍ: (په قهر) څه شي دي وکړه (د ملالی د خولې پېښې کوي) د کور کارونه خو مې وکړل

ملالی: (په ژرغوني اواز) غور لوبسي مې پرېبولل، کوټه او د کور غولۍ مې جارو کړ، نور څه وکم؟

درخانۍ: (په درد) څنگه نور څه وکړي؟ دا خوستا د پلار کور نه دی چې کوم کارونه دې زړه غواړي هغه کوي او کوم کارونه چې دې زړه نه غواړي هغه پرېږدي، ژر ولاړه شه دېگ پوخ که!

ملالی: (په ژړا) دېگ نه شم پخولای، که راڅخه خراب شو بيا مې دی وهي، هغه بله ورځ د دېگ مالگه لږ راڅخه ډېره شوې وه، داسي لغته يې ووهلم چې تر اوسه مې دغه اوږه خوږېږي

درخانۍ: (په درد) نو څه دی چې ويې وهلې؟ خپل مېړه دي دی، رنگ بدې اوس مو رنگ هم رابډوي؟ د نازولي لورې يوه لغته يې وهلې يې، نارې دې اسمان ته پورته شوې، ته چې دومره نازدانه يې مور به دي نه ورکولای، د غاړې تاويز کړې به يې وای (په قهر) ژر ولاړه شه دېگ پوخ که!

ملالی: (په ژړا) سمه ده پخوم يې، خو ته يې لږ راوښيه

درخانۍ: (په درد) ته ټوله ورځ نانځکې کوه، ښه به يې زده کړې! زه نه ستا د پلار مزدوره يم او نه دومره وخت لرمه چې دېگ دروښيمه، خپلې مور به دي درښودلی وای. (ترڅه خندا کوي) عجيبه زمانه شوه! خلک نرور د دې لپاره غواړي چې د کور په کارو کې يې اوږه په سپکه شي، خو زما نرور تر اوسه پورې يو دېگ نه شي پخولای

ملالی: (په ژړا) نو چې نې شم پخولای څه وکم؟

درخانۍ: (له درده سره کېږي) ښه ته اوس دومره شوې چې زما سره ژبه هم چلوې؟ ته ودرېره چې ماښام دې مېرپه راشي، درسره جوړ به شي، ستا په ژبه يوازې هغه ښه پوهېږي

(له دالانه وزي)

ملالی: (په ژړا او زاريو) سمه ده مورې دېگ پخومه، همدا اوس يې پخومه، خو ده ته مه وايه بيا مې وهي، مورې! وا مورې! (په درخانۍ پسې له دالانه وزي).

(بېلوونکې موسيقي)

پنځمه صحنه:

(کليوال کور دی، زرغونه لوبښي مينځي چې ملالی په ژړا کورته راځي)
زرغونه: (په وارخطايي) ملالی لورې ولې ژرې خيږت خو دی؟ ولې يوازې راغلي؟

ملالی: (په ژړا) بشير ووهلم، دا دی ته ورته وگوره لاس يې رامات کړ
زرغونه: (په ژرغوني اواز) د بشير دې لاسونه مات شي، ولي يې ووهلي؟
ملالی: (په ژړا) زما خخه دېگ لږ سوځېدلی و، پر دغه خبره درد ورغی
وي ووهلم

(د کور دروازه خلاصېږي او بشير په قهر کور ته راځي)
بشير: (په درد) بې شرمې ته بيا را وتښتېدلې ها؟ ته ودرېره چې يو ځل کور ته ولاړ شو، زه به ستا سره جوړ شم (ملالی ته يوه کلکه څپېره ورکوي) درځه مخکې شه!

زرغونه: (په ژبړغوني اواز) مه کوه ظالمه ولې يې وهې، اوس دې هم يو لاس ورمات کړی دی

بشیر: (په ډېر قهر او جگ اواز) يو لاس خوڅه کوې چې سړيې د غوڅولو دی، درځه مخکې شه!

زرغونه: (په ژړا) مه کوه ظالمه ولې يې وهې، څه گناه يې کړې ده؟

بشیر: (په درد) گناه لاتوره وي که سپينه؟ پزه يې راپرېکړه، دا يې درېيم ځل دي چې له کوره راتېستي

زرغونه: (په مظلومانه ډول) نو بل ځای خو نه ده تللي، د خپل پلار کره راغلي ده، دا نو تېنسته ده؟

بشیر: (په قهر) تېنسته نه ده نو څه شي ده مېلمستيا ده؟ چې دومره درباندي گرانه ده، نه به دي ودولای. وايي بنځه يا د کور ده يا د گور. له کوره خو راوتنېتېده، داخل يې گور ته بيايم، دا دی معلومه به شي چې له گوره هم راتېنېتېدلای شي کنه؟ (ملالی ترلاس کشوي) درځه بې شرمې

زرغونه: (په ژړا او زاريو) بيا نه راتېستي، زه به يې پوه کم، اوس يې پرېږده، بيا به يې زه خپله درولم.

بشیر: (په درد) بس بس نور دا خبرې پرېږده! تا که پوه کولای په خپل کور کې به دي پوه کړې وای، اوس چې زما مېرمن شوه په تاپورې نور هيڅ اړه نه لري، پوه شوې؟ (تر لاس يې کشوي او په کشولو او ډبولو يې له کوره باسي)

ملالی: (په چيغو ژاړي) هله مورې ځنې خلاصه مې کړه، هله مورې! هله مورې بيا مې وهې ...

زرغونه: (په چيغو) د خدای د پاره زما لورکې مه وهه، وا ظالمه ولي

داسې کوي، له خدايه ووېرېره، مه کوه (د ملالی ژړا او بشير ښکنځل او ډبول ورو ورو ليرې کېږي)

(بېلوونکي موسيقي)

پنځمه صحنه:

(د څو ثانيو له پاره د چورچوکي اوازونه، له ليري د سورلنديانو انگولوي او باد اواز پورته کېږي، بيا له نژدې څخه د زرغونې د سپي غيا اور بدل کېږي) زرغونه: (په خوبولي او وارخطا اواز) سپړه و سپړه!

کمال: (په خوبولي اواز) څه خبره ده چې په خوب کې بونگېږي؟

زرغونه: (په وارخطايي) ته کښېنه سپي داسې پرله پسې غاږي کور ته

غل نه وي راغلی

کمال: (په خوبولي اواز او بې پروايي) نو سپي خو ټوله شپه غاږي دا خو

نوې خبره نه ده

زرغونه: (په وارخطايي) يوازې د سپي غيا نه ده، د کور د دروازې کرپ مې

هم ترغور شو

کمال: (په لږ وارخطايي) ښه چې داسې ده زه به يې وگورم، (په داسې

حال کې چې له ځايه پورته کېږي) ته ودرې چې دا لاسي څراغ هم

راسره واخلم

زرغونه: (په وارخطايي) درځه زه هم درسره ځم، يا الله خير پېښ کې

کمال: (اررمې باسي) سمه ده راځه

(د کوټې دروازه خلاصېږي او وروسره د سپي غيا او شپې فضا لوړېږي، لکه

د چورچورکې اوازونه، له ليرې د سورلنديانو انگولاوي)
زرغونه: (په تعجب) او هو دا د کور دروازه خو خلاصه ده، تا ماخوستن نه
وه تړلې؟

کمال: (په وارخطايي) رښتيا وايې د کور دروازه خلاصه ده، ما خو تړلې وه!
زرغونه: (په وېره) هغه بوجی د څه شي ده؟

کمال: (په تلوسه) کومه بوجی؟

زرغونه: (په وېره) هغه د غوجلې مخ ته

کمال: (په تعجب) رښتيا دا بوجی له کومه شوه؟ ته ودرې چې وي گورم
(خو ثانيې د کور فضا لوړېږي)

زرغونه: (په وارخطايي او ژيرغوني اواز) دا خو په وينو لړلې ده

کمال: (لږ په وارخطايي) ته دا لاسي خراغ راته ونيسه چې زه د بوجی
خوله خلاصه کم

زرغونه: (په وارخطايي) سمه ده خراغ راکه

کمال: (په داسې حال کې د بوجی خوله خلاصوي او نابيره په ژيرغوني
اواز وايي) اوففف، دې ظالمانو خو هغسې خپل کار وکړ

زرغونه: (په زوره چيغه کوي) وی دا خو ملالی ده، په ژړا کې وايي) وی زما
لورکی هغسې دې ظالمانو ووژلې، يا خدايه مور خو بي وسه يو زما د لور
کسات ته ځنې واخلي، وی زما لورکی ځنگه ځوانيمرگه شوې! (په لوړ
اواز ژړا ته دوام ورکوي)

د ډرامې د پای موسيقي

ج: د ټلويزيوني ډرامې سکرېپټ:

د ډرامې نوم: سيالي

ليکوال: حفيظ الله تراب

کرکټرونه:

۱. رووف: پنځه پنځوس يا شپېته کلن سړی دی چې ارام طبيعت لري او د زامنو له حالاتو خوښ نه دی، حج تلو ته يې زړه نه کېږي، ځکه په کومو پيسو چې دی حج ته ځي حلالې نه ورته ښکاري.
 ۲. د رووف مېرمن: پنځه څلوېښت کلنه چې له مشر زوی نه وېرېږي او رښتيا ويلی نه شي.
 ۳. رياض: د رووف مشر زوی چې تېرې سترگې او دېرش کاله عمر لري، انداز يې د بدمعاش او د سيالۍ ډېر پلوی دی.
 ۴. ناصر: د رياض پنځه ويشت کلن ورور چې د مشر ورور پلوی او د هغه پر لاره روان دی.
 ۵. غرگه: د رياض ښکلې پنځه ويشت کلنه مېرمن ده.
 ۶. گلاب: د رياض لس کلن زوی چې پر نېکه ډېر گران دی.
- او څو نور فرعي کرکټرونه.

