AL-AZHAR UNIVERSITY
BULLETIN OF THE FACULTY
OF
LANGUAGES & TRANSLATION

جامعة الأزهر
مجلة كلية اللغات والترجمة

السارد وعلاقته بالشخصيات والزمان من خلال المجموعة القصصية (بفت پيكر: الأشكال السبعة) لحفيظ جالندهرى دراسة تحليلية فنية

نيفين عمرو حسانين منازع على
أستاذ مساعد قسم اللغة الأردية وآدابها
كلية الدراسات الإنسانية
جامعة الأزهر

السارد وعلاقته بالشخصيات والزمان من خلال المجموعة القصصية (ہفت پیکر: الأشكال السبعة) لحفيظ جالندهرى دراسة تحليلية فنية

نيفين عمرو حسانين منازع على
قسم اللغة الأردية وآدابها، كلية الدراسات الإنسانية، جامعة الأزهر، القاهرة، مصر.
البريد الالكتروني: neveenamrhasaninmonzaiali.56@azhar.edu.eg

الملخص: يهدف البحث بمنهج تحليلي فني إلى الحديث عن تقنية السارد في المجموعة القصصية (ہفت پیکر: الأشكال السبعة) لحفيظ جالندهرى دراسة تحليلية فنية كأحد عناصر السرد الأدبي، متناولا الحديث عن أهم القضايا والمضامين التي اشتملت عليها المجموعة القصصية، ثم يتناول تعريف السارد، وبنية الشخصيات القصصية داخل النص القصصي، وعلاقات السارد بالشخصيات، وصور بنية زمن الخطاب داخل النص القصصي، وانتهى البحث بما توصل إليه من نتائج وتوصيات، وبيان لأهم مصادره ومراجعه، وأسفرت نتائج البحث عن أن معرفة السارد جاءت مساوية لمعرفة الشخصية القصصية التي يسيطر عليها السارد من خلال التزاوج بين (الرؤية مع) و (الرؤية من الخارج)، فالسارد يقف في منطقة وسطى بين عالم السطح للشخصية وعالمها الداخلي، وأن الشخصيات القصصية كلها تدور بين علاقات أربع هي: الرغبة، والتواصل، والمشاركة، والنفور، وقد استحوذ السارد فيها على أكبر قدر من العلاقات، وجاءت علاقات السارد بشخصيات القص وفق قواعد ثلاث، هي: التدرج، والتقابل، والازدواج، وقامت مفاهيم: التلخيص، والوقف، والحذف، والمشهد بتسارع الزمن وتباطئه في بنية الحكي.

الكلمات المفتاحية: السارد – الشخصيات – زمن الخطاب – علاقة – الرؤية مع – الرؤية من الخارج – الرغبة – المشاركة – النفور– التدرج – التقابل – الازدواج- التخليص – الوقف.

The Narrator and His Relationship with Characters and Time in the Short Story Collection *Haft Peikar: The Seven Figures* by Hafeez Jalandhari – An Analytical and Artistic Study

Nevin Amr Hasanin Menaz'a Ali
Urdu Department, Faculty of Humanities, Al-Azhar University, Cairo, Egypt.
E-mail: neveenamrhasaninmonzaiali.56@azhar.edu.eg

Abstract: Using a technical analytical approach, this research aims to examine the narrator's technique in the short story collection (Haft Pekar: The Seven Forms) by Hafiz Jalandhari. This research examines the narrator's technique as one of the elements of Literary narrative. It addresses the most important issues and contents contained in the short story collection. it Then examines the definition of the narrator , the structure of the narrative characters within the narrative text, the narrator's relationships with the characters , and the structure of the discourse time within the narrative text. The research concludes with its findings and recommendations, along with a list of its most important sources and references. The research results revealed that the narrator's knowledge is equivalent to the knowledge of the narrative character, which the narrator controls through a combination of "vision with" and "vision from the outside". The narrator stands in a middle ground between the character's surface world and their inner world. All the narrative characters revolve around four relationships: desire, communication, participation, and aversion. The narrator has the greatest influence on these relationships. The narrator's relationships with the narrative characters are based on three rules: gradation, contrast, and duality. The concepts of summary, pause, deletion, and scene accelerate and decelerate time in narrative structure.

Keywords: Narrator – Characters – Time of Discourse – Relationship- Vision with- Vision from the Outside- Desire - Participation – A vesion – Graduation – Opposition – Duality- Duality- Salvation – Pause.

