

د ډرامې ليکلو عملي لارې چارې

ليکوال: عبدالنافع همت

کابل: ۱۴۰۱ ل
Ketabton.com

بسم الله الرحمن الرحيم

کتاب پېژندنه:

د کتاب نوم: د ډرامې لیکلو عملي لارې چارې

لیکوال: عبدالنافع همت

تصحیح: خلیل احمد خاړن

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 وایستل او د افغان
ملت په ننگ یې توره وتړله.

فهرست

د لیکوال یادښت	۱۵.....
د ډرامې پېژندگلوي او ډلبندي	۲۱.....
په عمومي ډول د ډرامې ډولونه	۲۵.....
۱: بشپړه ډرامه	۲۵.....
سپاټ	۲۸.....
۲: پرله پسې یا سریال ډرامه	۳۰.....
۳: سیریز ډرامه	۳۲.....
۴: سوپ اپرا ډرامه	۳۴.....
۵: لنډه سریال ډرامه	۳۵.....
۶: مستنده ډرامه	۳۶.....
د جوړښت له مخې د ډرامې ډولونه	۳۹.....
۱: سټیج ډرامه یا تیاتر	۳۹.....

الف: ثابت تياتر.....	۴۱
ب: گرځنده تياتر.....	۴۱
ج: مخفي يا پټ تياتر.....	۴۲
د: ټلويزيوني تياتر.....	۴۴
۲: راډيويي ډرامه.....	۴۴
۳: ټلويزيوني ډرامه.....	۴۵
۴: چاپي ډرامه.....	۴۵
د عاطفي کيفيت له مخې د ډرامې ډولونه.....	۴۹
۱: تراژيدي يا غمجنه ډرامه.....	۴۹
۲: کوميډي ډرامه.....	۵۰
۳: تراژيدي - کوميډي 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 ليکلو عملي پړاوونه.....	۶۳
لومړی پړاو: د موضوع ټاکل.....	۶۴
دوهم پړاو: د موضوع له پاره هدف ټاکل.....	۶۷
د ډرامې له پاره موضوعات څنگه او له کومه پيدا کړو؟.....	۶۹
الف: ولسي بانډارونه.....	۷۰
ب: نکلوونه.....	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 لیکل..... ۸۲

اووم پړاو: د ډرامې لنډيز يا سيناپسس لیکل..... 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 سکريپته 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 ټولنې سره د انسان کشمکش ۱۴۶
- و: ډله ییز کشمکش ۱۴۶
- ز: ولاړ کشمکش ۱۴۷
- ح: خوځنده کشمکش ۱۴۷
- ډایلاگ ۱۴۹**
- د خبرو اترو او ډایلاگ تر منځ توپیر ۱۴۹
- د خبرو اترو بېلگه ۱۵۰
- د ډایلاگ بېلگه ۱۵۱
- د ښه ډایلاگ ځانگړتیاوي ۱۵۲
- مکان یا چاپیریال ۱۵۵**
- مکان څنگه انځور کړو؟ ۱۵۷**
- الف: د فضا یا بکگراونډ په وسیله ۱۵۷
- ب: د ډایلاگ په وسیله ۱۵۸
- ج: د طبیعي غرونو په وسیله ۱۵۹
- زمان یا مهال ۱۶۳**
- په ډرامه کې د کرکټرونو زېږېدل، لویېدل ۱۶۷
- په ډرامه کې د (فلش بک) او (فلش فارورډ) تخنیکونه ۱۷۱
- تلوسه ۱۸۷**
- په ډرامه کې څنگه تلوسه پیدا 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 دریځ 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 څنډ له لیرې کولو سره سم بل څنډ 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 ډرامو د سکریپتونو بېلگې	۲۰۹
الف: د سټیج ډرامې سکریپټ	۲۰۹
ب: د راډیويي ډرامې سکریپټ	۲۱۵
ج: د ټلويزیوني ډرامې سکریپټ	۲۲۸
د ډرامې تخنیکي برخه	۲۴۳
موسيقي او ډرامه	۲۴۷
الف: د ډرامې د پیل او پای موسيقي	۲۴۷
ب: بېلوونکې موسيقي یا سټینګ	۲۴۸
ج: موسيقي د صحنې د پیاوړتیا له پاره	۲۵۱
د: موسيقي د کرکټر د هویت له پاره	۲۵۲
ه: موسيقي د صحنې د ښکلا له پاره	۲۵۳
و: موسيقي 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. موږ 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 زړ 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 ماخذونه 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 سترې 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 تیلیفوني مرکې وکړې او بیا مې پر کاغذ یادښت کړې، د دوی تر څنګ مې له خپلو شخصي تجربو هم استفاده وکړه.

که څه هم دې کار ډېر سترې 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 لر او بر پښتنو تکړه 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، ناحیه نجات، حفیظ الله تراب، جاوید وطنیار، فضل احمد انیس، شفیق حکیمي، شاه محمد نوران، منصور نسیمي، ضیاالرحمان لالاخیل، ډاکټر رفیع الله نیازی، 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 خپرلي.

د دې کتاب لومړۍ برخه د ډرامې پېژندگلوی او ډلبندۍ ته ځانگړې شوې ده. د ډرامې د پېژندگلوی 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 خپرلي 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 پېژندگلوی 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 تشرېح 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 بکگرانډ، 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 ستيځ، 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 پېژندگلوي 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. (۵۴: ۱۸۰)

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. (۳۲: ۱۵۰)

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

ځيني ادبپوهان بيا ډرامه هغه کيسه بولي چې د کشمکش او ټکر جوهر ولري. يو بل ليکوال بيا وايي چې ډرامه د خپل خيال د

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

اردو ژبی ليکوال ډاکټر محمد شاهد حسين بيا ډرامه هغې کيسې يا پېښې ته وايي چې د کرکټرونو په وسيله نندارې ته وړاندې کېږي. (۲۵: ۱۰)

د سهيلي پښتونخوا ډرامه ليکوال عبدالقدوس درانی ډرامه داسې تعريفوي: ډرامه داسې يو نکل دی چې په عملي ډول وړاندې کېدای شي او په هغه کې مرکزي خيال وي او دغه مرکزي خيال خپل يو پلاټ ولري، دغه پلاټ تصادم او تجسس ولري، د مکالمو په وسيله مخ پر وړاندې روانه وي او د کردارونو په ذريعه نکل په منفي يا مثبت انداز خپل انجام ته ورسېږي. (۲۷: ۱۶)

که دا ټول تعريفونه مخ ته کښېږدو په هر يوه کې د کار وړ او علمي خبرې موندلای شو، لکه کيسه، انساني ژوند، لوبغاړي يا ممثلين، عمل، د حقيقت يا اصل عمل پېښې يا تقليد، کشمکش، انځور او پېښه. که دا ټکي سره وگڼو، يو نسبتا جامع او نوی تعريف ځنې جوړولای شو او ويلای شو چې: ډرامه د انساني ژوند هغه تقليد دی چې عمل، کشمکش، پېښه، انځور، هنري تومنه او پيغام ولري او دا تقليد د کرکټرونو د عمل، خبرو، حرکتونو او اشارو په وسيله د واقعي ژوند يوه برخه د داستان په بڼه تمثيل کېږي.

د يادونې وړ ده چې ډرامه د داستاني ادب يوه برخه ده چې هم منظومه او هم منثوره کېدای شي، خو پيل يې له منظومو ډرامو څخه شوی دی، له پخوانيو ډرامو سره به کله موسيقي، کله سندرې او کله هم

نخا 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 نخا هم د واقعي ژوند له کيسې سره اړخ نه لگوي. (۳۶: ۲۷)

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 تمثيلوي 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. (۴۷: ۹۴)

په عمومي ډول د ډرامې ډولونه

۱: بشپړه ډرامه (Single play)

بشپړه هغه ډرامه ده چې پاته برخې ونه 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. (۷۰:۲۰) 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 ستيج ډرامه کې د برخې يا (Episode) پر ځای د اکت (Act) اصطلاح کارول کېږي، ستيج 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 ستيج 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 ستيج 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 پايله څرگندېږي.

اوس داسې ستيج 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، پايله نندارچيانو ته پرېښودل کېږي، يانې ډرامه په داسې ځای کې پای ته رسېږي که نندارچيان ښه ځير شي پايله 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، پاڅور 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 واورې، نو د پروگرام پروديو سر 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 ناڅاپه د خپل کور مخ ته د خلکو شور او غالمغال اوري. کله چې دباندې وروزي، 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 واورو)).

سپاټ (Spot)

د لنډې ډرامې تر ټولو کوچنۍ 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 شېبې 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 لرې که ږوند یې؟ لږ لارې ته گوره!
ژیرگل: (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؟
ژیرگل: (سوړ 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 خښلو اوبه نه پیدا کېږي؟

شینکۍ: (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:

کیمړه د چټلیو پر سر د ناستو مچانو پر ګڼه ګڼه د څو ثانيو له پاره تمرکز یا (Focus) کوي، بیا کیمړه ورو ورو حرکت کوي، د څو ثانيو له پاره د چټلیو تر څنګ د یوه روغتون د دروازې پر سر لګېدلي لوحې باندې درېږي، وروسته کیمړه د دې روغتون کړکۍ ښيي چې ما ته ده او کړکۍ ته جالۍ هم نه ده ورلګول شوې.

وروسته کیمړه د کړکۍ دننه د ناروغ پر کټ تمرکز کوي او له نژدې یې ښيي. د کیمړې 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 موټرچلوونکي ښودل کېږي چې ډېر نارامه دي او پرله پسې هارنونه وهي.

کیمړه 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 سپوږمۍ او ستورو تصویر ښودل کېږي، د موټر یو سپرلی سوږ اسوېلی باسي او وایي: یاره لکه چې شپه مو همدلته شوه. (دوهم سپرلی چې خوب ورځي اړرمۍ کاږي 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 څه 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 څه 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، راکړئ چې د هغو نورو خیمو تر
څنگ موږ 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 موږ (سریال) وایو هدف مو سریال ډرامه ده، خلکو د لنډون له
پاره (سریال) ځنې جوړ کړی 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 ټلويزيوني 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 پاتر (Harry Potter) اته رومانونه يادولای شو چې ټلويزيوني سريال ورباندې جوړ شوی دی. سريال ته ليکوالان سکريپتونه ليکي او کله کله بيا ډرامه ليکوالان د نورو ليکوالانو ناولونه، لنډې کيسې او ولسي نکلونه د ډرامې بڼې ته اړوي، لکه نورالبحر نوید چې د استاد محمدگل نوري د ملي هيندارې نومي کتاب له نکلونو څخه ټلويزيوني 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 واورې، 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، شکیبا ته يې وويل چې گرمي مي شوې او بايد د لامبو له پاره دباندي ولاړ شم. شکیبا 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 واورو چې ولې په غوسه کور ته راغلی او گلالي 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 لښتو 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 سیريز ډرامو يوه بله بېلگه ترکي ټلويزیوني 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 ټلويزیون څخه خپره شوې ده. که څه هم په عامه انگرېزي ژبه کې سریال ډرامې ته هم (سیريز ډرامه) وايي، خو د ډرامې په اصطلاح کې سیريز د ډرامې ځانگړي جوړښت ته وايي.

۴: سوپ اپرا ډرامه (Soap OperaDrama)

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 چاينل 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 وږي، 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 وزېږي، 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 معمولاً 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 معمولاً 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 مینې 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 سريالونو سره تر ډېره وخته بوخت وي.

لومړۍ لنډه سريال ډرامه په ۱۹۶۰ ميلادي کال کې په انگرېزي ژبه جوړه شوه چې نوم يې د درېيم رايش ظهور او سقوط يا (The Rise and Fall of the Third Reich) و، دې سريال لس برخې درلودې چې له (ABC) امريکايي ټلويزيون څخه خپور او ميني سريال وبلل شو. دا يو مستند سريال و چې د ويليم شايرر (William L. Shirer) په نوم امريکايي خبريال د کتاب له مخې چمتو کړی و.

۶: مستنده ډرامه (Documentary Drama)

د دې ډول ډرامو لويه ځانگړتيا دا ده چې د تخيل پر ځای د واقعي اسنادو له مخې چمتو کېږي، يانې د تخيل پر ځای واقعيتونو ته لومړيتوب ورکول کېږي، بايد پېښې، مکان، زمان او کرکټرونه يې کټ مټ هغسې وي لکه په اسنادو کې چې ښودل شوي دي، له همدې امله يې مستنده ډرامه بولي. بله ځانگړنه يې دا ده چې له تېر مهال سره اړه لري، ځکه هيڅوک د راتلونکي ژوند په اړه اسناد نه لري، د بېلگې په ډول د ولسمشرۍ يو کانديد په انتخاباتو کې د درغليو او ټگۍ له لارې بريالی کېږي. تر دې پېښې لږ يا ډېر وروسته خبريال، پوليس، څارنوال يا قاضي د دې درغليو په اړه څېړنه کوي او دقيق اسناد راټولوي، کېدای شي دا اسناد د يوې دويمې په بڼه چمتو او يا د کتاب په بڼه چاپ شي.

ليکوال کولای شي چې همدا اسناد راغونډ او ډرامه ځنې جوړه کړي، خو بايد په دې درغليو کې شريک کرکټرونه، پېښې، چاپېريال، 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 جوړښت له مخې د ډرامې ډولونه

۱: سټیج ډرامه یا تياتر (Theatre Drama)

دا د ډرامې یو زوړ او لرغونی شکل دی چې په لويديځو هېوادونو کې يې ريښه له لرغوني يونان او په ختيځ کې له لرغوني هند څخه راپيلېږي. (۵۷:۲۰۳)

ځينې څېړونکي وايي چې په لوی هند کې لومړۍ ډرامه مشهور شاعر (کاليداس) په سنسکريت ژبه ليکلې ده، دا ډرامه (شکنتلا) نومېده. (۱۱:۳۴)

د سټیج ډرامې له پاره يو ځانگړی ځای، په تېره بيا سټیج ډېر مهم دی، سټیج د ډرامې د کرکټرونو راټولېدو يا نندارې مرکزي ځای او نندارچيانو د پام راجلبولو له پاره يوه مهمه وسيله ده، ټولو نندارچيانو سټیج ته سترگې نيولي وي، له همدې امله دې ډول ډرامې ته سټیج ډرامه وايي چې تياتر يې هم بولي. (۳۵:۱۳)

خو د نوي ډرامې ليکولان او خپرونکي وايي چې د تياتر ډرامې له پاره ستيج درلودل يو زوړ 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 سړک 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 وېشل 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 ستيج 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 ستيج جوړوي. موږ په ولسي تياتر کې هم داسې گروپ لرو چې ډرامې يې ليکوال او ډايرکټر نه لري، خو دا ممثلي 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، ممثلي او ډايرکټران يا نه وي او يا د نisht 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 ستيج 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 ستيج

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 کښېښي، 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 شوې ډرامه د ټلويزيون له لارې خپروي. په ټلويزيوني تياتر يا ټيلي تياتر کې ټلويزيون يوازې د خپرېدو وسيله ده، نور هماغه تياتر دی چې موږ مخکې تشرېح کړ.