لومړۍ صحنه:

ځای: لومړی يو کلی او بيا يو کليوال متوسط کور

وخت: ورځ

لوبغاړي: رووف، د رووف د پاڅه عمر مېرمن، ماشوم گلاب، د رووف مشر زوی، غرگه، د رياض ځوانه مېرمنه او د رووف دويم زوی ناصر.

(لومړۍ دې د يو څو ثانيو له پاره کلي وښودل شي او بيا دې کيمره د رووف دوی پر کور فوکس شي، په داسې حال کې چې رووف مخکې او لاسي بکس يې ورسره وي، ټول د کور د لويې دروازې پر لور ور روان شي. رووف خپه غوندې ښکاري، دروازې ته چې ورسېږي، نو د رووف مېرمن قران کريم لور ونيسي او رووف درې ځله ترې تېر شي، قران کريم ښکل کړي او له دروازې څخه ووځي. گلاب ورپسې د کور له دننه څخه اوبه وشيندي، له زامنو سره له کوره بهر خدای پاماني وکړي او په پای کې خپل لمسی گلاب په مينه ښکل کړي او روان شي)

دويمه صحنه:

ځای: يو کليوال بازار

وخت: ورځ

لوبغاړي: رووف او يوه سوالگره ښځه چې يو ماشوم يې په غېږ کې نيولی دی.

(لومړۍ دې يو لنډ شات بازار وښودل شي چې رووف داسې په کې روان وي چې اندېښمن ښکاري، تر يو څه تگ وروسته يوه بېوزله ښځه ښکاره شي چې په خيړنه چادری کې ناسته او يو وړوکی ماشوم يې په غېږ کې نيولی وي. سوالگره ښځه رووف ته د سوال له پاره لاس اوږدوي او رووف درېږي.

رووف چې د سوالگرې ښځې په غېږ کې د ماشوم بد حالت ويني، نو په څېره کې يې د خفگان ښې راڅرگندې شي. ښځې لا د سوال لاس همداسې نيولی وي چې رووف يو گام اخلي، په دې وخت کې په لس

مترۍ کې يو داسې سپين ږيري رانېکاره کېږي چې له خېرې او جامو
څخه ډېر سپېڅلی ښکاري. سپېڅلی سړی په راډيويي غږ کې وايي:

د خليل تر کعبې دا کعبه ده لويه
که اباد کا څوک ويران حرم د زړه.

(رووف سپېڅلي سړي ته په حيرانۍ گوري او بيا سوالگري ښځې ته مخ
وراړوي):

سپېڅلی سړی: ای مسلمان! راشه له دې بېوزلي ښځې سره ښه وکه!
ژوند يې وژغوره!

(د ښځې دې لنډ شات وښودل شي، رووف بيا په حيرانۍ سپين ږيري
ته گوري)

سپېڅلی سړی: چېرته ځي؟ دين همدې ته وايي چې نورو ته دې خیر
ورسپړي، د ریا زهد نه څه غواړي؟
(لږ چوپتيا):

سپېڅلی سړی: چې د بل له پاره خیر ترې پيدا نه شي
گوره داسې عبادت کې گټه نه شته

(رووف داسې ښکاره شي لکه د سپين ږيري خبرو چې پرې ډېر اغېز
کړی وي، خپل جېب ته لاس کړي، د افغانیو يو برابر بندل راوباسي، زړه
يې وي چې ور يې کړي، خو چې ښځې ته لاس لږ ورنژدې کړي، نو د
فلش بک تر صحنې وروسته له سوالگري ښځې خپل لاس بيرته راکاږي.
سپين ږيري سړی په سنجيدگۍ ورته گوري. يوه وره ترخه موسکا وکړي،
خو ځای پر ځای ورک شي. رووف لومړی حيران شي، بيا سوالگري ته
وگوري او بيا په مات زړه روان شي).

دریمه صحنه:

د فلش بک صحنه:

ځای: د رووف دوی د کور یوه کوټه

وخت: ورځ

لوبغاړي: رووف او ریاض

(په لږ کلانکاری ورته د افغانیو بنډل نیسي):

ریاض: هن دا واخله!

(رووف یې اخلي)

ریاض: خو گوره ډېر پام کوه که یوه روپي دي بېځایه ولگوله، نو بیا به

حیران ناست یې.

(رووف خوشحاله نه ښکاري او یو داسې حرکت وکړي، لکه له زوی نه چې

راضي نه وي)

رووف: سهې ده

څلورمه صحنه:

ځای: یوه کلیواله شنه دیره

وخت: ورځ

لوبغاړي: ریاض او نسیم

(په دیره کې شاوخوا کټونه پراته وي، په یوه کټ کې ریاض پروت وي،

بیا د واسکت له جبهه د سگرېټو قطی راوباسي. په دې وخت کې نسیم

وښودل شي چې ډېرې ته راروان وي. ریاض چې سگرېټ لگوي، نو په

دې وخت کې نسیم هم ډېرې ته رارسېږي او ریاض د سترې مشې له

پاره ورته راپورته کېږي):

رياض: په خیر، په خیر راغلي

نسیم: خیر یوسی

(دواړه په کټ کې کېني)

نسیم: څنگه شو حاجي صیب په خیر لارو؟

رياض: په خیر لارو

نسیم: (په لږ تبسم) یاره اپین خو ځکه راته برکتې ښکاري چې د یوه

ډېر نیک کار له پاره دې خرڅ کړل که څنگه؟

رياض: (لږ په موسکا): روغه خبره دې وکړه، بله دا چې پلار په داسې

وخت کې لارو چې د حج شپې هم بیخي رانژدې شوي دي.

(لږ چوپتیا)

رياض: او هغه نورې روپۍ دې راوړې که نه؟

(داسې لکه رښتیا چې وي، خو نسیم ټوکه کوي)

نسیم: پرون دې اپین را کړي او نن ټولې روپۍ غواړې؟

(د رياض تندي لږ تریو شي، خو په دې وخت کې نسیم جیب ته لاس

کړي او په موسکا سره ورته شل زره افغانۍ ونیسي):

نسیم: واخله! ته لکه چې په رښتیا شوې

رياض: (لږ په موسکا) زه دې حیران کړم (وايي یو له لوړې مړ کېده او بل

یې سر ته ډوډۍ لټوله):

رياض: (د روپو تر شمېرلو وروسته): خیر یوسی، پوره دي، په دې به د

خیرات غم وکو، اخیر د پښتنو وطن دی.

نسیم: ښه دې وویل

(له کلي ووځه خو له نرخه يې مه وځه)

راکه لاس!

(رياض لاس ورکړي، نسيم روان شي او رياض بيرته په کت کې په کلانکارۍ ځملي)

پنځمه صحنه:

ځای: هوايي ډگر

وخت: ورځ

لوبغاړي: نه شته

(د اريانا يا کام اير الوتکې شات دې واخيستل شي چې هوا ته پورته شي)

شپږمه صحنه:

ځای: د رووف دوی کور

وخت: ماڅيگر

لوبغاړي: د رووف مېرمن او د رياض ښځه (غرگه)

(د رووف مېرمنې په کت کې پر بالښت قران شريف ايښی وي، له ځانه سره يې لږ تلاوت وکړي او بيا يې بند کړي، ښکل يې کړي او د دعا په حال کې يې پورته ونيسي، هغه لا دعا کوي چې غرگه راشي او په کت کې د هغې پښو ته کېږي):

غرگه: ترورې څوک چې حج ته ځي خوشحاله وي، خو کاکا راته خپه غوندې ښکاره کېده

(په داسې حال کې چې قران شريف په پوښ کې نغاړي، د خفگان په

ډول يو سوړ اسوبلی کوي):

د رووف مېرمن: لورې رښتيا دې وويل، هغه خپه و
غرگه: په څه خپه و؟

(شاوخوا گوري لکه له زوی نه چې وېرېږي):

د رووف مېرمن: لورې هغه ته خپل تگ ډېر بې مناسبه ښکاره کېده
غرگه: (لږ په حيرانۍ) حج او بې مناسبه؟

د رووف مېرمن: (تندی يې تريو شي) ته څه اوس خپل کار کوه، هره خبره
خو تا ته نه شم کولای.

(غرگه له کټ نه پاڅېږي او په سترگو کې په داسې وخت کې بل ډول
ورگوري چې د هغې پام نه وي).

