اَنطون شمّاس

عربی، عبرانی اور قصہ گو کی قمیص

انگریزی سے ترجمہ: محمد عمر میمن

[اَنطون شمّاس (Anton Shammas) کی یہ تحریر دراصل ایک لیکچر ہے جو انھوں نے ۵ مارچ، ۱۹۹۰ کی شب وِسکانس یونی ورسٹی کے میڈیسن کیمپس پر دیا۔ اس لیکچر کو سننے کے بعد اس رات دیر تک اس مضمون کا ایک فقرہ میرے ذہن میں کھنکتا رہا: ''تو کیا اس سے اس بات کی وضاحت نہیں ہو جاتی کہ ایک اوسط درجے کا جدید عبرانی ناول ایک اوسط درجے کے عربی ناول سے کیوں بدرجہا بہتر ہوتا ہے؟'' ''عربی ناول'' کی جگہ اگر ''اردو ناول'' رکھ دیں، میں نے سوچا، تو کیا کوئی بڑا المیا چوڑا فرق پڑ جائے گا؟ . . .

اس لیکچر کے بعض اور مطالب بھی مجھے کافی چلبلے محسوس ہوے: مثلاً یہ کہ قصے کہانی کا انحصار ''حافظے'' پر ہوتا ہے اور فکشن کا ''تخیّل'' پر؛ کہ ناول فرد کی تنہائی میں جنم لیتا ہے؛ کہ بیانیہ ادب کے لیے ''زبانیت'' (orality) سے ''خواندگی'' (literacy) کی طرف حرکت ناگزیر ہے۔ آخراً یہ بھی کہ مشرقی فنِ قصہ گوئی، جس کی روشن ترین مثال، بل کہ معراج ''کتاب اَلف لیلۃ و لیلۃ'' ہے، آج بھی اس فن کے رموز کے بارے میں ہمیں دو ایک پتے کی باتیں سکھا سکتی ہے۔ بل کہ ''الف لیلۃ'' کے بارے میں ایک تازہ کار نظر کی ضرورت کا احساس تو ان دنوں — براہِ راست یا کنایتاً — تو دورف، بورخیس، کارلوس فوینتس، اور میلان کنڈیرا کے یہاں بھی ملتا ہے۔ (کنڈیرا صاحب، چوں کہ تمدّنی عصبیّت کا شکار ہیں، بات سیروانتس سے شروع کرتے ہیں اور اس میں اسٹرن، رابلے وغیرہ کے نام اضافہ کرتے چلے جاتے ہیں)۔

الغرض، اس خیال سے کہ اس لیکچر کے بعض بعض مطالب کا اطلاق اردو کی موجودہ صورتِ حال پر بھی ہوتا ہے، میں نے اس کو ترجمہ کرنے کا فیصلہ کیا۔ اگلی صبح، ناشتے پر، جب میں نے انطون سے اپنے ارادے کا ذکر کیا تو انھوں نے بہ خوشی ترجمے کی اجازت دے دی۔

اَنطون شمّاس سنہ ۱۹۵۰ میں فسوطہ، الجلیل (اسرائیل) میں پیدا ہوے۔ آپ ایک فلسطینی/ اسرائیلی ادیب ہیں جو عبرانی بھی اسی سہولت سے لکھتے ہیں جس سے عربی۔

انھوں نے ہیبرو یونی ورسٹی (یروشلم) میں عربی اور انگریزی زبان اور ادبیات، نیز آرٹ ہسٹری کی تعلیم

حاصل کی۔ سنہ ۱۹۷۰ سے سنہ ۱۹۷۵ تک یروشلم سے نکلنے والے عربی ادبی ماہنامے ''الشـــرق'' کے شریکِ مدیر رہے؛ سنہ ۱۹۷۶ سے سنہ ۱۹۸۶ تک اسرائیلی ٹیلی وژن (یروشلم) میں عربی کے ادبی پروگراموں کے پروڈیوسر رہے؛ سنہ ۱۹۸۲ سے سنہ ۱۹۸۷ تک فری لانس صحافی اور ہفتہ وار کالم نویس کی حیثیت سے عبرانی کے اخبار ''کـول هاعیر'' (یروشلم) اور ''هاعیر'' (تل ابیب) سے متعلّق رہے۔ سنہ ۱۹۸۱ کی خزاں آیووا یونی ورسٹی میں گزاری، جہاں اس یونیورسٹی کے انٹرنیشنل رائٹنگ پروگرام سے وابستہ رہے۔ (یادش بہ خیر، اس سے ٹھیک دو سال پہلے، قرۃ العین حیدر بھی اسی پروگرام میں شمولیت کے لیے آئی ہوئی تھیں۔) سنہ ۱۹۸۷ کا تعلیمی سال یونی ورسٹی آف مشی گن کے دراساتِ مشرقِ قریب کے مرکز میں راکفیلر ریزیڈنٹ کی حیثیت سے گزارا؛ اس سے اگلا سال یہیں وِزِٹنگ فیلو اور انسٹی ٹیوٹ آف ہیومینیٹیز میں لیکچرر کی حیثیت سے، اور ۱۹۸۹ کے تعلیمی سال کے دوران اسی یونی ورسٹی کے انگریزی اور دراساتِ مشرقِ قریب کے شعبوں میں ایڈجنکٹ پروفیسر رہے، اور اب مستقلاً وہیں ملازم ہیں۔

اَنطون شمّاس کے اب تک تین شعری مجموعے چھپ چکے ہیں: ''أسِيرُ يَقظَتي و نَومي،'' جو عربی نظموں پر مشتمل ہے اور سنہ ۱۹۷٤ میں یروشلم سے شائع ہوا؛ اور ''كريخاه كشاه'' اور ''شيطَح هِفكير،'' جو عبرانی میں ہیں اور علی الترتیب سنہ ۱۹۷٤ اور سنہ ۱۹۷۹ میں شائع ہوے۔ ان کے علاوہ انھوں نے ایک کتاب بچوں کے واسطے عبرانی میں بھی لکھی ہے۔

لیکن مغرب، بالخصوص امریکا، میں اَنطون شمّاس کی شہرت کا دارومدار ان کے عبرانی ناول *Arabeskot* (مطبوعہ سنہ ۱۹۸٦) کے انگریزی ترجمے پر ہے جو ہارپر اینڈ رو نے اوائل ۱۹۸۸ میں نیو یارک سے *Arabesques* کے عنوان کے تحت شائع کیا۔ اس ناول کو چھوٹا موٹا فکشنی معجزہ کہنا چاہیے۔ (''چھوٹا موٹا'' صرف اس اعتبار سے کہ ہم زمانی طور پر اس سے قریب ہیں؛ اور کسی ادبی کارنامے کی صحیح قدر و قیمت کا اندازہ معاصر سید جید نقادوں کی گھن گرج سے زیادہ تناظر اور بصیرتوں کی اس دھیمی روشنی میں ہی کیا جا سکتا ہے جو وقت کے گزران کے ساتھ ہم تک ہولے ہولے پہنچتی ہے۔) اس کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ اس پر ولیم گاس کا سیر حاصل تبصرہ *The New York Times Book Review* نے اپنی اشاعت بابت ۱۷ اپریل، سنہ ۱۹۸۸ میں صفحۂ اول پر چھاپا اور اسی ہفتے وار رسالے کے مدیران نے اس کا سنہ ۱۹۸۸ کے سات بہترین فکشن کی کتابوں میں شمار کیا۔ یہ ناول اب تک سات زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ اَنطون شمّاس کو کئی ادبی انعامات بھی ملے ہیں۔

اس کے علاوہ، اَنطون شمّاس نے بیکٹ، فوغارد، امیل حبیبی، افراہم یھوشواع، عاموس عوز، یہودا عمیحائی، اور بعض دوسرے ادیبوں کی نگارشات کا عربی اور عبرانی میں ترجمہ بھی کیا ہے۔ علاوہ ازایں، ان کی متفرّق تحریریں — مثلاً فکشن، کتابوں پر تبصرے، اور مشرقِ وسطا کے معاصر سیاسی اور ثقافتی منظر نامے سے متعلّق مضامین وغیرہ — مختلف اخباروں اور رسالوں میں شائع ہو چکے ہیں، جن میں سے چند کے نام یہ ہیں: ''گرانٹا،'' ''دی نیو یارک ریویو آف بکس،'' ''ہارپرز،'' ''تِکّون،'' ''لاس اینجلس ٹائمز،'' اور ''دی نیویارک ٹائمز بُک ریویو۔''

لیکچر میں وارد ہونے والے قرآنِ شریف اور بائبل کے اقتباسات کا اردو ترجمہ، علی الترتیب، ''القرآن حکیم،'' مع تفسیر از مولانا عبدالماجد صاحب دریابادی (لاہور اور کراچی: تاج کمپنی لمیٹڈ، سنہ ۱۹۵۲)، اور ''کتابِ مقدّس، یعنی پرانا اور نیا عہد نامہ'' (لاہور: برٹش اینڈ فارِن بائبل سوسائٹی، سنہ ۱۹۵۶) سے مستعار ہے۔— محمد عمر میمن]