د ټلويزيوني تياتر ښېگڼه دا ده چې د تياتر په پرتله يې ډېر خلک ويني 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 ښودل کېږي او واقعي ژوند ته ډېره نژدې ښکاري، 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 ويني، 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 راوړستل او ليدونکي يې ميليونونه 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 سکريپتونه

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 کړي چې ورکې نه شي، دی د خپلو چاپي ډرامو مجموعې (ځانگو) په سريزه کې وايي: کله چې د ثور تر اړدوږ وروسته له خپلو بچو سره له افغانستان څخه ووتلم، نو څه کم پنځوس ډرامې او داستانونه مې په خيرخانه 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 خواړيو مې د کابل راډيو په ارشيف کې زما د دوو ډرامو (ځانگو) او (سپېڅلې 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 (سکريپټونه) ورک دي. (۶۵: ۳۹)

ايمل پسرلي هم د (ډالري معاش) په نوم د دوو ډرامو سکريپټونه په کتابي بڼه چاپ کړي دي. دی وايي دا ډرامې يې په دې هيله چاپ کړي 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 سکريپټونه 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 سکريپټونه 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 سکريپټونه 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 لیکوالانو له پاره لارښود واوسي.
۳. کېدای شي په راتلونکي کې تمثيل شي.
۴. لیکوال 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 وایي 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 اورېدونکي هم ورسره غمجن کېږي. ځينې څېړونکي وايي چې تراژيدي بايد د ژوند جدي اړخونه وښيي، بايد کټ مټ په غمجن انداز عملاً وښودل شي، نه دا چې يوازې رانقل شي، ځکه چې د تراژيدي هدف په انسان کې د وېرې او زړه سوي احساس راوښلول 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 څېرو پورې هم اړه لري، يانې ځينې خلک د کيسو پېښو او ځينې بيا د کرکټرونو څېرو، خبرو او حرکاتو ته خاندې. موږ مخکې وويل چې په تراژيدي 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 څېړونکي وايي چې کوميډي تېښه ده، خو له حقيقت څخه نه، بلکه له ناهيلۍ څخه تېښته ده. په دې مانا چې کوميډي خلکو ته د ژوند ښکلي اړخونه وښيي او له ناهيلۍ ځنې پټوي. (۵۵: ۵۷)

ځينې څېړونکي له کوميدې سره طنزي اړخ هم ترې چې دا يو زوړ يوناني وېش دی، نن طنز پوره څېړل شوی او يو خپلواک سبک دی چې خپل ځانگړي تخنیکونه 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 زوړ 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 يو ځای 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 ویر او غم پای ته ورسېږي، په افغانستان کې خو داسې پېښې خورا ډېرې دي، مثلاً 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 فرید په نوم يو سرتېری د جگړې په لومړۍ کړښه 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 فرید خپلوان ټول په چينغو چينغو ژاړي، په دې وخت کې فرید کور ته راځي يا پلار ته زنگ راوځي. تر دې وروسته معلومېږي چې دا مړی د فرید نه، بلکې د بل سرتېري دی.

داسې هم کېدای شي چې يوه کوهي ته سلواغه ورلوېږي، مور فکر کوي چې کوچنۍ 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 خو يې 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 یوه لویه مرمۍ یا بم ولگېږي، نو دی له ډاره په غوږو کې گوتي ونیسي او په زوره چیغه کړي. په لویدیځ کې ډرامه د لومړي ځل له پاره ارستو له عاطفي پلوه وېشلې او د تراژیدي او کومیدي وېش هم ده کړی دی. څرنگه چې هغه مهال هنر او ادبیات هم د فلسفې په چوکاټ کې مطالعه کېدل، تر ارستو راوړوسته په منځنیو پېړیو کې او تر هغه را وروسته هم ځینو فیلسوفانو ادبي موضوعاتو ته له فلسفي زاویې څخه کتل، د بېلگې په ډول مشهور المانی فیلسوف هیگل د ښکلاپوهنې په دریمه برخه کې وایي: ((ډرامه هم یوه داسې ننداره وگڼئ لکه د افرادو تر منځ چې مبارزه روانه وي)). (۲۱:۳۰)

که څه هم د لرغوني یونان تر فلسفې وروسته ډېر علوم او موضوعات له فلسفې څخه جلا شول، له علومو څخه نورې ځانگې بېلې شوې او هره ځانگه یې جلا ولبلل شوه، خو ځینې هغه خلک چې یوازې یې د پخوانیو اثارو پر مطالعه تکیه کړې او د علومو له نوي ویش، نوي څېړنې، نویو پرمختگونو او نویو افکارو څخه ناخبره دي، اوس هم هر څه د فلسفې په تله تلي چې یو مثال یې د کومیدي او تراژیدي ډرامې بحث دی.

اوس هم ځینې څېړونکي د تراژیدي او کومیدي په اړه خپله خبره نه کوي، بلکې هماغه د ارستو خبره کټ مټ رانقلوي، خو موږ ته د لیکوال هدفونه او خلکو لېوالتیا ښه ترا څرگنده ده، ښکاره خبره ده چې خلک کومیدي ډرامه د تفریح او تراژیدي ډرامه د پند او عبرت له پاره خوښوي.

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

اغېز کوي چې خلک ځان د غمجن کرکټر په غم کې ورسره شریک بولي، ځکه نو خواخوږي ورسره لري او کله کله بیا ځان د غمجن کرکټر په قالب کې ویني، خو کومیدي 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: تعلیمي ډرامه

تعلیم او تربیه د ډېرو لارو خلکو ته ورکول کېدای شي چې ډرامه یې هم یوه ښه وسیله ده. لیکوال کولای شي چې د خپلو ډرامو له پاره بېلابېل تعلیمي موضوعات غوره کړي او په هغه کې د هر پوړ له سويې سره سم د هغوی په ژبه تعلیمي پیغامونه وړاندې کړي، لکه دیني، اخلاقي، روغتيايي، ادبي، تاریخي، زراعتي، هنري او داسې نور موضوعات.

۲: تفریحي ډرامه

تفریحي ډرامې د دې له پاره وي چې خلک وځنډوي او خوښ یې وساتي، ځکه چې خوښي هم د ژوند اړتیا ده، له همدې امله ډېری خلک هغه ډرامې خوښوي چې دوی ځنډوي او یا له دوی څخه د یو څه وخت له پاره غم هېروي.

۳: تبليغاتي ډرامه

کله کله تبليغ کول او تعليم ورکول ورته کارونه ښکاري، 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 ټولنې ته هېڅ 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 کيفيته تخنيکي وسايل، کمزوری سکريپت، غير مسلکي ډايرکشن، ناسم ايډيټ او نور ډېر اړخونه ډرامه په بازاړي رنگ ککړولای شي، خو موږ په دې بحث کې يوازې په ډرامه کې پر منظومو ډايلاگونو، بې ضرورته موسيقۍ 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 موسيقۍ هنرونه هم وگنډل.

په پښتو کې متل دی، وايي د ژړندې شل عيونه دي، خو په اوبو پټ دي. په دې ډول موسيقۍ او نظم د ډرامې تخنيکي او هنري نيمگړتياوي

پټې 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 ښکليو ښځينه 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 تخنیکي وسايل جوړ شول، لکه مايک، سونډريکارډر، سپېکر او د سينگار ډول ډول تخنیکي 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 بازاړي 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 اتني دا مست سروکۍ 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 سندره 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 سمې 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 لومړى 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 منطق 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 نڅا 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 نڅا ورپورې تړو، نو دا تصنع ده او تصنع د ډرامې هنري اړخ کمزوری کوي. زه دا منم چې منظوم ډايلاگونه، موسيقي او نڅا 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، بريالۍ ليکوال هغه څوک دی چې تر ډرامې مخکې د ښې کيسې ليکلو مهارت ولري او د دې تر څنگ د کيسې په تيورۍ هم پوه شي، تر څو چې ډرامه ليکوال د کيسې په تيورۍ 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 تشرېح 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 وروستۍ متن يا سکريپټ ليکل.

لومړۍ پړاو: د موضوع ټاکل

هر ليکوال چې قلم راپورته کوي تر دې مخکې يې خامخا فکر کړی 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 چایو گيلاس، اوبه او موبایل ويښي. د دې ټولو شيانو په لیدلو 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 خوندور دي؟

ځينې موضوعات ډېر عمومي وي. ښارونه، کلي، دفترونه، مظاهري، جرگې، مېلې، ورا، ودونه، فاتحې، جنازې ... دا ټولې انساني ټولې دي، ايا په دې ټولنو کې خاص څه شته چې عام خلک يې نه ويښي 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 تشرېح کولو ته زړه نه ښه کوي چې ټولو ته معلوم وي، خلک په نوو موضوعاتو، خبرو، رازونو، خپرو او آن دا چې د خبرو کولو په نوي انداز او سبک پسې گرځي.

که چا يو ځل د ادم خان او درخانۍ نکل اورېدلی وي بيا خوند نه ورکوي، خو که له دې نکل څخه ډرامه جوړه شي همدا سړی 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 خبره وځلوي چې په گڼه گوڼه 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 باندې
يوازې د خدای نظر و او بس. د دوی ډېوې دې خدای ولگوي، موږ به د
زيارت ډېوې بلوو)). (٦٦: ٦٧)

په دې اړه به زه (همت) هم يوه تجربه درسره شريکه کړم. په ٢٠٠٨ 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، ژوبن، 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 يادښت 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 نښاني 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 ماين يا چاودنه کې پرې شوې او يا يې مور مړه يا ورکه شوې وه. سهار مهال به خدمتگارانو او نرسانو د فيل بچي له ليليې (هاستل) څخه راوايستل، د ليليې مخ ته د اوبو په ډنډ کې به يې ولاړول، په چوشک کې به يې شيدې ورکړې او بيا به يې بيرته ليليې ته بوتلل.

د دې ځای څو عکسونه مې واخيستل او په يتيم خانه کې د فيل د بچيانو 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 بچيانو يتيم خانه نه وه ليدلې، تر اوسه چې مې په افغانستان کې چا ته دا کيسه کړې او يا مې د دې يتيم خانې عکسونه ورنښکاره کړي، هغوی ته هم دا کيسه او هم د فيل د بچيانو په اړه د سريلانکا د خلکو خواخوږي په زړه پورې ده، نو د کيسې له پاره موضوع هم دغسې ده، بايد هم نوې، هم جالبه او هم نوی او ضروري پيغام ولري.

دوهم پړاو: د موضوع له پاره هدف ټاکل

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

ډرامه لنډه کيسه يا ناول نه دی که يو مخ زيات وليکل شي يا يو کرکټر اضافه شي هيڅ خبره نه ده، يو اضافي کرکټر او يو مخ اضافه ډرامه ليکل لوی سرخوړی دی، ځکه چې ډرامه تر ليکلو وروسته له مثيلينو

سره تمرین، ثبت او بیا میکس غواړي، یوازې دا ستړیا هم نه ده، ډېر مالي لگښت هم ورباندې راځي، باید د لگښت له امله هم په ډرامه کې اضافي کرکټرونه او ډایالگونه و نه لیکل شي او دا کار هغه وخت ښه کېدای شي چې لیکوال د موضوع له پاره روښانه هدف ولري. د لا ښه تشریح له پاره به د خدای بڅښلي نصیراحمد احمدي 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 راځړېدلي 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 وراوړدېږي، 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 وږې ذرې هم ویني. (٦: ١٤)

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. مثلاً 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 ورواړي)).

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 لښتي، 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 وي، 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 معيّنيت 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 منډو 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 کا کا 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، معینان، لوی رئیسان او د ولايتي شوراگانو غړي راوبولي او ورته ووايي چې تاسې ته يوه مهمه وينا کوم.

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 ځاکه 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 واره 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 کوې 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 وښوراه. 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 لته 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 لغاونه 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 خو ادعا 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 نوي 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 موږ ته د دې تاريخي دورې په اړه نور موضوعات هم په لاس راکوي.

د: د ډرامو کتل او اورېدل

سټيج، ټلويزيوني او راډيويي ډرامې هم د ناولونو او لنډو کيسو په ډول د ډرامو له پاره ډېر نوي موضوعات لري، کېدای شي په دې ډرامو کې ځينې موضوعات ډېر واړه او ضمني وي، خو موږ 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 ښکاري.

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 پياوړې قبيلې مشر دی، عثمان غواړي چې په دې واده سره د ترکانو دوې 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 رنګ يې ورکړی دی.

ه: د ليکوالو او سياستوالو خاطرې

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

دې په دې کتاب کې ليکي چې يوه ورځ مې د ډرامې له پاره موضوع نه درلوده، ډېر لالهند او کرانده وم، په دې وخت کې زموږ د مالي مسئل (دولا پونس) شعبې ته ورغلم، دولا پونس په شعبه 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 لرې، په خنجر دې ووژنم که په زهرو؟ انتخاب ستا په لاس کې دی.

مېرمن یې له ناچارۍه زهر خوښوي، د زهرو جام پر سر اړوي او د مرگ انتظار کوي. دوک له کوتې څخه وزي او څو شېبې وروسته بیرته کوتې 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 کښېني، 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

وکړي، 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 ټلويزون 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 رانېکاره 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 ښه سرچینه ده، د رسنیو په ورځنیو خبرونو، راپورونو او مرکو کې داسې ډېر موضوعات شته چې نوي کیسې لري، داسې کیسې چې هم نوې، هم جالبه او هم ښه 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 ښه 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 خلور 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 خو لسيزې کېږي چې په افغانستان کې جگړه روانه ده، که موږ بيا پر يوه جنګي موضوع ډرامه ليکو، دامانا لري چې موږ 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 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 اخيستلو، اصلاحاتو، د هېواد د پرمختګ 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 ليکلی 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 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، خاطري او که ډرامه ده؟

که ډرامه وي نو بيا خو تر موږ 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 موږ 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 ډيپلوماتيکو مندو په اړه يې له ډيپلوماتانو 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 څو 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 ښه 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 ښه وي لا ښه 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 ټيکنالوژۍ 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 سريال بڼه چمتو کوو که بشپړه؟ داسې يې وگڼه چې سريال 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 سريال 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 سريال 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 ونه نیو، گرزز موټر چپه شو، شل سپرلي مړه او دېرش ټپیان 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 فیشني 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 گړېوان ته لاس راواچاوه او ښه یې وڅنډل، 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، يوازې مې هڅه کوله ځوان پوه کړم چې زه شکور نه يم. په همدې ځنډلو او کشمکش کې ځوان ناڅاپه زما له گربڼوان څخه لاس وکښ او په ځير يې راته وکتل، له دې سره سم يې چلند بدلون وموند، په مهربانۍ او عذر يې راته وويل: کاکا ډېر وبخښه، ما د بل چا گومان درباندي کړی و. ما ورته وويل خیر دی پروا نه لري.

ځوان بيرته موټر ته وخوت او موټر يې 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 يې زما جیب وهلو ته لاره جوړه کړې وه، زه يې د دې له پاره د جگړې په نوم سره ځنډلم چې جیب مې ووهي، زما د کمیس د مخ له جیب څخه يې شپږ زره افغانۍ وړي وې.