اوومه صحنه:

ځای: سعودي عربستان

وخت: ورځ

لوبغاړي: حاجيان

(د يو څو ثانيو له پاره دې دا وښودل شي چې حاجيان پر كعبه
طواف كوي)

اتمه صحنه:

ځای: بازار، گنج يا داسې ځای چې پسونه په کې خرڅېږي

وخت: سهار

لوبغاړي: گن خلک او رياض

(لومړۍ دې پسونه ونبودل شي، ورپسې دې رياض د دريو پسونو پر ملا د خريدار په ډول لاس راتېر کړي):

نهمه صحنه:

ځای: د کلي يوه کوڅه

وخت: ورځ

لوبغاړي: هغه سوالگره بنځه چې ماشوم يې په غېږ کې پروت وي، رياض او يو بل کليوال

(لومړۍ دې هغه بنځه او ماشوم ونبودل شي، په دې وخت کې رياض په ځان پسې دوه پسونه روان کړي دي چې له کليوال سره مخ شي)

کليوال: واه رياض! دا دې په څو واخيستل؟

رياض: پوښتنه يې مه کوه، خو دا راته ووايه چې څنگه دي؟

کليوال: يره منم دي، لکه چې واده دې دی؟

رياض: روند شې واده خو مې کړی دی، د خيرات د پاره مې اخيستي دي،

ولې خبر نه يې چې پلار مې له حج نه راروان دی؟

کليوال: رياض ته خو به په دې کارونو ځان تباه کړې، له خپلې شړۍ

سره سمې پښې غځوه

(په سنجيدگۍ)

رياض: ميلو! گوره اول يو کار نه دی په کار او بيا چې يې کيې، نو داسې

يې کوه چې په تربورونو کې دې سترگې لوړې شي

(د سترگو په راايستلو او بدمعاشانه انداز)

رياض: سهې ده، که څنگه!؟

(له همدې خبرې سره رياض له کمرې څخه اوت شي).

لسمه صحنه:

ځای: د کابل جلال اباد سړک

وخت: ورځ

لوبغاړي: نه شته

(د سړک پر يوې بنکلي منظرې دې د حاجيانو د يو څو موټرو شاتونه واخيستل شي چې گليپوشه شوي وي)

يوولسمه صحنه:

ځای: د رووف دوی کور

وخت: ورځ

لوبغاړي:

د رووف مېرمن، وړوکی گلاب

(د کور په يوه برخه کې هغه پسونه تړلي وي چې رياض رانيولي او گلاب په خوله کې پانې وړکوي، لږ وروسته گلاب خپله نيا وينی):

گلاب: ادې دادا به کله راځي؟

د رووف مېرمن: (لږ په مينه) همدا يې ورځې دي، سترگه مې رپېږي

گلاب: د پروېز نيکه خو تر هغه وروسته تللی و، هغه راغلی دی

د رووف مېرمن: لکه چې ډېر دې يادېږي؟

گلاب: (په خواږه انداز) ادې دادا خو ډېر ښه سپری دی.

دوولسمه صحنه:

ځای: د کابل يا جلال اباد د عيدگاه جومات مخه

وخت: ماسپښين تېر

لوبغاړي: حاجي صيب او د ښار نور خلک

(حاجي رووف دې وښودل شي چې سفري بکس يې په اوږه کې، په لاس کې يې د زمزمو اوبو لويه بوشکه نيولې او له عيدگاه سرک نه د موټرو هډې ته سترې ستومانه راروان وي.)

ديارلسمه صحنه:

ځای: ښار

وخت: ورځ

لوبغاړي: حاجي رووف، د موټر چلوونکی او دوه نور کسان

(لومړی دې د څو ثانيو له پاره د ښار شات واخيستل شي، بيا دې حاجي صيب او موټرچلوونکی په کورولا موټر کې وښودل شي، د حاجي صيب په لاس کې تسبيح او لږ اندېښمن غوندي ښکاري چې څه شيبه وروسته موټرچلوونکی پوښتنه ځنې کوي):

موټرچلوونکی: کاکا لکه چې له حج نه راغلي؟

حاجي رووف: هو خدای دې قبول کي

موټرچلوونکی: ولې څوک دې نه درلودل چې مخ ته دې راغلي وای؟

حاجي رووف: هر څه لرم، خو ماته په خپله دا کار ښه نه ښکاري

موټرچلوونکی: (لږ په جدي او حيرانوونکې توگه) حاجي صيب اوس خودا رواج دی چې د حاجيانو مخې ته لوی لوی کاروانونه ورځي او ته يوازې

راروان يې؟

حاجي رووف: همدغه زمور کمزوري ده، په عبادت کې مو هم ربا وي، د خدای په وړاندې هغه څوک لوی دی چې ځان کم وگڼي (د حاجي صيب سترگې پټې شي، د لارې يو څو صحنې دې وښودل شي، تر دې وروسته حاجي صيب هغه صحنه په خوب کې وويني چې کور ته د ورتگ پر وخت خپل لمسی ښکل کړي، په همدې وخت کې موټر په اډه کې ودرېږي):

موټر چلوونکی: کوزېږی راورسېدی!

(حاجي رووف لږ ټوپ کړي، سترگې خلاصې کړي، نور خلک کښته شي، موټر چلوونکي ته پيسې ورکړي، خو حاجي صيب موټر چلوونکي ته ووايي):
حاجي رووف: زر روپۍ به درکم کلي ته راسره لار شه!

موټر چلوونکی: زر خو کمي دي

حاجي رووف: استاده بله راسره والله که يوه روپۍ هم يې، ناوخته دی خدای به يې بل ځای کي بدل درکي
موټر چلوونکی: (تر لږ ځنډ وروسته) سمه ده
(او له دې سره موټر روانېږي)

څوارلسمه صحنه:

ځای: خوږ، کليوالي لار او بيا د حاجي صيب کور
وخت: ماڅيگر او بيا شپه

لوبغاړي: حاجي صيب او موټر چلوونکی

(لومړی دې د لمر سترگه وښودل شي چې له غره نه ډوبېږي، بيا دې

موټر وښودل شي چې پر خامو لارو روان وي، ورپسې دې کلی په لانگ شات کې له لیرې وښودل شي، بیا دې وښودل شي چې تیاره شي، موټر روان وي او څراغونه یې لگېږي).

پنځلسمه صحنه:

ځای: د حاجي رووف کور

وخت: شپه

لوبغاړي: حاجي رووف او ورسره یې د کورنۍ ټول غړي (لومړی دې یوه شیبه د کور لویه دروازه وښودل شي چې رنگه کاغذونه پرې راڅوړند او پر دروازه په لوی سپین رنگ لیکل شوي وي: حج دې مبارک شه! موټر په تیاره کې د دروازې مخې ته درېږي، حاجي صیب موټرچلوونکي ته زر افغانۍ ورکوي او ورته وايي):

حاجي رووف: استاده تلی نه شې، ناوخته دی پاتې شه!

موټرچلوونکی: حاجي صیب کار مې دی، نه پاته کېږم، خیر یوسې

(موټر چلوونکی له ډالې نه بکس او زمزمو اوبو بوشکه راباسي، حاجي صیب ته په منډه لاس ورکړي او موټر روان کړي).

(حاجي رووف دوه ځله د کور دروازه وټکوي او په دریم ځل یې لمسې گلاب دروازه خلاصه کړي، گلاب په خوشحالی نیکه ته غېږه ورکوي او بیا په منډه کور ته منډه کړي. د کور په برنډه کې ټول ولاړ وي، له نیا سره یې لاتین څراغ وي چې په بیره گلاب وايي):

گلاب: زېری مې درباندي دا دا راغی

(نیا خوشحاله وي، خو د ریاض تندي تریو او د غصې کرنې په کې

بنسکاري، په دې وخت کې حاجي صيب بکس او د زمزمو بوشکه په لاس هغوی ته ورنژدې شي، خود دواړو زامنو تنديو ته چې وگوري حيران شي. د حاجي مېرمن شا ته ولاړه وي، نه بنسکاري، حاجي لږ په وېره ووايي): حاجي رووف: خیر خو به وي، مور مو څه شوه؟

رياض: (سترگې سرې کړي) مور مور پرېږده، د شرم خبره کوه، د حيا نه دي خلاص کړو

حاجي رووف: (په حيراني) د څه شي حيا؟ زه خو په هيڅ شي خبر نه يم

ناصر: په قام کې دې وشرمولو، داسې څوک کوي؟

حاجي رووف: (په حيراني) اخير څه خبره ده؟ بنسکاره خبره وکړ!

رياض: (په جدي ډول او د سپرمو په تريوولو) مور چې ستا دپاره اپين

خرڅ کړي و، د دې دپاره چې ته مو په تربورانو کې پوزه راپرې کې؟

حاجي رووف: (نور هم حيران شي) ما خو په ټول ژوند کې بې ننگه کار

نه دی کړی، د خدای لپاره دا څه اورم؟

ناصر: بابا د لالا دا مقصد دی چې ته خو مور حج ته د سيالی دپاره

لېږلی وي، خو تا زمور سيالي د خاورو سره خاوري کړه

حاجي رووف: څنگه مې خاورې کړه؟

رياض: نور نه پوهېرم، همدا نن شپه به بيرته کابل ته ځي، قسم په

خدای که دلته شپه رانه وکړي

(د بېوزلي توب يوه څپه):

حاجي رووف: اخير ولې؟ حج مې وکړ او دا دی بيرته راغلم

ناصر: بابا! لالا وايي چې د نورو غوندي به سبا مور هرکلي ته درشو،

مخې ته به موټرې درشي، په تربورانو کې به مو سترگې جگې شي

رياض: (جدي) نور نه پوهېږم، که مری او که چوې، همدا اوس به بیرته کابل ته ځي، گوره چې نوره خبره وا نه ورم (په داسې حال کې چې حاجي رووف د خپلو زامنو کړو ته حيران وي، مېرمن يې رامخې ته شي):

د حاجي مېرمن: سرپه اوس هم نه څه تللي او نه راغلي دي، د زامنو خبره دې سهې ده، خیر دی د تربورانو له خاطره همدا اوس بیرته کابل ته لاړ شه! خدای کړی ناکام دی، سبا به دې زامن مخې ته درشي

(دې وخت کې دې گلاب وښودل شي چې په نیکه خفه وي او وروسته په فلش بک کې دې حاجي رووف ته د هغه نېک سرې دا شعر ور په یاد شي):

چې د بل له پاره خیر ترې پیدا نه شي

گوره داسې عبادت کې گټه نه شته

حاجي رووف: یو له درده ډک اسوبلی وکړي) زه به لاړ شم خو خدای به څه وايي؟

(په داسې حال کې چې یو گام د لویې دروازې پر خوا واخلي، زامنو ته په خواشینوونکي ډول مخ راواړوي)

(په ډېر دردوونکي انداز ډرامايي غږ کې وايي):

حاجي رووف: ظالمانو هسې مو دومره وکړولم

(په ډېر لنډ شکل دې هغه سپېڅلی سپین ږیری او سوالگره بنځه وښودل شي):

حاجي رووف: (په افسوسناک ډول) د دنیا په سیالی کې مو د آخرت خواري رانه خرڅه کړه

(له دې جملې سره د حاجي رووف په افسوسناکه څېره ډرامه پای ته ورسېږي).