❁

<mumemon@charter.net>

اَنطون شمّاس

عربی، عبرانی اور قصہ گو کی قمیص

مجھ جیسے کسی شخص کو— جو قصہ گو بننے کے عمل میں ہو؛ تیسری دنیا سے بزعمِ خود نئی دنیا کی طرف آیا ہو— ثقافتی اعتبار سے تہ و بالا کرنے کے لیے روزمرّہ کی یہ امریکی حقیقت ہی کافی ہے کہ یہاں قمیص کی گردن ہی کا نہیں بل کہ آستین کا ناپ بھی ہوتا ہے۔ میں جس کلچر سے آ رہا ہوں، وہاں، جہاں تک قمیصوں کا تعلق ہے، آدمی کی گردن کے ناپ تک کی سرے سے کوئی حقیقت نہیں ہوتی، بازوؤں کی لمبائی کا تو خیر ذکر کیا۔ مشرقِ وسطا کے لوگ، جیسا کہ آپ نے ملاحظہ کیا ہوگا، ہنوز اپنی سرحدوں— ذاتی اور ماسوا— کے طول و عرض کو بوجھنے میں غرق ہیں؛ اور جملہ آثار یہی کہہ رہے ہیں کہ ایک طویل مدت گزرنے کے بعد ہی کہیں جا کر انھیں اپنی آستین کے ناپ کے بے کیف شغل کی طرف متوجّہ ہونے کا موقع مل سکے گا، اس شغل کی حیثیت اب جو کچھ بھی ہو۔

چند ماہ قبل رشدی سے متعلق ''نیوز ویک'' کی کور اسٹوری کے مطالعے کے بعد، یہ شاید بال کی کھال نکالنے— یا بل کہ یوں کہیے، قمیص کے لتّے لینے— کے ارفع اور مُنزہ فن میں رنگ رلیاں منانے کے مترادف معلوم ہو، خاص طور پر اس وقت جب رشدی کے سے کہنہ مشق قصہ گو نے سال سے اوپر ہوا چاہتا ہے کہ اپنی گردن باہر کر دی ہے، اور یوں بیچارے قصہ گو کی دُردَشا کو ایک دردناک معنا پہنا دیے ہیں: یہی کہ قصہ گوئی کی گرم و گداز (ہر چند کہ چند روزہ اور گریزاں) دنیا سے، خون سرد کر دینے والی خارجی حقیقت کی دنیا میں (جو متن کے باہر منڈلا رہی ہے) اپنی گردن نکالنا، تاکہ کوئی شخص پھندے کا درست ناپ معلوم کرنے کے واسطے آپ کی گردن کا ناپ لے ڈالے۔ تاہم، اگر آدمی رشدی کے حالِ زار کی تاریخ کا حسبِ ضرورت تفحص کرے تو عجب نہیں جو وہاں، قدیم مشرقِ قریب کے پس منظر کے طور پر، اسے ایک قمیص مل جائے، ایک خون آلود قمیص۔

آپ میں سے وہ حضرات جنھیں ساتویں صدی کے عرب میں اسلام کی اولین تاریخ کا علم ہے، انھیں شاید یاد ہوگا کہ حضرت عثمان کا قتل جون ٦٥٦ میں ہوا۔ یہ تیسرے خلیفہ تھے اور قرآن شریف کا مستند اور تحریری نسخہ انھیں کی ایما پر تیار ہوا تھا۔ اس واقعے کے بعد معاویہ نے (جو آیندہ اُموی سلسلے کے پہلے خلیفہ بننے والے تھے) حضرت عثمان کی خون آلود قمیص کی دمشق میں نمایش کی تاکہ علی بن ابی طالب کو بے اعتبار کیا جا سکے۔ موخرالذکر کا شمار اسلام کے نادر ترین اذہان میں ہوتا ہے، اور یہ گویا شیعوں کے جدِ امجد تھے۔ (برسبیلِ تذکرہ— آپ کو محض یہ دکھانے کے لیے کہ تاریخ اپنی چالیں کس طرح چلتی ہے— ''رینڈم ہاؤس ڈکشنری'' کی دوسری طباعت میں ان کا ذکرِ خیر دیگر چار عدد علیوں کے ساتھ ہوا ہے، جن میں آخری ہمارے نسبتاً زیادہ معروف ہیوی ویٹ چیمپین ہیں۔) وہ قصہ جو معاویہ نے اس خون آلود قمیص کے گرد بُنا، ظاہراً مہلک ترین اسلامی قصوں میں سے ایک تھا۔

یوں ''قمیصِ عثمان،'' خواہ یہ خون آلود ہو یا نہ ہو، ایک استعارہ بن گئی۔ چناں چہ — اور ایک مخصوص زہر خندانہ معنا میں، جس میں مشرقی تخیّل کی مساوی مقدار شامل کر لی جائے تو — آدمی کہہ سکتا ہے کہ رشدی اس خون آلود قمیص کے قصّے کا ایک اور دیر رسیدہ شکار ہے۔

قمیصیں کُرتے، مشرقِ وسطا کی تاریخ میں ایک خاصا اہم کردار انجام دیتے رہے ہیں، یعنی اگر آپ اپنے تخیّل کے چرخے کو حسبِ ضرورت چلانے کے لیے تیار ہوں۔ ان میں، بدیہی طور پر، مشہور ترین، بائبل کا جوزف/ یوسف کا ''کِتونِت پسّیم'' (ketonet-passim) یعنی ''دھاری دار کرتا'' ہے؛ یوسف، وہی من موہن، سہانے سپنے دیکھنے والا، یعقوب کا لاڈلا نورِ چشم: اور وہی دھاری دار لمبی لمبی آستینوں والا کرتا، یا ''مرصّع چغا'' (ornamented tunic) جو بائبل کے کنگ جیمز کے ورژن تک آتے آتے ''بوقلموں قبا'' (coat of many colours) میں بدل چکا تھا (''آفرینش،'' ۳۷:۳)۔

عیسائیوں کے بھی اپنے قمیص کرتے ہیں، خاص طور پر اگر ہم لفظ کو وسیع معنا میں لیں — یعنی ایک دقیانوسی لبادہ جو گٹّوں تک گھسٹا چلا آتا ہو، یا کم از کم جس طرح ہالی وڈ کی فلموں میں دکھایا جاتا ہے۔ رومن سپاہ نے — رومن کیتھولک بننے سے قبل (افسوس!)، اور عیسیٰ کو مصلوب کرنے کے بعد (اگر ہم یوحنّا، یکے از مؤلّفینِ انجیل، کو معتبر خیال کریں جو بظاہر موقعِ واردات پر موجود تھا) — عیسیٰ کے کپڑے چار حصے کیے تاکہ ہر سپاہی کو ایک حصہ مل سکے۔ اور تو اور، انھوں نے — یا عجب! — ان کا کرتا بھی لے لیا۔ اب جناب، یہ کرتا بے سِلا اور سراسر بُنا ہوا تھا۔ اس لیے انھوں نے آپس میں کہا، ''اسے پھاڑیں نہیں بل کہ اس پر قرعہ ڈالیں تاکہ معلوم ہو یہ کس کے نام نکلتا ہے۔'' یہ اس لیے ہوا کہ وہ نوشتہ پورا ہو جو کہتا ہے کہ ''انھوں نے میرے کپڑے بانٹ لیے اور میری پوشاک پر قرعہ ڈالا'' (''یوحنّا،'' ۲۴-۲۳:۱۹)۔

ملاحظہ کیجیے کہ راوی نے جو محلِ جرم پر موجود تھا، اپنی قمیص اپنے تن پر جوں کی توں رہنے دی اور ذرا بھی تو آپے سے باہر نہ ہوا۔ جب رومن سپاہ عیسیٰ کے کرتے پر اپنی اپنی قمیصوں کی شرط بَد رہے تھے تو دراں اثنا راوی — جس کا کہنا ہے کہ عیسیٰ اسے ''محبوب'' رکھتے تھے — ان کے افعال کا جائزہ لینے میں منہمک تھا؛ تصلیب اور ایک ایسے منظر سے جو یقیناً بے حد کریہہ اور بھیانک رہا ہوگا، رخ پھیرے ایک الوہی پوکر کے کھیل کی طرف ہمہ تن متوجہ۔ اچانک اتنے میں اس قصے کے سامع رقاری کی توجہ کپڑا سازی کہ اس امرِ واقعہ کی طرف مبذول کرائی جاتی ہے کہ کرتا بے سِلا تھا۔ یہ ایک ایسی تفصیل ہے جو ہمارے مشاہدے میں سِرے سے نہ آتی، اگر ہمارا سابقہ ایک عظیم قصہ گو سے نہ پڑا ہوتا، بل کہ ایک کہنہ مشق قصہ گو کہیے، ایک ایسا کہنہ مشق جس کا نقشہ ڈبلیو۔ ایچ۔ آڈن نے اپنی نظم ''فنونِ جمیلہ کا میوزیم'' (Muse des beaux arts) میں کھینچا ہے:

> About suffering they were never wrong,
> The old Masters: how well they understood
> Its human position; how it takes place

While someone else is eating or opening a window or just
walking dully along;
How, when the aged are reverently, passionately waiting
For the miraculous birth, there always must be
Children who did not especially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on their doggy life and the torturer's
house
Scratches its innocent behind on a tree.