اووم پړاو: د ډرامې لنډيز يا سيناپسس ليکل (Synopsis writing)

کله چې موضوع مو پراخه کړه ستوري لاین ځنې جوړ شو، اوس که ستوري لاین ته انکشاف ورکړو، نو خاکه، لنډيز يا سيناپسس ځنې جوړېږي. په ناول او لنډه کيسه کې پلاټ ورته وايي او ځينې ليکوالان د ډرامې سيناپسس هم پلاټ بولي. په ډرامه کې چې مهمه پېښه کېږي بايد د ډرامې په سيناپسس کې خامخا ريښه ولري يا په بله اصطلاح سيناپسس د ډرامې لنډيز دی. (۷: ۳۰)

سيناپسس د ډرامې مرکزي برخه ده، له سيناپسس پرته ډرامه نه شي ليکل کېدای، سيناپسس هغه نقشه ده چې يو معمار د هغه له مخې تعمير 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 ايډيټ 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 ګرځي 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 کيسې عمده پړاوونه

دا بحث له لويه سره له داستان سره اړه لري، لکه د لنډې کيسې په پلاټ کې چې د پيل، اوج او پای مهم ټکي په پام کې نيول کېږي، بايد دغسې د ډرامې په سيناپسس کې هم دغو ټکو ته پام وشي، خو د ډرامې د سيناپسس مهم پړاوونه له ناول او لنډې کيسې سره توپير لري.

د ډرامې د سيناپسس د پړاوونو وېش له لرغوني يونان څخه راپيل شوی چې پخوا يوازې له ستيج ډرامې سره تړلی و، خو اوس د راډيويي او ټلويزيوني ډرامو له پاره هم په درد خوري. په دې اړه که څه هم ټول ليکوال او کره کتونکي يوه خوله نه دي، څوک يې پنځه او څوک يې شپږ بولي، خو ډېری ليکوالان يې پنځه بولي او موږ هم دلته دا پنځه پړاوونه هر يو جلا جلا تشرېح کوو.

لومړۍ 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 لومړۍ 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 لومړۍ 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 وایي: دا د ورا ډبه ده، ته څوک یې، څه کوې او چېرې ځې؟ یوسف وایي 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 کوي.

هلک وایي اوس خو راختلی یم چاره نه شته، نور محمد ورته وایي چې څلوېښت دقیقې وروسته د اورګاډي بل تم ځای رارسېږي، کله چې هغه تم ځای راوړسېد په سړیتوب کېښته شه. هلک وایي سمه ده، خو اوس چېرې کېښم؟ نور محمد وایي ځای نه شته پر ځمکه کېښنه! هلک وایي خیر دی زه به ودرېږم. په دې وخت کې د یوسف پام د زلیخا په نوم یوې ښایستوګي نجلۍ ته ورواوړي چې د نور محمد لور ده، یوسف زلیخا

ته پرله پسې گوري او هغه هم ورته موسکۍ موسکۍ 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 ناارامي 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 ناارامه شي او په دې لټه کې شي چې ژر سره جلا شي، خو اوس له مجبوريه سره يو ځای شوي دي، چاره نه لري بايد منتظر پاته شي، خو د 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 ويلای 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 سړيتوب 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 خيث او چټل وي. اخير هلک پر ځمکه کېښې. د سيټ په لوړ کټ کې يوه نجلۍ پرته ده. يوسف د سترگو تر کونجو ورته گوري او هغه هم ورته موسکۍ شي، شيخ پوه شي چې هلک نجونو ته گوري، شيخ بيا هلک ته وايي چې پام دې 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.

درېم 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 رانېکاره 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 دې 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 هيروين 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، ښوونځي 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 موټر چلوونکي 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 موټر چلوونکي 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 مخکيني 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

قاچاق 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 ورپرېږدي. د یادونې وړ ده چې په عمومي ډول یوه ډرامه دا پنځه پړاوونه لري، خو داسې بریالۍ ډرامې هم شته چې هره صحنه یې دا پنځه واړه پړاوونه لري او دا کار د تلوسې له پاره کوي.

د راډیويي ډرامې د سیناپسس 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. ملالۍ، لس کلنه نجلی ده، دا ډارنه ده، لکه عمر چې یې کم دی خویونه یې هم ماشومانه دي.
۲. زرغونه (د ملالۍ مور) خلوېښت 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. درخانی (د ملالی خوانښې) پنځوس کلنه کلیواله، ظالمه، بدخویه او قهرجنه ښځه ده.
۷. نوریه (د ملالی گاونډی) لس کلنه نجلۍ او د خسر په کور کې د ملالی خورلنه 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.

سونډافیکتونه:

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

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 لوبښو مينځلو اواز.

موسيقي:

۱. د پيل، منځ او پای موسيقي
۲. ډول او سورتا
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 چرګانو کړهاری، خړه هینګارې، غوا رېمبارې او مرغانو اوازونه اورېدل کېږي. زرغونه کوټه جارو کوي او له ځانه سره په ټیټ اواز سندرې هم وایي چې په دې وخت کې ملالۍ کوټې ته راځي او د بکس ترڅنګ یو شی لټوي، مور ته وایي چې ناوکی (نانڅکه) مې لټوم.

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

هره ورځ درڅخه 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. ملالۍ نانځکه او چمبه اخلي او د چمبې په وهلو سره له کوټې څخه وزی.

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 ملالۍ واده غواړو.

زرغونه په ژېړغوني اواز وايي چې دا څنگه خلک دي، ملالۍ د ودولو ده؟ دا ماشومه نجلۍ په مېړه او د خسرگنۍ 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، ملالۍ 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 چالبار 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 ناري اورېدل کېږي او بيا د ملالۍ د کوټې فضا راځي). ملالۍ په خپله کوټه کې له خپلې خورلنې نوريې 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 ځوانېې 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 مي دی (مېړه) وهي. هغه بله ورځ د دېگ مالگه لږ راڅخه ډېره شوې وه، ده پر سر په لغته ووهلم. درخانۍ ته نور هم درد ورځي، وايي ښه اوس ژبه هم راسره چلوې ها؟ ته ودرېږه 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.

خلورمه صحنه:

(بېلوونکې موسيقي)

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

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

پنځمه صحنه:

(بېلوونکې موسيقي)

د څو 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 سړپه سپي داسې پرله پسې غاږي لکه يو ناشناختی چې يې ليدلی وي، خدای مه کړه کور ته غل نه وي راغلی.

کمال له خوبه راکښېني، 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 برابږي، نو گوري چې بوجی په وينو 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 خسر خېلو لېوانو ووژلې.

يادونه:

دواړې فضاگانې د کليوالي کور دي، يوازې د حسن خان په کور کې د مږ 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 سکرېپټ

موضوع ته مو انکشاف ورکړ د ډرامې اساسي کړنې 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 سکرېپټ (Script) ځنې جوړېږي. سکرېپټ هغه متن ته وايي چې د ثبت له پاره ډایرکټر ته ورکول کېږي او هغه یې په ممثلینو ثبتوي.

سکرېپټ له دوو عمده برخو څخه جوړ شوی وي. یوه یې داستاني برخه ده چې په هغه کې موضوع، هدف، سیناپسس، کرکټرونه، ډایالگونه، مکان او زمان مشخص شوی وي. دویمه یې تخنیکي برخه ده چې په هغه کې د پیل موسیقي یا ډرامې ځانګړی سیګنل، د هر ډایالګ مخ ته د ډایالګ ویلو حالتونه، طبیعي اوازونه یا سونډافیکټونه، د هر مکان ځانګړې فضا، د دوو صحنو تر منځ ځانګړې بېلوونکې موسیقي او د مهمو کرکټرونو د بګروانډ له پاره ځانګړې موسیقي او نورې تخنیکي لارښوونې لیکل شوي وي.

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

بې سکرېپته ډرامه (Script-less drama)

مخکې مو وویل چې سکرېپټ له سیناپسس، سیناپسس له ستوري لاین او ستوري لاین له موضوع څخه زېږي، خو داسې راډیويي ډرامې هم شته چې سکرېپټ 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 سکرېپټ نه لري، ممثلین یې یوازې د سیناپسس له مخې پر اصلي کیسه بحث کوي او بیا هر ممثل په کیسه کې خپل ډایالگونه تشخیص او یادوي. دا ډول ډرامه هم ځینې نښگنې او هم کمزورۍ لري. نښگنې یې دا دي چې لږ وخت او کم لگښت غواړي، ډایالگونه یې ساده او روان وي، ځکه چې هر ممثل په خپله لهجه او خپله خوښه ډایالگونه 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 ډایالوگونو 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. موږ په دې بحث کې د ډرامې هغه داستاني برخه خپرو چې په ډرامه پورې اړه لري.

کرکټرونه: (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 کرکټرونو 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 کرکټر 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 کرکټرونه لري، په لنډه کیسه او ناول کې لیکوال کولای شي چې د کرکټر جسمي، ذهني او اجتماعي دریځ روښانه کړي، د هغه ذهن ته ننوزي او د هغه انځور موږ ته رانښکاره کړي، خو د ډرامې کرکټرونه 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 کرکټرونو ډولونه او خویونه هم څه ناڅه وپېژنو. د یادونې وړ ده چې د کرکټرونو په بحث کې د لنډې کیسې، ناول او ډرامې د کرکټرونو ډولونه او ځانګړتیاوي تر ډېره بریده یو ډول دي، ځکه چې ډرامه هم د یوې کیسې پر بنسټ جوړېږي. کرکټرونه د خواړخونو له مخې ډلبندي شوي چې په دې بحث کې یې هر ډول په لنډه توګه خپرو.

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 خوانېې 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 نوښت او ستونزو څخه د وتلو لاره ورمعلومېږي.

په نوې ډرامه کې خلک د مرکزي کرکټر ظاهري لباس، اجتماعي دريځ، شتمنۍ 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 رڼنده توکي لري.

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

قهرمان ډېری وخت سرلښکر، جنرال، قوماندان، پاچا، شاهزاده او پهلوان وي، دغه ډول په غربي داستانونو، ډرامو او فيلمونو کې مرکزي کرکټر معمولا 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 (مېړنۍ) 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 تیوري کې نه دی خپرل شوی. زما په اند دا جلا کرکټر دی چې د اتل برخه لیک وریږي ترلی 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 ږوند 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 ننگيالي 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 ور سرتېري روزلي وي او څو ځله يې مغول مات کړي هم وي. عمر خان کونډ دی او زوی هم نه لري، يوازې د (ماهنور) په نوم يوه پېغله لور لري. ماهنور ډېره پياوړې او زړه وړه جنگيالي ده، د جنگي مهارت تر څنگ ډېره ځيرکه او هوشياره 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 ترکۍ 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 قبيلې د مشرۍ په سرانۍ (حرص) کې غرق کېږي، له دېسمنانو 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 مېړنۍ 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 مینه (گلمکۍ). 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 گلمکۍ 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 غوندې تدبیر نه لري.

موږ داسې نکلونه هم اورېدلي چې پلاني پاچا یو ډېر هوښیار وزیر درلود، ټوله پاچهۍ یې د دې وزیر پر هوښیاری ولاړه وه. یوه بزگر ډېره هوښیاره 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 کرغېړن 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 یووړ، 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 نیمه اتل له صحنې څخه گوښه شول او واک د داسې چا لاس ته ورغی چې موږ ټولو يې ناوړه نتیجه وليده.

داستاني کرکټرونه يوه بله ډلبندي او وېش هم لري چې يو مثبت او بل منفي کرکټر بلل کېږي. د منفي کرکټرونو په لړ کې مرکزي کرکټر د اتل مخالف، خبيث شخصيت يا (Antihero) نومېږي چې ځينې خلک يې د کيسې (غدار) هم بولي. غدار هم له ځانه سره نيمه غدار کرکټر لري، کله چې نيمه غدار مري، نو بشپړه غدار هم ورسره کمزوری او يا ماتېږي.

ج: د مرکزي کرکټر مخالف: (Antihero)

دا کرکټر د مرکزي کرکټر مخالف وي چې منفي کرکټر يا غدار يې هم بولي، يانې هغه مثبت خويونه چې مرکزي کرکټر يې لري، مخالف مرکزي کرکټر يې نه لري، په مخالف اړخ کې بايد همدا کرکټر له مرکزي کرکټر سره سيالي وکړي، خو بايد ذهني او جسمي قوت او اجتماعي دريځ يې تر مرکزي کرکټر کم نه وي، که کم وي، امکان نه لري چې مرکزي کرکټر ته خنډ جوړ کړي، په داستان کې کشمکش پيدا شي او داستان دوام ومومي، د بېلگې په ډول که مرکزي کرکټر يو تکړه پهلوان وي بايد مخالف يې هم پهلوان او يا ډېر چالباز وي.

د مرکزي کرکټر مخالف کرکټر معمولا منفي او ټيټ شخصيت لري، لکه عياش، چالباز، درواغجن، جنايتکار، سخت زړی او غدار وي، د بېلگې په ډول د نصيراحمد احمدي په (بغدادی پير) ناول کې غازي امان الله خان مرکزي کرکټر او مخالف يې بغدادی پير دی، په (نيکه) ناول کې (ميرويس نيکه) مرکزي کرکټر او مخالف يې (گورگين) 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 راګرځي 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 اورېدلی، 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، موږ 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 کندهاري 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 پټولای 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 خويونه لري، دا بېلگه به يې راواخلو: ((جوجو پر غولي پروت توپ ته پښه وروغځوله، درب شو، د لاليتين نرۍ بښښه لاندې راتوی 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 ورولوېده او بيرته سپينه رڼا شوه)). (۵: ۱۲)

و: تمثيلي کرکټر (Allegorical character)

دا هغه کرکټر دی چې يوه پښه او کيسه ورسره وښودل شي او يا په بل عبارت هغه کرکټر دی چې په ځان کې يې يو يا څو پټ خويونه 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، هډوکۍ په اوبو کې ولوېد او سپي وړی 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 تشرېح کړل شي، ځکه باطني نړۍ يې دومره لويه ده چې په اسانه نه شي تشرېح کېدای. دا ډول کرکټرونه داسې خويونه 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 خبرې او ورځني ژوند څخه نه څرگندېږي. د دې ډول کرکټرونو عمر بايد پوره تشرېح کړل شي، لکه چارلس ډيکنز چې د خپلو ناولونو ځينو کرکټرونو عمر له زېږېدو څخه بيا تر مرگه پورې تشرېح کړی دی. (۱۱۵:۴۳)

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 څو څو ځله تکرار شوي او خويونه 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 کله سره گډېږي، خو توپیر یې دا دی چې قراردادي کرکټرونه کلاسیک، سنتي او دودیزه بڼه لري او خصوصیات یې هم تر قالبی کرکټرونو یو څه روښانه وي، په دې مانا چې قالبی کرکټرونه د ټولنې عام او قراردادي کرکټرونه خاص خلک وي، لکه خان، ناظر، ملک، پهلوان، بخیل، سخي او ټوکمار.

بل توپیر یې دا دی چې قالبی کرکټرونه په خپله اصلي بڼه ښودل کېږي، مثلاً وایي چې سلیم په یوه هوټل کې اشیږ و، له چا سره یې کار نه درلود، له اشیږخاني څخه هم چندان نه راووت، کله چې به یې کار خلاص کړ، نو کور ته به ولاړ، خو د قراردادي کرکټرونو په ځویونو او کارونو کې مبالغه کېږي، د بېلگې په ډول وایي چې میرولی دومره زړه وړ او پهلوان ځوان و چې پوره یوه ورځ یې په یوازې 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، واړه او زاړه گډ ژوند کوي، باید دغسې ډرامه هم د کرکټرونو له مخې تنوع او رنګارنګي 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 وګڼه د ډېرو د سکرو په یوه کان کې سل کارگران کار کوي، پر دوی کان رانږېږي او ټول په کې مري، موږ څنګه 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 وېل کېږي؟ ايا دوی پلارونه، ميندي، خويندي، وروڼه، مېرمنې، اولادونه او نور خپلوان لري که نه؟ جواب ښکاره دی چې هو لري يې، نو موږ 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، مثلاً 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 نږدو 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، مثلاً 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 ښځينه عواطف، ارمامونه او پيغامونه نه لري، بلکې مخاطب يې هم يوازې نارينه دي.