(د پړانگ پر ځای) له کتاب څخه).

د ډرامې تخنیکي برخه

په لويديځو هېوادونو کې ډېر پخوا لا د سټيج ډرامو چارې د ډله ييز يا گروپي کار (Team work) په وسيله پر مخ وړل کېدې، ليکوال، ډايرکټر او ممثلينو به په يوه ټيم کې گډ کار سره کاوه. که څه هم د دوی د هر يوه کار جلا و، خو دا چې په گډه يې کار سره کاوه، نو يو د بل له تجربو څخه يې گټه هم اخيسته. انگرېز ډرامه ليکوال (ويليم شکسپېر) لومړی د تياتر ممثل و، خو وروسته خپله تکړه ډرامه ليکوال شو او نړيوال شهرت يې وموند.

که څه هم د ډله ييز کار سيستم خټيځې نړۍ، په تېره بيا لر او بر پښتنو ته ډېر ناوخته راغی، خو نتیجه يې د لويديځو هېوادونو په شان موثره او گټوره وه. د گروپي کار په نتیجه کې پښتنو هم يو د بل له تجربو څخه ډېر څه زده کړل، ليکوال د تمثيل او ممثل د ليکوالۍ هنر زده کړ، لکه منان ملگری چې هم تکړه ليکوال او هم تکړه ممثل و. دغه ډول د جنوبي

پښتونخوا اوسېدونکي امان الله ناصر نوم د يادونې وړ دی چې هم ليکوال او هم تکړه ممثل دی.

د کوټې تکړه ليکوال، ممثل او قانونپوه فاروق سرور هم خو استعدادونه لري، هم يې لنډې کيسې، ناولونه او ډرامې ليکلي او هم په تمثيل کې د لوړ شهرت خاوند دی. په پېښور کې ارواښاد (نظر محمد) هم د لوړ استعداد څښتن دی، دی هم ښه ډرامه ليکوال او هم تکړه ممثل و چې (منې په شمار دي) ډرامه يې يوه ښه بېلگه ده.

له پورته بحث څخه مې هدف دا دی چې معاصره ډرامه ليکنه د ډله ييز کار په چوکاټ کې ليکل کېږي او د دې سيستم په نتيجه کې د پښتنو ډېر استعدادونه غوړېدلې دي، يو د بل له کار څخه يې الهام اخيستی او يو د بل په اړتيا پوهېدلي دي.

زه دا نه وایم که څوک ممثل و، نو خامخا ليکوال کېدای هم شي، که ليکوال و، نو خامخا ډايرکټر کېدای هم شي، دا يوه عمومي او منل شوې قاعده نه ده، داسې مثيلين هم شته چې د ډرامه ليکنې هڅه يې کړې، نو ډېره کمزورې ډرامه يې ليکلې ده، هدف مې دا دی چې معاصره ډرامه ليکنه د ډله ييز کار په چوکاټ کې ليکل کېږي او بايد ليکوال خپله تخنيکي مهارتونه ولري او که يې و نه لري، لږ تر لږه د ډرامې اړوند تخنيکي اړتياوي وپېژني.

پخوا به په پښتو کې يو چا ډرامه وليکله، خو دا پرېکړه به يې نه وه کړې چې دا ډرامه سيټچ، راډيويي او که ټلويزيوني ده؟ بشپړ او که سريال ډرامه ده؟ دوی فکر کاوه چې تخنيکي چارې يې په ډايرکټر او مثيلينو پورې اړه لري، خونن دا درې واړه ډلې سره يو ځای شوي او يو تيم يې جوړ کړی دی.

ليکوال چې ډرامه ليکي بايد د ډايرکټر او ممثلينو اړتياوي يې هم په پام کې نيولي وي، له همدې امله نن معاصر ډرامه ليکوال د ډرامې سکريپټ پر دوو برخو وېشي چې يوه يې داستاني او بله يې تخنيکي برخه ده.

داستاني سکريپټ يوازې د ممثلينو له پاره ليکل کېږي، ځکه چې ممثلين يوازې له ډايالگونو او داستاني تسلسل سره کار لري. د دې تر څنګ ممثل غواړي د ليکوال له خوا په دې هم پوه شي چې يو ډايلاګ په کوم انداز ولوستل شي؟ مثلاً په خفگان، جدي، په خدا او داسې نور حالتونه، له همدې امله بايد په سکريپټ کې د ډايلاګ حالت خامخا وليکل شي. د سکريپټ دا برخه تر ډېره بريده لنډې کيسې او ناول ته ورته ده، خو د سکريپټ بله برخه يې تخنيکي اړتياوو ته ځانګړې شوې وي.

د سکريپټ تخنيکي برخه د ډايرکټر، ممثل، سټوډيو منېجر او نورو تخنيکي همکارانو له پاره لارښوونه وي چې په انګرېزي ژبه کې يې (Direction) بولي. بله خبره دا ده چې په وروسته پاته هېوادونو لکه افغانستان کې راډيوګانې او ټلويزيونونه دومره مالي توان نه لري چې ليکوال او ډايرکټر ته جلا جلا معاشونه ورکړي، داسې ليکوال ته لومړيتوب ورکوي چې د ډرامې تخنيکي مهارتونه يې هم زده وي.

موږ په دې بحث کې هڅه کړې چې لوستونکو ته د ډرامې د داستاني مهارتونو تر څنګ څه ناڅه تخنيکي مهارتونه هم وروښيو او هره برخه يې په لنډ ډول له مثال سره تشریح کړو.

موسیقی او ډرامه

موسیقی نه یوازې دا چې ډرامه جالبه کوي، بلکې د مفاهیمو په ادا کولو، کرکټرونو په هویت، د چاپېریال په تشخیص او پېښې په تشریح او ځلولو کې هم ډېره مرسته کوي. په دې بحث کې به د موسیقۍ ډولونه او د استعمال ځایونه په لنډ ډول بیان کړو.

الف: د ډرامې د پیل او پای موسیقی

هره راډیویي او ټلوویزیوني، په تېره بیا سریال ډرامه چې شروع کېږي، د پیل له پاره ځانگړې موسیقي لري چې سیگنل یې هم بولي. تر دې موسیقۍ وروسته د نشراتي ادارې نوم، مثلاً راډیو یا پروډکشن او ډرامې نوم یادېږي، د بېلگې په ډول کله چې د نوي کور، نوي ژوند ډرامې د پیل ځانگړې موسیقي پیل شي، نو څو ثانيې وروسته اناونسر وایي: (نوی کور، نوی ژوند).

دا سيگنل د ډرامې هويت څرگندوي، هر څوک چې يې واورې، نو پوهېږي چې دا پلانی ډرامه ده. بل دا چې دا سيگنل اورېدونکي يا کتونکي د ډرامې ليدو ته چمتو کوي. کله چې يو مهذب شخص کوم کور، دفتر يا شعبي ته ورځي، نو دروازه ټکوي يا غاړه تازه کوي، هدف يې دا وي چې د دروازې شا ته خلک په ذهني لحاظ چمتو شي، دغسې د سيگنل هدف هم د اورېدونکو او ليدونکو چمتو کول دي.

تلویزوني ډرامه هم د پيل له پاره ځانگړې موسيقي لري، خو له موسيقي سره ځانگړي تصويرونه هم لري چې د ډرامې هويت نښي.

د دې تصويري سيگنل تر څنگ د ډرامې څو جالب تصويرونه هم ښودل کېږي، دا تصويرونه د ډرامې د پخوانۍ برخې تصويرونه وي چې هدف يې ليدونکو ته د ډرامې د تېرې برخې د مهمو پېښو وړياډول وي.

د پای موسيقي هم معمولا د پيل په شان وي، کټ مټ لکه دروازه چې د پرانيستلو او تړلو اواز يې يو ډول وي، خو که ډرامه تلویزيوني وي، نو له سيگنل سره د راتلونکي صحنې داسې تصويرونه هم ښکاره کوي چې له ليدونکو سره تلوسه پيدا شي او د ډرامې راتلونکې برخه وويني.