برسبیلِ تذکرہ، ''کتاب اَلف لیلة و لیلة'' میں ایسے اَن گِنت اور طویل نثری پارے موجود ہیں جن میں نہایت دیدہ ریزی اور تفصیل کے ساتھ قیمتی کپڑے، زیور یا کسی خوابی محل کے سنگِ مرمر کے فرش کا ذکر ملتا ہے، اور پھر نہایت اختصار کے ساتھ محض چند سطروں میں ایک بھیانک قتل کا مختصر ترین بیان؛ اور پھر، جیسے کچھ بھی تو نہ ہوا ہو، کہانی جاری رہتی ہے: ''—اور شہرزاد نے یہ محسوس کرتے ہی کہ پَو پھٹنے والی ہے، قصہ گوئی بند کی،'' تا آں کہ اگلے دن ''یہ بات مجھ تک پہنچی ہے، اے بھاگوان بادشاہ —''

دوسری طرف، آپ سخت متعجب ہو رہے ہوں گے، اور منہ طور پر، کہ میں جو یہ قمیص کا قصہ لے بیٹھا ہوں تو اس کا عربی اور عبرانی سے کیا تعلق ہے؟ بات یہ ہے کہ جوزف / یوسفِ بانام، بلا کرتا یا با کرتا، کم از کم اتنا گویا ضرور ہے کہ ہمیں جواب فراہم کر دیتا ہے۔ اپنی مطلب براری کے واسطے میں یہاں بائبل کے جوزف اور قرآنی یوسف دونوں سے کام لے رہا ہوں، کیوں کہ قرآن کی جملہ سورتوں میں صرف ''سورتِ یوسف'' ہی ایک مکمل بیانیے کا درجہ رکھتی ہے؛ اور یہ بظاہر سارے عربی ادب میں قدیم ترین نوشتہ/محرّر (written) بیانیہ ہے؛ نہ صرف یہ بل کہ منطقی اعتبار سے مربوط، قدیم ترین عربی نوشتہ بیانیہ ہے جس کی ایک ملتی جلتی نظیر بائبل میں بھی پائی جاتی ہے۔ (علاوہ ازایں، یہ قصہ ذاتی طور پر بھی مجھے پسند ہے جو، میرے خیال میں، بہت کافی وجہ ہے۔)

میں یہ قصہ آپ کو نہیں سناؤں گا۔ اس کی دو وجہیں ہیں: اوّل تو یہ کہ آپ میں سے سبھی، یا زیادہ تر اصحاب اس سے واقف ہوں گے۔ دوم، بعض خالص خود غرضانہ وجوہ کی بنا پر، جو امید ہے اس گفتگو کے دوران خود بہ خود آپ پر واضح ہو جائیں گی، میں فی الواقع، دبی دبی سی اس یادداشت کو آپ کی ذہنی کیفیت کے لیے ترجیح دیتا ہوں۔ چناں چہ میں قصے کی بعض دل چسپ تفصیلات ہی کو اجاگر کرنے پر اکتفا کروں گا۔

بائبل کے بیانیے کے بہ نظرِ غائر مطالعے سے عیاں ہو جاتا ہے—اور یہ بات ''کتابِ آفرینش'' کے بیشتر بیانیوں پر

صادق آتی ہے— کہ جب آٹھویں صدی قبلِ مسیح میں کسی وقت بائبل کا مولف (editor/redactor) اسے مدوّن کرنے بیٹھا تو اس وقت اس کے سامنے قصے کی دو روایتیں تھیں، روایت یا ورژن ''جے'' اور روایت ''ای'' جو، علی الترتیب، ''یَھوَہ'' (Jahveh) اور ''ایلوہیم'' (Elohim) کے یا (کنگ جیمز ورژن کے مطابق) ''لارڈ'' (Lord) اور ''گاڈ'' (God) کے قائم مقام ہیں۔ صرف اسی طرح ہم، مثلاً، اس ابہام کی وضاحت کر سکتے ہیں جو جوزف کے پہلے اشماعیلیوں (Ishmeelites) کے ہاتھوں فروخت ہونے اور بعد ازآں، ایک سطر آگے، مِدیانیوں (Midianites) کے ہاتھوں پہلے تاریک گڑھے سے نکالے جانے اور بعد میں اشماعیلیوں کو فروخت کر دیے جانے میں پایا جاتا ہے۔

دو زبانی روایتیں قدیم مشرقِ قریب میں صدیوں سے چکراتی پھرنے کے بعد کاغذ یا چرمی کاغذ پر تحریر میں آئیں (بائبل کے رڈیکٹر کے توسط سے) اور یوں مل ملا کر ایک واحد بیانیے میں مجسّم ہوگئیں۔ یہ بیانیہ، مناسب وقت گزرنے پر بجائے خود ایک مستقل زبانی روایت بن گیا۔ ظاہری طور پر یہی معلوم ہوتا ہے کہ قصۂ جوزف کا محرّرہ متن زبانی طور پر مدوّنہ اور زبانی طور پر روایت کردہ دو بیانیوں کا نقطۂ اتّصال ہے۔ مابعد یہ مسلسل اور متواتر پڑھا گیا— یہ ملحوظ رہے کہ ان دنوں پڑھنے سے مراد بہ آوازِ بلند ادا کرنا (بلند خواندگی) ہوا کرتا تھا— تا آں کہ اسے ادائیگی کی ایک اور سطح حاصل ہوگئی، یعنی زبانی۔ یہ زبانی ادائیگی، اپنی ایک مخصوص روایت میں قرآن میں راہ پا گئی۔

قرآنی ''سورتِ یوسف'' (نمبر ۱۲) اپنے قصے یا کہانی ہونے کا اعلان خود ہی کرتی ہے: ''ہم ہی اس کے [قرآن کے] ذریعے سے آپ سے ایک بہترین قصہ بیان کرتے ہیں۔'' (''نحن نَقُصّ علیک اَحسَنَ القِصَصِ''؛ سورت ۱۲، آیت ۳)؛ اور یہ ایسا دعوا ہے جو قرآن کی عام روش سے ہٹ کر ہے۔ یعنی قرآن ہمیں اس قصے کو ایک بیانیے کی حیثیت سے برتنے کی دعوت دیتا ہے، محض ایک سبق آموز اور ناصحانہ بیان (discourse) کی حیثیت سے نہیں۔

میں یہاں اس قضیے میں نہیں پڑنا چاہتا کہ قصۂ یوسف کا مصنف کون ہے اور اس کا راوی کون، یعنی تیسری آیت میں جو یہ ''ہم'' استعمال ہوا ہے تو یہ ''ہم'' کون ہے۔ اور نہ میرا سروکار اس ذات سے ہے جسے وین بوتھ ''مقدّر مصنف'' (implied author) سے موسوم کرتا ہے اور نہ، زیرِ نظر سورت کے سیاق و سباق میں، اس کے ہم زاد ''مقدّر قاری'' (implied reader) سے، کیوں کہ اس میں بہت سی الوہی نبضیں چھوٹ جانے کا احتمال ہے۔ تاہم میں یہ مختصر سی عرض داشت ضرور کرنا چاہتا ہوں کہ اگر ہم یہ ''قبول'' کرتے ہیں، جیسا کہ قرآن کا منشا ہے، کہ کوئی ''حقیقی'' مصنف، اللہ کے نام کا، ضرور موجود ہے تو پھر بیانیے کے متن میں ہم یعنی ''حقیقی'' قاری اور ہمارا مثنا یعنی ''مقدّر'' قاری، دونوں ایک ہی ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر، قرآن میں یوسف کا بیانیہ صرف اس وقت عمل پذیری کا سزاوار ہوسکتا ہے جب اس کا قاری مسلمان ہو، اور باایمان مسلمان ہو؛ دوسری طرف بائبل اس قسم کی کوئی توقع اپنے قاری سے نہیں رکھتی۔

تھوڑا سا غور و فکر کیجیے تو پتا چلتا ہے کہ اس بیانیے کی نسبت سے جو ہمارا تصور ہے وہ پورے کا پورا غلط ہے۔ پہلے تو یہی کہ وہ دنیا جس نے اسے تخلیق کیا تھا، فعل ''پڑھنا'' سے جو معنا مراد لیتی تھی، وہ اس معنا سے مختلف ہیں جو ہم مراد لیتے ہیں۔ قرآنی لفظ ''قَرَا'' کا مطلب دراصل سنانا/تلاوت کرنا ہے۔ کیا ہم واقعی یہ تصور بھی کر سکتے ہیں کہ ایک ایسی دنیا میں جس کا دارومدار منہ زبانی معاملت پر ہو، جب یہ بیانیہ بہ آوازِ بلند پڑھا جا رہا ہو تو اس کو سننے کی کیا کیفیت ہوتی ہوگی؟ کیا ہم ''بیانیے'' کی نسبت سے اپنے مخصوص تصورات کا اطلاق اس چیز پر کرنے میں حق بہ جانب ہیں جو، مانا کہ اپنا تعارف ایک قصے کی حیثیت سے کراتی ہے، تاہم اس بات کا اطمینان بھی کر لیتی ہے کہ اس قصے کی تعریف کی جو حدود مقرر کی جائیں، وہ مختلف ہوں؟

قصۂ یوسف کی جو روایت قرآن میں آئی ہے میں اس کے صرف دو نکتوں کی وضاحت قدرے شرح و بسط کے ساتھ کروں گا۔ پہلے نکتے کا تعلق ساز باز کرنے والے بھائیوں سے ہے۔ ان میں سے ایک بھائی کے انداز سے کچھ یوں ظاہر ہوتا ہے جیسے اس نے بائبل کی روایت سن رکھی ہو: ''اتنے میں ان ہی میں سے ایک کہنے والے نے کہا کہ یوسف کو قتل نہ کرو بل کہ انھیں [ایسے] اندھیرے کنویں میں ڈال دو کہ انھیں کوئی راہ گیر [بَعضُ السیَارَةِ] نکال لے جائے'' (قرآن، ۱۲:۱۰)۔ اس کے ٹھیک آٹھ آیتوں بعد: ''اور ایک قافلہ آ نکلا۔ سو ان لوگوں نے اپنا سقّا بھیجا اور اس نے اپنا ڈول ڈالا اور بول اٹھا: ارے واہ واہ، یہ تو ایک لڑکا نکل آیا!'' (ایضاً، ۱۲:۱۹)۔ یعنی قرآن نے بائبل کی روایت ''ای'' کا انتخاب کیا ہے، وہی جس میں مدیانیوں کے یوسف کو تاریک گڑھے سے نکالنے کا ذکر ہے۔