که څه هم په دغه ډول نارينه محوره ډرامو کې ځيني فرعي کرکټرونه ښځينه 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 ټولنې 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 زاوېې 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 وګورو، 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 شا يې د ښځو لاس دی، ځينې مورخين دا هم ليکي چې د امير حبيب الله خان په وژلو کې د هغه د يوې مېرمنې لاس و، ځکه دې داسې انګېرله 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 شو ښځې خوارېږي، لکه د هغه مور، مېرمن او خويندې، موږ کولای شو چې ښځينه کرکټرونه په دې ډول ورسره وټرو. 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 کرکټر 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 پيامبر) نومېږي. د اصحاب کهف سريال ډرامه سپړی خواتوری کوي، زړه يې تنگېږي او تر پايه يې په شوق نه گوري، خو د (يوسف پيامبر) 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 وړپوړې 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 رابښکاره 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 ډايالگونو 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 (مين) او ښځې ته (مينه) وايي.

فولکلور پوهان 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 ښځه 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 ښځه وي.

زه پر دې خبره ټينگار نه کوم چې په ډرامه کې دي خامخا ښځينه کرکټرونو ته ځای ورکړل شي، زه وایم يوازې دي هغه رول ورکړل شي چې واقعي او طبيعي ښکاري. زما په اند لکه څنگه چې ښځه 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 ښځينه کرکټره خامخا مثبت رول ولري، کېدای شي منفي رول هم ولري، ځکه موږ هم په اوسني ژوند او هم په تاريخ کې داسې کيسې لرو چې ښځه کله مثبت او کله منفي کرکټر وي. په هر رول کې چې نارينه راتلای شي ښځه هم راتلای شي، که نارينه د جنگ په ډگر کې تورې وهي، ښځه يې هم وهلاي شي، که نارينه هوښيار او ځيرک کرکټر وي، نو ښځه هم په دې قالب کې راتلای شي، که يو نارينه څومره مثبت بشري صفات لري، ښځه هم دا صفات درلودای شي، خو يوه ټکي ته ډېر پام په کار دی چې بايد په ډرامه کې ښځينه کرکټرونو ته د پيسو گټلو، جنسي زلخورو 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 بېلګې 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 ګټه 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 راځي.

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 ليکو، نه پوهېږو چې څوک له چا سره د وينې، قوم، ژبې، فکر او سيمې شراکت لري او د اړيکو اصلي سرچينه يې څه ده؟

د بېلگې په ډول که د اکا د زامنو 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 راځي.

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 ښه دقت له پاره د کرکټرونو ژوندليکونه گوري، په نتیجه کې ورته څرگندېږي چې (گلالي) تازه اميدواره شوې ده، پر همدې پرېکړه کېږي چې بايد دا پیغامونه د گلالي له لارې خلکو ته ورسول شي، ليکوال د ډرامې په دې برخه کې گلالي، د هغې د کورنۍ يويا دوه غړي او د ښځينه ناروغيو ډاکټره شاملوي.

ډېری کره کتونکي وړاندیز کوي چې په سریال ډرامو کې د وخت په تېرېدو سره خلک د کرکټرونو له خویونو 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 ليکوال 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، ليکوال دا کرکټر فوتبالر نه شي ښودلای یا که یو کرکټر په یوه پېښه کې په غبرگو سترگو ژوند 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 وويني ډرامه کمزوري ورته ښکاري.

په ډرامه کې له اړتیا پرته د نوي کرکټر ایجادول، ليري 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 ښه روښانه تشرېح 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 دریو اړخونو کې شامل دي، خو په هر صورت موږ 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 خواوې شاملې دي، لکه جنس، ونه، وزن، عمر، د پوستکي رنګ او څرنگوالی، د سترگو رنګ او څرنگوالی، د وېښتو رنګ 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 تشرېح 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 ښځه چې د ټکنونو 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 ولسمشرۍ 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 موږ يو نالوستی او بېوزله کرکټر ولسمشرۍ ته کانديدوو، دا کار په اوسنيو شرايطو کې منطق نه لري. د کرکټر ټولنيز اړخ له ذهني او اعتقادي اړخ سره هم اړه لري، لکه د ديني عالم، کله چې موږ د ديني عالم نوم اوږو، نو مستقيماً مو په ذهن کې مسجد، ديني مراسم او په مجموع کې د يوه ديني عالم رسالت او ماموريت 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 وړتيا، خندا، ژړا، بخيلي، 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 تربور 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 پيل 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 رنګ، د سترګو رنګ، 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 راواوړي. د دې ډول موسيقي ډېرې بېلگې شته، لکه ترکي ټلويزوني 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 غږونه (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 غږونه واورېدل شي، نو ټول اورېدونکي 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 وتړل 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 ومنې 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 راولي، نو دا سروکی وایي:

دا نیم مخ دې څرگند دی، نیم دې پټ دی په سالو کې
قدم وده وړوکی ...

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 سندره (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 زمانې مقطع ده چې د ناوې او زوم د ژوند یوه ځانگړې برخه ښیي، په دې مانا چې له دې زمانې 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 خويونه دي ښه يا بد وي، ټولنې ته دې شر يا خير ورسوي، هدف مې دا دی چې ځينې خويونه څوک په ټولنه کې دومره مشهور کړي چې همدا عادت يې هويت او آن دا چې نوم او لقب شي، نو که موږ په ډرامه کې د يوه کرکټر يو عادت ښه وځلوو، نه يوازې دا چې د خلکو به وړ 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 کوره اړ او جبار خان توخی 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 څو 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 نتيجه 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 نتيجه 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 نتيجه کې سره پخلا شي.

د دوی د پخلا کېدو چانس ځکه ډېر دی چې اختلاف يې تصادفي او پر غلط فهمۍ 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 ناکرارۍ 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
نتيجې اټکل وکړي.

دلته دا يادونه ضروري ده چې کرکه او مينه خورا ډېرې ښې لري. کېدای
شي يو سړی پر يوې نجلۍ مين وي، خو د نجلۍ 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

غړی د کور دروازه ورته خلاصه کړي، 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 موږ نن غرمه دې کور ته راکډه شولو، نه یم خبر چې تر موږ 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 سړک 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 ونه 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 ومنې، نو په لنډ ډول ویلای شو چې پېښه د کیسې هغه برخه ده چې د عادي ژوند ذهني، جسمي او اجتماعي تگلوری بدل کړي. (۵۱: ۱۹) 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، بلکه 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 خویونو د توپیر په وجه رامنځ ته کېږي، د بېلګې په ډول یو متاهل سړی له پردۍ 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 زېږه 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 ټولنې سره د انسان کشمکش

دا کشمکش معمولاً د ټولنې 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 رابښکېل 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)

ډایالگ (Dialogue)

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

د خبرواترو او ډایالگ تر منځ توپیر:

ورځنۍ عادي خبرې او ډایالگ که څه هم په ظاهره سره ورته ښکاري، خو د محتوا له مخې توپیر سره لري. عادي خبرې یا مکالمه د ورځنۍ ژوند او ډایالگ د داستاني ادب برخه ده، په انګرېزي ژبه کې هم عادي خبرواترو ته (Conversation) او د داستان خبرواترو ته ډایالگ (Dialogue) وايي، نو په نتیجه کې ویلای شو چې ډایالگ 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؟
 - ښه يم، ته څنگه يې؟
 - زه هم ښه يم
 - ته راکه يو سگرېټ
 - ها دا دی واخله
 - ياره هوا هم سپر شوه
 - هو ولا هوا سپر شوه
 - تا خو اوس لا ښه گرم بالاپونښ ورته اغوستی دی
 - څه وکم بوډا شوم
 - بوډا شوی خو مخکې لا وې، خو هسې تا نه منله
 - بس دا دی اوس مې ومنله
 - ښه زه نو ځم شعبي ته چې ځينې کارونه لرم
 - په مخه دې ښه.
- په پورته خبرو اترو کې وينو چې نه کرکټرونه معرفي شوي، نه د بحث موضوع معلومه ده، نه د کرکټرونو تر منځ معلومات تبادله 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 موږ يې هره ورځ کوو او يا يې اورو.

د ډايلاگ بېلگه:

حاجي معصوم: (د خپل زوم کوټې ياني 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 گوډۍ يې، خپل
کور خو دې وران کړ، که زور دې ورسېږي، 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 ډبوې، که دې ووژله
بيا نه راژوندۍ کېږي، بايد اوس دې لا چاره وکړم
اکبر: (ډېر جدي) ورځه توره دې تېره او لاس دې خلاص
حاجي معصوم: (جدي او په قهر) ښه سمه ده، ته پر خپل خړه 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 ژوندۍ 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 سويې سره برابر وي، ډاکټر د ډاکټر، بزگر د بزگر او معلم د

معلم په سويه 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 اهنگ ولري

- معترضه جملې و نه لري

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

ځمکه وینې، پخوا تر هاغې غونډۍ پورې ټوله زموږ 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 څرگند 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 لیکلي متن ته

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

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

نو باید الفاظ او د خبرو لحن یې هم غمجن وي

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

دا یې کټ دی، دا یې ټلويزیون، دا یې د ډوډۍ خوړلو مېز، دوی اضافي

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

په دغه الماری کې اوتو هم شته. دا دې بیا یخچال دی، دا د کټ څنگ

ته ټلیفون ویني؟ دا د هوټل داخلي ټیلیفون دی، د دفتر شمېره (۱۲۰) ده،

که هر څه دي په کار وه دې شمېرې ته زنگ وهلای 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 موږ په یوه ځانګړي چاپیریال کې ژوند کوو او هره پېښه او انسانانو تر منځ اړیکه له یوه ځانګړي مکان سره تړلې وي، باید په ډرامه کې هم دا مکان څرګند شي.

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

که کلیوال کور وي، باید د غوا، پسه یا وزې رمباري، د چرګانو کپهاری، د سپي غپا او لیري څخه د مرغانو او کوڅې د ماشومانو اوازونه واورېدل شي، ځکه چې په کلیوالي کورونو کې معمولا دغه ډول اوازونه وي او دا اوازونه موږ ته راننښي چې دا کلیوال کور دی.

مکان خنګه انځور کړو؟

مکان یا چاپېریال 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 چاپېریال انځورولای شو:

الف: د فضا یا بکګراوند په وسیله

لږ داسې ځایونه به وي چې ځانګړې فضا نه لري او هلته چوپټیا خپره وي، لکه سټوډیو، کتابتون او داسې نور ځایونه، نور ټول ځایونه خپله ځانګړې فضا یا بکګراوند لري، لکه باغ، ښوونځی، 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 ملگرې شي، ښه 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 ښځې ته وايي چې دا دی بازار ته خو راغلو، 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 گڼۍ ځای درېږي، په گڼۍ ځای کې يوه لويه ونه ښکاره کېږي چې تنې ته يې يوه قوماندان ډډه لگولې او په ځنگله کې مخامخ نرۍ 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 چاپېريال خپل وي او کله بيا له موسيقۍ څخه د بکگراونډ کار اخيستل کېږي.

ب: د ډايلاگ په وسيله

کله کله يوازې فضا چاپېريال 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 موږ 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 موږ ته عمل رامنځته 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، پښ وسپنه په خټک وهي، بزگر ځمکه په بېل وهي، باران اوري، تالنده او بربښنا، 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 ژوندۍ 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 موږ 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 وينی، 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 غږونه هم لري، بايد له تصويرونو سره خپل ځانگړي غږونه هم يو ځای شي. که موږ 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 کرونده 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 خټک، کله د ترنبڅ (تبښې) 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 تون هم بدلوي، بايد د سونډافیکټ او تصوير تر څنگ د خبرو ځانگړي تون ته هم پام وشي، مثلاً کله چې د چا خوله ډکه وي او خبرې کوي، تون يې له عادي خبرو سره توپير لري، کله چې د يو چا دروند پېټی په شا وي، سا يې سوځي د خبرو تون يې هم جلا وي. دغه ډول د غمجن، خوشحاله او ناروغ سړي د خبرو تون 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 غوږو 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 غوږونو 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 چاپېريال 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 ښودل 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، دبانډې 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 کوټې 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 واوره 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 واوره 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 لېوې د انگولانرۍ کوکه په غوړ ننوته، 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 سريال 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 سريال 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 وزېږي، ځوان شي او بوډا شي چې په داستاني ادب او ټيکنالوژۍ 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 یو ماشوم وزېږي، بايد په طبيعي ډول ځوان او زوړ شي، له هر عمر سره یې 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 یو مست او زړه ور سپاه سالار دی، خو کله چې واده وکړي او د وخت په تېرېدو سره یې زوی ځوان شي، نو دی ږیره پرېږدي، ږیره یې نیمه سپینه شي او دی لږ پر ملا کړوپ شي، لباس یې بدل شی، 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، دریځ یې نرم شي، تر پخوا ډېر غوړ نیوونکی او ځيرک شي. اجتماعي لیدلوری یې هم لږ تغیر شي، د جگړې پر ځای د قبيلې مدیریت 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 لکړه 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 سريال (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 پاڅه 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 غوندې 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 پر يوې نجلۍ جنسي تېرى شوى وي، څارنوالي د دې نجلۍ د معيانتو راپور عدلي طب ته استوي، تر څو چې د معيانتو 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 راوړسېږي 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

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

د فلش بک او خاطري تر منځ توپير دا دی چې پخوانۍ کيسه يا خاطره بيانول شعوري او د شخص په اراده پورې اړه لري، سړی 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، سړی 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 خاطري يا کيسې الفاظ او پېښې کيفيت بدلون کوي، کېدای شي يو څوک يوه اوږده 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 ژرلي 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 وينښه 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 (وړاندوينه) 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 ورته کېږي 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 لیکوال 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 ګونګه صحنه روښانه کړي، د بېلګې په ډول د دوو دښمنو ډلو تر منځ جګړه روانه ده، په جګړه کې دوه سرتېري لاس په لاس جګړه 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 سترګو ته ودرېږي چې دوی وروڼه او ماشومان وي، پلار يې بوټي (لرګي) ماتوي او دوی ورته ناست وي،

کله چې يې پلار لرگی په تبر 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 اوسنۍ زمانه کې د تېرې زمانې يوه صحنه ښودل 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 وښودل شي، موږ 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 ريښه 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 ښیي. 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، ټلويزیوني او راډیويي 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 شمېري.

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 ښکل کړه او څنگ ته یې کېښودله. 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 (نښه 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 کښېښودل او دا بيرته کور ته ځنې ولاړه.

مور يې د کور په پخلنځي کې ناسته وه چې ماشوم زوی يې له کوڅې څخه کور ته راغی او په خوشحالي يې نارې وهلې: مورې! وا مورې چېرې يې؟ دا دی وگوره زموږ 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، بړتونو 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

سرترېري 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 سرترېري به ما هم ونيسي، له ډاره ماښام د کور په يوه پټ ځای کې شپه تېروي او سهار د کور بام ته خېژي.