ب: بېلوونکي موسيقي يا سټينگ (Sting)

په راډيويي ډرامه کې هغه پېښې چې له يوه مکان او زمان سره تړلې وي صحنه بلل کېږي، که مکان او زمان بدلوو، ډېر وخت لگېږي چې دا کار اورېدونکو او ليدونکو ته جالب نه وي، مثلاً يو موټر ټکر کوي او څو سپرلي يې ټپيان کېږي، بل موټر راځي او غواړي چې دا ټپيان روغتون ته يوسي، کېدای شي تر روغتون پورې لاره اوږده وي، که ټوله لاره وښيو د

ډرامې تلوسه کمزورې کېږي، نو اسانه لاره يې بېلوونکې موسيقي ده چې په انگرېزي کې يې سټينگ (Sting) بولي.

سټينگ يوه لنډه موسيقي ده چې يو څو ثانيې وي، تر سټينگ وروسته کېدای شي د امبولانس اواز او د روغتون فضا ولرو، کېدای شي يو کرکټر ووايي چې دا دی روغتون ته راورسېدو. که ډرامه ټلويزوني وي، نو سټينگ ته ضرورت نه شته، کله چې د ټکر په ځای کې خلکو تر خپل منځ پرېکړه وکړه چې راځئ ټپيان روغتون ته ورسوو او ټپيان يې په موټر کې کښېنول، کيمره بندېږي او ورپسې مستقيماً روغتون ښکاره کېږي. کېدای شي د تلوسې له پاره په لاره کې ټپيان د يو څو ثانيو له پاره ښکاره شي چې حالت يې څنگه دی؟ څوک مړه او څوک ژوندي دي، دا کار يوازې هغه وخت ضروري دی چې د تلوسې له پاره وي، خو بايد دا تصويرونه ډېر لنډ وي.

د راډيويي ډرامو له پاره سټينگ موسيقي يو کرکټر ډېر ليرې ځای ته هم رسولای شي، کېدای شي يو څوک د اسيا له لويې وچې څخه امريکا ته بوزي، د بېلگې په ډول د هوايي ډگر فضا او الوتکو غرونه اورېدل کېږي، د مسافر يو يا څو خپلوان له مسافر سره خدای پاماني کوي او ورته ووايي چې په خیر امريکا ته ولاړ شې، تر سټينگ موسيقي وروسته کېدای شي بل کرکټر د امريکا په هوايي ډگر کې د ښه راغلاست له پاره ورته ولاړ وي او سترې مشې ورسره وکړي.

دغه ډول د ډېر وخت تېرولو له پاره هم همدا يو سټينگ کفايت کوي، داسې يې وگڼه چې يو څوک خپل زوی د لوړو زده کړو له پاره يوه بهرني هېواد ته استوي، تر خدای پاماني وروسته سټينگ موسيقي راځي. په

بله صحنه کې يو سړی د محصل له پلاره پوښتنه کوي چې زوی دې څنگه دی احوال يې لري که نه؟ څلور کاله کېږي چې په کابل کې دی. د محصل پلار ورته وايي چې هو احوال يې لرم، ښه دی، پوهنتون يې خلاص کړی دی، کېدای شي يوه مياشت وروسته په خیر راشي. د لنډ وخت تېرېدو او نژدې ځای ته د ورتلو له پاره ستينگ سمه نتیجه نه ورکوي، د دې خلا ډکولو له پاره به يا د چاپېريال فضا لوړوو او يا به دا تشه په خبرو ډکوو، مثلاً يو سړی ښځې ته وايي چې يو گيلاس اوبه راکړه، تر څو چې ښځه له جگ څخه د اوبو گيلاس راډکوي څه وخت ته اړتيا شته، کېدای شي د دې خلا ډکولو له پاره خاوند او ښځه تر خپل منځ څو ډايلاگونه ووايي، مثلاً:

خاوند: ياره ښځې نن مې ځان ته پام شو کالي مې ډېر خیرن شوي دي.
ښځه: (لږ له ليري په لوړ اواز) نن دريمه ورځ ده چې درته وایم کالي دې بدل کړه، خو ته کله د چا خبره منې.
خاوند: ولا ته هم سمه خبره کوي، خو زما څخه هېر شي.

په دې وخت کې ښځه رانژدې کېږي او خاوند ته وايي: ها دادی اوبه واخله!
که يو کرکټر غواړي چې نژدې ځای ته ولاړ شي، ستينگ ته اړتيا نه شته، د فضا لېول لوړولای شو، مثلاً يو سړی له کلينیک څخه راوړي او له يو چا څخه پوښتنه کوي چې پلانی لابراتوار چېرې دی؟ هغه ورته وايي چې د سرک پر هغه بله غاړه مخامخ سپين تعمير وينې؟ هغه سره لوحه چې لري، بس همدا لابراتوار دی. په دې وخت کې د بازار فضا د څو ثانيو له پاره لوړېږي او په دې څو ثانيو کې ناروغ لابراتوار ته رسېږي. کله کله د لنډ زماني واټن او نژدې ځای د بدلون له پاره سونډافیکټ هم

ښه نتیجه لري، مثلاً یو ناروغ په روغتون کې له یوه نرس څخه پوښتنه کوي: ويځنښه لابراتوار چېرې دی؟ هغه ورته وايي چې په دې دالېز کې څو گامه مخ ته ولاړ شه! ښي لاس ته شپږمه کوټه ده. ناروغ د شپږم نمبر کوټې پر خوا حرکت کوي او دا زماني واټن د ناروغ د بوټونو په غږ او لابراتوار د کوټې د دروازې په خلاصولو سره تېرېږي، خو باید دا شېبه تر شپږو یا اوو ثانيو اوږده نه شي.

ج: موسيقي د صحنې د پياوړتيا له پاره

کله چې په ډرامه کې له يوې صحنې او پېښې سره موسيقي يو ځای شي، صحنه او پېښه پياوړې کوي، د ليدونکو او کتونکو پام وراړوي، احساسات يې راپارېږي او ډرامه جالبه ورته ښکاري، مثلاً که يوه غمجنه صحنه وينو، ښايي ډېره توجه مو جلب نه کړي، خو که غمجنه موسيقي ورسره يو ځای شي، قوت يې دوه برابره ډېرېږي.

(مردها را قول است) د اکرم عثمان دري داستان دی چې د کابل پر کاکه گانو، عيارانو او پايلوچانو ليکل شوی او عتيق رحيمي فيلم ځنې جوړ کړی دی، د فيلم په کيسه کې (شير) مرکزي کرکټر دی، دی د خپلې خاله پر لور (طاهرې) مين دی. دوی يو بل ته د رسېدو له پاره ډېرې ستونزې گالي.

يوه ورځ شير هديرې ته ځي، طاهره هم په هديره کې يوه زيارت ته راغلې وي چې د شېر ترلاسه کولو له پاره دعا وکړي، دوی په هديره کې سره مخ کېږي او خبرې سره کوي. شير ورته وايي چې ما ستا له ورور سره وعده وکړه چې تر دې کار به تېرېږم، د مېړنو يوه خبره وي، باید ته هم زړه صبر کړې.

په دې وخت کې طاهره په ژيرغوني اواز خپل دلايل وايي او وروسته په زوره زوره ژاړي. که څه هم د طاهرې دلايل د محتوا له مخې ډېر غمجن دي، خو د دوی د خبرو تر شا د غمجنې شپېلۍ اواز صحنه نوره هم غمجنه کړې ده. که د شپېلۍ اواز نه وای او په بکگراونډ کې د هديرې خپل طبيعي بکگراونډ پاته وای، نو د دوی د غمجنو ډايلاگونو او ژړاوو اغېز به لږ وای.

د موسيقۍ د ځينو آلاتو غږ خپله داسې دی چې غم او يا خوښي په کې انځور شوې وي، د افغاني موسيقۍ د دوو آلاتو په اړه مولوي عبدالغفار بريالۍ صاحب داسې وايي:

سارنگۍ رنگه زگېروى په ژړا پايښ

په کټ کټ لکه رباب خندلاى نه شم. (۱۷ : ۸۰)

د همدې هدف له پاره د ډرامې او فيلم جوړولو شرکتونه د هر ډول عاطفي حالت له پاره جلا جلا کمپوزونه جوړوي، لکه کوميدې حالت، تراژيډي حالت، د تجسس حالت، د تعجب حالت، د منډې حالت، د ژور فکر حالت، د يوازيتوب حالت او داسې نور حالتونه.

د: موسيقي د کرکټر د هويت له پاره

موسيقي د ډرامې د مهمو کرکټرونو د هويت له پاره ښه وسيله ده، د دې پر ځای چې ليدونکي يا اورېدونکي کرکټر وويني او يا يې له راډيو څخه غږ واورې، له ځانگړي موسيقي څخه پوهېږي چې دا دی پلانی راغی. که يو مظلوم له ظالم سره زنداني وي او په دې وخت کې د داسې کرکټر ځانگړې موسيقي واورېدل شي چې مېړنی وي، سمدلاسه خلک پوهېږي چې پلانی راغی، هيله من کېږي چې اوس به خامخا مظلوم د ظالم له شره خلاص کړي.