لقد ظهرت أشكال متنوعة من الأدب السردي، وتطورت أساليب الأدب ومضامينه، ومع ذلك فإن الأدب القصصي لم يتخل عن تقنية السارد (الراوي) أو شيوع أسلوب التقرير السردي، وتقنية السارد في القصص تم استخدامها باعتبارها لونا أو خيطا في منظومة أو لوحة جمالية دالة مكونة من عدد هائل من الألوان، والخيوط، والظلال، وتعددت أشكال السارد ووظائفه، وقد اهتمت الدراسات البنيوية والأسلوبية بدراسة السارد في النص القصصي حتى أصبحت دراسته شرطا وطريقا لفهم عناصر السرد القصصي بشكل عام، مثل: زاوية الرؤية، والمسافة، والزمان، والمكان، والشخصيات، واللغة، والمؤلف، وعلاقته بالقارئ، وغير ذلك.

والأسباب التي دفعتني إلى هذا البحث، هي:

1- تكاد تخلو الدراسات النقدية التي تفرد السارد بالدراسة في الأردية، حيث إن بعض الدراسات قامت بمعالجة السارد كعنصر صغير داخل ما يطلق (زاوية الرؤية) أو (وجهة النظر) أو (المنظور) أو (التبئير) حسب النقاد واختلافهم في تسمية هذا المصطلح، كما تناولته دراسات أخرى داخل البنية السردية لخطابات النص القصصي باعتباره مظهرا من مظاهر السرد ولا يتوقف الأمر عليه فقط، وإنما يأتي ذكره ضمن مجموعة أخرى من العناصر.

2 – إن الدراسات التي تناولت السارد اختصرت دوره في كونه موقعا أيديولوجيا؛ فجعلت منه مجرد عنصر سردي يركز على قراءة المضمون الإيدلوجي الذي يحتوي عليه النص.

لذلك كانت دراسة السارد مهمة لأنه من أوضح العناصر في الأدب القصصي؛ ولأنه يعد مدخلا حقيقيا لدراسة السرد؛ والمفتاح المناسب لفهم النص؛ ولأنه لم ينل القدر الكافي من الدراسات التي تفرده بالدراسة.

مشكلة البحث:

إن موقع السارد في العمل الأدبي قد يتطابق مع إحدى الشخصيات القصصية وقد لا يتطابق، فكثيرا ما يبدو السارد وكأنه ملازم لإحدى الشخصيات القصصية إما بصورة مؤقتة أو على طول السرد؛ وبذلك يحتل الموقع المكاني نفسه الذي تحتله الشخصية؛ فضلا عن ذلك فإنه قد يمتزج الراوي بإحدى الشخصيات فيتبنى أنظمتها الأيديولوجية، والتعبيرية، والنفسية، وفي

حالات أخرى يرافق السارد شخصية ما لكنه لا يمتزج بها، وفي هذه الحالة يختلف السارد مع الشخصية في المستويات الأيديولوجية والنفسية والتعبيرية، أو غير ذلك، وبقدر ما يلازم السارد الشخصية ولا يتجسد فيها يمكنه أن يرسمها ويصورها، ولا يستطيع أن يفعل ذلك إذا كانا يشتركان في نظام إدراكي واحد؛ لذلك فإن هذا البحث يدور حول الفرضيات الآتية:

الفرضية الأولى: توجد فروق بين وضعية الشخصية القصصية التي يسيطر عليها السارد، ووضعية الشخصيات القصصية الأخرى.

الفرضية الثانية: توجد فروق بين ما يعرفه السارد عن الشخصية القصصية التي يسيطر عليها، وبين ما يمتلكه من المعرفة ذاتها عن الشخصيات القصصية الأخرى، وتبعا لذلك فإن تصنيف عملية السرد ينتقل من "الرؤية مع" إلى "الرؤية من الخلف" حتى لو جاء الحكي بضمير المتكلم.

الفرضية الثالثة: هناك علاقة بين رؤية السارد لنفسه، ورؤيته لبقية الشخصيات القصصية، وهذه العلاقة تتأرجح بين المطابقة والتباين وتوضح مدى تغلغله في أعماق الشخصيات القصصية الأخرى مثلما فعل مع نفسه أم لا.

الفرضية الرابعة: توجد حدود فاصلة بين تقنيات السرد التي يتم الانتقال بها من عالم الشخصيات الخارجي إلى عوالمهم الداخلية.

الفرضية الخامسة: هناك علاقة خاصة بين السارد والمؤلف في عملية السرد التي تتم بضمير المتكلم.

الفرضية السادسة: توجد فرق بين زمن القصة وزمن الخطاب، أو بتعبير آخر فروق بين زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي داخل العمل القصصي.

