معیار: علمی وتحقیقی مجلہ، شعبۂ اُردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد، جلد: ۱، شمارہ: ۱، جنوری-جون ۲۰۰۹ء

منشائے مصنّف سے انحراف: محرّکات اور اسباب

حنیف نقوی*

ادب کے مطالعے میں متن وہی حیثیت رکھتا ہے، جو کسی تعمیر میں خشتِ اول کو حاصل ہوتی ہے۔ اگر یہ پہلی اینٹ ٹیڑھی رکھی گئی تو دیوار خواہ کتنی ہی بلند ہو جائے، ٹیڑھی کی ٹیڑھی رہے گی۔ متن میں بنیاد کی یہ کجی کبھی الفاظ کی معمولی تقدیم و تاخیر یا کمی بیشی کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے اور کبھی لفظوں کی حد سے تجاوز کر کے جملوں اور عبارتوں یا مصرعوں اور شعروں کی تبدیلی، تخفیف یا اضافے کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ ان تغیرات کے نتیجے میں متن کی استنادی حیثیت مخدوش ہو جاتی ہے۔ زیادہ واضح الفاظ میں یہی بات یوں بھی کہی جا سکتی ہے کہ جب کوئی متن منشائے مصنّف کے مطابق نہیں رہتا بل کہ کسی دوسرے شخص کی ترجیحات کا تابع ہو کر یا کسی ناگزیر اتفاق کے تحت جزوی طور پر اپنی شکل بدل لیتا ہے تو اس سے اخذ کردہ نتائج اپنی تحقیقی اہمیت اور تنقیدی معنویت کھو بیٹھتے ہیں کیوں کہ کسی جملے یا عبارت میں ایک دو لفظوں کی کمی بیشی یا تقدیم و تاخیر جو بہ ظاہر بہت اہم نہیں معلوم ہوتی، بعض اوقات مصنّف کے مبلغِ علم، اس کے نقطۂ نظر یا اسلوب نگارش کے بارے میں پڑھنے والے کی رائے بدل دیتی ہے۔ ''ہر سخن وقتے و ہر نکتہ مقالے دارد'' کے بہ مصداق عبارت میں ہر جملے کا اور جملے میں ہر لفظ کا اپنا ایک مقام ہوتا ہے چناں چہ کسی جملے کے اپنی جگہ سے ہٹ جانے یا کسی لفظ کے اپنی نشست بدل لینے سے اس عبارت کے مفہوم میں جو تبدیلی واقع ہوتی ہے وہ بعض صورتوں میں منشائے مصنّف سے مطابقت کی شرط کو پامال کرتی ہوئی اس سے انحراف یا اختلاف کی حد تک پہنچ جاتی ہے۔ اس پس منظر میں دیکھا جائے تو تدوینِ متن جسے بعض غیر ذمہ دار سہل پسند حضرات معمولی درجے کا کام تصور کرتے ہیں، فی الحقیقت حد درجہ ذمّے داری بل کہ دیدہ ریزی و دماغ سوزی کا کام ہے۔

منشائے مصنّف سے انحراف اگرچہ ایک خارجی عمل ہے لیکن اس کا اطلاق اصلاً اس کے داخلی یا معنوی اثرات پر منحصر ہوتا ہے۔ مثلاً مرتّب متن اگر املا کی کسی ایسی شکل کو بدل دیتا ہے جو مصنّف کے عہد میں رائج تھی مگر اب ترک کی جا چکی ہے تو عام حالات میں اس سے کوئی فرق واقع نہ ہوگا، اس لیئے یہ تبدیلی منشائے مصنّف کی خلاف ورزی میں شمار نہ ہوگی لیکن اگر املا کی یہی قدیم اور متروک شکل کسی خاص عہد کے تلفّظ کی نمایندگی کرتی ہے یا وزن شعر کی تابع ہے یا پھر حسابِ جمل سے مربوط ہے تو اس کا بدل دینا کسی صورت میں بھی جائز نہ ہوگا۔ اسی طرح اگر کوئی مصنّف ترجیحی طور پر کسی ایسے املا کا پابند رہا ہے جو نہ اس کے عہد کا معمول تھا اور نہ اب رائج ہے تو اسے بھی علیٰ حالہ برقرار رکھنا لازم ہوگا۔ موخر الذّکر چاروں صورتوں میں متن کے اصل املا سے انحراف منشائے مصنّف سے انحراف تصور کیا جائے گا۔

منشائے مصنّف یا اصل متن سے انحراف کو بہ اعتبار نوعیت دو زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اگر یہ انحراف شعوری یا ارادی ہے تو

* سابق پروفیسر، شعبۂ اُردو، بنارس ہندو یونیورسٹی، ورانسی؛ رہائش: CK-46/30-B، تیسری منزل، بنیاباغ، ورانسی (بھارت) ۲۲۱۰۰۱

اس کے لیے ''تحریف'' کی اصطلاح استعمال ہوگی اور اگر اس میں شعور یا ارادے کو دخل نہیں، بل کہ یہ محض اتفاق یا سہو کا نتیجہ ہے تو اسے ''تسامح'' سے تعبیر کیا جائے گا۔ سطحی طور پر ان دونوں صورتوں میں کوئی فرق نہ ہونے کے باوجود تسامح کی بہ نسبت تحریف زیادہ خطرناک مضمرات کی حامل ہوتی ہے۔ مثلاً کسی مرتب یا ناقل سے محض بے خیالی میں کوئی لفظ، کوئی فقرہ یا کوئی جملہ چھوٹ جاتا ہے یا بر بنائے سہو اصل لفظ کی جگہ اس سے ملتا جلتا کوئی دوسرا لفظ لے لیتا ہے تو بیش تر صورتوں میں ایسی تمام غلطیاں عبارت کی بے ربطی یا بیان کے نقص اور نظم کی صورت میں شعر کی ناموزونیت کے باعث فوراً گرفت میں آ جاتی ہیں اور پڑھنے والا بالعموم کسی غلط فہمی کا شکار نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف اگر کوئی شخص کسی خاص مقصد کے تحت بالارادہ اس قسم کے تصرفات کا مرتکب ہوتا ہے تو اس کے اس عمل کے نتیجے میں منشائے مصنّف ہی پامال نہیں ہوتا، کبھی کبھی انتہائی مغالطہ انگیز یا مضحکہ خیز صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر ''نکات الشعرا'' کے نسخۂ رام پور کے ناقل نے جا بجا شعرا کے انتخابات سے اشعار کم کر کے کم سے کم وقت میں اپنا کام نبٹانے کی کوشش کی ہے۔ اس کی یہ جلد بازی کئی جگہ منشائے مصنف کی پامالی کا سبب بنی ہے۔ مثلاً سجّاد اکبر آبادی کا ایک شعر ہے:

عشق کی ناؤ پار کیا ہووے جو یہ کشتی تری تو بس ڈوبی

اس کے بارے میں میر صاحب کا ارشاد ہے کہ: ''ہمہ شعر سبحان اللہ لیکن فقیر را از دیدنِ ایں شعر تواجد دست بہم می دہد۔ از بس کہ از خواندنِ ایں شعر حظّے بر می دارم، می خواہم کہ بہ صد جا بنویسم''۔ نسخۂ رام پور میں یہ عبارت موجود ہے۔ مگر مندرجہ بالا شعر جس سے یہ تعلق رکھتی ہے، اس سے پہلے کے مزید تین اشعار کے ساتھ شامل متن نہیں۔ چناں چہ یہ عبارت ان چاروں اشعار سے قبل کے مندرجہ ذیل شعر سے مربوط ہوگئی ہے:

بے تکلف ہونپٹ سب سے ملے ہے سجّاد دختر رز بھی عجب طور کی دیوانی ہے

اگر ''نکات الشعرا'' کے دوسرے معتبر نسخے موجود نہ ہوتے تو یہ قیاس بھی نہیں کیا جا سکتا تھا کہ میر صاحب کے یہ تعریفی جملے اس شعر سے متعلق نہیں۔

کاتبوں کی عجلت پسندی کی طرح مرتّبین کی سہل پسندی بھی متن کی تبدیلی ہیئت میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ مخطوطات کی ترتیب و تدوین کے دوران بعض اوقات ایسے الفاظ سے بھی سابقہ پڑتا ہے جن کی ہیئت ظاہری میں ان کی صحیح قرات کا کوئی قرینہ موجود نہیں ہوتا۔ اسی طرح کبھی کبھی ایسے جملے یا مصرعے سنگ راہ بن کر سامنے آ کھڑے ہوتے ہیں جن میں ایک دو لفظوں کی کمی معنی کے تعین یا وزن کی تکمیل کو ایک مسئلہ دشوار بنا دیتی ہے۔ مرتّب اگر فرض شناس اور ذمے دار ہے تو وہ ایسے مقامات پر کسی دوسرے ماخذ کی مدد سے اور اگر یہ ممکن نہ ہو تو بر بنائے قیاس صحیح متن پیش کر کے حواشی میں اصل صورت حال کی وضاحت کر دیتا ہے۔ بہ صورتِ دیگر مشکوک و مبہم الفاظ یا ناقص مصرعوں اور جملوں کو ان کی اصل کے مطابق نقل کر کے اور ان کے سامنے قوسین کے اندر (کذا) لکھ کر یا سوالیہ نشان (؟) قائم کر کے ان نقائص کی نشان دہی میں کسی قسم کی سبکی محسوس نہیں کرتا۔ اس کے خلاف سہل پسند اور غیر ذمہ دار مرتبین اس قسم کی موشگافیوں اور وضاحتوں کو ضروری نہیں سمجھتے اور اپنی صواب دید کے مطابق جس قرات کو موزوں اور برمحل خیال کرتے ہیں، بلا تامّل داخل متن کر کے بہ زعم خود تمام زحمتوں کا سدّ باب کر دیتے ہیں۔ اس کی دو مثالیں مولوی عبدالحق کے مرتبہ تذکرۂ نکات الشعرا کے حوالے سے درج ذیل ہیں۔ پہلی مثال انعام اللہ خان یقینؔ کے حالات و کلام سے متعلق حسب ذیل جملہ ہے:

''جمعے برایں اتفاق دارند کہ شاعریِ او خالی از نقص نیست'' (ص ۸۲)

نکات الشعرا کا یہ ایڈیشن جس خطّی نسخے پر مبنی ہے اس میں اس جگہ تین لفظی فقرے ''خالی از نقص'' کی بجائے صرف ایک لفظ لکھا ہوا ہے جس کی قرات غیر واضح ہے۔ قیاساً اسے ''نقصی'' بھی پڑھا جا سکتا ہے اور ''یقینی'' بھی۔ فاضل مرتّب نے اسے ''نقص'' کی مسخ شدہ شکل قرار دے کر اس سے قبل دو لفظوں کے اضافے کے ساتھ متن کی ایک بامعنی شکل متعین کر دی لیکن دوسرے مآخذ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ متنازعہ فیہ لفظ اصلاً ''نقصی'' یا ''نقص'' نہیں ''یقینی'' تھا۔ ظاہر ہے کہ اس سے مصنّف کا مقصد و منشا قارئین کو یہ بتانا تھا کہ معاصرین کی ایک جماعت کے نزدیک یقینؔ کا شاعر ہونا امر یقینی نہیں۔ کسی شاعر کے کلام کے نقائص سے مملو ہونے اور اس کے مطلقاً شاعر نہ ہونے میں زمین آسمان کا جو فرق ہے، وہ کسی وضاحت کا محتاج نہیں۔

تذکرے کے اسی ایڈیشن میں احمد گجراتی کی پانچ اشعار پر مشتمل ایک غزل کے دوسرے شعر کا متن حسب ذیل ہے:

نشانِ بے نشاں ہم ملکِ یک رنگی میں پاتے ہیں خبر چھوڑی دوئی کا ہم نے جب سے کاست نگر نکلے

(ص ۹۷) اصل قلمی نسخے میں یہ شعر ناقص صورت میں منقول ہے:

لساں لے لساں پاتے ہیں ملکِ یک رنگی خبر سر پاؤں کی چھوڑی ' دوئی کاسٹ نگر نکلے

اس شعر اور مولوں عبدالحق کے پیش کردہ شعر میں الفاظ و معانی کے اعتبار سے جو واضح فرق ہے، اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ مرتب کی سہل پسندی یا غیر ذمّہ داری بعض اوقات متن پر کیسے گم راہ کن اثرات مرتّب کرتی ہے۔