ه: موسيقي د صحنې د ښکلا له پاره

ځينې وخت موسيقي يوه مړه صحنه ژوندۍ او ښکلې کوي، د دې تر څنگ د کيسې پاڅور يا د تېرې کيسې لنډيز هم ورسره راژوندۍ کوي، مثلاً د کونډې زوی په سرپال کې (شادگل) له کلي څخه وزی او په دښت کې روان وي چې ځان سرک ته ورسوي، دا يو سپېره دښت دی، يو شادگل او يوه يې وزه ده، خو دا صحنه د يوې سندرې کمپوز ډېره ښکلې کړې ده. د دې صحنې په بکگراوند کې د استاد گل زمان د دې مشهورې سندرې موسيقي ورسره يو ځای شوې ده:

نجوني د کابل، د کابل نجوني ښې سپينې دي
ورکه دې بوره شي دوی له گوړې نه شيريني دي
نجوني د کابل، د کابل نجوني ښې سپينې دي ...

د دې کمپوز او موسيقي په اورېدلو سرې ته د ډرامې د چلباز کرکټر اسلامي چلبازي، د شادگل سادگي، کابل ته د شادگل د تلو انگېزه او کابل د نجونو هغه انځور وربادېرې چې اسلامي کليوال ورباندې غولولي وه.

و: موسيقي د ملي هويت له پاره

ځينې ځانگړي کمپوزونه، ترانې او موسيقي آلات يوه ځانگړي ملت ته منسوب وي، که څوک يې واورې او ويې پېژني، سمدلاسه پوهېږي چې دا په پلاني ملت پورې اړه لري، لکه ملي سرودونه او ځينې مشهورې ملي ترانې چې د ملتونو هويتونه څرگندوي.

د ډرامې اندازه کولو واره واحدونه

فصل:

فصل دوه ډوله دی، یو لنډمهاله او بل اوږدمهاله فصل دی. لنډمهاله فصل دا مانا چې څه په یوه مکان او زمان کې پېښ شي او ټول عناصر یې یو له بل سره منطقي او داستاني تړاو ولري فصل بلل کېږي، لکه د نصیراحمد احمدی د (نیکه) ناول یو فصل چې په دې جملو پای ته رسېږي: ((میرویس خان د یوه سړي په اشاره له بگی څخه کښته شو، د شگو په ټیټو غونډیو کې په لسگونو پوځیان، اوبنان، آسونه او کچرې ولاړې وې... میرویس خان د یوه پوځي په اشاره یوې بلې سرلوحې بگی ته وروخوت)).

د دې فصل تر ختم وروسته نوی فصل په دې جملو پیلېږي: ((کاروان په اتلسمه شپه اصفهان ته ورسېد، تیاره وه، میرویس خان له رڼاوو وپوهېد چې اصفهان تر کندهار لوی ښار دی)). (۱: ۵۹)

له پورته بېلگې څخه پوهېږو چې مکان او زمان بدل شوی دی، يانې يو فصل په کندهار کې ختم شوی او بل فصل په اصفهان کې پيل کېږي، د دې دوو فصلونو تر منځ زماني واټن اتلس ورځې ښودل شوی دی.

بل بيا اوږدمهاله فصل دی. اوږدمهاله فصل د کيسې تر ټولو اوږد واحد دی چې مور ته د يوه نسل، يوې تاريخي دورې او يوه اوږده زماني واټن کيسه کوي، د بېلگې په ډول که وغواړو د معاصر افغانستان پر تاريخ سريال ډرامه وليکو، نو بايد پر څو فصلونو يې وپېشو، له احمدشاه بابا څخه بيا تر شاه شجاع پورې يو فصل يا (Season) دی. له امير دوست محمدخان څخه نيولې بيا تر غازي امان الله خان پورې دوهم فصل دی، د حبيب الله کلکاني پاچهي درېيم فصل دی او له نادر خان څخه بيا تر شهيد محمد داود خان پورې څلورم فصل دی.

که وغواړو نور فصلونه هم ورکولای شو. د دې فصلونو ځانگړتيا دا ده چې بايد يو له بل سره تړلي وي، بايد په نوي فصل کې د زاړه فصل څرک معلوم شي، لکه مشهوره ترکي سريال ډرامه (د آر طغرل پاڅون) چې يو فصل يې د سلجوقي پاچهانو زوال، بل فصل د آر طغرل پاڅون او درېيم فصل هم د آر طغرل د زوی عثمان دوره ده چې د عثماني سلطنت د بنسټ څښته ږدي.

صحنه: (Scene)

صحنه يا سين د ډرامې اصطلاح ده چې د ناول (فصل) ته ورته ده. د راډيويي ډرامو تر ټولو کوچنی واحد صحنه ده. صحنه هغو پېښو، مکالمو او کرکټرونو ته ويل کېږي چې په يوه مکان او زمان پورې تړلي وي او

ټول عناصر يې تر خپل منځ منطقي او داستاني ارتباط ولري، که زمان او مکان بدل شول، هغو پېښو ته بله صحنه ويل کېږي. کله چې موږ په صحنه کې د مکان او زمان خبره کوو، هدف مو لوی مکان او اوږد زمان دی. که يوه پېښه د کوتې په دروازه او بله يې په پای کې پېښه شي، جلا جلا صحنې نه شو ورته ويلای، خو که يوه صحنه په کور او بله له کوره دباندې په باغ، جومات، روغتون، ولسوالۍ، دفتر يا ښار کې وي، دا صحنه بلل کېږي، د ټلويزیوني ډرامو صحنه هم تقريباً ورته مانا لري.

شات (Shot)

په ټلويزیوني ډرامه کې تر ټولو کوچنی واحد شات (Shot) دی. کله چې کيمره پر ځانگړې زاويه روښانه او بيرته گل شي، دې ويډیويي ټوټې ته شات ويل کېږي او د څو شاتونو مجموعې ته صحنه وايي. شات که څه هم فيلمي اصطلاح ده، خو په ټلويزیوني ډرامو کې هم استعمالېږي او ورته مانا لري.

پرده:

سټیج ډرامه معمولا يو اکت (Act) لري چې هر اکت څو پردې يا نندارې لري، خو درې پردې يې ډېر رواج لري. په لومړۍ پرده کې کرکټرونه معرفي او کشمکش پيل کېږي، په دويمه پرده کې کشمکش اوج ته رسېږي او په دريمه پرده کې نتيجه معلومېږي، خو داسې کوچنۍ سټیج ډرامې هم شته چې يوازې يوه پرده لري او په انگرېزي ژبه کې يې (One act play)

بولي، په لنډ ډول ويلای شو چې د سټيج ډرامې تر ټولو کوچنی واحد صحنه، ورسې پرده او بيا اکت دی.

برخه يا ايپيسوډ (Episode)

د ټلويزیوني يا راډیويي سریال ډرامې خو صحنې چې سره يو ځای او پر يوه وخت خپرې شي، يوه برخه يا ايپيسوډ (Episode) بلل کېږي. سریال ډرامې برخه برخه خپرول ځانگړی معيار نه لري، ځينې رسنۍ يې هره ورځ، ځينې يې يوه ورځ نه بله ورځ او ځينې يې بيا په اوونۍ کې يوه برخه خپروي.

د يادولو وړ ده چې د ډرامې د برخو اوږدوالی د موضوع په حجم پورې اړه لري، ضرور نه ده چې خامخا دې سره برابر وي، کېدای شي چې يوه برخه يوازې يوه دقيقه او بله يې پنځه دقيقې وي.

روایت (Narration)

په ډرامه کې روایت یا نرېشن (Narration) یو زور دود دی. کله چې یوه اداره د ډرامې له پاره کافي بودجه، تخنیکي وسایل، ممثلین، لیکوالان او په مجموع کې د ډرامې جوړولو پوره ظرفیت و نه لري، نو د ډرامې نیمه کیسه د راوي یا نکلچي په خوله وایي او نیمه یې تمثیلوي.

کوم ځایونه چې ډېر لگښت غواړي، لکه ممثلین، ځانگړي ځایونه، ځانگړي تخنیکي وسایل او نور امکانات، نو د کیسې هغه ځای د نکلچي په خوله وایي، خو د کیسې هغه برخه چې په لږو امکاناتو تمثیلېږي، هغه برخه یې تمثیلوي. د ډرامې دا جوړښت پخوا تر ډېره حده په راډیو کې دود و، خو اوس لږ شوی دی.

د دې جوړښت یو هدف دا هم دی چې د ډېر زمانې واټن تېرولو له پاره یوه اسانه لاره ده. مثلاً که په ډرامه کې یو ولسمشر یا لومړی وزیر مړ کېږي

او د ځای ډکولو له پاره يې انتخابات کېږي، دا کار ډېر وخت نيسي، خو نکلچي يا انانونسر دا کار ډېر اسانه کولای شي، مثلا وايي د ولسمشر تر مړيني وروسته انتخابات وشول او پلانی ولسمشر يا لومړی وزير شو، نوې کابينه يې جوړه کړه او د کابينې لومړی غونډې ته يې داسې وويل. بس له همدې ځايه ډرامه پيل کېږي.

په دې ډول جوړښت کې لومړی نکلچي کيسه پيل کوي، مثلا يو بېوزله کليوال ځوان لنډ معرفي کوي، وايي چې دا ځوان د خوارۍ له پاره کابل ته ولاړ، خو دا چې هلته نابلده و او د چا په ژبه نه پوهېده، نو له ډېرو ستونزو سره لاس او گړېوان شو. تر دې وروسته د ښار فضا راځي او بيا کليوال ځوان ښودل کېږي چې له يو چا څخه د يوه ادرس پوښتنه کوي او هغه يې په خبرو نه پوهېږي.