وجاء هذا البحث – محاولة على الطريق– متناولا بعض القضايا التي تتعلق بدراسة السارد، مثل: دراسة مفهوم السارد، ووضعيته داخل النص القصصي، وطبيعة علاقته بالشخصيات والزمان داخل النص القصصي؛ لذلك جاء عنوان هذا البحث: **السارد وعلاقته بالشخصيات والزمان من خلال المجموعة القصصية (بفت بيكر:الأشكال السبعة) لحفيظ**

جالندهرى دراسة تحليلية فنية، وتحدثت عن كل جانب من الجوانب السابقة، وشفعت كل منها بنماذج من المجموعة القصصية – موضوع الدراسة – حتى لا يكون البحث مجرد تهويمات نظرية.

وقد اعتمدت في الدراسة على المنهج التحليلي في دراسة هذا الموضوع. وقد قام البحث على التالي:

أولاً: تمهيد تحدثت فيه عن الأديب عنونت له بـ **(حفيظ جالندهرى) حياته ومؤلفاته.**

ثانياً: الفصل الأول عنونت له بـ **قراءة تحليلية للمجموعة القصصية (بفت پيكر: الأشكال السبعة) لحفيظ جالندهرى.**

ثالثا: الفصل الثاني جاء بعنوان: **السارد وعلاقته بالشخصيات والزمان من خلال المجموعة القصصية (بفت پيكر: الأشكال السبعة) لحفيظ جالندهرى دراسة تحليلية فنية.**

رابعا: الخاتمة توصلت من خلالها **لأهم نتائج البحث.**

خامسًا: قائمة المصادر والمراجع.

تمهيد حفيظ جالندهرى (حياته ومؤلفاته)

ولد (حفيظ جالندهرى) في عام 1900م في البنجاب الشرقي (بنجلاديش حاليا)، حصل على تعليمه في مراحله الأولى في المنزل[1] حيث تعلم اللغة الفارسية كما تعلم تلاوة القرآن الكريم في المسجد وبعد عامين التحق بالمدرسة التبشيرية الأمريكية لكنه لم يعجب بهذه المدرسة، تنقل بين مدارس عديدة إذ لم يكن لديه رغبة في التعلم حتى حاز على الفرقة السابعة، ثم انقطع عن التعليم.[2]

أما عن مكانته الأدبية فقد حاز (حفيظ جالندهرى) على سمعة وشهرة عظيمة في الأدب الأردي،[3] وجاءت آثاره وأعماله الأدبية متنوعة ما بين الشعر والنثر وذلك على النحو التالي: (شاهنامہء اسلام)، أي: ملحمة الإسلام [4]. ديوان شعر بالأردية بعنوان (سوز وساز) أي الحرقة [5] ديوان شعر بالأردية بعنوان (بہار کے پھول) أي زهور الربيع[6]. ديوان شعر بالأردية بعنوان (بزم نہیں رزم) أي معركة ليس مجلس.[7] ديوان شعر بالأردية بعنوان (نغمہء زار)، أي: لحن الألم. [8] ديوان شعر بالأردية بعنوان (چراغ سحر) أي مصباح السحر.[9] ديوان شعر بالأردية بعنوان (تصویرِ کشمیر) أي صورة كشمير.[10] كليات(حفيظ جالندهرى) وهي مجموعة أشعاره الأردية.[11] (حفیظ کے گیت اور نظمیں)، أي: أغاني وقصائد لحفيظ. [12] ديوان شعر بالأردية

(1) حفيظ جالندهرى، اِنتخاب كلامِ حفيظ، بار اوّل، مطبوعه كوه نور پريس، دهلى، بدون تاريخ طبع، ص5.
حفيظ جالندهرى، اِنتخاب كلامِ حفيظ ، أُردو پاكٹ بک سيريز پوسٹ بكس، دہلى، ١٩٦٠م، ص4.
(2)- ---- -------، كليات حفيظ جالندهرى ، مرتب خواجہ محمد زكريا، فريد بک ڈپو لمٹيڈ، نئى دهلى، ٢٠٠٨م، ص24.
(3)---- -------، حفيظ کے افسانے، دفتر شاہنامہء اسلام، لاہور، بدون تاريخ طبع. ص5.
(4)---- -------، شاهنامہِ اسلام، جلد اول، پہلا خاص اڈيشن، لاہور، 1929، ص4.
(5)---- -------، سوز وساز، مجلسِ اردو اور كتاب خانه حفيظ اردو بازار، لاہور، ١٩٣٥، ص3.
(6)---- -------، بہارکےپھول، بار سوم، دار الاشاعت پنجاب، لاہور، 1940م، ص1.
(7) ---- -------، بزم نہیں رزم، بد طفيل نقوش پريس، لاہور، ١٣٩٣هـ،ص2.
(8)---- -------، نغمہ زار، نيو تاج آفسپوسٹ بكس، دهلى، ١٩٦١م،ص2.
(9)---- -------، چراغِ سحر ، بدون تاريخ طبع، ص2.
(10)---- -------، تصوير كشمير، ١٩٣٧، ص8.
(11) ---- ------، كليات حفيظ جالندهرى، ص2.
(12)---- -------، حفيظ کے گيت اور نظميں، اِتحاد پريس بُل روڈ، لاہور، ١٩٤١،ص1.