تاہم جنسی ترغیب دلانے والے منظر میں قرآنی روایت بڑے نادر حظِ لطیف کی حامل ہے: فَوطِیفار کی بیوی، یا قرآنی روایت کی زلیخا، یوسفِ گریزاں کا کرتا پکڑ لیتی ہے—ظاہر ہے یوسف کی آستین کا ناپ لینے کے واسطے نہیں—جو اس کھینچا تانی میں پھٹ جاتا ہے؛ بعد ازآں وہ ان پر اپنی بے حرمتی کی کوشش کرنے کا الزام لگاتی ہے۔ ''اگر ان کا پیراہن آگے سے [مِن قُبُل] پھٹا ہو،' اس کے (زلیخا کے) خاندان سے ایک گواہ نے گواہی دی،' تو وہ سچّی ہے اور یہ جھوٹے؛ اور اگر ان کا پیراہن پیچھے سے [مِن دُبُر] پھٹا ہو تو وہ جھوٹی اور یہ سچّے'' (ایضاً، ۱۲:۲۶-۲۷)۔

''سورت یوسف'' میں جب میری نظر اس تفصیل پر گئی تو مجھے اس میں ایک ماہر قصہ گو کی بے حد لطیف کاری گری دکھائی دی۔ بعد میں جا کر میں نے دریافت کیا کہ ''مِدراش''[1] نے جوزف کے نئے پیراہن میں جوہری طور پر موجود دیگر بیانیہ امکانات کا اندازہ پہلے ہی کر لیا تھا۔ تاہم یہ ''سیفر ہایشار''[2] میں تھا، جو نویں دسویں صدی کے قرونِ وسطا کی پیداوار تھی۔ نتیجے میں کہہ سکتے ہیں کہ قرآن یہودی روایت کی زبانی اساس رہا ہو یا زیادہ قرین قیاس یہ ہے کہ خود قرآن ہی نے تفسیری اور زبانی یہودی روایت کو سمو لیا ہو۔ (ٹھیک اسی طرح ''سیفر ہاشار'' میں بائبل کے ''برے درندے'' کے بجائے قرآنی

''بھیڑیے'' کا ذکر آیا ہے؛ اور زنانِ مصر کی اپنے ہاتھ زخمی کر لینے والی تفصیل بھی بعضے بعضے ''مِـــدراش'' میں ملتی ہے، وغیرہ ،وغیرہ)۔

یہاں پہنچ کر ہمیں بائبل اور قرآن کے بے حد نمایاں اختلافات میں سے ایک کا علم ہوتا ہے۔ مثلاً اوّل الذکر کی ''خواندگی یا حرفیت'' (literacy) اور ثانی الذکر کی ''زبانیت یا فمّیت'' (orality)۔ نزول اور جمعِ قرآن کے تیرہ سو سے زائد سال بعد، آج بھی یہ دعوا کیا جا سکتا ہے کہ اس کتابِ مقدّس کی حفظ کی ہوئی کوئی آیت، تحریر شدہ آیت کے مقابلے میں، نسبتاً زیادہ مستند اور معتبر سمجھی جاتی ہے۔ اس بات کو دوٹوک انداز میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ قرآن اپنے کاتبین کو بہت زیادہ قابلِ اعتبار نہیں گردانتا، اور یہ اس لیے کہ دورانِ نقل و تحریر کاتب غلطی کا مرتکب بھی ہو سکتے ہیں؛ قرآن لکھے ہوے لفظ کو معتبر نہیں سمجھتا، بل کہ اس لفظ کو جو حافظے میں محفوظ کیا جا چکا ہو۔ اسلام حافظے ہی کو قابلِ اعتماد سمجھتا ہے؛ چناں چہ قرآن کا وجود (تحریر شدہ) متن پر منحصر نہیں، بل کہ اس کے برخلاف رُوّات کے انسانی حافظے پر۔ دوسری طرف بائبل، Scriptures یعنی لکھا ہوا لفظ ہے! اور یہ سچ مچ اپنے وجود کے واسطے حروف کی ایجاد کی رہینِ منت ہے۔

افلاطون کے ''ڈائلوگز'' میں سقراط، فیدروس (Phaedrus) کو حروفِ تہجّی کی ایجاد کی کہانی سناتا ہے: کس طرح مصر کے شہر نوکراتس (Naucratis) میں تحوت (Theuth) نام کا ایک مشہور قدیم خدا ہوا کرتا تھا، جو مختلف فنون کا موجد تھا اور جس کی عظیم ترین دریافت حروفِ تہجّی کا استعمال تھی۔ تو ان دنوں خدا تحاموس (Thamus) (یا ''آمون'') پورے مصر کا بادشاہ تھا۔ تحوت اس کے پاس آیا اور اپنی ایجادات دکھائیں۔ جب حروفِ تہجّی کی باری آئی تو تحوت نے کہا: ''یہ مصریوں کو زیادہ عقلمند بنائے گا اور ان کے حافظے کو فروغ دے گا۔'' تحاموس نے جواباً کہا: ''اے موجد ترین تحوت، تم جو حروفِ تہجّی کے باوا آدم ہو، محض پدرانہ شفقت کے مارے اپنی اولاد سے ایک ایسی خصوصیت منسوب کر رہے ہو جو انھیں کبھی ملنے کی نہیں۔ تمھاری یہ دریافت آموزندگان کی روح میں فراموشی کو راہ دے گی، کیوں کہ وہ اپنے حافظے کے استعمال ہی سے بے نیاز ہو جائیں گے اور خارج میں لکھے ہوے حروف پر بھروسا کرنے لگیں گے۔ یہ چیز جو تم نے دریافت کی ہے، یہ حافظے کی افزایش میں مدد نہیں دینے کی بل کہ یادآوری کی افزونی میں؛ اور تم اپنے شاگردوں کو سچائی نہیں، محض اس کی مشابہت ہی عطا کرتے ہو'' (فیدروس، ۵۷۲)۔

''حافظے'' کی قدرت، آپ جانتے ہی ہیں، اس چیز کی سرشت میں موجود تھی جسے ''قضیۂ ہومری'' (The Homeric Question) کا نام دیا جاتا ہے اور جسے ستّر سال پہلے ملمان پاری (Milman Parry) نے اٹھایا تھا۔ اسے اس سوال کا ایک طرح کا نقطۂ عروج کہنا چاہیے جو ہومر کے بعضے بعضے قارئین کے اذہان پر آسیب کی طرح سوار تھا۔ پاری نے استدلال کیا کہ ہومری شاعری کی تقریباً ہر ممتاز خصوصیت اس کفایتِ لفظی کی رہینِ منّت ہے جو سخن گوئی کے تقریری (oral) ذرائع اس پر عائد کرتے ہیں۔ یہ عروضی [متعلّق بہ اوزانِ شعر] ضروریات ہی ہیں جو، بہ ایں طور و بہ آں طور، ہر ایسے شاعر سے جو

پابند [(موزوں] شعر کہنے کا جو یا ہو، الفاظ کا انتخاب کرواتی ہیں۔ ''ایلیاڈ'' اور ''اودیسی'' میں استعمال ہونے والے الفاظ کا بے حد حقیر حصہ ہی ایسا تھا جو مروّجہ تراکیب (formulas) اور پیش پا افتادہ فقروں (cliches) کا جزو نہ ہو۔ صدیوں پہلے مشکّل اور بارِ دگر مشکّل ہونے کے عمل سے گزرنے کے بعد ہی کہیں جا کر دونوں رزمیہ داستانیں، ''ایلیاڈ'' اور ''اودیسی،'' ۷۰۰ سے ۶۵۰ قبلِ مسیح میں کسی وقت نئے یونانی رسم الخط میں ضابطۂ تحریر میں لائی گئیں اور یہ اس رسم الخط میں لکھی جانے والی پہلی طویل نظمیں تھیں۔

۱۹۶۳ میں ایرک ہیولاک (Eric Havelock) اپنی *A Preface to Plato* میں پاری سے استفادہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ایک ایسے کلچر میں جس کا دارومدار خالصتاً زبانی روایت پر رہا ہو، علم اپنے حاصل ہو جانے کے بعد مسلسل تکرار کا حاجت مند رہتا تھا، ورنہ محو ہو جاتا تھا۔ چناں چہ مقرّرہ اور سکّہ بند فکری نمونے دانش مندی اور موثر نظم ونسق کے لیے ازبس ضروری ہوتے تھے۔