تر دې وروسته لنډه ځانگړې موسيقي راځي او نکلچي بيا خبرې پيل کوي. وايي چې ځوان په ښار کې يوه سماوار ته ورغی، خو بخت يې پر ځای و چې دا سماوارچي يې په ژبه پوهېده، و به گورو چې اوس څه پېښېږي. د نکلچي تر دې خبرو وروسته بيا ډرامه پيل کېږي چې دوه کرکټرونه لري، يو کليوال ځوان او بل سماوارچي دی. بس په همدې ترتيب ډرامه مخ ته ځي، د کيسې يوه برخه نکلچي وايي او بله برخه يې د ډرامې په بڼه وړاندې کېږي.

د دې له پاره چې د نکلچي واقعي خبرې او ډرامې فضا سره جلا شي، د نکلچي تر خبرو وروسته لومړی د يو څو ثانيو له پاره د بکگراونډ اواز پورته کېږي، مثلا د ښار د فضا اواز پورته کېږي او وروسته ډرامه دوام کوي. کله چې د ډرامې يوه برخه ختمه او د نکلچي وار راشي، نو تر ډرامې وروسته

يوه ځانگړې موسيقي راځي او بيا نکلچي خبرې پيل کوي. په ځينو ټلويزيوني ډرامو کې اوس هم دا زوړ دود پاته دی، د دې پر ځای چې کيسه په طبيعي او واقعي ډول تمثيل کړي او هر زمان او مکان په هنري ډول وښيي، د ټلويزيون پر سکرين وليکي او نکلچي وويي چې پلانی شخص يا پلانی ځای يو، پنځه، لس، شل ... کاله وروسته يا د دې پر ځای چې يو ښار د ډايلاگ يا نورو هنري وسايلو په مرسته انځور کړي، د ټلويزيون پر پرده وليکي او نکلچي ورسره وويي: (قسطنطينيه). د ډرامې دې ډول جوړښت ته (نيمه ډرامه) هم ويل کېږي، ځکه چې نيمه برخه يې ډرامه او نيمه برخه يې د راوي يا نکلچي خبرې دي.

له ډایلاگ سره د ویلو طرز لیکل

لیکوال چې څه لیکي، نو ټولې د ده له عاطفې او ذهني نړۍ سره تړلي خبرې وي، که لنډه کيسه يا ناول وي، لیکوال هر څه په کلماتو انځوروي، خو که ډرامه وي، يوه برخه کار لیکوال کوي او دوي برخې نور کار ډایرکټر او ممثلينو ته پاته کېږي او بايد هغوی يې بشپړ کړي. که لیکوال په سکریپټ کې د هر ډایلاگ مخ ته اړوند حالت په دقت و نه لیکي، نو د لیکوال، ډایرکټر او ممثل تر منځ اړیکه غوڅېږي او په نتیجه کې ډرامه له هنري پلوه نښي.

څرنگه چې هر کرکټر لیکوال جوړ کړی دی، له ذهني، اجتماعي او جسمي جوړښت څخه يې پوره خبر دی، هدف او مسیر يې ورته ټاکلی دی او د پېښې هر پړاو او آن دا چې هره خبره لیکوال لیکلې او هر څه چې پېښېږي، وړاندوینه يې لیکوال کړې ده، نو بايد د هر ډایلاگ مخ ته حالت يې هم وليکي.

لکه څنگه چې ډايلاگونه د انسان له جسمي، ذهني، اجتماعي او کار له حالت سره تړلي دي، دغسې يې د ويلو انداز هم ورسره تړلی دی، لکه په خفگان، په ژيرغوني اواز، په خوښۍ، په خدا، په موسکا، په تپت اواز، په جگ اواز، په ډکه خوله، په زگبروي، په ستريا، د پښېمانۍ په ډول، په تلوار، په ناهيلي ...

دا ټول د ډايلاگونو د ويلو حالتونه بيانوي، ممثلينو ته د ليکوال پټ فکر انتقالوي او لارښوونه ورته کوي، ډايلاگونه ژوندي کوي، ډرامه واقعي غوندي نښي او هنري برخه يې پياوړې کوي.

د پښتو ژبې د پخوانيو ډرامو يو عيب دا و چې له ډايلاگونو سره به يې اړوند حالتونه چندان نه ليکل، ځکه خو ځينې ډرامې هغسې نه دي تمثيل شوي لکه څنگه چې لازمه وه او ځينې ډرامې بيخي نه دي تمثيل شوي.

د ډرامې له پاره ممثلين غوره كول

که څه هم ځینې ممثلین کولای شي چې هم د سټیج پر سر ولوبېږي، هم په راډیویي او هم په ټلوویزیوني ډرامه کې کار وکړي، خو هر ممثل دا استعداد نه لري او که دا استعداد ولري بیا هم د دې کار نتیجه ښه نه ده. د راډیو ممثلین خلک نه ویني، د دوی په اړه په خپل ذهن کې یو ځانگړی انځور لري، خو که همدا ممثل پر سټیج یا ټلوویزیون کې ووبښي او د دوی له ذهني انځور سره اړخ و نه لگوي، د راډیویي ډرامې د کرکټر په اړه یې شوق کمېږي، نو باید چې د راډیویي ډرامې ممثلین یوازې له راډیو سره کار وکړي.

که د سټیج ډرامې ممثل راډیو ته راشي، هم یې نتیجه ښه نه وي، ځکه دوی له سټیج سره عادت شوي وي، په سټیج ډرامه کې ممثل معمولاً په لوړ اواز خبرې کوي او هڅه کوي چې ډایلاگ یې هېر نه شي، خو که په راډیویي ډرامه کې همدې ممثل ته هر څومره ووايي چې عادي خبرې

وکره، دی بیا هم په زوره چپغې وهي چې په دې ډول ډرامه مصنوعي بنسکاري. لږ ممثلين به داسې وي چې ځان له راډيو او ستيچ دواړو سره عيار کړي، خو هر ممثل دا کار نه شي کولای.

بله ستونزه يې دا ده چې په ستيچ ډرامه کې ممثل هڅه کوي ځان نندارچيانو ته وښيي او هغوی مخاطب کړي، خو په راډيويي ډرامه کې بايد ممثل يو د بل متمم او بشپړوونکی وي، يانې په راډيويي ډرامه کې بايد ممثل د نندارچيانو پر ځای خپل ملگري ممثل مخاطب کړي او بايد ورته پام يې وي چې هغه څه وايي او څنگه حرکت کوي؟ دی بايد خپل دايلاگ، د اواز تون او لېول له هغه سره سم جوړ کړي، آن دا چې کله کله يې بايد دې ټکي ته هم پام وي چې په کوم ځای کې د بل ممثل خبره پرې کړي. (۱۸)

ماخذونه:

- ۱: احمدي، نصيراحمد. (۱۳۹۵ش). نيکه. ننگرهار: مومند خپرندويه ټولنه.
- ۲: احمدي، نصيراحمد. (۱۳۹۸ش). ټال. ننگرهار: مومند خپرندويه ټولنه.
- ۳: احمدي، نصيراحمد. (۱۳۸۵ش). بوډا او د لېوانو پلونه. کندهار: ميوند کلتوري ټولنه.
- ۴: احمدي، نصيراحمد. (۱۳۹۶ش). بغدادی پير. ننگرهار: مومند خپرندويه ټولنه.
- ۵: احمدي، نصيراحمد. (۱۳۹۲ش). جوجو. ننگرهار: مومند خپرندويه ټولنه.
- ۶: احمدي، نصيراحمد. (۱۳۹۰ش). رائي کيسه وليکو. ننگرهار: مومند خپرندويه ټولنه.
- ۷: احمدصغير. (۲۰۱۵م). اردو ناول کا تنقيدی جائزه. ډيلي: ايجو کيشنل پبليشينگ هاوس.
- ۸: اريا، نثاراحمد. (۱۳۹۵ش). د اصفهان فاتح. کندهار: صداقت خپرندويه ټولنه.
- ۹: اريا، نثاراحمد. (۲۰۱۹م). د ناول ليکنې تيوري. کابل: سروش کتاب پلورنځی
- ۱۰: اختر، محمد شکیل. (۲۰۱۵م). ريډيو ډرامه، تاريخ اور تکنیک. ډيلي: مکتبه جامعه دريا گنج.
- ۱۱: اديب، عبدالکافي. (۱۹۹۰م). خوري پانې. (دويم چاپ). پښتونخوا: ملت پبليکېشنز، چارسده.
- ۱۲: اگري، لاجوس. (۱۳۸۳ش). فن نمايشنامه نويسی. (د ډاکټر مهدي

- فروغ پارسي ژباړه). تهران: موسسه انتشارات نگاه.
- ۱۳: القباني، حسين. (۲۰۰۴ م). لنډې كيسې به څنگه ليكو؟. (د اجمل پسرلي پښتو ژباړه). پېښور: دانش خپرندويه ټولنه.
- ۱۴: اورلي هولتن. (۱۳۸۴ ش). پر تياتر يوه مقدمه. (د محبوبې مهاجر دري فارسي ژباړه). تهران: انتشارات سروش.
- ۱۵: ايزوپ. (۱۳۹۸ ش) افسانه های ايزوپ (ترجمه: علي اصغر حلبی). تهران: انتشارات اساطير.
- ۱۶: باري، نسيمه. (۱۳۹۶ ش). د خاورو ډېوه. (له اردو څخه پښتو ته ژباړل شوي لنډې كيسې). کندهار: ميوند کلتوري ټولنه.
- ۱۷: بريالی، عبدالغفار. (۱۴۱۹ ق). اهار. کندهار: د کندهار د اطلاعاتو او فرهنگ رياست.
- ۱۸: بخاري، سهيل. (۱۹۶۰ م). اردو ناول نگاری. لاهور: مکتبه جديد.
- ۱۹: بي بي سي راديو. (۲۰۰۶ م). د راديو بي تعليمي پروگرامونو له پاره رساله. کابل: د افغانستان له پاره د بي بي سي راديو تعليمي پروژې.
- ۲۰: تاج رحيم. (۱۹۶۰ م) لنډه ډرامه. (قند مجله ۱۹۶۰ م کال گڼه). پښتونخوا: مردان، د قند مجلې اداره.
- ۲۱: تراب، حفيظ الله. (۱۳۹۴ ش). د پړانگ پر ځای. کابل: د افغانستان ملي تحريک فرهنگي خانگه.
- ۲۲: پڙواک، پروين. (۱۳۸۲ ش). دويم چاپ. نگينه و ستاره. کاناډا: هميلتن، انتاريو ايالت
- ۲۳: حبيبي، عبدالحی. (۱۳۶۰ ش). هنر مجله، څلورمه گڼه. کابل: فرهنگي معينيت، د اطلاعاتو او فرهنگ وزارت.