تحریفِ متن میں کبھی کبھی کاتب یا مرتّب متن کی ذاتی پسند و ناپسند یا عقیدت و ارادت بھی دخیل ہوتی ہے۔ مثلاً زیرِ کتابت یا زیرِ ترتیب کتاب میں وہ بعض محترم اشخاص کے ناموں کے ساتھ اپنی طرف سے ایسے القاب و آداب یا رموز و علائم کا اضافہ کر دیتا ہے جو مصنِف کی بجائے اس کے اپنے عقیدے کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس کے برعکس اگر وہ کسی خاص شخص کو قابلِ احترام نہیں سمجھتا تو مصنّف کی تحریر کردہ اظہار عقیدت کی تمام علامات کو بہ یک قلم متن سے خارج کر دینے میں اسے کوئی قباحت نہیں ہوتی۔ اردو کے ایک مرحوم اور بزرگ محقق نے مرزا رجب علی بیگ سرورؔ کی تصنیف فسانۂ عبرت کا دوسرا ایڈیشن شائع کیا تو اسی جذباتی محرک کے زیرِ اثر خاموشی کے ساتھ اس کے بعض ایسے حصّے حذف کر دیے جن کی اشاعت سے ان کی ایک پسندیدہ شخصیت کی شبیہ پر حرف آنے کا امکان تھا۔ اتفاقاً ان کے ایک کم عمر معاصر کو اس کتاب کا پہلا ایڈیشن مل گیا تو جوابی کارروائی کے طور پر انھوں نے اسے من و عن شائع کر دیا۔ اس طرح یہ تحریف جسے پوری احتیاط کے ساتھ صیغۂ راز میں رکھا گیا تھا، عالم آشکار ہو گئی۔

تحریف کے پس پشت کبھی کبھی اصلاحِ حال یا خیر خواہی کا جذبہ بھی کارفرما ہوتا ہے۔ مثلاً مصنف کا کوئی دوست یا شاگرد یہ محسوس کرتا ہے کہ اس کی تصنیف لسانی اعتبار سے کمزور یا بیانِ واقعات کے لحاظ سے ناقص ہے تو وہ حق و دوستی یا حق شاگردی کی بنا پر ان نقائص کو دور کرنے میں کسی تکلّف سے کام نہیں لیتا لیکن یہ خیر سگالی جس کا اصل مقصد کتاب کو اس کی ظاہری و معنوی کمزوریوں سے پاک کرنا ہوتا ہے، اس کے پایۂ استناد ہی کو کمزور کر دیتی ہے۔ شورشؔ عظیم آبادی کے تذکرے کے نسخۂ آکسفورڈ کا یہی معاملہ ہے اس تذکرے کا ایک نسخہ خانقاہِ رشیدیہ، جون پور سے حاصل ہوا ہے۔ اس نسخے میں شورشؔ نے غالباً بر بنائے انکسار بہ حیثیت شاعر اپنا تعارف سپردِ قلم کرنے سے احتراز کیا ہے اور صرف ''از غلام حسین شورشؔ'' لکھ کر اپنے منتخب اشعار نقل کر دیے ہیں۔ اس کے برخلاف نسخۂ آکسفورڈ میں ان کا ترجمۂ احوال مندرجۂ ذیل تفصیلات کے ساتھ موجود ہے جو یقیناً کسی اور کی کارگزاری ہے۔

''سید غلام حسین عرف میر بھینا شورشؔ تخلص، از نجیبانِ عظیم آباد است۔ علم و فضل وریاست از بزرگاں میراث

دارد۔ درابتدائے مشق از خدمتِ میر باقر مرحوم کہ حزیں وظہور تخلص می نمود، بہرۂ وافی برداشتہ۔ آخر دیوان خودرا از نظر مرزا غسیٹا عشق تخلص گزرانیدہ فوائد کافی حاصل نمودہ۔ شعر بہ فصاحت وسلاستِ تمام می گوید۔ غزل در طرفتہ العین انجام می نماید۔ قصیدہ ومثنوی ورباعی بہ شستگی وقفنگی مالا کلام رقم پذیری سازد۔ مذاق صوفیہ دارد۔ اکثر شعرہم بہ مذاق صوفیہ می فرماید۔ کلّیاتش قریبِ چہار ہزار شعر بہ نظر درآمدہ۔''[1]

پروفیسر محمود الٰہی کے بقول ''تصرّف (کا یہ عمل صرف) ترجمۂ شورش تک محدود نہیں ہے بل کہ اکثر مباحث اس کے شکار ہوئے ہیں''۔ موصوف کا خیال ہے کہ ''ان تصرفات کے پیش نظر نسخۂ آکسفورڈ کو شورش کا اصل تذکرہ نہیں کہا جاسکتا''[2]

اس قسم کے تصرفات کی ایک اور مثال اسیر لکھنوی اور امیر مینائی کا مرتب کیا ہوا دیوان مصحفی ہے جو ۱۲۹۶ھ ۱۸۷۸ء میں مطبع تاج المطابع، رام پور سے چھپ کر شائع ہوا تھا۔ اسیر مصحفی کے شاگرد تھے اور امیر مینائی اسیر کے شاگرد دونوں نے مل کر اپنے استاد اور دادا استاد (مصحفی) کے کلام پر اس طرح اصلاح کا قلم چلایا ہے کہ اس کی شکل کچھ سے کچھ ہوگئی ہے۔ محرک وہی عقیدت وارادت ہے جو یہ گوارا نہیں کرسکتی کہ استاد کے کلام میں مبینہ طور پر زبان کی کوئی کمزوری، محاورے کی کوئی غلطی، بندش کی کوئی سستی یا بیان کا کوئی سقم نظر آئے لیکن اصولی طور پر ایک عام مدونِ متن کی طرح کسی شاگرد کے لیے بھی یہ جائز نہیں کہ وہ اپنی حیثیت عرفی کی بنا پر اپنے استاد کے اشعار میں ترمیم واصلاح کر کے اپنی پسند یا ترجیحات کے مطابق ان کی شکل تبدیل کردے۔

اسیر وامیر نے جس بے دردی کے ساتھ مصحفی کے کلام کو مسخ کیا ہے، میر علی اوسط رشک نے اتنی ہی بے رحمی کے ساتھ اپنے استاد ناسخ کے کلام کو تختۂ مشق بنایا ہے۔ کلیات ناسخ پہلی بار رشک ہی کے زیر اہتمام ناسخ کی وفات (۱۶/اگست ۱۸۳۸ء) کے ساڑھے چار سال بعد جنوری ۱۸۴۳ء میں میر حسن رضوی کے مطبع محمدی، لکھنؤ میں چھپ کر شائع ہوا تھا۔ ناسخ کو دبستان لکھنؤ کے شعرا میں اصلاح زبان کی ایک منظم تحریک کے بانی کی حیثیت سے پیش کیا جاتا ہے۔ اس اصلاحی تحریک کے خط وخال اور رموز ونکات کے بارے میں ہمارا سارا علم ان کے بعض شاگردوں کی تحریروں اور مختارات ومعمولات پر مبنی ہے اور رشک اس گروہِ تلامذہ کے سرخیل تسلیم کیے جاتے ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ کلیات ناسخ کی اشاعت سے قبل لکھا گیا کلام ناسخ کا کوئی معتبر قلمی نسخہ شاگردوں کی وساطت سے دریافت شدہ ان لسانی تصرفات کی تائید نہیں کرتا۔ اس کے برخلاف مختلف داخلی وخارجی شواہد اس امر پر دلالت کرتے ہیں کہ کلیات ناسخ نے موجودہ شکل رشک کی اصلاح وترمیم کے بعد اختیار کی ہے۔ ایک گم نام معاصر نے اس صورتِ حال کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھا ہے:

''دیوانِ اوّل وثانیِ شیخ صاحب نوشتۂ میر حامد علی ویکے دیوان محررۂ دستِ مبارک شیخ صاحب بہ اعتبارِ تبرک..... ترسیل کردہ ام کہ ہمیں نسخہ ہا جناب میر علی اوسط رشک صاحب گرفتہ واصلاح فرمود وبہ طبع درآوردند۔ بعض اشعارِ شیخ صاحب راچناں از قلم محوفرمودہ اند کہ خواندہ نمی شود''[3]

کلیات کے اس پہلے ایڈیشن کے آخر میں ''تصحیح اغلاط وتنقیدِ الفاظِ کلیاتِ امام بخش ناسخ از میر علی اوسط متخلص بہ رشک'' کے زیر عنوان ایک مفصّل غلط نامہ بھی شامل ہے، جس میں ''سہوِ کاتب کی لفظیں درست'' کرنے کے پردے میں ان اصلاحات وترمیمات کے لیے گنجایش نکال لی گئی ہے، جو پہلی نظر میں چھوٹ گئی تھیں۔ ان میں الفاظ کی معمولی تبدیلیوں کے علاوہ پورے پورے مصرعوں کی تبدیلی کی بھی چند مثالیں موجود ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان تصحیح طلب مصرعوں کا اغلاطِ کتابت میں شمار ایک ایسا عمل ہے جسے عقلِ سلیم کسی صورت میں قبول نہیں کرسکتی۔

ناسخ نے اپنے تینوں دیوان زمانی ترتیب کے اعتبار سے مرتّب کیے تھے۔ اسی لحاظ سے انھوں نے ان کے تاریخی نام بھی رکھے تھے۔ رشکؔ نے نہ صرف یہ کہ تیسرے دیوان کو دوسرے دیوان میں ضم کر دیا بل کہ اِدھر کا مال اُدھر اور اُدھر کا مال اِدھر کر کے موجودہ دونوں دواوین کی تاریخی ترتیب کو بھی مشکوک بنا دیا۔ چناں چہ اب پورے وثوق کے ساتھ یہ کہنا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ کس دیوان کا کون سا شعر کس دور سے تعلق رکھتا ہے۔

استاد کے کلام کے ساتھ کسی شاگرد کے ناروا سلوک کی تیسری قابلِ ذکر مثال مولانا محمد حسین آزادؔ کا مرتبہ دیوانِ ذوقؔ ہے۔ اسے ۱۹۲۲ء میں رفاہِ عام پریس، لاہور نے شائع کیا تھا۔ مولانا آزادؔ نے استاد ذوقؔ کے متداول کلام میں وسیع پیمانے پر جزوی اصلاحات بھی کی ہیں اور اپنی طرف سے نئے اشعار اور غزلیں شامل کر کے بہ زعم خود اس کا وزن اور حجم بھی بڑھایا ہے۔ ان اقدامات کے نتیجے میں اس دیوان کی استنادی حیثیت اس بری طرح مجروح ہوئی ہے کہ اب اس کے کسی بھی شعر کو مناسب تحقیق کے بغیر ذوقؔ کے کلام کے طور پر پیش نہیں کیا جا سکتا۔

دوسروں کی تحریروں میں اصلاح و ترمیم کا یہ عمل کبھی کبھی بدنیتی یا خیانتِ مجرمانہ کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ جس طرح روزمرّہ کے معمولات زندگی میں ارتکابِ جرم کرنے والے کی نیّت کے ساتھ جرم کی نوعیت بدلتی رہتی ہے، کچھ ایسا ہی معاملہ متن میں منشائے مصنّف سے انحراف کی صورت میں پیش آتا ہے۔ اپنے کسی دعوے کو مستحکم کرنے کی غرض سے کسی دوسرے شخص کی تحریر یا کلام میں دیدہ و دانستہ تحریف کی جائے تو وہ یقیناً عام تحریفات کی بہ نسبت زیادہ سنگین جرم قرار دیے جانے کی مستحق ہے۔ اس قسم کی قطع و برید اور ترمیم و تغیّر کی مثالیں مناظراتی نوعیت کی مذہبی تحریروں میں بہ آسانی تلاش کی جا سکتی ہیں جہاں محض ایک لفظ کی کمی بیشی یا تقدیم و تاخیر سے بات کفر و الحاد تک پہنچ جاتی ہے اور اس طرح فریقِ مخالف کو زیر کر کے اپنے ہم نواؤں کی نگاہ میں سرخ روئی حاصل کر لینا آسان ہو جاتا ہے۔ ادب میں اس حربے کے استعمال کا ایک قابلِ ذکر حوالہ میر حسنؔ کے تذکرے میں ملتا ہے۔ انھوں نے سوداؔ کے ایک شاگرد معینؔ بدایونی کے متعلق یہ اطلاع فراہم کی ہے:

> ''اکثر باشعرائے معاصرین پیچش دارد۔ چناں چہ یک بار برشعرِ فقیر اعتراض بے جا نمود۔ ہر چند فہمانیدم، نفہمید۔ سندِ مرزا رفیع دادم، قبول نکرد۔ گفت: دیوان میرزا من صحیح دارم، دراوایں طور نیست۔ غرض ہر جا کہ ہم چنیں لفظ می یابد، دیوانِ استادِ خود را موافقِ طبعِ خود درست می کند و سخنِ خود را سرسبز می نماید۔''[۴]