یہ بات ذہن نشین رکھیے کہ افلاطون کے دور میں (۴۲۷ تا ۳۴۷ قبلِ مسیح)، اہلِ یونان ''تحریر'' کو بڑے کارگر داخلی طور پر اپنا چکے تھے۔ علم کی ذخیرہ اندوزی کا نیا طریقہ اب مقوّیِ حافظہ تراکیب سے ہٹ کر باضابطہ تحریری متن میں آ رہا تھا۔ یونانیوں کی دانست میں اس سے ذہنِ انسانی کو نسبتاً زیادہ مولک (original) اور مقابلتاً زیادہ تجریدی (abstract) خیال کی یافت کی آزادی مل گئی تھی۔ ہیولاک نے ثابت کر دکھایا ہے کہ افلاطون نے شعرا کو اپنی مثالی جمہوریت کے باہر کر دیا تھا تو محض اس لیے کہ وہ خود ایسی فکری (neotic) کائنات میں پہنچ چکا تھا، جہاں جملہ مروجّہ تراکیب اور گھسے پٹے فقرے، جو تمام روایتی شاعروں کو مرغوب ہوا کرتے ہیں، بے وضع اور بے ثمر ہو چکے تھے۔ جہاں تک خود افلاطون کا تعلق ہے، تو اس بات نے اس کا لاشعور ہی تہ و بالا کر ڈالا: فیدروس میں، جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، وہ لکھنے لکھانے کے سخت خلاف ہے۔ چناں چہ یہ علمی تاریخ میں ایک ایسا لمحہ ہے جب داخلی طور پر اپنائی ہوئی خواندگی نہایت بے جگری کے ساتھ زبانیت یا تقریر سے متصادم ہوتی ہے۔

ان پارینہ قمیص کرتوں کی قطار لگا دینے کی وجہ یہ ہے کہ مجھے یقین سے بالکل معلوم نہیں کہ تحریر اور تقریر کے بے جگرانہ تصادم کا یہ لمحہ عربی ادب کی تاریخ میں کبھی آیا ہو۔ رہا عبرانی ادب، تو میرا خیال ہے کہ یہ وہاں ضرور آ چکا ہے، مینار یا برجِ بابل (Tower of Babel) کے قصے میں، جس کی طرف میں جلد ہی متوجہ ہونے والا ہوں۔

مائیکل زویٹلر (Michael Zwettler) نے اپنی متنازعہ فیہ تصنیف ''قدیم عربی شاعری کی زبانی روایت'' (*The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry*) میں پاری اور لارڈ کے پیش کردہ فارمولائی یا سکّہ بند طرز کے نظریے کو قدیم عربی شاعری پر منطبق کرنے کی کوشش کی ہے جو، میرے خیال میں، ایک نہایت ہی ذکی کاوش ہے۔ زویٹلر رقم طراز ہے: ''عین وہی تعلیمی نظام جنھوں نے ماقبلِ جدید (pre-modern) معاشروں کے کم از کم بعض حلقوں میں شرح

خواندگی میں نسبتاً زیادہ اضافہ کیا اور ان میں لکھے ہوئے لفظ کی پرورش کی — جیسے قدیم ہندوستان، عرب اسلامی تمدّن — انھیں تعلیمی نظاموں نے کسبِ علم اور استحضارِ علم کے واسطے جن ذرائع پر خاص طور پر اعتماد کیا وراز برکرنا اور قرائت کرنا تھے؛ اور اس طور پر مطالعہ کی ہوئی، سیکھی ہوئی اور زبانی دہرائی ہوئی چیزوں میں نمایاں ترین شعری متون ہیں۔'' تاہم مجھے یہ یقین نہیں کہ زویٹلر کا اشارہ اس بے حد نمایاں مماثلت کی طرف بھی ہے یا نہیں جو افلاطون اور محمّد کی شاعروں سے ناخوشی کے مابین پائی جاتی ہے۔ محمّد کی ناخوشی قرآن کی متعدد سورتوں سے صاف ظاہر ہے، خاص طور پر ''سورت الشعراء'' کی ان آیتوں سے: ''والشُعرآءُ یتَّبِعُھُم الغّاوُن۔ اَلَم تَرِ انَّھُم فی کُلِّ وادٍ یَھِیمُون۔ وَاَنَّھُم یَقُولُونَ مَا لَا یَفعَلُون'' (قرآن، ۲۶:۲۲۴-۲۲۶)۔ یعنی: ''اور رہے شاعر تو ان کی پیروی بدراہ لوگ کرتے ہیں۔ کیا تجھے خبر نہیں کہ وہ [شاعر] ہر میدان میں حیران پھرا کرتے ہیں اور وہ کہتے وہ ہیں جو وہ کرتے نہیں۔''

اسلام میں، خاص طور پر، علم اللسان اور علومِ نقلی کی خدمت کے واسطے حفظ کرنے کو اور زبانی روایت کو پوری قرونِ وسطا کے دوران — خواہ واقعی طور پر، خواہ محض ایک افسانے کی حیثیت سے — تَقَدُّم حاصل رہا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ لکھنے لکھانے کی ایک بڑی شاداب اور مُثمِر روایت بھی چلتی رہی ہے۔ زویٹلر اس طرف توجہ کراتا ہے کہ ''کتاب اور لکھے ہوئے لفظ کا الجاحظ جیسا متشدّد حمایتی بھی سیکھنے کے عمل میں زبانی روایت کے تَقَدّم اور حافظے کی ضرورت کے اثبات کا بے جھجک قائل ہے۔''

میں یہاں ایک مخصوص شاعرانہ تصرّف (poetic license) سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اشتہاری وقفے (commercial break) کا اعلان کرتا ہوں تاکہ ہم اپنے آغاز والے موضوع کی طرف مراجعت کرسکیں: یعنی قمیص اور آستین کا ناپ۔

ہاں تو صاحب، اس عجوبے سے، یعنی قمیصوں اور ان کی آستینوں کے ناپ سے، میرا سامنا اس وقت ہوا جب میں پہلی بار این آربر (مشی گن) کی ایک ڈپارٹمنٹ اسٹور میں داخل ہوا، اور اس توجہ کو دیکھ کر اتنا ہی محظوظ ہوا جو یہاں ڈپارٹمنٹ اسٹورز والے برقی سیڑھیوں (escalators) کو دیتے ہیں۔ برقی زینے کی سواری کا لطف میں نے ایک نوعمر لڑکے کی حیثیت سے حیفہ کے شہر میں زمین دوز ریل گاڑی کے اسٹیشن میں اٹھایا تھا۔ یہ کم وبیش تیس سال پہلے کی بات ہے۔ تاہم پچھلے بیس سال سے یروشلم کا باشندہ ہونے کے باوجود میں اس سواری سے دوبارہ لطف اندوز نہیں ہوا ہوں۔ ڈپارٹمنٹ اسٹورز میں جانے کا اتفاق ہوا بھی تو وہاں میں نے ہمیشہ ہی ایلی ویٹر (elevator) کو ایسکلیٹر پر ترجیح دی۔

تاہم ایلی ویٹرز، جیسا کہ مجھے آگے چل کر معلوم ہونے والا تھا، قصہ گو نہیں پیدا کرتے۔

پچھلی گرمیوں میں میری نظر رسالہ ''ہارپر'' (*Harper*) کی مئی کی اشاعت میں ایک بڑے ہی پُرتفنّن اور ذکاوت سے مہکتے ہوئے مضمون پر پڑی جو ایلی ویٹرز اور ایسکلیٹرز کے بارے میں تھا۔ اس ادبی پارے کے مصنف جیری ہیرون (Jerry

(Herron تھے (جو ڈیٹرائٹ، مشی گن، کی وین بوتھ یونی ورسٹی میں انگریزی کے استاد ہیں)۔

> ٹھیک سیڑھیوں کی طرح، جن کی یہ نقالی کرتا ہے (ہیرون لکھتا ہے)، ایسکے لیٹر کا مقصد بیانیہ (narrative) اور ناصحانہ (didactic) ہے۔ یہ سوار کو وقت کے بیچ سے حرکت کراتا ہوا لے جاتا ہے، اور جوں جوں یہ حرکت آگے بڑھتی جاتی ہے، ہر منزل (story) کا مقصد، اپنی اشیائے فروختنی سمیت، بڑے فطری طریقے پر ظاہر ہونے لگتا ہے، بالکل ایک ناول میں پلاٹ کے بتدریج ارتقا کی طرح — یہ مہارت ایلی ویٹر کے سوار کا مقسوم بھلا کہاں۔ اِس بیچارے کو کبھی معلوم ہی نہیں ہوتا کہ کہاں ہے اور، نتیجتاً، وہ اکثر و بیشتر سرگرداں ہی رہتا ہے: ''ہم کہاں ہیں؟ کیا اِسی منزل کا قصد تھا؟

میں نے جب یہ مضمون پڑھا تو خیال آیا کہ بُرج بابل کے قصے کا اس سے زیادہ مناسب اور بہتر پیش لفظ کوئی اور کیا ہوسکتا ہے۔ ''اگر بابل کے برج کی تعمیر، اس پر چڑھے بغیر ممکن ہوتی،'' جیسا کہ کافکا بجا طور پر مدّعی ہے، ''تو شاید اِس کام کی اجازت مل جاتی۔'' یعنی: اگر مینار پر ایلی ویٹر کے ذریعے چڑھا جاسکتا، تو کام کی اجازت مل جاتی۔ ایسا لگتا ہے کہ خدا نے کہا ہوگا: اچّھا اچّھا، اوپر آجاؤ، لیکن کسی سے اس کا ''ذکر'' نہ کرنا؛ کسی سے اپنے اوپر چڑھنے کے ''قصے'' کا ''ذکر'' مت کرنا۔ بہ ہر حال، اہلِ بابل نہ صرف یہ کہ ''نام کمانے'' کے خواہش مند تھے، بل کہ خاص طور پر پوری واردات کی قصہ خوانی کے بھی۔ اور بس اسی بات کا خدائے شُبہ گرد (the confounder) کو سب سے زیادہ خوف تھا۔