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 سپوږمۍ ځلېدله، کله چې به خوږ ته کومه چونگېښه ورولوېده، نو سپوږمۍ به سره وښورېده، سره و به شيندل شوه او په سپين تپ 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 (گابرييل 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 پرته 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). (۵۲: ۱۱)

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 کاناډايي ليکوال رابرټ جې 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 کاناډا 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 کړانده 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 راتلونکي 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 سدي 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 وضعيت 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 فريد او محمود په نوم دوه محصلين ناست وي، فريد کتاب مطالعه کوي او محمود بالښت ته شا لگولې او چورت وړی وي. محمود ناڅاپه بې دليله کټ کټ خاندي، فريد حيرانېږي او د خدا علت ځنې پوښتي، محمود ورته وايي چې په ماشومتوب کې مې په جومات کې بغدادي قاعده وپله، خو کاله وشوه، خو هيڅ نه خلاصېدله، اخير مې زړه تنگ شو او خو پانې مې ځنې وشکولې، ما چې وپل ملا صاحب به پوه نه شي، خو سبا چې ملا صاحب بغدادي قاعده وليدله، نو دومره يې ووهلم چې پوښتنه مه کوه، اوس مې هغه صحنه راياده شوه خدا راغله.

د فلش فارورډ بېلگې يې هم شته، د بېلگې په ډول د شينکۍ 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 ويلي 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 شينکۍ په زړه کې د بچي هېلې راټوکېږي 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؟ شينکۍ په خندا ورته وايي چې موري 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 تشرېح 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) ټيلويزيوني سريال ډرامې د

عثمان له برخې څخه راواخلو: په ډرامه کې د عثماني پاچهۍ بنسټگر عثمان د (بالاختون) په نوم له يوې پېغلې سره واده کوي، دوی دواړه يو پر بل مينان وي، خو تر واده څو کاله وروسته د بالا خاتون اولاد نه کېږي، عثمان غواړي چې د خپل سلطنت له پاره وليعهد يا ځايناستی 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 پيل کېږي، عثمان ته د خپلې پخوانۍ مېرمنې بالا خاتون سره د واده لومړۍ شپه وربادېږي او ماهنور کټ مټ د (بالا خاتون) په شان ورته نېکاري.

په تلويزيوني ډرامو کې د فلش فارورډ صحنې هم خورا ډېرې دي چې يوه ښه بېلگه يې د کونډې زوی په سريال ډرامه کې ليدلای شو. په دې ډرامه کې د اسلامي په نوم يو چالباز سړی کليوالو ته د کابل د ښکلو نجونو کيسې کوي او بيا په هغوی د اشر په نوم خپل کارونه کوي.

په دې کليوالو کې يو د کونډې زوی هم وي چې (شادگل) نومېږي. اسلامي شادگل ته وايي چې زما يوه د توت ونه راميده 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 پيل کېږي. په کابل کې يوه بس ته ورڅېږي، سمدلاسه يې څنگ ته يوه ښکلې او فيشنې نجلۍ 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 خاندې 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 موسيقۍ، سونډافیکټ 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 زلزلې 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 شئ که خپل ځان درته خوړ 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 ځکولي دي، ځکه گډې وډې خبرې کوي، ملنگ ورته وايي: ډېره ښه ده بابا، زما د لېونې په خبره عمل مه کوئ، 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 څو 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 راټولولو وخت راشي بيرته 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 راټولوي 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 گرانی ته ساتلای شي، موږ 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 خود تاريخکو اوسنيو بيو ته گورې، کله چې د تاريخکو راټولولو وخت راشي نو بيرته 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 خاړويو 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، لومړۍ 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 تللې وي؟ کلیوال ورته وايي چې هغه مخامخ لاره ورغلې 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 تیورۍ یې هم بحث نه دی شوی. لیکوال هغه وخت له یوې تیورۍ څخه څه 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 احمدي 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 گڼ 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 سړي پښو ته برابره شوه چې منډې يې وهلې... ما يې د سا ايستلو غږ اورېده... په دې وخت کې کيمره د سړي مخ ته برابره شوه، سړي ځوان و، تر خوله يې وينې بهېدلې او گرېوان يې په خټو لړلی ښکارېده.

سړي څو ځايه ولوېد، بيرته پورته شو، ناڅاپه ودرېد، په وارخطايۍ يې پورته وکتل، يو لوی سيوري ورباندې راغی، پرې ورتپت شو، ځوان خپلو سترگو ته لاس ونيو، يوه تېره او وحشتناکه کوکه يې ترخوله ووته. 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 تيارۍ 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 سړي څوک و؟ په ځنگله کې يې څه کول؟ ولې يې منډې وهلې؟ له څه شي وېرېدلی و؟ له لارو سره يې تر خوله وينه ولې راتله؟ چا لاس وراچولی و؟ ځناورو بريد پرې کړی و؟ هغه سيوري د څه شي و؟ سړي ولې چيغه کړه؟ ايا مړ شو؟ ايا، ايا، ايا... 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 تشرېح 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؟

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

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

شوی؟ چېرې مې شوی؟ څنگه مې شوی او څه وخت مې 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 پايه 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 (ټال) ناول په دې ډايلاگ شروع شوی دی:

اوله پوښتنه له رنگه سرې ډاکټرې وکړه:

- ارزو خو کلنه يې؟
د مخامخ ولاړې ډنگرې نجلۍ سپېرې شونډې وڅوڅېدې:
- نه پوهېږم
د نجلۍ څنگ ته له عمره پخې ښځې 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 سړی 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 نابنده ماشومه به د دې بوډۍ خدمت وکولای شي؟

۳: اصل موضوع لومړی بيانول او جزیات اخير ته پرېښودل

که يو سړی له ښاره کور ته راشي او خپلې ښځې ته ووايي چې ستا له پاره يو ډېر ښه زېری لرم، خو وروسته درته وایم، اوس ډېر وری یم، ته ژر ډوډۍ راتیاره کړه! ښځې 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 ووايست 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 ښکارندويي کوي، دا هم پوښتنې راولاړوي، مثلاً یو بزگر خپلې ځمکې ته ځي چې شفتله 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 خپلۍ هم پرته ده.

دا هغه څه دي چې د یوې جنایې پېښې نښه بلل کېږي. ایا دلته څوک وژل شوی، ټپي شوی یا تښتول شوی دی؟ دا څوک دی؟ زموږ په کلي کې خو چا نه دي ویلي چې فلانی ورک، ټپي 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 هویت پټ ساتل

کله کله تر یوه وخته د کرکټر هویت 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 اړیاسي 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 ناشنا کرکټر راڅرگند شي چې خلکو ته

ډېرې پوښتنې پيدا کړي، مثلاً يو کرکټر دی چې تور کالي يې اغوستي وي، له سره بيا تر پښو پورې يې ځان پټ کړی وي، د شپې په تياره کې د کلي په کوڅو کې گرځي، خاص خاص کورونو او ځايونو ته په ځير ځير گوري، تل د شپې له خوا راپيدا کېږي او سهار مهال بيرته ورک شي. هيشوک نه پوهېږي چې دا سړی څوک دی؟ د حکومت جاسوس دی که په کلي کې له چا سره دښمني لري؟ د ترهگرې ډلې غړی دی او که غل دی؟ له دې کار څخه يې هدف څه دی؟ ولې ځان پټ ساتي؟ ولې دا کار د شپې کوي؟

۸: نا اشنا غرونه اورېدل

په ډرامه کې نا اشنا غرونه نه يوازې دا چې سړی ډاروي، بلکې ډېرې پوښتنې هم ورته پيدا کوي، د بېلگې په ډول د (فلش فارورډ) کاناډايي ټلويزيوني سريال ډرامه کې يوه الوتکه په يوه ليري او نا اشنا ځنگلي جزيره کې رالوېږي، د الوتکې ځينې سپرلي مړه او نور يې ژوندي پاته کېږي. ژوندي سپرلي هڅه کوي چې له جزيرې څخه ووزي، خو هيش لاره نه ورمعلومېږي، په دې بهير کې په هرو څو دقيقو کې دوی ته نژدې يو نا اشنا اواز اورېدل کېږي 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 دی ورته.

۹: د باور خلاف څه ليدل

هر انسان په خپل چاپېريال 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 ژيږو پاڼو پوښلی و، سوکه ور خلاص شو او يوه ببر سرې ښځه لېونتون ته راننوته. 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 کشوله، 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 لېونیانو په ډله کې ورک شو. (۹۵: ۱۶)

۱۱: زړه نازړه دریځ غوره کول

که ډرامه په متضادو حالتونو پیل او یا یې په منځ کې متضاد حالت راشي، نو پوښتنې پیدا کوي. دېرش کاله مخکې مې یوه لنډه کیسه لوسته، یوه افغان پیلوټ ته یو کلی ورنښودل شوی وي چې باید بمبارد یې کړي، خو پیلوټ ویني چې په کلي کې دښمن نه لیدل کېږي، له ځانه سره وایي چې دا خو ټول ولسي خلک دي، دا څنگه بمبارد کړم؟ خو بیا له ځانه سره وایي چې مجبوره یم بمبارد یې کړم، ځکه دغسې قوماندې راکول شوې ده.

د مخابرې له لارې له قوماندانۍ سره اړیکه نیسي او ورته وایي چې په دې کلي کې خو دښمن نه لیدل کېږي، ټول ولسي خلک دي. له هغې خوا ورته ویل کېږي چې بمبارد یې کړه! دا امر دی. پیلوټ 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 یو مهم کرکټر خپل هدف اعلان او د هدف پر لور حرکت وکړي، نو خلکو ته پوښتنې پیدا 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 لوري 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، جنايي 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 معمولاً 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 رانېسکاره 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 اختاپوس (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 ښه 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 ژاري. دا صحنه خورا له تلوسې ډکه ده، ځکه ليدونکي نه پوهېږي چې کاتاني ولې ژاري. 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 یا لیدونکي د هر یوه له حاله خبر وي، خو دوی تر خپل منځ سره خبر نه وي، نو دا حالت ډېره تلوسه زېږوي. جوړه کېدای شي دوه مینان، مېړه او مېرمن، مور او زوی، دوه تېروني خپلوان یا انډيوالان وي، لکه په (یو وخت نړور هم ناوې وه) یا (کیو کی ساس بهی کبھی بهو تی) هندي سريال ډرامه کې چې (تولسي) مرکزي کرکټره ده، د دې مېړه (مهیر ویراني) نومېږي.

مهیر د سفر پر مهال په یوه پېښه کې پر سر ټپي کېږي، خو کورنۍ یې یو بل مړی پیدا کوي او فکر کوي چې همدا مهیر ویراني دی.

مهیر روغتون ته وړل کېږي او هلته یې د (مندیرا) په نوم یوه ډاکټره ويني، مینه یې ورسره پیدا کېږي، له همدې امله یې ښه ساتنه او پالنه کوي. څرنگه چې د مهیر سر له یوه کلک شي سره لگېدلی، نو حافظه یې بایللې ده، ځان او کورنۍ ځنې هېره شوې ده.

کله چې په روغتون کې د مهیر درملنه پای ته رسېږي (مندیرا) یې له ځانه سره کور ته بیایي او په کور کې یې ښه په مینه پالنه کوي. لیدونکي له یوې خوا تولسي ويني چې د مهیر په مرگ ویر کوي او له بلې خوا مهیر ويني چې ژوندی دی او د مندیرا په کور کې اوسېږي، لیدونکي دې صحنې ته په تمه دي چې مهیر ویراني او تولسي به کله او څنگه یو بل سره پیدا 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 سیال په (بنزی) نومي پولیسي 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، ګوري چې میره یې یو چا په چاړه 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 ورټکوي 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 تشرېح 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 هنګر (Cliffhunger) وايي.

د (کليف هنګر) 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 راڅرګوند 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 هنګر کې تل د متضادو پېښو امکان وي يا په بل عبارت (کليف هنګر) 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 غوږ يې توپنجه 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 بريا به د چا په برخه وي؟

کله کله د ډرامې يوه برخه په داسې ډول پای ته رسېږي چې د ډرامې يو کرکټر په مرمۍ 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 همدا سې 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؟ (۵۶:۱۹)

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، ټلويزيون او راډيويي ډرامو عمده ځانگړتياوي

په دې بحث کې د هرې ډرامې عمده ځانگړتياوي بيانوو، خو په سر کې بايد ووايم چې د سټیج ډرامې اساس کرکټر دی، يانې ليدونکي د سټیج پر سر کرکټر ته گوري. د ټيلويزيوني ډرامې اساس بيا تصوير بللای شو، په تصوير کې کېدای شي کرکټر، چاپېريال او په چاپېريال کې له انسانانو پرته نور داسې څه هم وي چې د ډرامې له کيسې سره اړه ولري. د دې تر څنگ سونډافیکټونه او موسيقي هم د تصوير په ځلولو او جالبه کولو کې مهم رول لري. د راډيويي ډرامو بنسټ بيا اواز دی. له راډيو څخه خلک يوازې اواز اوري، بايد اورېدونکو ته هر څه د اواز په وسيله ورسول شي. راډيويي اوازونه له خبرو، سونډافیکټونو او موسيقي څخه جوړ شوي وي.

په دې بحث کې لومړی سټیج او ټلويزيوني ډرامې سره پرتله کوو، ځکه چې مشترکه وجه سره لري، مشترکه وجه يې دا ده چې دواړه ډرامې خلک ويني. په يوه ډرامه کې خلک په ژوندۍ بڼه ليدل 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 تخنيکي برخه ده چې د ډرامې د ډايرکټر او نورو تخنيکي 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 شوږېدلي 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 شوږېدلو کاليو څو شاتونه وښيو او په بکگراوند کې غمجنه موسيقي ورسره ملگرې کړو.

په سټيج ډرامه کې ليدونکي اختيار لري چې څه شي ته پام وکړي، خو په ټلويزيوني ډرامه کې ليکوال اختيار لري چې ليدونکو ته څه شی ورنسکاره کړي، کرکټر، د کرکټر د وجود يوه برخه، آن دا چې يوازې د کرکټر سترگې، د کرکټر چاپېريال او له پېښې سره تړلې نورې نښې نښانې، خو په سټيج ډرامه کې دا اسانتياوي محدودې دي.

که څه هم په ټلويزيوني ډرامه کې هم د سټيج په شان کرکټرونه مهم نقش لري، خو هلته کرکټر د ډرامې اصلي برخه نه وي، چاپېريال هم د ليدونکو پام جلبوي، آن دا چې کله کله چاپېريال د کرکټر په پېژندلو کې مرسته راسره کوي، مثلاً لومړی کيمره د نقاش په کارځای کې پر بېلابېلو تابلوگانو درېږي او بيا وروسته نقاش ښکاره کوي چې د يوې تابلو په رسمولو لگيا دی، خو په سټيج ډرامه کې ليدونکي تر ډېره حده کرکټر ته گوري.

د سټيج ډرامې يو محدوديت دا دی چې د لويو ټلويزيوني ډرامو په شان له موسيقۍ څخه ډېره استفاده نه شو کولای، ډېر سونډافیکټونه هم نه شو درلودای، د دې تر څنگ په يوه ډرامه کې ډېر متفاوت چاپېريالونه هم نه شو سره تړلای، مثلاً داسې نه شو کولای چې په يوه پرده کې کلی، په بله پرده کې ښار او په بله پرده کې بيخي بل هېواد وښيو، خو په ټلويزيوني ډرامو کې دا کار اسانه دی.

په سټيج ډرامه کې ځينې طبيعي چاپېريالونه او حالتونه ښودل هم گران کار دی، لکه ځنگل، واوره، بازار، دښت ... ځکه ليدونکي پوهېږي چې دا يو محدود سټيج دی، خو په ټلويزيوني ډرامه کې د دې واقعي ځايونو تصويرونه اخيستلای او ليدونکو ته يې ورنښودلای شو.