دیدہ و دانستہ عملِ تحریف کی ایسی ہی ایک حیرت انگیز مثال حال ہی میں ڈاکٹر گیان چند کی کتاب اردو کی ادبی تاریخیں پر ایک ''تحقیقی تبصرے'' میں سامنے آئی ہے۔ یہ تبصرہ دورِ حاضر کے ایک معروف نقاد اور الٰہ آباد یونی ورسٹی کے سابق صدر شعبہ اردو پروفیسر سید محمد عقیل نے تحریر فرمایا ہے۔ موصوف کا ارشاد ہے:

> ''صفحہ ۵۴ پر درج ہے: ''شیرانی نے توجہ دلائی کہ سوداؔ کا انتقال ۱۱۹۵ھ میں ہوا..... قاضی صاحب (عبدالودود) کہتے ہیں کہ سوداؔ کا انتقال ۱۱۸۵ھ میں ہوا'' گیان چند صاحب نے یہ نہ بتایا کہ وہ کسے صحیح سمجھتے ہیں یا صحیح کیا ہے؟ یہاں ایک دو نہیں، دس برسوں کا فرق ہے جسے تینوں محققین (شیرانی، قاضی عبدالودود اور گیان چند) طے نہیں کر پائے کہ صحیح کیا ہے؟''[۵]

اس بیان سے یہ تاثر ہوتا ہے کہ زیرِ بحث موضوع سوداؔ کے سالِ وفات کا تعین ہے جو محققین کے درمیان مابہ النزاع ہے۔ شیرانی پہلے محقّق تھے، جنھوں نے یہ انکشاف کیا کہ سودا ۱۱۹۵ھ میں فوت ہوئے۔ اس کے بعد قاضی عبدالودود نے (اس رائے سے اختلاف کرتے ہوئے) یہ بتایا کہ ان کا سالِ رحلت ۱۱۸۵ھ ہے۔ گیان چند نے یہ دونوں رائیں تو نقل کر دیں لیکن یہ فیصلہ نہیں کیا کہ کون سی رائے صحیح ہے اور کون

سی غلط؟

واقعہ یہ ہے کہ یہ دونوں مختلف فیہ حوالے مولانا محمد حسین آزاد کے بیان کردہ دو علاحدہ علاحدہ واقعات سے تعلق رکھتے ہیں، جن پر ڈاکٹر گیان چند نے اپنی کتاب میں تبصرہ کیا ہے۔ صحیح صورت حال کا اندازہ ڈاکٹر صاحب کی اس تحریر کے مندرجہ ذیل اقتباسات سے کیا جا سکتا ہے:

(الف) ''آزاد لکھتے ہیں کہ میر ضاحکؔ کے انتقال پر سودا میر حسنؔ کے یہاں گئے اور میر ضاحکؔ کی ہجویں چاک کر دیں۔ دوسری طرف میر حسنؔ نے ضاحکؔ کے قلم سے سوداؔ کی ہجویں چاک کر دیں..... شیرانی نے توجہ دلائی کہ سوداؔ کا انتقال ۱۱۸۵ھ میں ہوا اور ضاحکؔ خود آبِ حیات کے مطابق ۱۱۹۶ھ میں زندہ تھے۔

(ب) ''سوداؔ، ضاحکؔ اور سکندر کا واقعہ (آزادؔ نے) سلیمان شکوہ کی موجودگی میں لکھنؤ میں دکھایا ہے..... قاضی صاحب کہتے ہیں کہ سوداؔ کا انتقال ۱۱۸۵ھ میں ہوا اور سلیمان شکوہ اس کے دس برس بعد لکھنؤ گئے.....''

اہل علم جانتے ہیں کہ سوداؔ کے سالِ وفات (۱۱۹۵ھ) کے سلسلے میں محققین کے درمیان کوئی اختلاف رائے نہیں اور یہ بھی ایک معلوم حقیقت ہے کہ سلیمان شکوہ ۱۲۰۵ھ میں لکھنؤ پہنچے تھے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ قاضی صاحب کے نام کے ساتھ ۱۱۸۵ھ کا حوالہ صریحاً کتابت کی غلطی ہے۔ فاضل تبصرہ نگار نے اس غلطی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے کتاب کے دو مختلف المقام اجزا کو باہم رابطہ دے کر دیدہ و دانستہ ایک ایسی صورت حال پیدا کر دی ہے جس سے بہ حیثیت محقق و عالم مصنّف کے اعتبار و احترام پر حرف آتا ہے۔ اپنی نوعیت کے اعتبار سے یہ تحریف کی انتہائی قبیح صورت ہے۔

کبھی کبھی منصبی احساس برتری یا محض مظاہرۂ شوق بھی اس قسم کی تحریفات کا محرک ہوا کرتا ہے چناں چہ حضرات صرف اپنی منصبی حیثیت یا علمی مرتبے سے فائدہ اٹھاتے ہوئے ہر مصنّف یا مضمون نگار کی تحریر میں اصلاح اور قطع و برید کو جائز طور پر اپنا حق تصور کرتے ہیں۔ رسائل و جرائد میں شائع ہونے والی تحریروں میں ان کے مدیروں کی طرف سے اس حق کا استعمال ایک عام بات ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ مضمون نگار نے کوئی لفظ فقرہ یا جملہ کسی خاص پس منظر میں استعمال کیا ہے اور مدیر اس پس منظر یا اس کی اہمیت سے واقف نہیں چناں چہ وہ اسے غیر ضروری یا غیر مناسب خیال کرتے ہوئے قلم زد کر دیتا ہے یا بدل دیتا ہے۔ نتیجہ نکلتا ہے کہ بات کچھ سے کچھ ہو جاتی ہے اور منشائے مصنّف فوت ہو جاتا ہے۔

محررِ سطور نے ادارہ تحقیقاتِ اردو پٹنہ کی تحریک پر ''مآثر غالب'' مرتبہ قاضی عبدالودود کی از سرِ نو ترتیب و تصحیح کا کام انجام دیا ہے۔ ڈاکٹر عابد رضا بیدارؔ، ڈائرکٹر خدا بخش لائبریری، پٹنہ ادارے کی طرف سے اس کام کے نگراں اور ان کے ایک رفیقِ کار کتابت و طباعت کے ذمہ دار تھے۔ اس کے مقدمے میں ایک جگہ میں نے لکھا تھا:

''طبع اول پر اضافے کے طور پر تین خطوں کے جن تین نئے مکتوب الیہوں (نواب علی اکبر خان 'طباطبائی' مولوی سراج الدین احمد اور خواجہ فیض الدین حیدر) کا پتا لگایا ہے، ان سے متعلق توجیہات اور شواہد مناسب مقامات پر پیش کر دیے گئے ہیں''

کتابت شدہ مسوّدہ میری نظر سے گزر چکنے کے بعد فاضل نگراں یا ان کے رفیقِ کار نے کسی وقت اس پر نظر ثانی فرمائی تو اس عبارت کو اس طرح بدل دیا:

طبع اوّل پر اضافے کے طور پر جس نئے مکتوب الیہ (مولوی سراج الدین احمد) کا پتا لگایا گیا ہے، اس سے متعلق توجیہات اور شواہد

مناسب مقام پر پیش کر دیے گئے ہیں۔''

میں نے اپنی تحریر میں ''تین خطوں کے تین نئے مکتوب الیہ'' دریافت کرنے کی بات کہی تھی۔ان میں سے ایک نام (خواجہ فیض الدین حیدر) پہلے سے مکتوب الیہم کی فہرست میں موجود تھا اور نواب علی اکبر خاں طباطبائی کے نام کے خط سے متعلق شواہد ''استدراکات'' کے تحت پیش کیے گئے تھے' اس لیے مصحح موصوف نے میرے بیان کو خلافِ واقعہ تصور کرتے ہوئے یہ دونوں نام حذف کر دیے اور متعلقہ عبارت میں بھی حسب ضرورت ترمیم فرما دی۔تین نئے مکتوب الیہ'' اور ''تین خطوں کے تین نئے مکتوب الیہ'' میں جو فرق ہے وہ ان کی سمجھ میں نہیں آیا اور ان کی اس ناسمجھی نے راقم کے مقصود و مطلوب پر حرف غلط کی طرح سیاہی پھیر دی۔

نواب رضا علی خاں فرماں روائے رام پور فنِ موسیقی اور دیگر فنونِ لطیفہ سے خاص شغف رکھتے تھے۔آغا حشرؔ کاشمیری کے چھوٹے بھائی آغا محمود شاہ جو پارسی تھیٹر کے اپنے زمانے کے ممتاز اداکاروں میں سے تھے' ان کے مصاحبین میں شامل تھے۔نواب صاحب نے ان کی نگرانی میں سرکاری کتب خانے کے لیے آغا حشرؔ کے ڈراموں کی نقلیں تیار کرائیں جو اپنی اصل کے اعتبار سے یقیناً معتبر و مستند ہوں گی، لیکن جب انھیں شائع کرنے کا منصوبہ بنایا گیا تو نواب صاحب نے یہ ضروری خیال فرمایا کہ اپنے حق استادی کا استعمال کر کے ان کی خامیاں دور فرما دیں۔چناں چہ جہاں جہاں انھوں نے مناسب سمجھا' اصل متن میں رد بدل کر دیا۔غنیمت یہ ہے کہ شائع شدہ ڈراموں کے سرورق پر یا مقدمے میں ان کی شانِ امتیاز نمایاں کرنے کی غرض سے عملاً اعلیٰ حضرت کی ان استادانہ کاوشوں کی طرف اشارے کر دیے گئے ہیں' ورنہ پڑھنے والوں کے لیے یہ باور کرنا دشوار ہو جاتا کہ فلاں ڈرامے کا فلاں حصہ یا فلاں مکالمہ یا فلاں گانا آغا حشرؔ کی تصنیف نہیں۔''یہودی کی لڑکی'' کا مقدمہ اس سلسلے میں حسب ذیل معلومات فراہم کرتا ہے۔

''شیکسپیر ہند آغا حشرؔ مرحوم کے ڈراموں میں مشرقی ستارہ (یہودی کی لڑکی) سب سے تاباں و روشن ڈرامہ ہے۔قابل مصنّف نے اختصار کا لحاظ رکھتے ہوئے سارا زورِ قلم ختم کر دیا ہے..... لیکن دور بین نگاہیں ہی یہ جانتی ہیں کہ اس ڈرامے میں فسانے کے تین حصوں میں سے صرف درمیانی حصہ پیش کیا گیا ہے اور پہلا اور آخری حصہ اس میں نہیں ہے۔چناں چہ اس کھیل کے بعد مصنّف کو فسانے کا دوسرا (کذا=تیسرا) اور آخری حصہ ''شیر کی گرج'' کے نام سے تصنیف کرنا پڑا جو منظر عام پر آ چکا ہے' لیکن پہلے حصے کو مصنف اپنی مصروفیت یا موت کی جلد بازی سے لکھنے نہ پایا اگرچہ ڈرامے کا پہلا حصہ ہمیشہ طویل ہوا کرتا ہے مگر اعلا حضرت' حضورِ پرنور نے اپنی خداداد ذہانت و بلند خیالی سے صرف ایک ڈراپ اور چند سین بڑھا کر فسانے کی تکمیل فرما دی اور صرف یہ اضافہ ہی نہیں فرمایا بل کہ ڈرامے میں بھی جا بہ جا بامحل و موقع اضافے فرما کر ایک نئی روح پھونک دی۔غالباً یہ کہنا صحیح ہوگا کہ مشرقی ستارہ ملک کے موجودہ آسمانِ ادب پر اب مشرقی ستارہ کہے جانے کا مستحق ہو گیا ہے۔

اس ڈرامے میں افسانوی ترمیم کے ماسوا بہت سے گانوں اور قصوں کا بھی اضافہ ہوا ہے' جن میں کہ اکثر خود اعلا حضرت کی تصنیفِ لطیف ہیں اور یہ ساری موسیقی ہندستانی اداکاریوں کا رنگین مرقع ہے''[۶]

''بولا منگل'' عرف ''بھگت سورداس'' میں ضروری ترمیمات کے جو چار چاند لگائے گئے ہیں، ان کے بارے میں اسٹیٹ پریس کے مہتمم کا یہ اعلان بھی تحقیقِ متن سے دل چسپی رکھنے والوں کے لیے خاصا سامانِ بصیرت رکھتا ہے:

''یہ مشہور تماشا آغا حشرؔ صاحب مرحوم کاشمیری کی جدتِ طبع کا بہترین نمونہ تھا' جس میں ہمارے اعلا حضرت کی شاہانہ نازک خیالی اور خداداد باریک بین نظر نے ضروری ترمیمات کے چار چاند لگا کر ایک تازہ روح پھونک دی ہے۔ترمیمات اور اضافے جو کیے گئے ہیں'

تماشے کو با اثر اور دل کش بنانے کے لیے نہایت ضروری تھے۔ ان کی وجہ سے آغا صاحب مرحوم کی تصنیف میں ایک پر لطف اور قابل امتیاز تبدیلی واقع ہوگئی ہے۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ۱۹۱۹ء اب یہ تماشا بالکل نیا تماشا بن گیا ہے'' ۷۔

بعض صورتوں میں ناشرین کتب کے درمیان تاجرانہ مسابقت بھی تحریفِ متن میں اہم کردار ادا کرتی ہے چناں چہ جب کسی کتاب کو اس کے موضوع، مواد یا اسلوب کی بنا پر غیر معمولی شہرت و مقبولیت حاصل ہو جاتی ہے تو اس کی طباعت و اشاعت ایک منفعت بخش کاروبار کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔ نتیجے کے طور پر جہاں اس کے خوب صورت اور دیدہ زیب ایڈیشن سامنے آتے ہیں، وہیں سستے اور سہل الحصول ایڈیشنوں کی اشاعت بھی عام ہو جاتی ہے۔ ان دونوں ہی صورتوں میں عملاً ہوتا یہ ہے کہ صحتِ متن کو پس پشت ڈال کر، تمام تر توجہات یا تو کتاب کے حسنِ ظاہری پر مرکوز کر دی جاتی ہیں یا جز رسی اور کفایت شعاری کی نذر ہو جاتی ہیں۔ نتیجے کے طور پر رفتہ رفتہ متن کی اصل شکل و صورت مسخ ہونے لگتی ہے اور بہت سے الفاظ، فقرے اور جملے وقتاً فوقتاً تازہ پیرایے اختیار کر کے منشاے مصنّف پر ضرب لگاتے رہتے ہیں۔ اس سلسلے میں مرزا رجب علی بیگ سرورؔ کے شاہ کار ''فسانۂ عجائب'' کو بہ طور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ جب اس کتاب کی شہرت و مقبولیت عام ہوئی اور ناشرینِ کتب کے درمیان اس کی اشاعت کے لیے مسابقت کا آغاز ہوا تو متن کی اس تحریف کا دروازہ خود بہ خود کھل گیا جو اس قسم کے حالات میں غیر متوقع نہیں ہوتی۔ کتاب کے ایک خاص ایڈیشن کے خاتمے میں خود سرورؔ نے اس صورتِ حال کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''یہ نسخہ اور بزرگواروں نے بھی طبع کیا۔ الاّ بہ طرزِ زمانہ کہ ایک حال پر نہیں رہتا، کم و بیش ہو گیا۔ جو فقرہ نہ پڑھا گیا، وہ اپنے طور پر گڑھا گیا........ اس کی صحت و غلطی میں بہت کد ہوئی، کوشش از حد ہوئی۔ ۸''

آغا حشرؔ بنیادی طور پر اسٹیج کے فن کار تھے۔ ان کے ڈرامے ان کے لیے اظہارِ فن کے وسیلے سے زیادہ حصولِ معاش کا ایک مستقل ذریعہ تھے، اس لیے انھیں ان کی طباعت و اشاعت سے کوئی خاص دل چسپی نہیں تھی۔ چناں چہ اردو کے پہلے ڈرامے ''آفتاب محبت'' اور ایک ہندی ڈرامے ''سیتا بن باس'' کے علاوہ ان کا کوئی ڈراما ان کی مرضی یا اجازت سے شائع نہیں ہوا۔ بازار میں جو مطبوعہ ایڈیشن دست یاب ہیں، ان کا تمام مواد ثانوی ذرائع سے حاصل کیا گیا ہے اور اس میں بڑا حصہ ان اداکاروں کا ہے، جنھیں اپنے کردار ادا کرنے کے لیے چھوٹے بڑے تمام مکالمے زبانی یاد رکھنے پڑتے تھے۔ ظاہر ہے کہ ان حالات میں صحتِ متن کا لحاظ رکھنا کسی طرح ممکن نہ تھا۔ ناشرین کی نظر میں اپنے تجارتی مقاصد کی تکمیل بہر حال اس سے زیادہ اہم تھی۔ نتیجے کے طور پر جو ہونا چاہیے تھا، وہ ہو کر رہا۔ ان ڈراموں کے متداول متون اپنی اصل سے کس حد تک مختلف ہیں، اس کا اندازہ ''رستم سہراب'' کے ایک مکالمے کی دو مختلف فیہ روایتوں سے لگایا جا سکتا ہے جو حسب ذیل ہیں:

(الف) ''آفتاب کی سنہری کرنوں کے ساتھ چاروں طرف خوب صورتی اور رنگینی بکھری ہوئی ہے پرندوں کے ترانوں پر ہوائیں رقص کر رہی ہیں۔ زمیں پر صبح کی روشنی، پھولوں کی خوشبو اور بلبل کے نغموں کا سیلاب بہہ رہا ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ جنگل قدرت کا بنایا ہوا ایک شعر اور یہ سرخ، زرد پھول اس شعر کے حسین استعارے ہیں۔ ۹''

(ب) ''آفتاب کی سنہری کرنوں کے ساتھ چاروں طرف خوب صورتی اور رنگینی بکھری ہوئی ہے۔ پرندوں کے ترانوں پر ہوا میں موسیقی رقص کر رہی ہے۔ زمیں پر صبح کی روشنی، پھولوں کی خوشبو اور بلبل کے نغموں کا سیلاب بہہ رہا ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ جنگل قدرت کا بنایا ہوا ایک شعر، یہ بلند پہاڑ اس شعر کا مضمون، یہ بہتے ہوئے چشمے اس شعر کی روانی اور یہ سرخ، سبز، زرد پھول اس شعر کے حسین استعارے ہیں۔ ۱۰''

تحریفِ متن کی یہ تمام صورتیں اور ان کے علاوہ جو اور صورتیں ہو سکتی ہیں، ان کی خطرناکی کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ

عام حالات میں معتبر خارجی شواہد کے بغیر محض غور وفکر اور تجربے یا قیاس کی بنیاد پر ان کا ادرک نہیں کیا جا سکتا۔ چناں چہ اگر کسی کتاب کا کوئی معتبر مطبوعہ نسخہ پہلے سے موجود نہیں یا غیر مطبوعہ ہونے کی صورت میں ایک ہی قلمی نسخہ دست یاب ہے تو یہ فیصلہ کرنا دشوار ہو جاتا ہے کہ مرتّب، ناشر یا ناقل نے پیشِ نظر متن کے ساتھ کیا سلوک کیا ہے اور وہ کس حد تک قابلِ اعتبار ہے۔ تسامحات یعنی اتفاقی یا غیر ارادی تبدیلیوں کا معاملہ اس سے بڑی حد تک مختلف ہے اگر مرتّبِ متن لسانی ارتقا کے مختلف مراحل: املا اور انشا کی عہد بہ عہد روایات اور کاتبوں کی کم سوادی و ناپختہ کاری کے نوع بہ نوع مظاہر سے پوری طرح واقف ہے (اور ترتیبِ متن کے لیے یہ واقفیت بے حد ضروری ہے) اور جلد بازی و سہل پسندی کا عادی نہیں، بل کہ ایک ایک لفظ، ایک ایک جملے اور ایک ایک پیرایے پر غور وفکر کو ضروری خیال کرتا ہے تو بہ یک نظر یہ اندازہ کر لیتا ہے کہ زیرِ ترتیب متن کہاں کہاں اور کس حد تک مجروح ہے اور منشائے مصنف سے اس انحراف کا مبدا و منبع کیا ہے۔ اس قسم کے تغیرات میں بالعموم مندرجہ ذیل عوامل کارفرما نظر آتے ہیں:

مکتوبی مماثلت:

فارسی اور اردو بل کہ بیش تر مشرقی زبانوں کی کتابیں کتابت اور نقل در نقل کے مختلف مراحل سے گزر کر ہم تک پہنچی ہیں۔ اپنے اس سست رفتار سفر میں جو بعض اوقات کئی کئی صدیوں تک جاری رہا ہے، انھیں اچھے اور برے ہر قسم کے دن دیکھنا پڑے ہیں۔ شاہنامۂ فردوسیؔ، مثنوی مولانا رومؒ، گلستانِ سعدیؔ، دیوانِ حافظؔ اور اسی قبیل کی بعض دوسری مشہور و مقبول کتابوں کے خاص اہتمام سے تیار کیے گئے خوش خط اور مطلّا و مذہّب قلمی نسخے اور عام قارئین کے لیے رواروی میں لکھے گئے سادہ و کم ارز مخطوطات اس کے ثبوت میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔ مستثنیات سے قطعِ نظر ان دونوں ہی صورتوں میں رسم الخط اور املا کی بعض پیچیدگیوں مثلاً اعراب بالحروف کی روایت، نقطوں کے انضباط اور شوشوں کے تعیّن میں حد درجہ بے احتیاطی کی روش، کاف اور گاف اور یاے معروف و یاے مجہول میں امتیاز کا فقدان اور ان سب پر مستزاد کاتبوں کی کم سوادی اور جلد بازی نے وہ گل کھلائے ہیں کہ ان کارگزاریوں کو دیکھ کر بعض اوقات عقل حیران رہ جاتی ہے۔ چناں چہ اس قسم کی مثالیں عام طور پر مل جاتی ہیں کہ شعر یا جملے کے کسی ایک لفظ کو رواروی میں یا غلط فہمی کی بنا پر بہ اعتبارِ کتابت اس سے مماثل کسی لفظ سے بدل کر پڑھ لیا گیا اور اگلے ایک دو لفظوں میں اسی مناسبت سے جزوی تبدیلی کر کے جملے یا شعر کی ساخت درست کر دی گئی۔ میر حسن علی تجلّی کا مندرجہ ذیل شعرؒ جو قدرت اللہ شوقؔ کے تذکرے ''طبقات الشعرا'' کے نسخۂ مطبوعہ (مرتّبہ پروفیسر نثار احمد فاروقی) سے منقول ہے، اسی ذیل میں آتا ہے:

کہاں تک گریہ، بس روئی سحر تک گلی کو خوں میں پاتے ہیں کمر تک

قیاس کے مطابق شعر کی اصل صورت یہ معلوم ہوتی ہے:

کہاں تک گریہ، بس روئے سحر تک گلی کوچوں میں پانی ہے کمر تک

مصرع اول میں ''روئی'' اور روئے'' کے درمیان التباس یاے معروف اور یاے مجہول میں عدم تفریق کی وجہ سے پیدا ہوا۔ دوسرے مصرعے میں ''کوچوں'' کے جزوِ آخر ''چوں'' کو نقطوں کی غیر موجودگی میں ''خوں'' پڑھ لیا گیا، اس کے بعد ''پانی'' کے لیے کوئی گنجائش نہیں رہی۔ چناں چہ وہ ''پاتے'' بن گیا اور ''ہے'' کو سہو کتابت پر محمول کر کے ''ہیں'' سے بدل دیا گیا۔ اس طرح شعر کی ہیئتِ لفظی مکمل طور پر تبدیل ہو گئی اور اس کا ظاہر و باطن دونوں منشاے مصنّف کے خلاف ہو گئے۔

محمد شاکر ناجیؔ کا ایک شعر ''دیوان ناجیؔ'' مرتبۂ ڈاکٹر فضل الحق میں اس طرح منقول ہے:

گل کا پھٹنا بس نہ تھا جس پر ہوا تھا قتلِ عام　　آج یہ خوں خوار سج اور ہی نکالی الحفیظ

مصرع ثانی کے پہلے لفظ ''آج'' کی مناسبت سے فاضل مرتّب کا ذہن اس طرف منتقل ہونا چاہیے تھا کہ مصرع اولیٰ کا پہلا لفظ 'گل'' ہے، عجلت پسندی کی بنا پر یہ نہ ہوسکا، چناں چہ اسے ''گل' پڑھ لیا گیا اور اسی مناسبت سے تیسرا لفظ جو اصلاً ''پھبنا'' (زیب دینا) تھا' پھٹنا'' (یعنی کھِلنا) سے بدل گیا۔ شعر کو بدلی ہوئی شکل میں پڑھنے کے بعد اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ معنوی لطافت کے اعتبار سے دونوں روایتیں ایک دوسرے سے کس قدر مختلف ہیں اور اس اختلاف نے منشاے مصنّف کو کس بے دردی کے ساتھ پامال کیا ہے۔

اجتماعی نظمِ کتابت:

تجربے اور مشاہدے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ پریس کی ایجاد سے قبل مقبولِ عام کتابیں طلب و رسد میں توازن برقرار رکھنے کی غرض سے بہ یک وقت کئی کاتبوں کو املا کرائی جاتی تھیں۔ اس طرقِ کار کی نمایاں خامی یہ تھی کہ املا و انشا کی بہت سی غلطیاں جن سے اصل کتاب سامنے ہونے کی صورت میں بچا جاسکتا تھا' اس طرح تیار شدہ قلمی نسخوں میں بہ آسانی داخل ہو جاتی تھیں۔ قصۂ چار درویش (فارسی) کے مصنّف محمد غوث زرّین کا نام اس کی ایک دلچسپ مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس کتاب کے کسی کاتب سے یہ غلطی سرزد ہوئی کہ اس نے املا کرانے والے کی زبان سے مصنّف کا نام سن کر اسے اپنی کم علمی کی بنا پر ''ث'' سے لکھنے کی بجائے ''صاد'' سے لکھ ڈالا اور یوں کہ ''صاد'' کے ساتھ ''غوص'' (غ و ص) کوئی بامعنی لفظ نہیں، اس لیے کتابت کے کسی اگلے مرحلے میں اس نے اپنے مکتوبی مماثل ''عوض'' (ع و ض) کی شکل اختیار کرلی۔ اس تبدیلیِ ہیئت کے بعد مصنّف کا نام ''محمد غوث زرّیں'' کی بجائے ''محمد عوض زرّیں'' قرار پایا اور رفتہ رفتہ اس نام کو مستقل حیثیت حاصل ہوگئی۔ عرصۂ دراز کے بعد پروفیسر نثار احمد فاروقی نے کسی تذکرے کے حوالے سے یہ انکشاف کیا کہ زرّیں کا اصل نام ''محمد عوض''، نہیں' محمد غوث'' ہے۔

غرابتِ الفاظ:

دنیا کی دوسری زبانوں کی طرح اردو میں بھی ایسے بے شمار الفاظ موجود ہیں جو کسی دور میں بھی رواجِ عام کا شرف نہیں پا سکے' حتیٰ کہ عام لغت نگاروں نے بھی انھیں درخورِ اعتنا نہیں سمجھا۔ ایسا کوئی لفظ اگر کسی تحریر میں آ جاتا ہے تو کاتب یا ناقل کے سامنے ایک مشکل آ کھڑی ہوتی ہے، چناں چہ وہ اسے اپنی فہم یا صواب دید کے مطابق جس طرح صحیح سمجھتا ہے، نقل کر دیتا ہے۔ ایک عام قاری جب اس لفظ سے اس کی بدلی ہوئی شکل میں روبرو ہوتا ہے تو اس کی مشکلیں کچھ اور بڑھ جاتی ہیں اور صحیح لفظ کی دریافت اس کے لیے ایک عقدۂ لا ینحل کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اس قسم کے الفاظ کی مثال میں فی الوقت چار لفظ ''اٹکّر لیس'' (اٹ کّ رل ے س) ''بہبھا'' (ب ہ ب ہ ا)' لگونہا'' (ل گ وٗں ہ ا) اور ''لیثر غس'' (ل ی ث ر غ س) پیش کیے جاسکتے ہیں۔ ''اٹکّر لیس'' کے معنی ہیں بے تک' اٹکل پچو' لا حاصل۔ یہ ایک ہزل گو شاعر کا تخلص بھی ہے جس کا ذکر خواجہ خاں حمیدؔ اورنگ آبادی اور میرؔ حسن کے تذکروں میں موجود ہے' لیکن موخر الذّکر تذکرے کے مطبوعہ نسخوں میں اسے ''اُٹکّر لیس'' (اُٹ کّ رے س) بنا دیا گیا ہے۔ اس کے بعد یہ لفظ ''فسانۂ عجائب'' میں سامنے آتا ہے' جس کے ۱۹۶۹ء میں الہٰ آباد سے شائع شدہ ایک خاص نسخے میں اسے اعراب بالحروف کے قاعدے کے تحت واوِ زائد کے ساتھ یعنی ''اوٹکر لیس'' کی صورت قلم بند کیا گیا ہے، جب کہ ۱۹۷۲ء میں یو پی اردو اکادمی سے شائع شدہ ایک اہم ایڈیشن کے فاضل مرتّب نے اسے تین ٹکڑوں میں تقسیم کر کے اس کی شکل یکسر مسخ کر دی ہے۔ چناں چہ اس ایڈیشن میں ''رات کا تیر اٹھ کریس' مگر قضا ان کے سر پر چلا رہی تھی'' کو پڑھنے کے بعد اس کی اصل تک پہنچ پانا ناممکن نہیں تو

دشوار ضرور معلوم ہوتا ہے۔ رشید حسن خاں کے مرتبہ ایڈیشن میں پہلی بار اور اس کے بعد انھی کی مرتّبہ ''کلاسکی ادب کی فرہنگ'' میں دوسری مرتبہ یہ لفظ اپنے صحیح املا اور اعراب کے ساتھ ضبطِ تحریر میں آیا ہے۔

''بہیا'' کے معنی گستاخ، بے باک اور شوخ وشنگ کے ہیں۔ قاضی عبدالودود مرحوم فرمایا کرتے تھے کہ اردو میں یہ لفظ صرف سات یا آٹھ بار استعمال ہوا ہے۔ اس غرابت کا نتیجہ یہ ہے کہ اکثر کاتبوں نے اور ان کے اتباع میں مرتبینِ متن نے بھی اس کے نقل کرنے میں غلطی کی ہے۔ چناں چہ تذکرۂ گلشنِ ہند (طبع ثانی مطبوعہ ۱۹۰۶ء ص ۴۹) اور تذکرۂ شورش مرتبۂ پروفیسر محمود الٰہی (ص ۸۸) میں خواجہ امین الدین امین عظیم آبادی کے مصرعے ''یہ طفلِ اشک میرا عاشقی میں بہیا نکلا'' میں اسے ''بے بہا'' لکھا گیا ہے۔ کلیم الدین احمد نے ''دو تذکرے'' کے لیے تذکرۂ شورش کے اپنے تیار کردہ متن میں ان دونوں تذکروں کے مرتّبین کے برخلاف اسے ''بہ نیا'' یعنی ''بہ'' اور ''نیا'' دو علیحدہ علیحدہ لفظوں کی صورت میں نقل کیا ہے (جلد ۱، ص ۲۱۰)۔ کربل کتھا (مرتبہ مالک رام ومختار الدین احمد) میں اگر چہ متن میں اسے اس کی اصل کے مطابق ''بہیا'' ہی لکھا گیا ہے (ص ۲۱۰) لیکن حاشیے میں اسے ''بہنا'' سے مشتق اسم صفت بتایا گیا ہے اور فہرستِ الفاظِ مستعملۂ قدیم'' میں ہاے سادہ کو دونوں جگہ ہاے مخلوط سے بدل کر اس کی مرجح صورت ''بھیا'' قرار دی گئی ہے جو اصلاً بھی غلط ہے اور وزنِ شعر کے اعتبار سے بھی قابلِ قبول نہیں۔ بعض دوسری کتابوں مثلاً تذکرۂ گلزارِ ابراہیم مرتبۂ کلیم الدین احمد اور کربل کتھا مرتبہ خواجہ احمد فاروقی کی بھی تقریباً یہی کیفیت ہے۔

''لگونہا'' کے معنی خوش نما، دیدہ زیب اور دل فریب کے ہیں۔ اردو کے معروف مصنّفین میں سے ہمارے علم کی حد تک اسے صرف میر تقی میرؔ، قائمؔ چاند پوری اور شیر علی افسوسؔ نے استعمال کیا ہے۔ میرؔ کے جس شعر میں یہ لفظ آیا ہے، وہ حسب ذیل ہے:

حیرت زدہ کسی کی یہ آنکھ ہے لگو ہیں مت بیٹھو آرسی کے ہر لحظہ رو برو تم

شعر کی یہ قرأت دیوانِ سوم کے مخطوطۂ بنارس پر مبنی ہے جو میر صاحب کی نظر سے گزر چکا ہے۔ کلب علی خان فائقؔ رام پوری کے مرتّبہ نسخے میں جسے مجلسِ ترقیِ ادب لاہور نے شائع کیا ہے، اسے بہ صورتِ ذیل نقل کیا گیا ہے:

حیرت زدہ کسی کی یہ آنکھ سی لگے ہے مت بیٹھو آرسی کے ہر لحظہ رو برو تم

افسوسؔ کے یہاں یہ ''آرائشِ محفل'' میں دو بار اپنی اصل صورت میں اور دو بار محرف شکلوں میں استعمال ہوا ہے۔ ان میں سے تین مقامات پر اسے غنّیت کے زیرِ اثر آخر میں نون کے اضافے کے ساتھ یعنی ''لگونہاں'' (=لگونہی) اور ''لگونہیں'' (=لگونہے) لکھا ہے۔ قائمؔ چاند پوری نے اسے اپنی غزلوں کے دو اشعار میں استعمال کیا ہے۔ مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور سے ۱۹۶۵ء میں شائع شدہ کلیاتِ قائمؔ کی جلدِ اوّل میں اسے ان دونوں مقامات پر دو حصّوں میں تقسیم کر کے ''لگوں ھیں'' لکھا ہے اور اختلافِ نسخ کے ذیل میں ایک جگہ اسے ''لاکھوں ہی'' کی مسخ شدہ شکل بتایا گیا ہے۔

''لیثر غس''، پہلی بار یو پی بورڈ کی انٹرمیڈیٹ کے لیے منظور شدہ نصابی کتاب ''ادب سی پارے'' (حصہ نثر) میں شامل سر سید کے ایک مضمون ''تہذیب الاخلاق کی ادبی خدمات'' میں راقم السطور کی نظر سے گزرا تھا۔ وہ عبارت جس میں یہ لفظ آیا ہے، حسبِ ذیل ہے:

''یونانی زبان سے جو علمِ طب عربی میں ترجمہ ہوا، کس قدر یونانی الفاظ اس میں شامل ہیں۔ اگر کسی کو لیثر غس نہ ہو تو وہ خود اس کو تسلیم کرے گا۔

کتاب میں تحریر کا انداز کچھ ایسا تھا کہ اسے ''لیثر غس'' (ل ی ث ر غ س) کی بجائے ''یُثر غس'' (ی ش ر غ س) بھی پڑھا جا سکتا تھا۔ چناں چہ پڑھانے والے اس کا تلفّظ ''یُثرِغس'' (ی ش رِغ س) ہی کرتے تھے۔ جہاں تک معنی کا تعلق ہے، ایک معتبر راوی کے

بقول خود مرتبِّ کتاب کو بھی اس کا صحیح علم نہ تھا۔ اساتذہ اسے قیاساً تعصّب اور تنگ نظری کا ہم معنی سمجھتے تھے۔ خود راقمِ سطور بھی اسی جہل میں مبتلا تھا۔ ایک زمانے کے بعد اتفاقاً ''غیاث اللّغات'' میں یہ لفظ سامنے آیا تو یہ حقیقت منکشف ہوئی کہ اس کا حرفِ اوّل ''یے'' نہیں ''لام'' ہے اور حرف ثانی کے طور پر جسے ''شین'' پڑھا جاتا رہا ہے'' وہ دراصل ''یے'' اور ''ثے'' کا مجموعہ ہے۔ ظاہر ہے کہ ''لام'' کو ''یے'' پڑھ لینے کے بعد لغت سے رجوع کی صورت میں کامیابی ناممکنات سے تھی۔ اب معلوم ہوا کہ اس کے معنی تعصب یا تنگ نظری نہیں' سرسام یا دماغی بخار ہیں۔ سرسید سے پہلے حکیم مومن خان مومنؔ بھی اسے اپنے ایک شعر میں نظم کر چکے تھے' لیکن دیوانِ مومنؔ کے بعض نسخوں کی بھی یہی کیفیت ہے کہ اسے ''یُثِر غس'' دونوں طرح پڑھا جا سکتا ہے' حتیٰ کہ وزن شعر بھی تلّفظ کے اس اختلاف میں حارج نہیں۔ شعر حسبِ ذیل ہے:

کوئی کہتا ہے لیثِر غس ہوا جب بے خودی چھائی مجھے وسواسِ سرسام دروغیں سچ ہی آیا ہے

روزمرّہ اور محاورے سے بے خبری:

روزمرّہ سے اہل زبان کی شاخت قائم ہوتی ہے۔ چوں کہ یہ قواعد زبان کے مسلمہ یا رائج الوقت اصول وضوابط کا پابند نہیں ہوتا' اس لیے زبان کا سطحی علم رکھنے والے اس کے معاملے میں اکثر فریب کا شکار ہو جاتے ہیں اور بر بنائے لاعلمی صحیح کو غلط سمجھ کر اسے بہ زعم خود صحیح پڑھنے اور لکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کچھ یہی کیفیت محاورات کی بھی ہے کہ عمومی حیثیت کے علاوہ ان کی ایک طبقاتی اور علاقائی حیثیت بھی ہوتی ہے۔ ہر چند کہ زبان کا علم اس کے ان تمام لوازم اور متعلّقات سے کما حقہ، واقفیت کے بغیر مکمل نہیں ہوتا' تاہم زبان وادب سے دل چسپی یا تعلق رکھنے والے ہر شخص اور بالخصوص کاتب یا ناقل جیسے عامیوں سے اس پختہ کاری کی توقع نہیں کی جا سکتی۔ چناں چہ بہت سے قلیل الاستعمال الفاظ کی طرح بعض غریب وناموس محاورات کا بھی اس قسم کے لوگوں کی گرفت سے باہر رہ جانا ایک فطری امر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک بار ضبطِ تحریر میں آنے کے بعد رفتہ رفتہ ان کی شکل بدل کر کچھ سے کچھ ہو جاتی ہے۔ روزمرّہ کی مثال میں غالبؔ کی ایک غزل اور ایک شعر کا حوالہ کافی ہے غزل کا مطلع حسب ذیل ہے:

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک

غالب کے عہد کا روزمرہ ''ہوتے تک'' تھا' اس لیے دیوان غالبؔ کے جتنے معتبر قلمی اور مطبوعہ نسخے دستیاب ہیں' ان سب میں بلا استثنا اس غزل کی ردیف ''ہوتے تک'' ہی لکھی گئی ہے اور اصول تدوین کے مطابق یہی لکھنا بھی چاہیے۔ اس کے برخلاف ہمارے زمانے کا روزمرّہ ''ہونے تک'' ہے چناں چہ اس زمانے کے عام ایڈیشنوں میں ردیف کی یہی بدلی ہوئی صورت ملتی ہے لیکن یہ تبدیلی ارادی نہیں اتفاقی ہے۔ چوں کہ ہمارے کان یہی سننے' ہماری زبانیں یہی بولنے اور ہماری آنکھیں یہی پڑھنے کی عادی ہیں' اس لیے ہمارے قلم سے بھی بے ارادہ یہی الفاظ نکل جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ہر شخص کا مزاج ایک ایک لفظ پر ٹھہر کر غور کرنے اور اسے اس کے صحیح املا کے مطابق نقل کرنے کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

غالبؔ ہی کا ایک اور شعر جو اس سلسلے میں قابلِ ذکر ہے، یہ ہے:

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا' مری جو شامت آئے اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

اس شعر کے مصرعِ اولیٰ کا آخری لفظ ''آئے'' ہے جو ''فاع'' کے وزن پر نظم ہوا ہے اور یہی اس مصرعے کے جزوِ ثانی ''مری جو شامت آئے'' کی روزمرہ سے مطابقت کا ضامن ہے۔ عام اصولِ قواعد کے مطابق یہاں ''آئے'' کی بجائے ''آئی'' ہونا چاہیے لیکن جیسا کہ

پہلے عرض کیا جا چکا ہے، روز مرہ کے لیے قواعد کی پابندی ضروری نہیں؛ اس لیے یہاں ''آئے'' کا استعمال بالکل درست ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دیوان کے تمام معتبر مطبوعہ نسخوں میں اسے یائے مجہول کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ اس کے برخلاف عام ایڈیشنوں میں ''آئی'' کو ترجیح دی گئی ہے حالانکہ اس صورت میں یہ مصرع بحر سے خارج ہو جاتا ہے لیکن کاتب اور اشاعت کتب سے وابستہ افراد اور ادارے بالعموم اس قسم کی باریکیوں پر نظر نہیں رکھتے۔

محاورات کی مثال میں عورتوں کے ساتھ مخصوص ایک قدیم محاورہ ''اچھوں مرادوں سے پالنا'' پیش کیا جا سکتا ہے جو اب تک کسی لغت میں راقم الحروف کی نظر سے نہیں گزرا۔ معروف ادبی کتابوں میں بھی یہ غالباً صرف ''کربل کتھا'' میں ایک بار استعمال ہوا ہے۔ اس کتاب کے مرتبین کو بر بنائے غرابت اس کی ہیئت اصلی کے تعین میں جو ناکامی ہوئی ہے، وہ مندرجہ ذیل شعر سے ظاہر ہے:

تجھ کو پائی تھی دوکھیا اے بچّے ہائے کن اچھوں، کن مرادوں سے

مصرع اول میں ''پالی'' کا ''پائی'' سے اور مصرع ثانی میں ''اچھوں'' (ای چھوں) کا ''ال چھوں) سے بدل جانا مرتبین کی اصل محاورے سے ناواقفیت پر دلالت کرتا ہے۔ متن کتاب کے بعد ''فہرست الفاظِ مستعملۂ قدیم'' میں ''الچھوں'' کے واحد ''الچھ'' کا اندراج کر کے انھوں نے اپنی اس لاعلمی کو مزید مستحکم کر دیا ہے۔ ''کربل کتھا'' کے قدیم الفاظ سے بحث کرنے والے بعض دوسرے حضرات نے بھی اسی مفرد شکل (الچھ) میں اس کا حوالہ دیا ہے۔ اس کی اصل بہ ظاہر ہندی کا معروف لفظ ''اِچھا'' ہے جو بہ شکلِ جمع ''اِچھاؤں'' سے بہ تدریج ''اِچھوں'' اور ''ایچھوں'' بن کر عورتوں کی زبان میں رائج ہو گیا۔

املا و انشا کی روایات سے بے خبری:

زبان ایک نمو پذیر وسیلۂ اظہار ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ اپنا رنگ اور اپنے انداز بدلتی رہتی ہے۔ ادب کا ان تبدیلیوں سے متاثر ہونا ایک بدیہی امر ہے چناں چہ ادبی تاریخ کے ہر عہد کی پہچان اس کی مخصوص لفظیات اور اظہار کے مخصوص پیرایوں سے ہوتی ہے۔ کسی قدیم ادب پارے کی نقل، کتابت یا تدوین کے دوران اگر اس پہلو کو مدّ نظر نہ رکھا جائے تو متن میں مختلف النوع تغیرات کی راہیں از خود ہموار ہو جاتی ہیں۔ مثلاً یہ بات ہمارے علم میں ہے کہ مرزا غالبؔ ''یہاں'' اور ''وھاں'' (بروزنِ جہاں) کی بہ نسبت ہائے مخلوط کے ساتھ ''یھاں'' اور ''وہاں'' (بروزن جاں) کے استعمال کو فصیح تر سمجھتے تھے۔ ان کے پیش رووں میں خواجہ میر دردؔ کے یہ دونوں ہاں بھی یہ لفظ بالالتزام ہائے مخلوط کے ساتھ استعمال ہوے ہیں۔ اس کلیے سے استثنا کی صرف دو تیں مثالیں ملتی ہیں لیکن ان کا متن معتبر نہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ غالبؔ کے عہد تک جن شعرا کے یہاں یہ دونوں لفظ ''جاں'' کے وزن پر استعمال ہوے ہیں، وہاں ان کا املا ہائے مخلوط کے ساتھ لکھنا چاہیے۔ اس کے برخلاف جو لوگ غالبؔ اور ان کے معاصر یا پیش رو شعرا کے کلام میں انھیں ہائے مخلوط کے بغیر یعنی ''یاں'' اور ''واں'' لکھتے ہیں، وہ منشاے مصنّف سے انحراف کے مرتکب ہوتے ہیں کیوں کہ اس طرح یہ الفاظ بہ اعتبارِ تلفّظ اپنی اس شناخت سے محروم ہو جاتے ہیں، جو املائی و لسانی تغیرات کی تاریخ میں ایک خاص دور کی علامت تصور کی جاتی ہے۔ مولانا حالیؔ نے غالباً اسی پہلو کو مدّ نظر رکھتے ہوے ''یادگارِ غالبؔ'' میں یہ اہتمام کیا تھا کہ کلامِ غالبؔ سے منقول اشعار میں جہاں بھی یہ دونوں لفظ آئیں، وہاں انھیں ہاے ہوز کے بغیر یعنی عام لوگوں کی روش کے مطابق ''یاں'' یا ''واں'' نہ لکھا جائے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کتاب کے پہلے ایڈیشن میں ان کا املا کہیں ہاے ملفوظ کے ساتھ اور کہیں ہاے مخلوط کے ساتھ لکھا گیا ہے لیکن ''

ہے'' کے بغیر یعنی ''یاں'' اور واں'' لکھنے کی کوئی مثال نہیں ملتی۔

تبدیلی متن کا یہ خود کار عمل املا کی طرح انشا کو بھی متاثر کرتا رہا ہے۔ اس کی نشان دہی نثر عاری اور نثر مرجّز کی بہ نسبت نثر مقفّی کے حوالے سے زیادہ وثوق کے ساتھ کی جاسکتی ہے۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ اردو میں مقفّیٰ نگاری عرصہ دراز تک ایک مستقل رجحان کے طور پر مقبول رہی ہے۔ حتّیٰ کہ مرزا غالبؔ کے یہاں بھی جو سادہ نگاری کے علم برداروں میں شمار کیے جاتے ہیں' اس کے اثرات بہت واضح اور نمایاں ہیں۔ اس صورت حال کی بنا پر کبھی کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ کسی قدیم ادب پارے کی نقل یا کتابت کے دوران ناقل یا کاتب کی توجہ قافیوں کے اس التزام پر پوری طرح مرکوز نہ رہ سکی اور اصل ہم قافیہ لفظ کی بجائے بے خیالی میں کوئی ایسا لفظ اس کے قلم سے نکل گیا جو موقع و محل کے اعتبار سے زیادہ برجستہ اور موزوں تھا یا محض سہو کی بنا پر کسی ایسے لفظ نے اصل لفظ کی جگہ لے لی کہ قوافی کا التزام از خود ختم ہو گیا۔ ''کربل کتھا'' کے حصہ مناجات کی یہ عبارت اس کی مثال میں پیش کی جاسکتی ہے:

''اگر ایک شمہّ تیرا شکر کروں تو ہزار شکر اس شکر پر لازم آوے اور اگر تیرے شکر کوں ایک دم نہ کروں تو ہزار بار دل نادم ہووے''

دو جملوں پر مشتمل اس اقتباس میں پہلا جملہ ''لازم آوے'' پر اور دوسرا جملہ ''نادم ہووے'' پر ختم ہوا ہے۔ یہ دونوں جملے ہم قافیہ تو ہیں لیکن ہم ردیف نہیں۔ مقفّی نگاری اس اختلاف کی اجازت نہیں دیتی' اس لیے وثوق کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ یہ صورت منشائے مصنف کے مطابق نہیں۔ اس سقم کو ''آوے'' اور ''ہووے'' میں سے کسی ایک کا بہ طور ردیف انتخاب کر کے دور کیا جاسکتا ہے، چوں کہ ''نادم'' کے ساتھ ''آوے'' کا استعمال خلافِ محاورہ ہوگا اور ''لازم'' کے ساتھ ''ہووے'' کے استعمال میں کوئی قباحت نہیں، اس بنا پر کہا جاسکتا ہے کہ فضلی نے پہلے جملے میں ''لازم ہووے'' لکھا ہوگا۔

''غالبؔ کے خطوط'' مرتبۂ ڈاکٹر خلیق انجم (جلد دوم) میں شامل مرزا حاتم علی مہر کے نام کے آٹھویں خط کے مندرجۂ ذیل اقتباس میں بھی تغیر کی یہی صورت پائی جاتی ہے:

''میر منشی اس محکمے کے تو وہی منشی غلام غوث خاں بہادر رہیں گے۔ دیکھیے ہمارے منشی مولوی قمرالدین خاں کہاں رہیں گے۔ بہ ہر حال آپ سے یہ استدعا ہے کہ پہلے کتابوں کا احوال لکھیے اور پھر جدا جدا جواب ہر سوال کا لکھیے''۔