بابل کا بیانیہ ''کتابِ آفرینش'' کے گیارھویں باب میں نقل ہونے کے باوجود، حقیقت میں بائبل کا وہ آخری باب ہے جس کا پس منظر قدیم مشرقِ قریب کی دیومالا ہے۔ یہ اُس دائرے کی تکمیل کرتا ہے جو آفرینش سے شروع ہوا تھا، اور سیلابِ نوح سے ہوتا ہوا آگے بڑھا تھا۔ اِسے، ایک طرح سے، ماقبلِ بائبل کی محو ہوتی ہوئی اس دنیا پر رائے زنی کا آخری موقع کہنا چاہیے: لو بھئی، تمھارا یہاں انجام ہوتا ہے، اور ہمارا یہاں سے آغاز۔ بیانیے کا مقصد، منجملہ دیگر باتوں کے، شُبہ گرد سے یہ کہنا بھی ہے کہ معمار جو بُرج تعمیر کر رہے ہیں، وہ اس کو تباہ کرنے میں شاید کامیاب ہوجائے، لیکن بُرج پر چڑھنے کے لیے، برج تعمیر کرنا شرط نہیں۔ آدمی برج پر بیانیے اور قصے کہانیوں کے ذریعے بھی چڑھ سکتا ہے۔ اِن معنا میں: اس بیانیے کے بعد بائبل میں آنے والے تمام بیانیے ہی بابل کا حقیقی بُرج ہیں۔

ٹھیک اِسی لیے اگر بُرج بابل میں ایلی ویٹر نصب کر دیا جائے تو اِس سے کوئی مدد نہیں ملنے کی۔ صعود سے بُرج کی تعمیر کرنے والوں کا جو مقصد تھا، وہ دراصل سیڑھیوں ہی میں مجسّم تھا: اوپر جانے کا فائدہ ہی کیا اگر آدمی خود کو اوپر جاتا ہوا دیکھ نہ سکے؟ جس چیز سے واقعی معنوں میں فرق پڑتا ہے وہ ''نقطۂ نظر'' (point of view) کا ہونا ہے۔

قصۂ بابل سے متعلق جو زیبا ترین روایتیں ''مدراش'' میں آئی ہیں، ان میں سے ایک کے مطابق ''بُرج بابل کا خرابہ آج بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ لیکن اِس میں کد یہ ہے کہ جو کوئی بھی اسے دیکھے گا، اُس پر حافظہ کھو دینے کا سراپ آپڑے گا۔ روے

زمین کے وہ تمام لوگ جو یہ کہتے پھرتے ہیں: میں کون ہوں؟ میں کون ہوں؟، وہی ہیں جو بُرج بابل کا خرابہ دیکھ چکے ہیں'' (''مدراش ربّاہ''[۳])۔القصہ، بابل کا بُرج، حافظے کے سقوط اور تخیّل کے آغاز کا غمّاز ہے، زبانیت کے ختم اور (حروفِ تہجّی کی ایجاد کے ساتھ) خواندگی کے آغاز کا۔اور یہی، فی الواقع، عربی ادب کے کبھی ہاتھ نہیں آ سکا: اُس کا اپنا خاص الخاص بُرج بابل!

عربی ادب کی ایک مشہور حکایت ہے (جو، برسبیلِ تذکرہ، لبنانی ناول نگار الیاس خوری — جن کا ناول *Little Mountain* پچھلے سال پہلے یہاں سے چھپ چکا ہے — اکثر بیان کرتے ہیں)، جس کے مطابق ابونُواس (وفات: ۸۱٤؛ دورِ عباسی کے عظیم عربی شعرا میں سے ایک، ان نادرِ روزگار شعرا میں سے جو بہ ظاہر شہر بصرہ میں اپنی مدہوشی سے لطف اندوز ہوتے تھے، تاہم شراب نوشی کے موضوع پر نہایت باہوش شعر کہنے کی قدرت بھی رکھتے تھے) خَلف الاحمَر سے، جو پورے بصرے میں سب سے زیادہ سخن شناس اور سخت گیر نقّاد کی حیثیت سے مشہور تھا، شعر کہنے کی اجازت لینے جاتا ہے۔موخرالذکر یہ شرط لگاتا ہے کہ پہلے ایک ہزار عربی نظمیں (قصائد) حفظ کر کے دکھاؤ، پھر اجازت ملے گی۔ابونُواس جا کر بادیۃُ العرب کے اَعراب کے درمیان بود و باش اختیار کرتا ہے — جن کے یہاں، عربی زبان اور لہجہ، والٹر بن یامین کے مفہوم میں، اپنی خالص ترین شکل میں محفوظ تھا — اور، حسبِ ہدایت، ایک ہزار عربی نظمیں ازبر کر کے لوٹتا ہے۔خَلف الاحمَر چند نظمیں سنانے کی فرمایش کرتا ہے، اور ابونُواس اس کے حکم کی تعمیل۔پھر پوچھتا ہے: ''اب مجھے شعر گوئی کی اجازت ہے؟'' خَلف الاحمَر کہتا ہے، ''بہ صد شوق، لیکن اِس سے پہلے یہ جو تم نے ایک ہزار نظمیں حفظ کی ہیں، انھیں بھول کر دکھانا ہوگا۔''

(یہ حکایت، ابونُواس سے متعلّق حکایات کی اُس کتاب میں دیکھی جا سکتی ہے جسے ابنِ منظور نے، جو خود درجۂ اوّل کا قصہ گو تھا، ترتیب دیا ہے۔)

لیکن میری مراد اس قسم کے حافظے سے نہیں۔

والٹر بن یامین (Walter Benjamin) اپنے مضمون ''قصہ گو'' ("The Story- teller") میں، جو ۱۹۳٦ میں Reflections on the Works of Nikolai Leskov کے ذیلی عنوان کے ساتھ شائع ہوا، اس بات پر اپنے غم اور مایوسی کا اظہار کرتا ہے کہ ''قصہ گوئی کا فن اب ختم ہوتا جا رہا ہے؛ اب ہماری مُڈبھیڑ ایسے لوگوں سے کم ہی ہوتی ہے جن میں سلیقے سے قصہ گوئی کی صلاحیت پائی جاتی ہو۔'' اس کا سبب، جیسا کہ بن یامین نے کہا ہے، یہ ہے کہ اب تجربے کی قدر و قیمت گھٹ گئی ہے (یاد رہے کہ یہ ذکر ۱۹۳٦ کا ہے) اور تجربات کو سننے سنانے کی ہماری صلاحیت زائل ہوتی جا رہی ہے۔ناول کے ارتقا اور چھاپے خانے کی ایجاد نے قصہ گوئی کے زوال کی ابتدا کی، کیوں کہ جو بات ناول کو کہانی (story) سے، یا بل کہ زیادہ صحیح طور پر قصے (tale) سے، ممیّز کرتی ہے، وہ اس کا کتاب پر ناگزیر دارومدار ہے۔جہاں فردِ تنہا ناول کی جائے پیدایش ہوتا ہے اور جہاں ناول نگار خود کو جمعیّت سے علاحدہ کر لیتا ہے، وہاں قصہ گو اپنے سُننے والوں کا دست نگر ہوتا ہے اور ان کو دینے کے لیے، بن یامین

کے قول کے مطابق، ایک ''صلاح مشورہ'' (counsel) بھی رکھتا ہے، جو کوئی کارآمد شے ہوتی ہے، جیسے اخلاقی درس، عملی نصیحت، یا حکیمانہ قول۔ دوسری طرف، ناول نگار، جو خود صلاح مشورے سے محروم رہا ہے، کسی اور کو کیا صلاح مشورہ دے سکتا ہے۔ اس سے جو ''دانش'' منسوب کی جاتی ہے، اس کا ماخذ پہلے سے تیار شدہ معلومات ہوتی ہیں، اور یہ دانش قصہ گو کی ''ذہانت'' کے برخلاف ہوتی ہے، جو کہیں بہت دور سے، یاد کے سہارے سہارے چلی آ رہی ہو۔ الغرض، بن یامین کے عندیے کی اگر بڑی مبتذل سی تشریح کریں تو یوں کہہ سکتے ہیں کہ تان حافظے اور تخیّل پر آ کر ٹوٹتی ہے، جو، علی الترتیب، قصہ گو اور ناول نگار کے اوزار ہیں۔

حافظہ، بن یامین کے مطابق، ''روایت کے اس سلسلے کو خلق کرتا ہے جو واردات یا واقعے کو ایک نسل سے دوسری نسل تک پہنچاتا ہے— یہ اس بافت کی ابتدا کرتا ہے جسے، انتہائے کار، گوناگوں کہانیاں مِل جُل کر تکمیل کو پہنچاتی ہیں۔ ایک کڑی دوسری کڑی سے جا ملتی ہے، جیسا کہ تمام عظیم قصہ گو، خاص طور پر مشرقی قصہ گو، ہمیشہ سے بہ سہولتِ بسیار دکھاتے چلے آئے ہیں۔'' جس پر میں (خالص خود بینی اور خودنمائی کے جذبے کے باعث) اضافتاً یہ کہوں گا: جیسا کہ عظیم مشرقی فن کار، ہمیشہ سے عربیسک (arabesque) کے نقش و نگار کی الٹ پھیر، باہم پیچیدگی اور آمیزش (interchanging, interlacing, interweaving) میں بہ آسانی دکھاتے چلے آئے ہیں، اور جس طرح عظیم قصہ گو ''الف لیلۃ و لیلۃ'' کے لامتناہی ''عربیسکس'' میں دکھاتے چلے آئے ہیں۔[۴]