د ډرامې ليکلو عملي لارې چارې/۲۶۹

- ۲۴: حسرت، زبیر. (۲۰۱۴م). تماشي. (د ستيج او راډيويي ډرامو مجموعه). پېښور: عامر پرينټ اينډ پبليشرز.
- ۲۵: حسين، محمد شاهد. (۲۰۱۷م). ډرامه فن اور روايت. (درېم چاپ). ډيلي: روشن پرنټرس.
- ۲۶: خالق، شعيب. (۲۰۱۶م). ټي وي ډرامه کيسې لکها جاتاهي. اسلام اباد: اکاډمي ادبيات پاکستان، پطرس بخاري روډ.
- ۲۷: دراني، عبدالقدوس. (۲۰۱۳م). اناگو (د راډيويي سريال ډرامو مجموعه). کوټه: غزنوي خپرندويه اداره، جناح روډ.
- ۲۸: داودزی، اياز. (۱۹۶۰م). ډرامه د فن په لحاظ. (قند مجله ۱۹۶۰ کال گڼه). پښتونخوا: مردان، د قند مجلې اداره.
- ۲۹: دوما، اليگسانډر. (۱۳۸۸ش). زه څنگه ډرامه ليکوال شوم؟. (د قاسم صنعوي پارسي ژباړه). تهران: نشر قطره.
- ۳۰: ډيويد، لیسکوټ. (۲۰۲۱م). هنر نمايش نويسی جنگ (پارسي ژباړه). تهران: نشر قطره.
- ۳۱: رحمانی، عسرت. (۲۰۱۸م). اردو ډرامې کي تاريخ و تنقيد. هندوستان: ايجوکيشنل بک هاوس، علي گر.
- ۳۲: رشیدی، جمشید. (۱۳۹۱ش). ادب تيوري. کابل: مرکز نشر و پخش نامي.
- ۳۳: رشید احمد. (۲۰۱۶م). پښتو ډرامه. پېښور: عامر پرينټ اينډ پبليشرز.
- ۳۴: رضا، افضل. (۱۹۹۵م). ډرامه. پېښور: يونيورستي بک ايجنسي، خير بازار.
- ۳۵: رضوي، کمال احمد. (۱۹۶۰م). منتخب اردو ډرامې (په اردو ژبه).

لاهور: کتاب منزل، لاهور.

۳۶: رفيع، حبيب الله. (۱۴۰۱ ش). زرینې مراندې. کابل: امان خپرندويه ټولنه.

۳۷: سادات، عاقله. (۱۳۹۳ ش). ادبڅېړنه. پېښور: ميهن خپرندويه ټولنه.

۳۸: سنگروال، شهبسوار. (۱۳۷۱ ش). د ډرامې تاريخ او فن. پېښور: يونيورسټي بک ايجنسي.

۳۹: سيگر، ليندا. (۱۳۸۸ ش). دويم چاپ. نگارش فيلمنامه اقتباسی. د عباس اکبري پارسي ژباړه). تهران: انتشارات ايرانيک.

۴۰: شينواری، حمزه. (۱۹۶۰ م). زه او ډرامه. (قند مجله ۱۹۶۰ کال گڼه). پښتونخوا: مردان، د قند مجلې اداره.

۴۱: شينواری، دوست. (۱۳۶۵ ش). د ادب د تيوري اساسونه. کابل: دولتي مطبعه.

۴۲: شميسا، سيروس. (۱۳۸۶ ش). انواع ادبی. (ويرايش چهارم). تهران: کتابخانه ملی ايران.

۴۳: صادقي، ميرجمال. (۱۳۷۶ ش) (دریم چاپ) عناصر داستان. تهران: انتشارات علمي، خيابان انقلاب، مقابل دانشگاه.

۴۴: عابد مير. (۲۰۱۹ م). اردو دوست. کوټه: جناح روډ.

۴۵: عظيم، سيد وقار. (۲۰۱۷ م). اردو ډرامه، فن اور منزلي. ډيلي: ايجوڪيشنل پبليشينگ هاوس.

۴۶: غضنفر، اسدالله. (۱۳۸۳ ش). سناريو به څنگه ليکو؟. (داستانونه دوه مياشتنۍ مجله، دويمه دوره، دريمه گڼه). کابل: د داستانونو مجلې

اداره.

- ۴۷: فولادي، خوشحال. (۲۰۰۸م). ډرامه د فن او تاريخ په هنداره کې.
پېښور: آريانا خپرندويه اداره.
- ۴۸: قریشی، محمد اسلم. (۱۹۶۳م). ډرامه نگاری کا فن.
لاهور: مجلس ترقی ادب، کلب روډ.
- ۴۹: کاموس، مهدي. (۱۳۷۷ش). کارکرد شخصیت هاي فرعی در جهان
داستان، پنج مقاله تئوری در ادبیات داستانی. تهران: پژوهشگاه علوم
انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ۵۰: کرشن چندر. (۱۹۶۷م). جب کهیت جاگی (اردو، دویم چاپ).
هندوستان: اله آباد، اوتپرديش.
- ۵۱: کمال، محمد اشرف. (۲۰۲۰م). اردو ډرامه، تاريخ و تجزيه. کراچي:
سیتی بک پوينټ.
- ۵۲: گارسیا مارگز، گابریل. (۱۳۹۹ش). سل کاله یوازیتوب. (د بهمن
فرزانه پارسي ژباړه). تهران: موسسه انتشارات امیر کبیر.
- ۵۳: گریگ، نوئیل. (۱۳۹۵ش). راهنمای عملی نمایشنامه نویسی. (پنځم
چاپ، د علي اکبر پارسي ژباړه). تهران: مطبعه فرانگ، خیابان
انقلاب.
- ۵۴: مشتاق، مجروح یوسفزی. (۱۹۹۸م). زرکانی، دویم چاپ. پېښور: تاج
پرنټینگ پریس، پېښور.
- ۵۵: ملوین، مرچنت. (۱۳۸۴ش) کمیدی. (له انگرېزي څخه د فیروزي
مهاجر پارسي ژباړه). تهران: کتابخانه دانشکده مطالعات جهان
دانشگاه تهران.
- ۵۶: محب، محب الرحمن. (۱۳۹۳ش). په ډرامه کې کرکتر کښنه.

- کابل: دانش مطبعه.
- ۵۷: نازنگ، گويي چند. (۲۰۱۷م). بیسویں صدی می اردو ادب. لاهور:
سنگ میل پبلیکیشنز.
- ۵۸: نوراني، جلال. (۱۳۸۹ش). هنر نمایشنامه نویسی. کابل: انتشارات
سعید.
- ۵۹: نوراني، جلال. (۱۳۸۹ش). ادبیات دراماتیک. کابل: انتشارات
سعید.
- ۶۰: نعیمی، جواد. (۱۳۸۲ش). داستان شه دی او خنګه لیکل کېږي؟ (د
صالح محمد صالح پښتو ژباړه). کندهار: بڼوا فرهنگي ټولنه.
- ۶۱: هاشمی، قمر اعظم. (۱۹۴۲م). اردو ډرامه نگاری. هندوستان: یک
امپوریم، پټنه چهار، بهار.
- ۶۲: هاشمی، محی الدین. (۱۳۷۵ش). د لیکوالی فن. پېښور: دانش
خپرندویه ټولنه.
- ۶۳: هاشمی، محی الدین. (۱۳۹۴ش). د نثري ادب ډولونه. کابل: علومو
اکاډمي.
- ۶۴: همت، عبدالنافع. (۱۳۹۳ش). خپل وطنه، گل وطنه. کندهار: علامه
رشاد خپرندویه ټولنه
- ۶۵: یوسفزی، ننگ. (۱۳۸۷ش). ځانګو. پېښور: یونیورسټي بوک ایجنسي،
قصه خواني بازار.
- ۶۶: یون، محمد اسماعیل. (۱۳۹۰ش). د الفت نثري کلیات، څلورم
چاپ. کابل: دانش خپرندویه ټولنه.

**Get more e-books from www.ketabton.com
Ketabton.com: The Digital Library**