بعنوان (تلخابہء شیریں) أي المرارة الحلوة [13] بعنوان (تہجد کی مناجات) أي مناجاة التهجد [14] (پھول مالا) أي إكليل الزهور.[15]

أما بالنسبة لمؤلفاته النثرية فقد جاءت بعنوان (حفیظ کے افسانے) أي قصص قصيرة لحفيظ.[16] مجموعة قصصية بعنوان (ہفت پیکر) أي سبع أشكال.[17] (سندباد جہازی) أي سفينة السندباد.[18]

اعتنق أجداده الإسلام في عهد الملك المغولى (فرخ سير (1713 –1719م))؛ فأنعم عليهم بإقطاعية في (جالندهر)، ونظرًا لأن الحكومة الإنجليزية قامت بالسيطرة على الإقطاعية بتهمة التمرد؛ مما دفع جده (مهر الدين) إلى العمل بالتجارة، وساعده ابنه (شمس الدين) في التجارة، ثم تزوج (شمس الدين) مرتين، وكان ابنه (حفيظ جالندهرى) أول ابنائه من زوجته الثانية، كما كان له أخوة وأخوات غير أشقاء. وبسبب تكالب صروف الدهر ومصائبه على منزل (حفيظ جالندهرى) تولت تربيته وتبنّته سيدة من أقربائه ليس لها أولاد.

تزوج (حفيظ جالندهرى) ثلاث مرات الزوجة الأولى كانت ابنة خالته عام 1917م[19]، وأثناء تواجده في (انجلترا) ذهب لعدة أيام إلى (فرنسا)، والتقى بامرأة انجليزية تدعى (انيلا)، وتعرف عليها؛ فقامت بترك موطنها، وذهبت إلى الهند عام 1939م ثم تزوجت منه وبقى هذا الزواج اثنى عشر عامًا، ثم انفصلا؛ فعادت إلى موطنها[20]. وفي عام 1954م توفيت زوجته الأولى؛ فتزوج من فنانة في الإذاعة تدعى (خورشيد) عام 1955م، وأقاما معا في مدينة (لاهور).

(13)---- -------، تلخابہء شیریں، مکتبہ اردو دہلی، ۱۹۴۶ء، ص3.
(14)---- -------، تہجد کی مناجات، اردو بازار دہلی، ۱۹۵۳م، ص1.
(15) ---- ------، پھول مالا، دار الاشاعت پنجاب، لاہور.1928م، ص1.
(16)---- -------، حفیظ کے افسانے، دفتر شاہنامہء اسلام، لاہور، ص2.
(17)---- -------، ہفت پیکر، اردو زبان لاہور ، لاہور، ۱۹۵۹ء، ص8.
(18)---- -------، سندباد جہازی، بار اوّل ، دار الاشاعت پنجاب، لاہور، ۱۹۲۶ء، ص1.
(19) حفیظ جالندهرى، كليات حفيظ جالندهرى ، مرتب خواجہ محمد زكريا، ص24.
(20) المرجع السابق ، ص26، 27.

[21] وقد رزق (حفيظ جالندهرى) من زيجاته ثماني فتيات، ست من زوجته الأولى (زينب)، وفتاة واحدة من زوجته الثانية الإنجليزية (انيلا)، وفتاة أخرى من زوجته الثالثة (خورشيد)، بينما حُرم من الذكور، ومن بناته فتاة تدعى (تسنيم) ورثت عن أبيها قرض الشعر؛ فكانت شاعرة.