یہ خط ''عودِ ہندی'' اور ''اردوے معلّی'' دونوں مجموعوں میں شامل ہے۔ ''عود ہندی'' میں غلام غوث خاں'' کے بعد لفظ ''بہادر'' موجود نہیں۔ باقی عبارت دونوں مجموعوں میں یکساں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ نثر مقفّٰی کے شرائط و لوازم کے مطابق یہاں پہلے جملے میں لفظ ''بہادر'' اور آخری جملے میں ''سوال'' اور ''لکھیے'' کے درمیان لفظ ''کا'' زائد ہے۔ اس کی بجائے ''جواب'' کے نیچے اضافت کا زیر درکار ہے ''جدا جدا جواب ہر سوال لکھیے'' بہ ظاہر بہت ہی غیر فصیح پیرایۂ بیان معلوم ہوتا ہے لیکن مجبوری ہر ناگوار کو گوارا بنا دیتی ہے۔ غالب بھی یہاں اپنے اختیار کردہ طرزِ انشا کی بنا پر مجبور تھے۔ اگر وہ مجبور نہ ہوتے تو ''دیکھیے ہمارے منشی مولوی قمرالدین خاں کہاں رہتے ہیں'' کی بجائے

''دیکھیے ہمارے منشی مولوی قمرالدین خاں کہاں رہیں گے'' ہرگز نہ لکھتے۔ خط کا ابتدائی آدھے سے زائد حصہ اسی پر تکلّف انداز میں لکھا گیا ہے۔

نثر کی بہ نسبت نظم میں قافیے اور ردیف کا تفاعل اتنا واضح اور نمایاں ہوتا ہے کہ نقل یا کتابت کے دوران عام طور پر اس سے صرف نظر کی غلطی کم ہی سرزد ہوتی ہے۔ اس کے باوجود سہو اور اتفاقات موقع بہ موقع اپنا کام کرتے رہتے ہیں۔ ''بکٹ کہانی'' کے مندرجہ ذیل اشعار اسی صورت حال کی ترجمانی کرتے ہیں:

(شعرنمبر۲۴) شکیب وصبر از جانم ربودہ درِخواری بہ روے من کشیدہ
(شعرنمبر۵۲) چوشدمدت پیاکے ساتھ رہتے سخن با یک دگر کہتے و سنتے
(شعرنمبر۵۵) بکٹ قصّہ نپٹ مشکل کہانی دوانی کی سنوسکھیو! کہانی

یہ تینوں شعر ''بکٹ کہانی'' مرتبہ پروفیسر نورالحسن ہاشمی و پروفیسر مسعود حسین خاں کے تیسرے اور چوتھے ایڈیشنوں (مطبوعہ ۱۹۷۹ء۱۹۸۶ء) میں بعینہ اسی طرح منقول ہیں۔ مرتّبین نے اس مثنوی کا متن دس قلمی نسخوں کی مدد سے تیار کیا ہے۔ آخر میں ''اختلافِ نسخِ بکٹ کہانی'' کے عنوان سے ان نسخوں کے اختلافات بھی درج کر دیے گئے ہیں۔ اس حصۂ کتاب کی طرف رجوع کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ پہلے اور تیسرے شعر میں ان نسخوں کے درمیاں میں متن کا کوئی اختلاف موجود نہیں۔ لیکن یہ اطلاع کس حد تک صحیح ہے، یہ کہنا مشکل ہے کیوں کہ ان دونوں شعروں کے دوسرے مصرعوں کے قوافی درست نہیں اور یہ سقم اتنا واضح ہے کہ اس کا دس کے دس کاتبوں کی نظر سے اوجھل رہ جانا بہ ظاہر ناقابلِ یقین معلوم ہوتا ہے۔ مبادیات شاعری اور لغت سے واقفیت رکھنے والا کوئی بھی شخص بہ یک نظر اندازہ کر سکتا ہے کہ پہلے شعر کے دوسرے مصرعے کا قافیہ ''کشیدہ'' کی بجائے ''کشودہ'' ہونا چاہیے۔ اصولِ قافیہ کے علاوہ معنوی اعتبار سے بھی یہ مصرع ''کشودہ'' ہی کا متقاضی ہے۔ اسی طرح تیسرے شعر کے مصرعِ ثانی میں قافیے کی تکرار بھی خلافِ قاعدہ ہے۔ اس کا مناسب ترین متبادل ''زبانی'' ہوسکتا ہے۔ بہ ظاہر معلوم یہ ہوتا ہے کہ یہ غلطیاں طباعت کے لیے متن کی تیاری کے کسی مرحلے میں ان اشعار میں داخل ہوگئی ہیں اور فاضل مرتبین بے خیالی یا عجلت کے باعث ان کی اصلاح کی طرف توجہ نہیں دے پائے ہیں۔ دوسرے شعر کا معاملہ ان دونوں شعروں سے قدر مختلف ہے۔ مرتبین کی فراہم کردہ اطلاع کے مطابق دس قلمی نسخوں میں سے دو کے کاتبوں نے اس کے مصرع ثانی میں ''سنتے'' کو ''کہتے'' پر مقدّم رکھا ہے یعنی ان کے یہاں قافیہ ''سنتے'' نہیں ''کہتے'' ہے۔ ان دو نسخوں میں سے ایک (مخزونہ ادارۂ ادبیات اردو، حیدرآباد، مکتوبہ ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴ء) نسخ مثنوی کا قدیم ترین اور اہم ترین نسخہ ہے۔ ہونا یہ چاہیے تھا کہ اصول قافیہ کو مدّ نظر رکھتے ہوے اس نسخے کے اندراج کو شاملِ متن کر لیا جاتا کیوں کہ یہی منشاے مصنف کے مطابق معلوم ہوتا ہے لیکن مرتبین کے نزدیک غالباً راویوں کی اکثریت زیادہ قابل لحاظ تھی، اس لیے انھوں نے تدوین متن کے اس بنیادی نکتے کو نظر انداز کر دیا۔

شہرت عام:

جب کوئی سرگزشت کہانی بن جاتی ہے تو اکثر وہ اپنی اصل سے دور ہو جایا کرتی ہے۔ کچھ ایسا ہی معاملہ ان اشعار اور مقولوں کے ساتھ بھی پیش آتا ہے جو شہرت عام کا شرف حاصل کر کے زباں زد ہو جاتے ہیں۔ کسی شعر یا مقولے کے ضرب المثل بن جانے کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ الفاظ کے در و بست کے لحاظ سے سہل ممتنع کے درجے پر پہنچا ہوا ہو اور معنوی اعتبار سے بھی نہایت بلیغ اور ذہن و فکر کو متاثر کرنے والا ہو۔ لیکن کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی شعر یا قول بیان کی کسی خامی یا جھول کے باوجود محض اپنی بلاغت و معنویت کی بنا پر اس طرح روزمرّہ کی گفتگو اور مکالمے کا حصہ بن جاتا ہے کہ عوام و خواص سبھی اسے بلا تکلف استعمال کرنے لگتے ہیں۔ افواہ و السنہ کی اس خراد پر چڑھ جانے کے بعد رفتہ رفتہ اس کی ہیئت ظاہری میں اتنی تبدیلیاں آ جاتی ہیں کہ رائج الوقت صورت اپنی اصل سے کافی مختلف ہو جاتی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار اسی غیر ارادی اور غیر محسوس تبدیلیِ ہیئت کی نمائندگی کرتے ہیں۔

یاد گار زمانہ ہیں ہم لوگ یاد رکھنا، فسانہ ہیں ہم لوگ

طرز بیدلؔ میں ریختہ کہنا　　اسد اللہ خاں قیامت ہے
پھول تو دو دن بہارِ جاں فزا دکھلا گئے　　حسرت ان غنچوں پہ ہے جو بن کھلے مرجھا گئے
بھاگ ان بردہ فروشوں سے ' کہاں کے بھائی　　بیچ ہی ڈالیں جو یوسف سا برادر پائیں
خدا کی دین کا موسیٰ سے پوچھیے احوال　　کہ آگ لینے کو جائیں ' پیمبری مل جائے
ہم نے سوچا تھا کہ حاکم سے کریں گے فریاد　　وہ بھی کم بخت ترا چاہنے والا نکلا
بعد مرنے کے مری قبر پہ آیا وہ میر　　یاد آئی مرے عیسیٰ کو دوا میرے بعد

پہلا شعر مصحفیؔ کے شاگرد نورالاسلام منتظر لکھنوی کا ہے۔ اصل شعر کے مصرع ثانی کا جزو اول ''سن رکھو تم'' ہے ''یاد رکھنا'' نہیں۔ رجب علی بیگ سرورؔ نے ''فسانۂ عجائب'' کا آغاز اسی شعر سے کیا ہے اور اصل متن سے اس کی مطابقت برقرار رکھی ہے۔ ''فسانۂ عجائب'' کے واسطے سے جب اس شعر کو شہرتِ عام حاصل ہوئی تو رفتہ رفتہ اس نے وہ صورت اختیار کر لی جو سطور بالا میں پیش کی گئی ہے۔ چناں چہ مرزا غالبؔ ہرگوپال تفتہؔ کے نام ۲۶ر جون ۱۸۵۸ء کے خط میں لکھتے ہیں:

''رجب علی بیگ سرورؔ نے جو فسانۂ عجائب'' لکھا ہے' آغاز داستان کا شعر اب مجھ کو بہت مزہ دیتا ہے۔

یادگار زمانہ ہیں ہم لوگ　　یاد رکھنا ' فسانہ ہیں ہم لوگ

مصرع ثانی کتنا گرم ہے اور ''یاد رکھنا'' فسانہ کے واسطے کتنا مناسب''۔

غالبؔ نے دوسری بار اس شعر کو میر سرفراز حسین کے نام کے مکتوب نمبر ۲ میں نقل کیا ہے۔ یہاں بھی اس کی وہی شکل ہے جو تفتہؔ کے نام کے خط میں ملتی ہے۔ عام طور اب یہ شعر اسی طرح مشہور ہے۔

غالبؔ کا مقطع تحریر و تقریر میں بالعموم اسی طرح نقل ہوتا رہا ہے' لیکن مولانا عبدالرزّاق شاکرؔ میرٹھی کے نام کے ایک خط میں خود غالبؔ کے نقل کردہ متن کے مطابق اس کے مصرع اولیٰ کا آخری لفظ ''لکھنا'' ہے ''کہنا'' نہیں۔ مولانا عرشیؔ نے اپنے مرتبہ دیوان غالبؔ کی اشاعت اول میں شاکر کے نام کے اسی خط کے حوالے سے اسے تین جگہ نقل فرمایا تھا' ایک جگہ مقدمے میں اور دو جگہ اصل متن میں۔ ان میں سے متن میں ایک جگہ ''ریختہ لکھنا'' اور باقی دونوں مقامات پر ''ریختہ کہنا'' لکھا تھا لیکن ''ریختہ لکھنا'' کے ساتھ منقول شعر کے حوالے سے غلط نامے میں یہ ہدایت موجود تھی کہ ''جس سطر میں یہ شعر آیا ہے' اسے اس سے پہلے کی سطر کے ساتھ یہاں سے قلمزد کر دیا جائے''۔ اس طرح مقدمۂ مرتب میں ایک جگہ اور ایک جگہ متن میں ''ریختہ کہنا'' برقرار رہا۔ اشاعت ثانی میں بھی یہی دونوں اندراجات پائے جاتے ہیں۔[۱۱] اصل ماخذ کے حوالے کے باوجود شہرتِ عام کے زیر اثر عرشی صاحب جیسے محتاط محقق کی تحریر میں غلط متن کا راہ پا جانا اس امر کی دلیل ہے کہ ضرب المثل بن جانے والے اشعار کا اپنی اصل صورت پر برقرار رہنا تقریباً ناممکن ہو جاتا ہے۔

تیسرا شعر شیخ محمد ابراہیم ذوقؔ کا ہے۔ اس کا اصل مصرع اولیٰ ''کھل کے گل کچھ تو بہار اپنی صبا دکھلا گئے'' تھا۔ معنوی اعتبار سے اس شعر میں ضرب المثل بن جانے کی پوری صلاحیت موجود تھی لیکن پہلا مصرع اپنی بندش کے اعتبار سے چست و درست اور رواں دواں نہ تھا۔ عوام نے جو زبان کے سب سے بڑے پارکھ اور مزاج شناس ہوتے ہیں' اسے اس طرح خراد پر چڑھایا کہ اس کی موجودہ شکل نکل آئی جو اصل شکل کے مقابلہ میں زیادہ موثر اور دلکش ہے۔

چوتھا شعر میر سوزؔ کا ہے۔ یہ جس غزل سے تعلق رکھتا ہے' اس کے قوافی ''برابر'' اور ''ساغر'' وغیرہ اور ردیف ''ہووے'' ہے۔ ضرب

المثل کا درجہ حاصل کر لینے کے بعد اس کے متن میں غیر ارادی اور غیر محسوس طور پر دو تبدیلیاں وقوع پذیر ہوئیں۔ مصرع ثانی کا پہلا فقرہ جو اصلاً ''بینچ کھاتے ہیں'' تھا ''بینچ ہی ڈالیں'' سے بدل گیا اور ردیف ''ہووے'' کی بجائے ''پائیں'' ہوگئی جو اس مصرعے کے مزاج سے نسبتاً زیادہ مناسبت رکھتی ہے۔