یہی وجہ ہے جو بن یامین آگے چل کر کافکا پر اپنے مضمون میں شہرزاد کا ذکر لے بیٹھتا ہے، جو شاید سب سے عظیم اور پُرگو قصہ گو تھی۔ ''ان کہانیوں میں، جو کافکا ہمارے لیے چھوڑ گیا ہے،'' بن یامین کے خیال میں، ''بیانیے کا فن از سرِ نو وہی اہمیت حاصل کر لیتا ہے جو اسے شہرزاد کی قصہ گوئی میں حاصل تھی: التوائے مستقبل۔''

''ناول کی جائے پیدایش،'' بن یامین کے بہ قول، ''فردِ تنہا ہے۔'' جدید عربی ادیب کبھی تنہا نہیں ہوتا۔ اگر معاشرہ اس کا دَم نہ بھی گھونٹے دے رہا ہو اور اس کی آواز نہ بھی دبائے دے رہا ہو، تب بھی اسے ہمہ وقت گھیرے ضرور رہتا ہے۔ یہ ایک ایسا معاشرہ ہے جو اس سے ہمہ وقت مکمل وفاداری اور اپنے قائم کردہ آدابِ شایستگی کی بجاآوری کا مطالبہ کرتا ہے۔ تاہم ایسا معاشرہ پوشیدہ اور خوابیدہ (latent) قصہ گویان کی پیدایش کے لیے نہایت سازگار ہوتا ہے۔ جب تک آپ کی قصہ گوئی چلتی رہتی ہے، سننے والوں کا کبھی کال نہیں پڑتا۔ خود شہرزاد بھی بادشاہ کی اتنی ہی ضرورت مند ہے جتنا بادشاہ اس کا ہے۔ پوری ایک ہزار ایک راتوں سے جاں بر ہونے کے لیے دو کی ضرورت ہوتی ہے— قصہ گو اور، کم از کم، ایک سامع— بہ شرطے کہ قصہ گو، جیسا کہ بن یامین نے کہا ہے، ''مستقبل کو ملتوی کر سکے''؛ بہ شرطے کہ سننے والے کی روح میں کرم کا کچھ نہ کچھ مادّہ ضرور ہو، وہ

''سننے'' پر راضی ہو، جو مشرقِ قریب کے بیشتر مملک میں، جہاں تک حکم رانوں کا تعلق ہے، بہ ہر حال ممکن نہیں۔ مشرقِ قریب کی بیشتر ریاستیں، جیسا کہ شاید آپ کو معلوم ہو، ہنوز اپنی ماقبلِ شہرزاد حالت میں ہیں۔ آپ چاہیں تو سلمان رشدی سے پوچھ لیں۔

جدید عربی ناول نگار، زبانیت کی ایک طویل اور جلیل القدر روایت سے ہٹ کر لکھتے ہوے، ایک ''خواندہ'' قصہ گو ہے۔ اور ساری مصیبت بھی دراصل، یہی ہے، اس کے آزار کی جڑ: یہ تناقضِ اصطلاحات — خواندہ قصہ گو۔ وہ صرف ایسی خلوت کی جستجو کرسکتا ہے جو بے وطنی کی دَین ہو۔ بہ صورتِ دیگر اسے یہ خود حوالہ جاتی تناقض یا قولِ محال (self-referential paradox) قبول کرنا ہوگا: ایک خواندہ قصہ گو، ایسا قصہ گو جو اپنی کہانیاں سناتا نہیں، بل کہ انھیں لکھتا ہو؛ ایسا قصہ گو جس نے تخیّل کے حق میں حافظے کو تج دیا ہو۔ ابونُوا س کے معاصرین، یعنی دسویں صدی کے بغداد کے ''ادب''[۵] کی روایت کے عرب لکھنے والوں سے مقابلہ کیجیے تو یہ اس کے بالکل الٹ ذہنی صورتِ حال نظر آئے گی۔ ''ادب'' کی روایت میں لکھنے والا، مثلاً الجاحظ، اپنے حافظے کا اسیر تھا: ان دنوں ''ادب'' کے دائرے میں آنے والی کسی تحریر کو لکھنے کا مطلب تھا کہ آدمی صفحۂ قرطاس پر وہ سب رقم کرتا چلا جائے جو اس کے حافظے نے ذخیرہ کر رکھا ہے — حکایتیں، نظمیں، وغیرہ، وغیرہ۔ ''رسائل الجاحظ'' میں کبھی کبھار تخیّل کی رمق بھی دکھائی دے جاتی ہے، لیکن بس ایک رمق ہی۔ الجاحظ کے لیے اگر کسی چیز کی واقعی اہمیت تھی تو بس وہ، انتہاے کار، یہی حافظہ تھا۔

الجاحظ کی پیدایش، ''کتاب کَلیلة و دِمنة'' کے مصنف/مترجم ابن المُقفّع کے پینتیس سال کی عمر میں بصرے میں گردن مار دیے جانے کے کوئی بیس سال بعد ہوئی تھی۔ دونوں آٹھویں صدی میں بصرے میں پیدا ہوے تھے، نسلی اعتبار سے دونوں ہی غیر عرب تھے: ابن المقفع ایرانی نژاد مُغ تھا، اور الجاحظ افریقی الاصل۔ دونوں ہی پر دُلوز (Deleuze) اور گواتاری (Guattari) کی مستعمل ''ادبِ صغیر'' (minor literature) کی اصطلاح کا اطلاق بہ آسانی ہوسکتا ہے۔ ''ایک صغیر ادب ایک بے مایہ زبان کا زائیدہ نہیں ہوتا، بل کہ اس اقلیت کا جو وہ کسی اکثریت کی زبان کے اندر رہتے ہوے خلق کرتی ہے۔'' بہ ہر حال، یہ کہا جاسکتا ہے کہ ۷۵۹ میں ابن المقفع کی گردن مارنے کی اصل وجہ یہی تھی کہ وہ عربی زبان کو، دلوز اور گواتاری کی اصطلاح میں، ''بے اقلیم'' (deterritorailize) کرنے کا کوشاں تھا۔ اور بالکل یہی خود استادِ کبیر الجاحظ نے بھی کیا۔ ان سیاق وسباق میں، ۷۵۹ میں بصرے میں ابن المقفع کا قتل، تلخ خندانہ انداز میں، ادبِ عربی میں خود بیانیے کے قتل کا علَم بن جاتا ہے۔ ابن المقفع — جس نے، کم از کم میری حد تک، ''کتاب کَلیلة و دِمنة'' میں شایستہ اور پسندیدہ ترین عربی اُسلوب کا استعمال کیا ہے — اس نادر امکان کے ضیاع کی نمایندگی بھی کرتا ہے جب عربی زبان اگر چاہتی تو بیانیے کی طرف متوجہ ہوسکتی تھی۔ ''کتاب کَلیلة و دِمنة'' میں بیان کردہ جانوروں کی حکایتیں وہ نادر سِیوَن ہیں جس میں ہم ادبِ عربی کی زبانیت سے خواندگی کی طرف گریز کے مضمر احتمالات کو پہچان سکتے ہیں، اور ترجمہ ہونے کے باوجود، اس ادب میں بیانیہ ہیئتوں کی کم یاب

جھلک دیکھ سکتے ہیں۔

(بدیع الزمان) الھَمَذ انی کی کتاب ''المقامات'' بافت میں تخیّل کو ایک آلے کے طور پر استعمال کرنے والی ''پہلی'' عربی ہیئت ہے۔ تاہم محض سو سال بعد ہی، الحَرِیری، اور اس کے اندلسی یہودی ہم مشرب الحریزی، صنفِ ''مقامات'' کو زبانی آتش بازی کے طوفانِ بدتمیزی میں دفن کر کے رکھ دیتے ہیں۔ عربی ''اسلوب'' پھر سے غالب آتا ہے، اور بیانیے کا سلسلہ خواندہ روایت میں گم ہو کر رہ جاتا ہے۔ یہ ''الف لیلة'' کی زبانی روایت ہی ہے جو بیانیے کے سلسلے کو زندہ رکھتی ہے۔

''الف لیلة'' کے قصہ گو، ٹھیک کافکا کے مشہور ادبی پارے ''دیوارِ چین'' کے معماروں اور راج مزدوروں کی طرح، ایک دوسرے سے باخبر نہیں تھے، یہ نہیں محسوس کرتے تھے کہ کہیں نہ کہیں قصوں کا ایک تخیّلی شہنشاہ بھی موجود ہے، جس نے اپنے تخیّل کی تنہائی میں اس دیوارِ چین کا—یا، جس طرح بورخیس نے لکھا ہے، اِس گوتھک کلیسا کا—تصور کیا تھا۔ جدید عربی ادیبوں کو، جنھیں اُنھیں معماروں کا خَلف کہنا چاہیے، کم و بیش پانچ سو سال بعد اپنی تنہائی کو باقاعدہ ایجاد کرنا پڑا—یعنی اگر ہم بن یامین سے اتفاق کریں تو—تاکہ لکھ سکیں۔