أصيب في السنوات الأخيرة من حياته بحالة من الوهن والضعف الشديد، وفي الرابع من ديسمبر عام 1982م ساءت صحته للغاية، وظل تحت العلاج بمستشفى (سروسز) بلاهور حتى وافته المنية في الحادي والعشرين من ديسمبر عام 1982م، وكان قد أوصى زوجته قبل وفاته بأن يتم دفنه بجوار العلامه (اقبال)، ولكن تم دفنه في مدينة (لاهور) بجوار قبر زوجنه الأولى (زينب)، وبعدما مضى تسعة أعوام من وفاته في السابع والعشرين من سبتمبر عام 1991م، تم نقل جثمانه إلى ساحة العلامه (اقبال) طبقًا لوصيته[22].

تعتبر حياة (حفيظ جالندهرى) مثالاً يحتذى في الكد والسعي الدؤوب فقد تحمل العناء والمشقة سعيًا لطلب الرزق، ففي شبابه عمل (حفيظ جالندهرى) في مجالات الحياة المختلفة، مثل تصميم الملابس ، والعطور، والسكة الحديد، لكن تلك المجالات لم تكن مناسبة لهذا الشاعر العظيم؛ فتركها جميعًا ثم بدأ اتصاله وعمله بالصحافة الأدبية، حيث أصدر مجلة باسم: (اعجاز) بمدينة (جالندهر) التي لم يصدر إلا خمس أعداد، ثم أتى إلى مدينة (لاهور) عام 1922م وعمل موظفًا بمجلة شهرية تسمى (شبابِ اردو) أي: شباب الأردية، ثم عمل بمجلة (ہزارِ داستان) أي: ألف حكاية، ولم يبق فيها إلا شهورا قليلة، ثم عُين (حفيظ جالندهرى) مديرًا لمجلة للمرأة بعنوان: (تہذيب نسواں)، أي: ثقافة المرأة، ومديرًا لجريدة للأطفال بعنوان (پھول)، أي: الورد، وفي عام 1926م عُين مديرا لجريدة (مخزن)، أي: المخزن، وقبل ذلك أصدر جريدة جمعية بعنوان: (حمايتِ اسلام)، أي: حماية الإسلام، وبهذا ظل عدة أعوام يعمل خلالها في

(21) افكار، حفيظ نمبر، مرتبہ صہبا لكهنوى، شماره نمبر ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، مكتبہء افكار، كراچى، ۱۹۶۳ء، ص494. ايضًا حفيظ جالندهرى، كليات حفيظ جالندهرى، ص 27.

(22) سيد نواز حسن زيدى، حفيظ جالندهرى- شخصيت وفن، پى ايچ ڈى اردو ، پنجاب يونيورسٹى لاہور ۲۰۰۴، ص47 - 51.

المجلات والجرائد، وعلى الرغم من أنه لم يستمر في هذا العمل طويلاً إلا أن هذا العمل جعله ذائع الصيت وأضفى عليه معرفة وشهرة فيما بعد. [23]

بدت على (حفيظ جالندهرى) بوادر الموهبة والشاعرية مبكرا؛ فأخذ في كتابة الشعر منذ في الحادية عشر من عمره وفي السابعة عشرة من عمره، بدأ يحظى بشعبية كبيرة في (جالندهر) والمناطق المحيطة بها، كما كان كثير المشاركة في المشاعرات، وفي إحدى المشاعرات تم إعطاؤه لقب (أبو الأثر)، وبعد ذلك كان يذكر هذا اللقب مع اسمه[24].

حينما كتب الـ (شاهنامہء اسلام)، أي: ملحمة الإسلام وصلت شهرتها حتى (نواب بهاولبور)؛ فدعاه إلى حضور الأعياد والاحتفالات، وفي عام 1935م جعله مرافقا له في أداء فريضة الحج، وفي عام 1937م قرر له راتبا شهريا قدره ثلاثمائة روبية لمدة ثلاثة أعوام، وفي عام 1938م ذهب إلى (انجلترا) وقضى هناك تقريبًا ثمانية أشهر.[25]

حُرم (حفيظ جالندهرى) من يد الأب الحانية؛ وهذا الأمر أصقل في شخصيته عاطفة الأبوة الودودة الحانية، فقد كان محبًا لبناته الثمانية، كما فجرت الصدمات التي تعرض لها (حفيظ جالندهرى) ينابيع الشعر في نفسه المكلومة، فعندما وقعت ابنته (ارشاد) في البئر، وتوفيت، كتب نظما بعنوان: (ارشاد کی یاد میں)، أي: في ذكرى (ارشاد)، وعندما أصيبت ابنته الشاعرة (تسنيم) بفقد الإتزان الذهني بسبب ما تعرضت له من إيذاء زوجها؛ أبقاها (حفيظ جالندهرى) معه حتى مات، وأنفق ثروة على علاجها، وأثناء رعايتها مرض هو نفسه. [26] قام (حفيظ جالندهرى) بكتابة النشيد الوطنى لباكستان، حيث كان أثناء قيام باكستان في (شمله)،

(23) حفيظ جالندهرى، كليات حفيظ جالندهرى، ص24، 25.
(24) ----------، انتخاب كلام حفيظ، ص5. ايضًا حفيظ جالندهرى، كليات حفيظ جالندهرى، ص25-27.
(25)----------، كليات حفيظ جالندهرى، ص26، 27.
(26)-سيد نواز حسن زيدى، حفيظ جالندهرى شخصيت وفن، ص60.