په ستيځ ډرامه کې يو مفهوم تر ډېره حده د خبرو په وسيله روښانه کېږي، خو په ټلويزيوني ډرامه کې مفهوم د خبرو، سونډافیکتونو، موسيقۍ او چاپېريال په وسيله واضح کولای شو، که څه هم په ستيځ ډرامه کې هم له موسيقۍ او سونډافیکتونو څخه څه ناڅه استفاده کولای شو، خو د ټلويزيوني ډرامې په پرتله به مو ډېر لاسونه تړلي وي.

پر اوږدو کيسو ستيځ ډرامه نه شو جوړولای او سريال ښه هم نه شو ورکولای، د بېلگې په ډول موږ کولای شو چې د تولستوی رومان (سوله او جگړه) د ټلويزيوني ډرامې په ښه چمتو کړو، خو دومره اوږده کيسه په ټولو جزياتو سره د ستيځ پر سر نندارې ته نه شو وړاندې کولای.

په ستيځ ډرامه کې تر ډېره حده د کيسې مرکزي مفهوم ته پام کېږي، ممثلينو ته په وار وار يادونه کېږي چې دا د کيسې اصلي برخه ده، بايد له ياده يې ونه وزي، ځکه چې په ستيځ ډرامه کې ټول ډيلاگونه يادېږي، که يو مهم ډايلاگ يې هېر شو، د کيسې تسلسل گډوډ او د ليدونکو ذهن هم گډوډ کېږي، خو که د کيسې مرکزي مفاهيم ورته وښودل شي، يادول يې اسانه کېږي، که په جزياتو کې کوم ډايلاگ له چا هېر او يا بيخي پاته شي د کيسې اساسي برخې ته زيان نه اوږي.

د ټلويزيوني ډرامې ډايلاگونه داسې لوستل کېږي، لکه دوه نفره چې عادي خبرې سره کوي، يانې د خبرو لېول يې داسې وي چې يوازې يې د ده مخاطب اوري، خو په ستيځ ډرامه کې ډايلاگونه د دې له پاره په جگ غږ ويل کېږي چې ليدونکي يې واورې، ځکه په ستيځ ډرامه کې ليدونکي هر يو ستيځ ته نژدې نه شي کېناستلای او نه هم د ټلويزيوني ډرامې په شان دا اسانتيا لري چې د ټلويزيون 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 ستيج 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 موسيقۍ 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 همدي 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 ستيج 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 ستيج

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

که د ټلويزیوني او راډيويي ډرامې ممثلین د ثبت په بهیر کې تېروتنه وکړي دا چانس لري چې یو ډایلاگ څو واره ثبت کړي، تر ثبت وروسته د ایډیټ او میکس پر وخت هم د ممثلینو ځینې تېروتنې اصلاح کېدای شي، خو سټیج ډرامه په ژوندۍ بڼه وي، که ممثل یو ځل تېروتنه وکړه او یا یې تمثیل کمزوری و، بیا یې د اصلاح کولو چانس نه شته.

تر دې ځایه د سټیج، ټلويزیون او راډيويي ډرامو پر عمده خصوصیاتو وغږېدلو، په دې خصوصیاتو کې د کرکټر، ډایلاگ، مکان، زمان او تخنیکي برخو په اړه معلومات شامل ول. دا هغه څه دي چې د دریو واړو ډرامو اساسي لارې سره بېلوي، تر دې مخکې مو د ډرامې داستاني او تخنیکي 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 سکریپټونو یوه یوه بېلگه به هم ورته وړاندې کړو چې دوی یې ولولي او تخنیکونه یې 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 ستيچ ته راروان دی، سترې ښکاري، مخ او لاسونه يې په خاورو سپېره دي، چای جوش يې غاړې ته اچولی اوگريوان 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 ستيچ 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 ږدې او په لوړغږ تپه وايي)

د کلي بر کنډو ته راشه

ما په چای جوش کې پراتې راوړي دينه ...

زوی يې لوی کې ډير سخت وړی يم، اخ چې دا سوړسک 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 ښې يخې شرومبۍ هم ورسره وای، نو د پاچهۍ خوراک به ترې جوړ شوی وای. (خاندې پياز په سوک وهي پياز ليري الوزي) مه کوه دظالم زويه واللله چې کابل ته هم والوزې که را نه خلاص شي. (غواړي 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 ښکلوي 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 وروڼو 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 تا يې هم د وروڼو گومان وکړ.

دويم غل: (پر خوله يې لاس وږږدې) غرنیه 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 موږ ته نه رانښي، نو درواخله، (په خښته يې پر سر وهي، د لمر تر خوله فرياد خپري او ډوډۍ يې په وينو سره کېږي) دويم غل: (چې پر ډوډۍ او پيازو شخوند وهي په ډکه خوله وايي) زمريه لکه چې ودې واژه. لومړی غل: (جدي دی، دی هم هغه په وينو سره ډوډۍ رااخلي. يوه خنډه 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 تپي دی، د لالونو او مرغلرو پوښتنه ترې کوي. لمر د خپل ورغوي تڼاکي ورښيي چې دا مې مرغلرې ښودلې او لږ څه غنم ورښيي چې دا مې په مزدورۍ گټلي و دا مې لالونه بلل. غرنی او زمري غنم ترې وړي او يو څه په کور کې ور ته شيندي.)

دربیمه پرده:

د زرغونې منگۍ پر سر دی او د خپل کور طرف ته راځي، له لیرې دوه کسان وینې چې خولې یې تړلې او په ځولیو کې غنم ورسره دي. زرغونه وارخطا کېږي، پر سر یې منگۍ چرپېږي او ټیګری یې لمدېږي، کور ته چې راننوزي خپل خاوند په وینو کې لت پت وینې چې زگیږوی کوي. زرغونه وارخطا کېږي، منگۍ ترې لوېږي، لمر په زگیږوي وایي چې له تنډې مړ شوم. زرغونه خپل په اوبو لوند ټیګری د ده په خوله کې ورڅخوي. زرغونه وایي چې له خپلوانو به مرسته وغواړم چې ډاکټر ته دې یوسي.

څلورمه پرده:

(لویه مور په لاره کې ناسته ده او ژاړي چې زمری او غرنی پرې راځي. لویه مور ورته وایي چې تاسو له خپل ورور نه غلا وکړه، زه خپلې شیدې نه درېڅنم. غرنی او زمری ورته وایي چې ته څوک یې؟ لویه مور ورته وایي چې زه ستاسو مور یم. که تاسو یو د بل حق و نه پیژنئ له یو بل سره صادقانه وروري و نه کړئ تاسې به همیشه نورو ته محتاجه یاست او ستاسو ډوډۍ به تل په وینو لړلې وي. دوی ورته وایي چې څه څه ته لیونۍ یې.)

پنځمه پرده:

(لمر یې له ډاکټر نه راوړی او پر سر یې پټۍ ورتړلې وي. ډېر په غوسه دی، وایي که مې ټوپک پیدا کړ، خپل وروڼه وژنم. زرغونه ژاړي او پلو ورته غوږوي چې که وروڼه دې ووژنې د هغوی ماشومان به یتیمان 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 سندرۀ 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 خوراکي 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 اخيستلو له پاره قوت پيدا کړي.)

اوومه پرده:

(شيطان په لاره کې بمونه او کلاشنکوف ايښي دی او يو څه بسکيټ او نور خوراکي 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 طریقہ ورښيي.

اتمہ پردہ:

(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، اخیر 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 پردہ:

(لمر، غرنۍ 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 کیږي. د مور جامې ښکلوې، د مور په غېږ کې سرونه ږدي او مور د افغانستان بیرغ جگوي او ډرامه ختمېږي.)

ب: د راډیويي ډرامې سکریپټ:

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 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 رمبارې
۲. د خره هینګارې
۳. د وزې رمبارې
۴. د سپي غږ
۵. د چرګو نارې
۶. د زرګې نارې
۷. د کرک (مړز) نارې
۸. د کور د درازې خلاصېدل
۹. د کوټې د دروازې خلاصېدل
۱۰. د لوښو مینځلو اواز.

موسيقي:

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

د ډرامې د پيل ځانگړې موسيقي يا سينګنال

لومړۍ صحنه:

(ورځ او د کليوالي کور فضا. د څو ثانيو لپاره له ليري د غوا رمبرې، وزې نارې، چرگو نارې، د خره هينگارې او سپي غيا اورېدل کېږي. زرغونه کوټه جaro کوي او له ځانه سره دا ولسي سندره وايي):

بابا نه دی لېوه دی

د نس پر ډکېده دی

زما پر خواړي نه دی.

(ملالۍ کوټې ته راځي او د بکس شا ته يو شی لټوي)

زرغونه: (لږ جدي) ملالۍ لورې بيا څه شي لټوې؟ زه کوټه سره ټوله کم ته يې بيا سره و شيندې؟

ملالۍ: (په داسې حال کې چې بيا هم د بکس شا ته لاس وهي)

نانځکه مې ورکه ده، دلته مې ايښې وه نه پوهېږم چې څه شوه؟

زرغونه: (لږ جدي) ستا د نانځکو خو هم ځای نه دی معلوم، نن يو ځای

سبا بل ځای پاته وي، سهار د کور په غولي کې پرته وه ما راواخيسته،

هغه ده د کندو شا ته ده

ملالۍ: (په خوښۍ) چمبه مې چېرې ده؟

زرغونه: (په خلق تنګۍ) لېونۍ دې کړمه، هغه ده په هغه تاخچه کې پرته ده

ملالۍ: (په خوښۍ) ښه دا ده، (له ځانه سره چمبه وهي او له کوټې

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) سړپه ولې داسې خواشینی ښکاري خیریت خو به وي؟

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

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

کمال: (په داسې حال کې چې بالښت 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 ناهیلۍ) ما څه ورته ویلي وای، مجبوره وم چې خبره یې ومنم

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

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

زرغونه: (جدي) حسن خان خوزموړ 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 اشپزۍ پوهېږي، دوی به داټول کارونه ځنې غواړي او که يې نه شوای کولای، بیا به يې وهي او ډبوي

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

زرغونه: (په وارخطايي) څنگه يې 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 يې 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 يې مه ورکوه، خو ته د پیسو حرص ړوند 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 يې دوام کوي) زه مې خپله لور په لاس نه ورکوم بس

کمال: (په ناهیلۍ) نو څه وکو بله چاره نه لرو، نن یې د بل واده خبره راته پلمه کړه، زورور سپری دی سبا به یې 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

بېلوونکې موسيقي

درېیمه صحنه:

(د ډول او سورنا غږونه څو ثانيې پورته کېږي او بیرته کښته کېږي، د کلي عمومي فضا او د خلکو شور دی، څو کلیوال حسن خان ته وايي):
- خان صاحب د زوی د واده دې مبارک دې شه!
- خدای دې یې پلو نېکمرغه کړي
- خان صاحب مبارک مو شه
حسن خان: خیر یو سئ، خیر یو سئ.

(بېلوونکې موسيقي)

څلورمه صحنه:

(ورځ او د کلیوال کور فضا ده، د څو ثانيو له پاره د ملالۍ د خسر کور، د مېړز 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 ګډه داسنډره وايي)

دا زما نانځکه ده

ګوتې يې په ګوته ده

شونډې تکې سرې دي

سترګې تکې شنې دي

ګرانه پر ماڅکه ده

دا زما نانځکه ده.

نوريه: (په وارخطايي) هله ملالی خواښې دې راغله، زه خو ځمه (له دې سره سم خپله چمبه اخلي او په منډه له دالان څخه ځي)
درخانی: (په قهر راځي) ښه! افرین دي شي درباندي، ته هم ناوې يې ها! د کور ټول کارونه دې ګډوډ 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 شاګړه؟

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

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

ملالۍ: (په ژړغوني اواز) غوړ لونښي مې پرېږولل، کوټه او د کور غولۍ مې جaro 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 کوې او کوم کارونه چې دې زړه نه غواړي هغه پرېږدي، ژر ولاړه شه دېگ پوخ که!

ملالۍ: (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 بدي 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!

ملالۍ: (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 يمه او نه دومره وخت لرمه چې دېگ دروښيمه، خپلې مور به دي درښودلې وای. (ترڅه خداکوي) 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

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

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

(له دالانه وزي)

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

(بېلوونکې موسيقي)

پنځمه صحنه:

(کليوال کور دی، زرغونه لوښي مينځي چې ملالۍ په ژړا کورته راځي)

زرغونه: (په وارخطايي) ملالۍ لورې ولې ژاړې خيريت خو دی؟ ولې يوازې راغلې؟

ملالۍ: (په ژړا) بشير ووهلم، دا دی ته ورته وگوره لاس يې رامات کړ

زرغونه: (په ژړغوني اواز) د بشير دې لاسونه مات شي، ولي يې ووهلې؟

ملالۍ: (په ژړا) زما خڅه دېگ لږ سوځېدلی و، پر دغه خبره درد ورغی وې 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 (ملالۍ ته يوه کلکه خپېره ورکوي) درځه مخکې شه!

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

بشير: (په ډېر قهر او جگ اواز) يو لاس خو څه کوي چې سريې د غوڅولو دی، درځه مخکې شه!

زرغونه: (په ژړا) مه کوه ظالمه ولې يې وهې، څه گناه يې کړې ده؟
بشير: (په درد) گناه لاتوره وي که سپينه؟ پزه يې راپرېکړه، دا يې درېيم ځل دي چې له کوره راتېښتي

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

بشير: (په قهر) تېښته نه ده نو څه شي ده مېلمستيا ده؟ چې دومره درباندي گرانه ده، نه به دي ودولای. وايي ښځه يا د کور ده يا د گور. له کوره خو راوتښتېده، داخل يې گور ته بيايم، دا دی معلومه به شي چې له گوره هم راتېښتېدلای شي کنه؟ (ملالۍ ترلاس کشوي) درځه بې شرمې

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

بشير: (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)

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

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

داسې کوي، له خدايه ووېرېږه، مه کوه (د ملالۍ ژړا او بشير ښکښل او ډبول ورو ورو ليرې کېږي)

(بېلوونکې 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 اورېدل 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 راغلي

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 ترغوړ 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 خراغ هم راسره واخلم

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

کمال: (ارږمې باسي) سمه ده راځه

(د کوتې 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 موږ خو بې وسه يو زما د لور
کسات ته ځنې واخلي، وی زما لورکی څنگه 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. غږگه: 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 یو کلی او بيا یو کلیوال متوسط کور

وخت: ورځ

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

(لومړۍ دې د يو څو ثانيو له پاره کلي ونښودل 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 لوړ 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 ونښودل شي چې رووف داسې په کې روان وي چې اندېښمن ښکاري، تر يو څه تگ وروسته يوه بېوزله ښځه ښکاره شي چې په خيرنه چادرۍ 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

متری کې یو داسې سپین ږیری رانېکاره کېږي چې له خېږې او جامو
څخه ډېر سپېڅلی ښکاري. سپېڅلی سړی په راډیويي غږ کې وايي:
د خلیل تر کعبې دا کعبه ده لویه
که اباد کا څوک ویران حرم د زړه.