پانچواں شعر عام طور پر نواب آصف الدولہ سے منسوب کیا جاتا ہے لیکن قاضی عبدالودود کی تحقیق کے مطابق آغا علی خاں مہر لکھنوی کی تصنیف ہے اور ایک رسالے کی صورت میں شائع شدہ طویل سلسلۂ اشعار سے تعلق رکھتا ہے۔ ان اشعار کے قوافی ''پری'' اور ''ہری'' وغیرہ اور ردیف ہو جائے'' ہے۔[۱۲] مذاق عام نے ردیف کو بدل کر ''مل جائے'' بنا دیا جو بہ اعتبار فصاحت ''ہو جائے'' سے بہتر معلوم ہوتی ہے۔

چھٹا شعر نظیر اکبر آبادی کا ہے اور عام طور پر الفاظ کی اسی ترتیب کے ساتھ پڑھا اور نقل کیا جاتا ہے' لیکن دیوان نظیر میں اس کی جو صورت پائی جاتی ہے' وہ حسب ذیل ہے:

تھا ارادہ تری فریاد کریں حاکم سے وہ بھی اے شوخ ترا چاہنے والا نکلا

زبان زد ہونے کے بعد پہلا مصرع مکمل طور پر تبدیل ہو گیا اور دوسرے مصرعے میں

''اے شوخ'' کی جگہ ''کم بخت'' نے لے لی۔ ان تبدیلیوں کے نتیجے میں یہ دونوں مصرعے اپنی اصل کی بہ نسبت زیادہ زوردار اور چست و درست ہو گئے ہیں۔

ساتواں اور آخری شعر میرؔ سے منسوب ایک مشہور غزل کا مقطع ہے۔ یہ غزل جو منتخبات کے کئی قدیم مجموعوں میں شامل ہے' اصلاً مختلف شعرا کے اشعار پر مشتمل ہے جن میں اتفاقاً کوئی بھی شعر میرؔ کا طبع زاد نہیں۔ علامہ شبلی نے ''شعر العجم'' میں فردوسی کے حالات کے تحت اس شعر کے مصرع اولیٰ میں میر کی بجائے امیر تخلص داخل کر کے اس کے انتساب کو ایک نیا رخ دے دیا ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ میرؔ کی طرح امیرؔ کی طرف بھی اس شعر کی نسبت درست نہیں۔ یہ دراصل میرؔ صاحب کے صاحب زادے میر عسکری عرف میر کلو عرشؔ کی تصنیف ہے اور ان کے دیوانِ مطبوعہ کے مطابق اس کا اصل متن حسب ذیل ہے:

زندگی بھر نہ ملا' قبر پہ آیا آخر کی مرے درد کی عیسیٰ نے دوا میرے بعد

شہرت عام نے اس شعر کے متن ہی کو متاثر نہیں کیا' اس کی ملکیت بھی بدل دی۔ زبانوں پر جاری ہو جانے کے بعد اشعار کو زیادہ رواں دواں اور پرکشش بنانے کی غرض سے ان میں لفظی تبدیلیوں کا جو عمل غیر محسوس طور پر مسلسل جاری رہتا ہے' یہ اس کی ایک روشن مثال ہے۔ قبولِ عام کا شرف حاصل کر لینے کے بعد بعض اوقات اشعار کی طرح نثری اقوال بھی اس قسم کے تغیرات کی زد میں آجاتے ہیں۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ردیف و قوافی اور وزن کی قیود سے آزاد ہونے کی بنا پر نظم کی بہ نسبت نثر میں اصل متن سے انحراف کا امکان زیادہ قوی ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ماہنامہ ''صبحِ ادب'' لکھنؤ کے جنوری ۱۹۷۸ء کے شمارے کا اداریہ اس طرح شروع ہوا تھا:

''رشید احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ مغل دورِ حکومت نے ہندوستان کو تین تحفے دیے: غالب، اقبال اور تاج محل''۔

اسی قول کا حوالہ پروفیسر شمیم حنفی نے اپنے ایک مضمون ''غالبؔ۔ شہر' شعر اور شعور'' میں اس طرح دیا ہے۔

''رشید صاحب نے لکھا تھا کہ مغلوں نے ہندوستان کو تین تحفے دیے' اردو زبان' تاج محل اور دیوان غالبؔ۔''[۱۳] اور ڈاکٹر عبدالستار دلوی نیا اپنی کتاب ''دو زبانیں' دو ادب'' میں اسے اس طرح نقل فرمایا ہے: ''مغلوں نے ہندوستان کو تین چیزیں عطا کی ہیں: تاج محل' اردو اور غالب''[۱۴]

رشید صاحب نے اس رائے کا اظہار غالبؔ سے متعلق اپنے ایک مضمون میں فرمایا ہے جو ''کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا'' کے عنوان سے پروفیسر مختار الدین احمد کے مرتبہ مجموعۂ مضامین ''نقدِ غالبؔ'' میں شامل ہے۔ ان کے بعض دوسرے اقوال کی طرح یہ قول بھی اس قدر مشہور ہوا کہ اس نے ایک کہاوت کی حیثیت حاصل کر لی، لیکن انھوں نے جو کچھ کہا تھا، اس کی اصل شکل یہ تھی:

''مجھ سے اگر پوچھا جائے کہ ہندوستان کو مغلیہ سلطنت نے کیا دیا تو میں بے تکلف یہ تین نام لوں گا: غالبؔ، اردو اور تاج محل.........''۱۵

منقولہ صدر تحریروں میں اس قول کے مندرجات جن مختلف فیہ صورتوں میں نقل ہوئے ہیں، وہ منشاے مصنف سے لفظاً ہی نہیں بعض اعتبار سے معناً بھی مختلف ہیں۔ رشید صاحب نے غالبؔ کے بعد اردو کو مغلیہ سلطنت کی دوسری بڑی دین قرار دیا تھا، ''صبح ادب'' کے ایڈیٹر نے اسے اس منصب سے معزول کر کے اقبال کو اس پر فائز کر دیا۔ شمیم صاحب نے رشید صاحب کی قائم کی ہوئی ترتیب ہی نہیں بدلی جزوی طور پر اس کی نوعیت بھی بدل دی۔ رشید صاحب نے اس فہرست میں ترجیحی طور پر غالب کو یہ حیثیت کل سب سے پہلے جگہ دی تھی، شمیم صاحب نے اسے تیسرے مقام پر پہنچا دیا اور اس کی مجموعی شخصیت کو نظرانداز کر کے فضیلت کی یہ دستار اس کے اردو دیوان کے سر باندھ دی۔ اردو جو درجات کے اس تعین میں دوسرے مقام پر تھی، پہلے مقام پر آ گئی اور تاج محل جسے تیسرے نمبر پر رکھا گیا تھا، دوسرا نمبر پا کر غالبؔ پر سبقت لے گیا دلوی صاحب کے ہاں صرف اجزا بیان کی ترتیب بدلی ہے، ان میں کوئی معنوی تغیر نہیں ہوا، لیکن اصل سے انحراف خواہ وہ کتنا ہی معمولی کیوں نہ ہو، اصولاً غلط ہے، اس لیے اس تبدیلی سے بھی صرف نظر نہیں کیا جا سکتا۔ اس مثال سے یہ خوبی واضح ہو جاتا ہے کہ شہرت عام اور حافظے کی فریب کاری میں چولی دامن کا رشتہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جو اشعار یا اقوال کسی معتبر ماخذ کی پشت پناہی کے بغیر محض متواتر شہرت یا بزرگوں کی یادداشت کے وسیلے سے ہم تک پہنچے ہیں، تحقیق انھیں ماضی کے قابلِ اعتماد ادبی ورثے کے طور پر قبول کرنے سے انکار کرتی رہی ہے۔

مزید غور کیا جائے تو اس موضوع سے متعلق بحث کے کچھ اور پہلو بھی سامنے آ سکتے ہیں لیکن اب تک جو مثالیں پیش کی جا چکی ہیں، وہ اس موقف کی وضاحت اور تائید کے لیے کافی ہیں کہ تدوین متن نہایت صبر آزما اور دقت طلب کام ہے۔ جو لوگ فطری طور پر محنت کے عادی نہیں اور دیانت کو تحقیق کا جز و لاینفک نہیں سمجھتے، وہ اس قسم کے کاموں کی ذمّے داری قبول کر کے اپنا اور اپنے قارئین کا وقت ہی ضائع نہیں کرتے، ادب کے سنجیدہ اور باشعور طالب علموں کے لیے نئے نئے مسائل بھی پیدا کرتے رہتے ہیں، کیوں کہ مجروح اور نامعتبر متن کی بنیاد پر صرف ہوائی قلعے تعمیر کیے جا سکتے ہیں، بامعنی اور نتیجہ خیز تنقید و تحقیق کا فروغ ممکن نہیں۔ ناسخؔ کے کلیات میں رشکؔ کے دخل بے جا کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ یہ رشکؔ ہی تھے جن کے لسانی مختارات خود انھی کے حوالے سے ناسخؔ کی طرف منسوب ہوئے اور وہ اصلاح زبان کی ایک باقاعدہ تحریک کے بانی قرار پائے۔ رفتہ رفتہ اس روایت نے ہماری ادبی تاریخ میں اس طرح قدم جما لیے کہ حقیقت واقعہ کے انکشاف کے باوجود بھی پیرِ تسمہ پا کی طرح ناقدینِ ادب کی گلو خلاصی کے لیے تیار نہیں۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ تدوین متن کے معاملے میں غیر ذمّے داری یا بے احتیاطی کا مظاہرہ خواہ وہ کسی بھی شکل میں ہو کتنے دوررس اور دیرپا اثرات کا حامل ہوتا ہے۔

حواشی

۱ دو تذکرے، مرتبہ کلیم الدین احمد، جلد دوم، پٹنہ، ۱۹۶۳ء ص ۲

۲ تذکرۂ شورش، مرتبہ پروفیسر محمود الٰہی، لکھنؤ، ۱۹۸۴ء ص ۱۱، ۱۲

۳ حقائق از ڈاکٹر گیان چند، الہ آباد، ۱۹۷۸ء ص ۳۰۲

۴ تذکرۂ شعرائے اردو، طبع جدید، دہلی، ۱۹۴۰ء، ص ۱۶۵

۵ ہفت روزہ ہماری زبان، نئی دہلی، شمارہ یکم تا ۷ر دسمبر ۲۰۰۲ء، ص ۲

۶ مشرقی ستارہ عرف یہودی کی لڑکی، رام پور، ۱۹۳۵ء، ص ۴

۷ بلوا منگل عرف بھگت سورداس۔ گانے کی کتاب مع خلاصۂ تماشا، مطبوعہ اسٹیٹ پریس، رام پور، سرورق

۸ بہ حوالہ فسانۂ عجائب، مرتبہ رشید حسن خاں، دہلی، ۱۹۹۰ء، ص ۳۵۳

۹ رستم سہراب، شائع کردہ تاج اکیڈیمی، مٹیا محل، دہلی، ۱۹۶۶ء، ص ۲۴

۱۰ کلیاتِ آغا حشرؔ کاشمیری، جلد چہارم، شائع کردہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۲۵۲

۱۱ یہ حوالہ رشید حسن خاں کی زیرِ طبع کتاب ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' سے مستعار ہے۔

۱۲ ماہنامہ نیا دور، لکھنؤ، شمارہ اگست ۱۹۶۱ء، ص ۳۳

۱۳ غالبؔ اور آگرہ، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۳ء ص ۸۹

۱۴ دو زبانیں، دو ادب، شائع کردہ دائرۃ الادب، باندرہ، بمبئی، ۲۰۰۷ء ص ۳۸

۱۵ نقد غالبؔ، مرتبہ مختار الدین احمد، لاہور ۱۹۹۵ء ص ۳۳۵

Abstract

This article covers an important issue of literary research about the editing of the text. Editing of text is a difficult and painstaking task. The researchers who are involved in editing but do not employ hard work and honesty, leave a lot of errors in the texts. It may cause wrong judgements and inititate false claims about the classical texts and their contents. An example of this careless attitude can be seen in the editing of Nasikh's Kuliyat-e Nasikh compiled by one of

his pupil Rashk. Rashk has stated some linguistic principles which were wrongly diverted to Nasikh and Nasikh has been considered the initiator of a linguistic reform movement. Thus the writer tried to prove here by quoting several examples that the deviation for the author's choice puts long lasting effects.