ووصل إلى مدينة (لاهور) في سبتمبر 1947م، وعين مديرا لجريدة (آزادِ كشمير)، أي: كشمير الحرة. [27]

(27) انور سديد، اردو ادب کی مختصر تاریخ، مقتدره قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۱ء، ص435، ایضًا ڈاکٹر زرینہ رحمن، حفیظ جالندھری کا فن، اشاعت اول، نئی دهلی، ۲۰۰۷ء، ص33. حفیظ جالندھری، کلیات حفیظ جالندھری، ص27.

الفصل الأول

قراءة تحليلية للمجموعة القصصية (بفت بيكر: الأشكال السبعة) لحفيظ جالندهرى

إذا ما أردنا أن نتلمس الطريق نحو تحديد القضايا الاجتماعية في المجموعة القصصية – محل الدراسة – ليتسنى لنا تشخيص المشكلات أو القضايا التي تناولتها، وكيفية معالجتها، والأفكار التي طرحتها؛ لاستطعنا إلى حد كبير حصر موضوعنا تحت العنوان الذي يحمله.

ونلاحظ في بادئ الأمر أن هذا الفن القصصي قد حصر نفسه في معالجة القضايا الاجتماعية التي تنوعت بتنوع الحياة الإنسانية ومواقفها المتباينة؛ حيث نستطيع تلخيص هذه الموضوعات فيما يلي:

- إن هذه القصص تجاوزت – في بعض نماذجها – المشكلات الاجتماعية الصغيرة التي تفرزها الأسر الفقيرة من سوء أحوالها، وتخلف مواقعها ومفاهيمها في الحياة العامة؛ لهذا يظهر أبطالها في وضع متدن تلفه الشكوى والمرارة، إلى مشاكل الإنسان وسلوكه الاجتماعي، وإصلاح مفاهيمه بوصفه بنية في مجتمع عام يواجه تقاليده المتوارثة، ينبغي أن يختار هو مثلاً بنفسه زوجته لا اختيارا نزولا على رغبة الأخرين، وأن يؤمن بحرية المرأة فيما يتصل بحياتها ومستقبلها خاصة في موضوع زواجها، فليست المرأة كائنا يجب التخلص منه، وليست شيئا يباع ويشترى.
- وعالجت هذه القصص – بالإضافة إلى ذلك – قضايا وموضوعات الأسرة، وتطرقت لبنائها القائم على مفاهيم سلطة الأب وتشبثه بالتقاليد الموروثة بتزمت شديد، كما توجهت اجتماعيا إلى مفاهيم الخيانة الوجدانية والزوجية، وكيف تسبب هذا الأمر في انفصال اجتماعي، وأحدث هوة سحيقة عمد السارد إلى ملئها بتصرفات اجتماعية متهورة ومنافية – في أكثر الأحيان – للقيم الدينية والخلقية الثابتة والمتوارثة من خلال شخوص القص وأبطاله؛ وتحولهم إلى مسخ مشوه داخليا لا يفارقه ما قارفه من آثام، يحركه السعي

الفاحش إلى الانتقام من نفسه وجلد ذاته، ضاربا عرض الحائط بكل الاعتبارات الاجتماعية والأخلاقية.

وبما أن المشكلات الاجتماعية بطبيعتها لا يمكن حصرها لكثرتها وتنوعها؛ فإنه يمكننا تحديد معالم المشكلات الخاصة في المجموعة القصصية ...؛ إذا حددنا أهم المحاور الأساسية التي كانت تدور حولها أجواء السرد، وهي:

1- السلطة في الأسرة:ـ

تناول السرد في المجموعة القصصية سلطة مختلفة في الأسرة، منها سلطة الجد صاحب الرأي النافذ والمتحكم في البيت، وعلاقاته، واقتصاده، وزواج الأحفاد، والإرث الاجتماعي، وسلطة زوج الأم (وهو أيضًا العم) وهي بدورها ممتدة من سلطة الجد، وسلطة الإرث الاجتماعي، ودوره في الأسرة كنمط أو نظام اجتماعي، فقد عرضت القصة لهاتين السلطتين، كما عرض السرد لسلطة زوج الأم في حالة فقد الأب موضحة مساوئ هذه السلطات المختلفة على الأبناء الذي تعرضوا لفقد الأب؛ وهذا النوع من السيطرة يؤدي في كثير من الأحيان إلى مشكلات اجتماعية أكثر ضررا من المشكلة الأصلية نفسها، فالابن يرفض بطبيعته مثل هذا التحكم الذي يقيد حريته ورغبته واختياراته ويلغي شخصيته؛ فيلجأ إلى الفكاك والخلاص من هذا التسلط الممقوت؛ ليقرر التخلص من حياته المغلوبة وإرادته المسلوبة بالانتحار، على أمل بتحقيق ما تطمح إليه نفسه في عوالم ينعم فيها بالحرية وحياة أخرى، ومعنى ذلك أن هذا النوع من التسلط قد يؤدي إلى ضرر أكبر مما تخشاه من سقوط مكانتها.

ومن النماذج الدالة على هذا النوع من القضايا الاجتماعية قصة **(خود كشى)** أي **الانتحار** التي يجسد فيها الراوي تسلط الجد والأب (زوج الأم والعم) وإصرارهما على أن لا يتزوج البطل **(مجيد)** من الفتاة التي شغف بها قلبه وملكت عليه حنايا نفسه؛ فقد أدت سلطة الأسرة عليه – تحت قناع الشعور بالهيمنة وتطبيق النفوذ – في إصرارها على أن لا يتزوج من المرأة

التي يحبها ويريدها إلى الوصول لطريق مسدود؛ فلجأ إلى الانتحار والخلاص من الحياة برمتها على أن يعيش قلبه معذبا بها؛ وذلك حيث يقول ما ترجمته: **((نزلتُ على السلالم بسرعة ومررت بالفناء حيث كانت هناك زوجة أبي وأختي غير الشقيقة (زوجة مجيد) في القاعة تبتسمان وتتهامسان.**

ولكنني ركضت إلى بيت الحكيم وأنا أتجرع الدم بداخلي، وكانت أذني ترن وكأن صوت نياح على ميت يأتي من الباب والجدار

ولما وصلت إلى منعطف الحارة وكنت على وشك التوجه إلى بيت الحكيم؛ إذ بصوت من الخلف، وعندما التفتُ وجدت جارتنا الشابة (عزيزة) تطل برأسها من مصراع باب منزلها وتناديني.

فصرختُ قائلًا: "لدي عمل" ولكنها لوحت بشدة وأشارت إليّ بإصرار، فعدت على مضض. أخذتني إلى الدهليز، وسألتني:"كيف حال أخيك؟" فنظرتُ إلى وجهها الجميل بتعجب وقلت لها: "إنه مريض".

فقالت: "لقد تناول السُّم"، فقفزت من الدهشة، وسألتها:"من أخبركِ؟"

"لن تخبر أحدا، أليس كذلك؟" ولكنني أجبتها قبل أن تُجيب بأي شئ: "لا".

فأخرجت ورقة وأعطتها لي، وقالت:"اقرأها"، وكانت الرسالة بخط أخي، ومكتوب فيها: جدي لميوافق، وليس بيدي حيلة؛ سوف أتناول السُّم، وليغفر الله لي.

لم أفهم ما معنى هذا، فقالت: "ما معنى هذا؟"

"يعني أنه لم يتناول السُّم قبل الساعة التاسعة، ولا يزال من الممكن إنقاذه. إلى أين تذهب؟"

قلت: "سأستدعي الحكيم".

فقالت لي: اذهب بسرعة وأخذت الورقة من يدي ومزقتها.

مسح الحكيم العجوز عرقه بعد الفحص، وقال: "هل تناول شيئًا سامًا؟ لق دبدأ مفعول السُّم، وإذا لم يتم اتخاذ تدابير عاجلة، فالأمل ضعيف جدًا.منذ متى وهو فاقد الوعي؟"

قالت والدتي من وراء الستار: لقد عاد إلى البيت من الخارج في الساعة التاسعة، وأخذ مني كوبا من الماء وصعد إلى الأعلى، وبعد ساعة صعدت إلى الأعلى لأمر ما، فوجدته يتلوى على السرير، وكانت قبعته ووسادته ملقاتين على الأرض، وعندما رفعت الوسادة وجدت هذه الورقة تحتها.