(رووف سپېڅلي سړي ته په حیرانۍ گوري او بیا سوالگرې ښځې ته مخ
وراړوي):

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

(د ښځې دې لنډ شات وښودل شي، رووف بیا په حیرانۍ سپین ږيري
ته گوري)

سپېڅلی سړی: چېرته ځي؟ دین همدې ته وايي چې نورو ته دې خیر
ورسېږي، د ریا زهد نه څه غواړي؟
(لږ چوپتیا):

سپېڅلی سړی: چې د بل له پاره خیر ترې پیدا نه شي
گوره داسې عبادت کې گټه نه شته

(رووف داسې ښکاره شي لکه د سپین ږيري خبرو چې پرې ډېر اغېز
کړی وي، خپل جېب ته لاس کړي، د افغانیو یو برابر بندل راوباسي، زړه
یې وي چې ور یې کړي، خو چې ښځې ته لاس لږ ورنژدې کړي، نو د
فلش بک تر صحنې وروسته له سوالگرې ښځې خپل لاس بیرته راکاږي.
سپین ږیری سړی په سنجیدگۍ ورته گوري. یوه وړه ترخه موسکا وکړي،
خو ځای پر ځای ورک شي. رووف لومړی حیران شي، بیا سوالگرې ته
وگوري او بیا په مات زړه روان شي).

درېمه 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 دې 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 سگړېټو قطی راوباسي. په دې وخت کې نسیم

وښودل شي چې ډېرې ته راروان وي. ریاض چې سگړېټ لگوي، نو په

دې وخت کې نسیم هم ډېرې ته رارسېږي او ریاض د سترې مشې له

پاره ورته راپورته کېږي):
رياض: په خير، په خير راغلي
نسيم: خير يوسي
(دواړه په کټ کې کښي)
نسيم: څنگه شو حاجي صيب په خير لاړو؟
رياض: په خير لاړو
نسيم: (په لږ تبسم) ياره اپين خو ځکه راته برکتې ښکاري چې د يوه
ډېر نېک کار له پاره دې خرڅ کړل که څنگه؟
رياض: (لږ په موسکا): روغه خبره دې وکړه، بله دا چې پلار په داسې
وخت کې لاړو چې د حج شپې هم بيخي رانژدې شوي دي.
(لږ چوپتيا)
رياض: او هغه نورې روپۍ دې راوړې که نه؟
(داسې لکه رښتيا چې وي، خو نسيم ټوکه کوي)
نسيم: پرون دې اپين راکړي او نن ټولې روپۍ غواړې؟
(د رياض تندي لږ تريو شي، خو په دې وخت کې نسيم جېب ته لاس
کړي او په موسکا سره ورته شل زره افغانۍ ونيسي):
نسيم: واخله! ته لکه چې په رښتيا شوې
رياض: (لږ په موسکا) زه دې حيران کړم (وايي يو له لوړي مړ کېده او بل
يې سر ته ډوډۍ لټوله):
رياض: (د روپو تر شمېرلو وروسته): خير يوسي، پوره دي، په دې به د
خيرات غم وکو، اخير د پښتنو وطن دی.
نسيم: ښه دې وويل

(له کلي ووځه خو له نرخه يې مه وځه)

راکه لاس!

(رياض لاس ورکړي، نسيم روان شي او رياض بيرته په کټ کې په

کلانکارۍ ځملي)

پنځمه صحنه:

ځای: هوايي ډگر

وخت: ورځ

لوبغاړي: نه شته

(د اريانا يا کام اير الوتکې شاپ 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 کټ 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 کټ

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 حيراني) 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 کعبه
طواف کوي)

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 ښځه چې ماشوم يې په غېږ کې پروت وي، رياض او يو بل کليوال

(لومړۍ دې هغه ښځه 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 اوټ شي).

لسمه صحنه:

ځای: د کابل جلال اباد سړک

وخت: ورځ

لوبغاړي: نه شته

(د سړک پر یوې ښکلې منظرې دې د حاجيانو د یو څو موټرو شاتونه واخیستل شي چې گلیپوشه شوي وي)

یوولسمه صحنه:

ځای: د رووف دوی کور

وخت: ورځ

لوبغاړي:

د رووف مېرمن، وړوکی گلاب

(د کور په یوه برخه کې هغه پسونه تړلي وي چې رياض رانيولي او گلاب په خوله کې پانې وړکوي، لږ وروسته گلاب خپله نیا ويني):

گلاب: ادې دادا به کله راځي؟

د رووف مېرمن: (لږ په مینه) همدا یې ورځې دي، سترگه مې رپېږي

گلاب: د پروېز نیکه خو تر هغه وروسته تللی و، هغه راغلی دی

د رووف مېرمن: لکه چې ډېر دې یادېږي؟

گلاب: (په خواږه انداز) ادې دادا خو ډېر ښه سړی دی.

دوولسمه صحنه:

ځای: د کابل یا جلال اباد د عیدگاه جومات مخه

وخت: ماسپښین تېر

لوبغاړي: حاجي صیب او د ښار نور خلک

(حاجي رووف دې وښودل شي چې سفري بکس يې په اوږه کي، په لاس کې يې د زمزمو اوبو لويه بوشکه نيولې او له عیدگاه سړک 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 صیب او موټرچلوونکی په کورولا موټر کې وښودل شي، د حاجي صیب په لاس کې تسبیح او لږ اندېښمن غوندې ښکاري چې څه شيبه وروسته موټرچلوونکی پوښتنه ځنې کوي):

موټرچلوونکی: کاکا لکه چې له حج نه راغلې؟

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 حيرانوونکي توگه) حاجي صیب اوس خو دا رواج دی چې د حاجيانو مخې ته لوی لوی کاروانونه ورځي او ته يوازې

راروان يې؟

حاجي رووف: همدغه زموږ کمزوري ده، په عبادت کې مو هم ریا وي، د خدای په وړاندې هغه څوک لوی دی چې ځان کم وگڼي (د حاجي صیب سترگې پټې شي، د لارې یو څو صحنې دې وښودل شي، تر دې وروسته حاجي صیب 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: کوزېړۍ راوړسېدئ!

(حاجي رووف لږ ټوپ کړي، سترگې خلاصې کړي، نور خلک کښته شي، موټر چلوونکي ته پیسې ورکړي، خو حاجي صیب موټر چلوونکي ته ووايي):
حاجي رووف: زر روپۍ به درکم کلي ته راسره لاړ شه!

موټر چلوونکی: زر خو کمي دي

حاجي رووف: استاده بله راسره واللله که یوه روپۍ هم یې، ناوخته دی خدای به یې بل ځای کي بدل درکي
موټر چلوونکی: (تر لږ ځنډ وروسته) سمه ده
(او له دې سره موټر روانېږي)

څوارلسمه صحنه:

ځای: خوږ، کلیوالي لار او بیا د حاجي صیب کور
وخت: ماڅیگر او بیا شپه

لوبغاړي: حاجي صیب او موټر چلوونکی

(لومړی دې د لمر سترگه وښودل شي چې له غره نه ډوبېږي، بیا دې

موټر وښودل شي چې پر خامو لارو روان وي، ورپسې دې کلی په لانگ شات کې له ليري وښودل شي، بيا دې وښودل شي چې تياره شي، موټر روان وي او خراغونه يې لگېږي).

پنځلسمه صحنه:

ځای: د حاجي رووف کور

وخت: شپه

لوېغاړي: حاجي رووف او ورسره يې د کورنۍ ټول غړي
(لومړۍ دې يوه شيبه د کور لويه دروازه وښودل شي چې رنگه کاغذونه پرې راڅوړند او پر دروازه په لوی سپين رنگ ليکل شوي وي: حج دې مبارک شه! موټر په تياره کې د دروازې مخې ته درېږي، حاجي صيب موټر چلوونکي ته زر افغانۍ ورکوي او ورته وايي):

حاجي رووف: استاده تلی نه شې، ناوخته دی پاتې شه!

موټر چلوونکی: حاجي صيب کار مې دی، نه پاته کېږم، خير يوسې
(موټر چلوونکی له ډالې نه بکس او زمزمو اوبو بوشکه راباسي، حاجي صيب ته په منډه لاس ورکړي او موټر روان کړي).

(حاجي رووف دوه ځله د کور دروازه وټکوي او په دريم ځل يې لمسی گلاب دروازه خلاصه کړي، گلاب په خوشحالي نیکه ته غېږه ورکوي او بيا په منډه کور ته منډه کړي. د کور په برنډه کې ټول ولاړ وي، له نيا سره يې لاتين خراغ وي چې په بېړه گلاب وايي):

گلاب: زېری مې درباندي دا دا راغی

(نيا خوشحاله وي، خو د رياض تندي تريو او د غصې کرنې په کې

ښکاري، په دې وخت کې حاجي صيب بکس او د زمزمو بوشکه په لاس هغوی ته ورنژدې شي، خو د دواړو زامنو تنديو ته چې وگوري حيران شي. د حاجي مېرمن شا ته ولاړه وي، نه ښکاري، 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 یم

ناصر: په قام کې دې وشړمولو، داسې څوک کوي؟

حاجي رووف: (په حيراني) اخير څه خبره ده؟ ښکاره 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 موږ حج ته د سيالۍ دپاره

لېږلی وي، خو تا زموږ سيالي د خاورو سره خاوري کړه

حاجي رووف: څنگه مې خاورې کړه؟

رياض: نور نه پوهېږم، همدا نن شپه به بيرته کابل ته ځي، قسم په

خدای که دلته شپه را نه 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 موږ هرکلي ته درشو،

مخې ته به موټرې درشي، په تربورانو کې به مو سترگې جگې شي

رياض: (جدي) نور نه پوهېږم، که مړې او که چوې، همدا اوس به بيرته 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 رامنځې ته شي):

د حاجي مېرمن: سرپه اوس هم نه څه تللي او نه راغلي دي، د زامنو خبره دې سهې ده، خير دی د تربورانو له خاطره همدا اوس بيرته کابل ته لاړ شه! خدای کړی ناکام دی، سبا به دې زامن مخې ته درشي (دې وخت کې دې گلاب وښودل شي چې په نيکه خفه وي او وروسته په فلش بک کې دې حاجي رووف ته د هغه نېک سرې دا شعر ور په ياد شي):

چې د بل له پاره خير ترې پيدا نه شي
گوره داسې عبادت کې گټه نه شته

حاجي رووف: يو له درده ډک اسوبلی وکړي) زه به لاړ شم خو خدای به څه وايي؟

(په داسې حال کې چې يو گام د لويې دروازې پر خوا واخلي، زامنو ته په خواشينوونکي 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 سپين ږيري او سوالگره ښځه وښودل شي):

حاجي رووف: (په افسوسناک ډول) د دنيا په سيالۍ کې مو د اخرت خواري را نه خرڅه کړه

(له دې جملې سره د حاجي رووف په افسوسناکه خبره 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، لیکوال، 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 لیکوال (ويليم شکسپېر) لومړی د تياتر ممثل و، خو وروسته خپله تکړه ډرامه لیکوال شو او نړيوال شهرت يې وموند.

که څه هم د ډله ييز کار سيستم ختيځې 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، لیکوال د تمثيل او ممثل د لیکوالۍ هنر زده کړ، لکه منان ملگری چې هم تکړه لیکوال 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 غوړېدلي 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 مثالين 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 ممثلينو 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 څنگ ممثل غواړي د ليکوال له خوا په دې هم پوه شي چې يو ډايلاگ په کوم انداز ولوستل شي؟ مثلاً په خفگان، جدي، په خدا او داسې نور حالتونه، له همدې امله بايد په سکريپټ کې د ډايلاگ 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 ځانگړې شوې وي.

د سکريپټ تخنيکي برخه د ډايرکټر، ممثل، سټوډيو منېجر او نورو تخنيکي همکارانو له پاره لارښوونه وي چې په انگرېزي ژبه کې يې (Direction) بولي. بله خبره دا ده چې په وروسته پاته هېوادونو لکه افغانستان کې راډيويگاني او ټلويزيونه 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 کېږي چې لوستونکو ته د ډرامې د داستاني مهارتونو تر څنگ څه ناڅه تخنيکي مهارتونه هم وروښيو او هره برخه يې په لنډ ډول له مثال سره تشرېح کړو.

موسيقي او ډرامه

موسيقي نه يوازې دا چې ډرامه جالبه کوي، بلکې د مفاهيمو په ادا کولو، کرکټرونو په هويت، د چاپېريال په تشخيص او پېښې په تشرېح او ځلولو کې هم ډېره مرسته کوي. په دې بحث کې به د موسيقي ډولونه او د استعمال ځايونه په لنډ ډول بيان کړو.

الف: د ډرامې د پيل او پای موسيقي

هره راډيويي او ټلويزيوني، په تېره بيا سريال ډرامه چې شروع کېږي، د پيل له پاره ځانگړې موسيقي لري چې سيگنل يې هم بولي. تر دې موسيقي وروسته د نشراتي ادارې نوم، مثلاً راډيو يا پروډکشن او ډرامې نوم يادېږي، د بېلگې په ډول کله چې د نوي کور، نوي ژوند ډرامې د پيل ځانگړې موسيقي پيل شي، نو څو ثانيې وروسته اناونسر وايي: (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.

ټلويزوني 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 وريادول 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 ټلويزوني 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: بېلونکي 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 راوړسېدو. 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 کښېښوول، کيمره بندېږي او ورپسې مستقيما 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 ليري 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 غږونه اورېدل کېږي، د مسافر يو يا څو خپلوان له مسافر سره خدای پاماني کوي او ورته ووايي چې په خير 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 ډایلاگونه 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 کوې، 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 سړک 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: ویښنه لابر اتوار چېرې دی؟ هغه ورته وایي 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 لابر اتوار د کوټې د دروازې په خلاصولو سره تېرېږي، خو باید دا شېبه تر شپږو یا اوو ثانیو اوږده نه شي.

ج: موسیقي د صحنې د پیاوړتیا له پاره

کله چې په ډرامه کې له یوې صحنې او پېښې سره موسیقي یو ځای شي، صحنه او پېښه پیاوړې کوي، د لیدونکو او کتونکو پام وراړوي، احساسات یې راپارېږي او ډرامه جالبه ورته ښکاري، مثلاً که یوه غمجنه صحنه وینو، ښايي ډېره توجه مو جلب نه کړي، خو که غمجنه موسیقي ورسره یو ځای شي، قوت یې دوه برابره ډېرېږي.

(مردها را قول است) د اکرم عثمان دري داستان دی چې د کابل پر کاکه گانو، عیارانو او پایلوچانو لیکل شوی او عتیق رحيمي فیلم ځنې جوړ کړی دی، د فیلم په کیسه کې (شیر) مرکزي کرکټر دی، دی د خپلې خاله پر لور (طاهرې) مین دی. دوی یو بل ته د رسېدو له پاره ډېرې ستونزې گالي.

یوه ورځ شیر هدیږي ته ځي، طاهره هم په هدیره کې یوه زیارت ته راغلې وي چې د شېر ترلاسه کولو له پاره دعا وکړي، دوی په هدیره کې سره مخ کېږي او خبرې سره کوي. شیر ورته وایي چې ما ستا له ورور سره وعده وکړه چې تر دې کار به تېرېږم، د مېړنو یوه خبره وي، باید ته هم زړه صبر کړې.

په دې وخت کې طاهره په ژېړغوني اواز خپل دلایل وايي او وروسته په زوره زوره ژاړي. که څه هم د طاهرې دلایل 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 بکګراوند کې د هدیرې خپل طبیعي بکګراوند پاته وای، نو د دوی د غمجنو ډایلاگونو او ژړاوو اغېز به لږ وای.