دوسری طرف، عرب ادیبوں کو پتا چلا کہ اب نہ ان کا حافظہ رہا ہے اور نہ، اسی لیے، اپنے قارئین کو دینے کے واسطے ان کے پاس، بن یامین کے الفاظ میں ''کوئی صلاح مشورہ۔'' چناں چہ وہ قصہ گوئی کی طرف لوٹنے سے بھی معذور ہیں۔ ۱۴۹۲ میں سقوطِ غرناطہ اور اندلس سے اِخراج، عرب شعور میں، منجملہ دیگر باتوں کے، حافظے کے ختم اور ''صلاح مشورے'' کے زوال کا علَم بھی ہے۔ گویا عرب قصہ گو روپوش ہو گیا، چار سو سال کے لیے، اوائل انّیسویں صدی تک۔ وہ ہنوز اپنی روپوشی کے دور میں تھا جب سترھویں صدی کے طلوع پر سیروانتس نے اپنا ''دون کیہوتے'' لکھا اور اِس میں ''الف لیلة و لیلة'' میں مستعمل قصہ گوئی کے متعدّد الاصوات (polyphonic) فن سے استفادہ کیا۔ قصہ گوئی کا ایسا پولیفنک اسلوب جس میں، ٹھیک بروک (Baroque) طرز کے پیانو موسیقی کے کسی پارے کی طرح، بایاں ہاتھ عام طور پر ایسا موافق اور ترتیب بخش نغمہ مہیّا کرتا ہے جو ہارمونی بُنت کو پُر کر دیتا ہے—ایک بنیادی کہانی—اور دائیں ہاتھ کو ایک ثانوی قصے کی نغمگی کو ادا کرنے، پھر مدّھم رنچلے سُر کی طرف پلٹنے اور فوراً بعد ہی اس سے گریز کرتے ہوئے آگے بڑھ جانے دیتا ہے۔[۶] انّیسویں صدی کی عربی بعثتِ جدید (النّھضہ: Renaissance) میں جب عربی نثر بارِدگر ایجاد کی گئی، تو عرب ادیبوں نے (جیسا کہ الیاس خوری نے، جن کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں، اِس طرف بالکل درست اشارہ کیا ہے) جس زبان کا احیا کیا وہ شعرا کی مُمِد حافظہ تقریری زبان تھی، نہ کہ عظیم عرب فلسفیوں کی تفکراتی، مقابلتاً زیادہ تجرید پسند، تاہم نسبتاً ٹھوس اور خواندہ زبان۔ یہ وہی فلسفی تھے جن کے دماغ قرونِ وسطا کی تمام مدت کے دوران یونانی فلسفے کے عربی تراجم تیار کرنے کے مسائل سے گُتھے ہوئے تھے۔

اس کے برخلاف، جدید عبرانی ادیب کو عبرانی زبانیت سے نبرد آزما ہونے کی کوئی حاجت نہیں۔ اس کی زبان ایک لکھی

جانے والی زبان ہے، لکھا جانے والا رسم الخط ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گذشتہ صدی میں عبرانی نثر کی ایجادِ نو ایک عظیم معجزہ تھی۔ بل کہ اب بھی ہے۔ غور کیجیے تو یہ معجزہ بھلا کہاں تھا: عبرانی ادیب خود زبان کی ''تنہائی رخلوت'' سے بہرہ اندوز ہوسکتا تھا، یعنی ایک ایسی چیز سے جو پچھلے دو ہزار سال کی بے وطنی کے دوران بڑے جوکھم سے حاصل کی گئی تھی۔ یہ بے وطنی، مادرِ تنہائی، وہ تجربہ ہے جس سے عربی زبان بیانیہ ڈسکورس کی زبان کی حیثیت سے نہیں گزری۔ تو کیا اس سے اس بات کی وضاحت نہیں ہو جاتی کہ ایک اوسط درجے کا جدید عبرانی ناول ایک اوسط درجے کے جدید عربی ناول سے کیوں بہ درجہا بہتر ہوتا ہے؟

اورطرفہ یہ کہ جدید عبرانی ناولوں میں کا بہترین ناول ''زخـــرون دواریـــم'' Zikhron Dvarim (جو Past Continuous کے عنوان سے ۱۹۸۰ میں امریکا سے Schocken Books نے شائع کیا ہے) جس کے مصنف یا کوف شبتائی (Ya'kov Shabtai) ہیں، قصہ گوئی کے فن پر ایک وِیری ایشن، بل کہ اس کو ایک عظیم الشان خراجِ عقیدت ہے۔ اس بات کی چغلی تو خود ناول کا عنوان کھا رہا ہے: ''زخـــرون دواریـــم''، جس کا مطلب، حرف بہ حرف، مُذکرہ، یا یاد دلانے والی چیز (memorandum) نکلتا ہے۔

آخراً، اِس دفترِ منتشر کو سمیٹنے کے واسطے، مجھے مندرجہ ذیل کہانی کی بازخوانی کی اجازت دیجیے، جو والٹر بن یامن نے کافکا پر اپنے بڑے ہی دل موہ لینے والے مضمون میں حکایت کی ہے:

> ایک حَسیدی گاؤں میں، یوم السبت کی ایک شام کچھ یہودی ایک دقیانوسی سی سرائے میں بیٹھے تھے۔ یہ سب کے سب مقامی باشندے تھے، بہ جز ایک شخص کے جس سے کوئی بھی واقف نہ تھا۔ یہ ایک مفلس اور خستہ حال آدمی تھا جو کمرے کے پچھلے حصے میں ایک تاریک سے کونے میں اکڑوں بیٹھا تھا۔ حاضرین نے دنیا جہان کی باتیں کیں۔ پھر یہ تجویز ہوا کہ ہر شخص بتائے کہ اگر اس کی خواہش پوری ہو سکے تو وہ کس چیز کی خواہش کرے گا۔ ایک آدمی نے روپے پیسے کی خواہش کی؛ دوسرے نے داماد کی؛ ایک تیسرے نے بڑھئی کے کام کرنے کی میز کی؛ اور یوں ہر شخص نے، باری باری، اپنی تمنّا کا اظہار کیا۔ جب سب ختم کر چکے تو بس کونے میں بیٹھا ہوا وہ حقیر فقیر سا اجنبی ہی بچ رہا تھا۔ اس نے بہ صد تامّل اور بادلِ ناخواستہ سوال کا جواب یوں دیا: ''میری خواہش ہے کہ میں ایک زبردست بادشاہ ہوتا، جو ایک بہت بڑے ملک پر حکم رانی کر رہا ہوتا۔ پھر ایک رات، جب میں اپنے محل میں محوِ خواب ہوتا، ایک دشمن میرے ملک پر حملہ آور ہوتا۔ صبح ہونے تک اس کے گھڑسوار محل میں دَر آئے ہوتے، اور انھیں کسی مزاحمت کا سامنا نہ کرنا پڑا ہوتا۔ میں جب نیند سے بیدار ہوتا تو میرے پاس اِتنی مہلت بھی نہ ہوتی کہ کپڑے ہی پہن لوں، اور مجھے محض اپنے کرتے ہی میں فرار ہونا پڑتا۔ پہاڑوں، وادیوں اور جنگلوں سے دن رات ہوتا ہوا میں، انتہائے کار، صحیح سالم ٹھیک اِس کونے میں اِس بنچ پر آ پہنچتا۔ میری خواہش تو بھئی بس اِتنی سی ہے۔''

بقیہ لوگوں نے دنگ ہو کر ایک دوسرے کی طرف دیکھا۔ ''اور اِس خواہش سے تمھیں کیا فائدہ پہنچتا؟'' کسی نے

پوچھا۔

''میرے پاس ایک قمیص ہوتی،'' جواب تھا۔

❁

حواشی

۱۔ ''مَدراش'': ''تورات'' کی شرح، تفسیر اور تاویل کے اس طریقے کو کہتے ہیں جو اہلِ یہود کے یہاں رائج ہے۔[*]

۲۔ ایک مِدراشی کتاب جس میں تخلیقِ آدم سے ایّامِ مصنفین (''تورات'') تک کی تاریخِ عالم بیان ہوئی ہے۔[*]

۳۔ ''ربّاہ'' آرامی زبان میں ''بڑے'' کے معنا میں استعمال ہوتا ہے۔ ''مدراش ربّاہ'' سے مراد ''مدراشِ عظیم'' ہے، جس میں ''تورات'' کی دس کتابوں کی تفسیر پیش کی گئی ہے۔[*]

۴۔ انطون شمّاس کے ایک ناول کا نام بھی ''عربیسکس'' ہے۔[*]

۵۔ ادب یہاں محدود اصطلاحی معنوں میں استعمال ہوا ہے، اور اس سے مراد دورِ عباسی کے اوائل میں لکھی جانے والی وہ تحریریں ہیں جن کا مابہ الامتیاز انشائی عربی نثر تھی۔ اس قسم کی فنّی یا انشائی نثر لکھنے کا آغاز فارسی کے حکایتی بیانیوں کے عربی تراجم سے ہوا۔[*]

۶۔ اس جملے کی شوریدہ سری اور لڑکھڑاہٹ بالکل ظاہر ہے۔ انگریزی اصل دیکھیے:

> ". . . utilizing the polyphonic art of storytelling of the *Thousand And One Nights*; a polyphonic style of storytelling in which, as in a Baroque piano piece, the left hand usually provides a framing accompaniment that fills out the harmonic texture, a basic story, and lets the right hand carry the melody of a subsidiary tale and then return to the bass and leave it again with another melody."[*]

[مطبوعہ، رسالہ ''آج'' (کراچی)، سرما ۱۹۹۱، ۹۰–۱۰۴]

<mumemon@charter.net>