د موسیقۍ د ځینو آلاتو غږ خپله داسې دی چې غم او یا خوښي په کې انځور شوې وي، د افغاني موسیقۍ د دوو آلاتو په اړه مولوي عبدالغفار بریالی صاحب داسې وايي:

سارنگۍ رنګه زګېروى په ژړا پايښ

په کټ کټ لکه رباب خندلاى نه شم. (۱۷ : ۸۰)

د همدې هدف له پاره د ډرامې او فیلم جوړولو شرکتونه د هر ډول عاطفي حالت له پاره جلا جلا کمپوزونه جوړوي، لکه کومیدي حالت، تراژیدي حالت، د تجسس حالت، د تعجب حالت، د منډې حالت، د ژور فکر حالت، د یوازیتوب حالت او داسې نور حالتونه.

د: موسيقي د کرکټر د هویت له پاره

موسيقي د ډرامې د مهمو کرکټرونو د هویت له پاره ښه وسیله ده، د دې پر ځای چې لیدونکي یا اورېدونکي کرکټر وپېني او یا یې له راډیو څخه غږ واورې، له ځانګړې موسیقۍ څخه پوهېږي چې دا دی پلانی راغی. که یو مظلوم له ظالم سره زنداني وي او په دې وخت کې د داسې کرکټر ځانګړې موسيقي واورېدل شي چې مېړنی وي، سمدلاسه خلک پوهېږي چې پلانی راغی، هیله 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 سريال کې (شادگل) له کلي څخه وزي 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 موسيقۍ په اوږدلو سړي ته د ډرامې د چلباز کرکټر اسلامي چلبازي، د شادگل سادگي، کابل ته د شادگل د تلو انگېزه او کابل د نجونو هغه انځور وريادېږي چې اسلامي کليوال ورباندې غولولي وه.

و: موسيقي د ملي هويت له پاره

ځينې ځانگړي کمپوزونه، ترانې او موسيقۍ 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 احمدي د (نیکه) ناول یو فصل چې په دې جملو پای ته رسېږي: ((میرویس خان د یوه سړي په اشاره له بگۍ څخه کښته شو، د شگو په ټیټو غونډیو کې په لسگونو پوځیان، اوبښان، آسونه او کچرې ولاړې وې... میرویس خان د یوه پوځي په اشاره یوې بلې سرلوڅي بگۍ 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 موږ 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 ووېشو، له احمدشاه بابا څخه بيا تر شاه شجاع پورې يو فصل يا (Season) دی. له امير دوست محمد خان 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 خښته 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 یوه پېښه د کوتې په دروازه او بله يې په پای کې پېښه شي، جلا جلا صحنې نه شو ورته ویلای، خو که یوه صحنه په کور او بله له کوره دباندې په باغ، جومات، روغتون، ولسوالۍ، دفتر یا ښار کې وي، دا صحنه بلل کېږي، د ټلويزیوني ډرامو صحنه هم تقریبا ورته مانا لري.

شات (Shot)

په ټلويزیوني ډرامه کې تر ټولو کوچنۍ واحد شات (Shot) دی. کله چې کیمره پر ځانگړې زاویه روښانه او بیرته گل شي، دې ویدیويي ټوټې ته شات ويل کېږي او د څو شاتونو مجموعې ته صحنه وايي. شات که څه هم فیلمي اصطلاح ده، خو په ټلويزیوني ډرامو کې هم استعمالېږي او ورته مانا لري.

پرده:

ستیج ډرامه معمولا یو اکت (Act) لري چې هر اکت څو پردې یا نندارې لري، خو درې پردې يې ډېر رواج لري. په لومړۍ پرده کې کرکټرونه معرفي او کشمکش پیل کېږي، په دویمه پرده کې کشمکش اوج ته رسېږي او په دریمه پرده کې نتیجه معلومېږي، خو داسې کوچنۍ سیتیج ډرامې هم شته چې یوازې یوه پرده لري او په انگرېزي ژبه کې يې (One act play)

بولي، په لنډ ډول ويلای شو چې د سټيج ډرامې تر ټولو کوچنۍ واحد
صحنه، ورپسې پرده او بيا اکت دی.

برخه يا ايپيسوډ (Episode)

د ټلويزيوني يا راډيويي سريال ډرامې خو صحنې چې سره يو ځای او
پر يوه وخت خپرې شي، يوه برخه يا ايپيسوډ (Episode) بلل کېږي.
سريال 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 زوړ 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، مثلاً 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، مثلاً 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 گرېوان 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، مثلاً 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 ووايي 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 ووايي: (قسطنطنيه). 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 کیسه یا ناول وي، لیکوال هر څه په کلماتو انځوروي، خو که ډرامه وي، یوه برخه کار لیکوال کوي او دوی برخې نور کار ډایرکټر او ممثلینو ته پاته کېږي او باید هغوی یې 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 نغوښي.

څرنگه چې هر کرکټر لیکوال جوړ کړی دی، له ذهني، اجتماعي او جسمي جوړښت څخه یې پوره خبر دی، هدف او مسیر یې ورته ټاکلی دی او د پېښې هر پړاو او آن دا چې هره خبره لیکوال لیکلې او هر څه چې پېښېږي، وړاندوینه یې لیکوال کړې ده، نو باید د هر ډایلاگ مخ ته حالت یې هم ولیکي.

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 ټيټ اواز، په جگ اواز، په ډکه خوله، په زگېروي، په ستړيا، د پښېمانۍ په ډول، په تلوار، په ناهيلۍ ...

دا ټول د ډايلاگونه د ويلو حالتونه بيانوي، ممثلينو ته د ليکوال پټ فکر انتقالوي او لارښوونه ورته کوي، ډايلاگونه ژوندي کوي، ډرامه واقعي غوندې ښيي او هنري برخه يې پياوړې کوي.

د پښتو ژبې د پخوانيو ډرامو يو عيب دا و چې له ډايلاگونه 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 ځينې ممثلين کولای شي چې هم د ستيج پر سر ولوبېږي، هم په راډيويي او هم په تلويزيوني ډرامه کې کار وکړي، خو هر ممثل دا استعداد نه لري او که دا استعداد ولري بيا هم د دې کار نتيجه ښه نه ده. د راډيو ممثلين خلک نه وينې، د دوی په اړه په خپل ذهن کې يو ځانگړی انځور لري، خو که همدا ممثل پر ستيج يا تلويزيون کې وويني او د دوی له ذهني انځور سره اړخ و نه لگوي، د راډيويي ډرامې د کرکټر په اړه يې شوق کمېږي، نو بايد چې د راډيويي ډرامې ممثلين يوازې له راډيو سره کار وکړي.

که د ستيج ډرامې ممثل راډيو ته راشي، هم يې نتيجه ښه نه وي، ځکه دوی له ستيج سره عادت شوي وي، په ستيج ډرامه کې ممثل معمولاً په لوړ اواز خبرې کوي او هڅه کوي چې ډايلاگ يې هېر نه شي، خو که په راډيويي ډرامه کې همدې ممثل ته هر څومره ووايي چې عادي خبرې

وکره، دی بیا هم په زوره چڼې وهي چې په دې ډول ډرامه مصنوعي ښکاري. لږ ممثلین به داسې وي چې ځان له راډیو او سټیج دواړو سره عیار کړي، خو هر ممثل دا کار نه شي کولای.

بله ستونزه یې دا ده چې په سټیج ډرامه کې ممثل هڅه کوي ځان نندارچیانو ته وښيي او هغوی مخاطب کړي، خو په راډیويي ډرامه کې باید ممثل یو د بل متمم او بشپړوونکی وي، یانې په راډیويي ډرامه کې باید ممثل د نندارچیانو پر ځای خپل ملگري ممثل مخاطب کړي او باید ورته پام یې وي چې هغه څه وایي او څنگه حرکت کوي؟ دی باید خپل ډایلاگ، د اواز تون او لېول له هغه سره سم جوړ کړي، آن دا چې کله کله یې باید دې ټکي ته هم پام وي چې په کوم ځای کې د بل ممثل خبره پرې کړي. (۱۸)

ماخذونه:

- ۱: احمدي، نصير احمد. (۱۳۹۵ ش). نيکه. ننگرهار: مومند خپرندويه ټولنه.
- ۲: احمدي، نصير احمد. (۱۳۹۸ ش). ټال. ننگرهار: مومند خپرندويه ټولنه.
- ۳: احمدي، نصير احمد. (۱۳۸۵ ش). بوډا او د لېوانو پلونه. کندهار: ميوند کلتوري ټولنه.
- ۴: احمدي، نصير احمد. (۱۳۹۶ ش). بغدادي پير. ننگرهار: مومند خپرندويه ټولنه.
- ۵: احمدي، نصير احمد. (۱۳۹۲ ش). جوجو. ننگرهار: مومند خپرندويه ټولنه.
- ۶: احمدي، نصير احمد. (۱۳۹۰ ش). رايي کيسه وليکو. ننگرهار: مومند خپرندويه ټولنه.
- ۷: احمد صغیر. (۲۰۱۵ م). اردو ناول کا تنقیدی جائزه. ډيلي: ايجوکيشنل پبليشينگ هاوس.
- ۸: اريا، نثار احمد. (۱۳۹۵ ش). د اصفهان فاتح. کندهار: صداقت خپرندويه ټولنه.
- ۹: اريا، نثار احمد. (۲۰۱۹ م). د ناول ليکنې تيوري. کابل: سروش کتاب پلورنځی
- ۱۰: اختر، محمد شکیل. (۲۰۱۵ م). ريډيو ډرامه، تاريخ اور تکنیک. ډيلي: مکتبه جامعہ دریا گنج.
- ۱۱: اديب، عبدالکافي. (۱۹۹۰ م). خوري پانې. (دويم چاپ). پښتونخوا: ملت پبليکېشنز، چارسده.
- ۱۲: اگري، لاجوس. (۱۳۸۳ ش). فن نمايشنامه نويسي. (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 راډيو. (۲۰۰۶ م). د راډيويي تعليمي پروگرامونو له پاره رساله. کابل: د افغانستان له پاره د بي بي سي راډيو 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: پړواک، پروين. (۱۳۸۲ ش). دويم چاپ. نځينه و ستاره. کاناډا: هميلتن، انتاريو ايالت
- ۲۳: حبيبي، عبدالحی. (۱۳۶۰ ش). هنر مجله، څلورمه گڼه. کابل: فرهنگي معينيت، د اطلاعاتو او فرهنگ وزارت.

- ۲۴: حسرت، زبیر. (۲۰۱۴م). تماشي. (د ستيځ او راډيويي ډرامو مجموعه). پېښور: عامر پرينټ اينډ پبليشرز.
- ۲۵: حسين، محمد شاهد. (۲۰۱۷م). ډرامه فن اور روايت. (دريم 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 خپرنډويه اداره، جناح روډ.
- ۲۸: داودزی، اياز. (۱۹۶۰م). ډرامه د فن په لحاظ. (قند مجله ۱۹۶۰ کال گڼه). پښتونخوا: مردان، د قند مجلې اداره.
- ۲۹: ډوما، اليگسانډر. (۱۳۸۸ش). زه څنگه ډرامه ليکوال شوم؟. (د قاسم صنعوي پارسي ژباړه). تهران: نشر قطره.
- ۳۰: ډيويد، لیسکوټ. (۲۰۲۱م). هنر نمايش نویسی 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 خپرندویه ټولنه.

۳۷: سادات، عاقله. (۱۳۹۳ ش). ادبڅېړنه. پېښور: میهن خپرندویه ټولنه.

۳۸: سنگروال، شهسوار. (۱۳۷۱ ش). د ډرامې تاریخ او فن. پېښور: یونیورسټي بک ایجنسي.

۳۹: سیگر، لیندا. (۱۳۸۸ ش). دویم چاپ. نگارش فیلمنامه اقتباسی. (د عباس اکبري پارسي ژباړه). تهران: انتشارات ایرانیک.

۴۰: شینواری، حمزه. (۱۹۶۰ م). زه او ډرامه. (قند مجله ۱۹۶۰ کال گڼه). پښتونخوا: مردان، د قند مجلې اداره.

۴۱: شینواری، دوست. (۱۳۶۵ ش). د ادب د تیورۍ اساسونه. کابل: دولتي مطبعه.

۴۲: شميسا، سيروس. (۱۳۸۶ ش). انواع ادبی. (ویرایش چهارم). تهران: کتابخانه ملی ایران.

۴۳: صادقي، میرجمال. (۱۳۷۶ ش) (دریم چاپ) عناصر داستان. تهران: انتشارات علمي، خیابان انقلاب، مقابل دانشگاه.

۴۴: عابد میر. (۲۰۱۹ م). اردو دوست. کوټه: جناح روډ.

۴۵: عظیم، سید وقار. (۲۰۱۷ م). اردو ډرامه، فن اور منزلي. ډیلی: ایجوکیشنل پبلیشینگ هاوس.

۴۶: غضنفر، اسدالله. (۱۳۸۳ ش). سناریو به څنگه لیکو؟. (داستانونه دوه میاشتنۍ مجله، دویمه دوره، دریمه گڼه). کابل: د داستانونو مجلې اداره.

- ۴۷: فولادي، خوشحال. (۲۰۰۸م). ډرامه د فن او تاريخ په هنداره کې.
پېښور: آريانا خپرنډويه اداره.
- ۴۸: قريشي، محمد اسلم. (۱۹۶۳م). ډرامه نگاري کا فن.
لاهور: مجلس ترقي ادب، کلب روډ.
- ۴۹: کاموس، مهدي. (۱۳۷۷ش). کارکرد شخصيت هاي فرعي در جهان داستان، پنج مقاله تئوري در ادبيات داستاني. تهران: پژوهشگاه علوم انساني و مطالعات فرهنگي.
- ۵۰: کرشن چندر. (۱۹۶۷م). جب كهيت جاگي (اردو، دويم چاپ).
هندوستان: اله آباد، اوترپردېش.
- ۵۱: کمال، محمد اشرف. (۲۰۲۰م). اردو ډرامه، تاريخ و تجزيه. کراچي:
سيتي بک پوينټ.
- ۵۲: گارسيا مارگز، گابرييل. (۱۳۹۹ش). سل کاله يوازيټوب. (د بهمن
فرزانه پارسي ژباړه). تهران: موسسه انتشارات امير کبير.
- ۵۳: گريگ، نوئيل. (۱۳۹۵ش). راهنمای عملی نمايشنامه نويسي. (پنځم
چاپ، د علي اکبر پارسي ژباړه). تهران: مطبعه فرازنگ، خيابان
انقلاب.
- ۵۴: مشتاق، مجروح يوسفزي. (۱۹۹۸م). زرکاني، دويم چاپ. پېښور: تاج
پرنتينگ پريس، پېښور.
- ۵۵: ملوين، مرچنت. (۱۳۸۴ش) کميدی. (له انگرېزي څخه د فيروزي
مهاجر پارسي ژباړه). تهران: کتابخانه دانشکده مطالعات جهان
دانشگاه تهران.
- ۵۶: محب، محب الرحمن. (۱۳۹۳ش). په ډرامه کې کرکټر کښنه).

کابل: دانش مطبعه.

۵۷: نازنگ، گوپي 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: بک امپوریم، پتنه چهار، بهار.

۶۲: هاشمی، محی الدین. (۱۳۷۵ش). د لیکوالۍ 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