أخذتُ الورقة من يد والدتي وأعطيتها للحكيم، وكانت نفس الخط الذي رأيته مع عزيزة قبل نصف ساعة.

ومكتوب في الرسالة: أمي العزيزة – الأحد عشر قطرة من محلول الخشخاش، التي ذوبتها بيدي في الماء وشربتها ستمنحني الخلاص من الذل الذي أُعانيه يوميا. أمي العزيزة، لا تقلقي، وأبلغي أخي وافر حبي، وأدعوا الله أن يربط على قلبك الجريح. (يتيمك التعيس مجيد))) [28].

([28]) میں جلد جلد سیڑھیوں سے اُتر کر صحن میں سے گزرا. والان میں میری سوتیلی ماں اور سوتیلی ہمشیرہ یعنی مجید کی بیوی آپس میں مُسکرا مُسکرا کر سرگوشیاں کر رہی تھیں.
میں اندر ہی اندر لہو کا گھونٹ پی کر بھاگتا ہؤا حکیم کے گھر کی طرف چلا. میرے کان سائیں سائیں کر رہے تھے. معلوم ہوتا تھا در ودیوار سے بین اور ماتم کی صدائیں آ رہی ہیں.
گلی کے موڑ پر پہنچ کر میں حکیم کے گھر کی طرف مُڑنا چاہتا تھا کہ پیچھے سے ایک آواز آئی. میں نے پلٹ کر دیکھا.
ہمارے محلّہ کی ایک نوجوان لڑکی عزیزہ اپنےگھر کے کواڑ کی اوٹ سے سر نکالے نام لے کر مجھے پکار رہی تھی.
میں نے چلاّ کر کہا. " مجھے کام ہے". اُس نے زور زور سے باز وبلا ہلا کر زیادہ اصرار کے ساتھ اشارہ کیا. میں بادل ناخواستہ واپس پلٹا. "وہ مجھے اپنی ڈیوڑھی میں لے گئ اور پوچھنے لگی.
"تمہارے بھائی کا کیا حال ہے؟"
میں نے تعجب سے اس کے حسین چہرے کی طرف دیکھا."وہ بیمار ہے".
"اس نے زہر کھا لیا ہے"
میں حیرت سے اُچھل پڑا: تمہیں کس نے بتایا؟"
"تم کسی کو بتاؤ گے تو نہیں؟"

ولم يقف الأمر عند هذا الحد من مظاهر ممارسة السلطة والنفوذ على أفراد الأسرة، ففي قصة **(خُود كشی)** أي **الانتحار** يجسد الكاتب أيضا أن مظاهر التسلط والتحكم كانت تصل إلى الأمور الحياتية الضرورية، وهي الطعام والشراب؛ فألقت الضوء على أن أحد شخوص القصة وهو**(رياض)** لم يستطع من شدة ما يتملكه من الخوف والرعب والهلع المطالبة بالطعام، فقال ما ترجمته: **((انحنى رأسي تلقائيًا، والتفتُ بهدوء، وبدأت في صعود الدرج ببطء إلى الطابق الثالث من منزلنا، كانت قدماي ترتعدان من الخوف، فسمعت صوت أبي كالرعد وهو يقول:"إلى أين تذهب؟"**

سلبت من قوتي للمضي قدمًا، فعدت إلى الأسفل بدون أن أتفوه بشئ، ووقفت صامتا، وكانت أمي تنظر إلي وبريق العجز وقلة الحيلة في عينيها؛ وكانت شفتيها ترتعد، تريد أن تقول شيئا، لكنها كانت تخشى من قول شيء . ثم قال أبي مرة أخرى:"لماذا تقف تحدق هكذا، هل أكلت؟"

کچھ سوچے اور یہ جانے بغیر کہ یہ کیا کہنے والی ہے. میرے منہ سے نکلا"نہیں"
اس نے ایک کاغذ نکالا اور مجھے دیدیا."اسے پڑھو" یہ میرے بھائی کے لکھے ہوئے چند لفظ تھے ۔ دادا جان نے منظور نہیں کیا. اب کوئی چارہ نہیں ہیں زہر کھا رہا ہوں. اللہ مجھے معاف کر دینا.
میری مجھ میں کچھ نہ آیا "اس کا کیا مطلب ہے؟"
:اس کا مطلب یہ ہے کہ اس نے نو بجے سے پہلے زہر نہیں کھایا تھا. ابھی اس کا بچ جانا ممکن ہے. تم کہاں جاتے ہو؟"
حکیم کو بُلانے. جلد جاؤ ـــــ یہ کہہ کر اُس نے کاغذ میرے ہاتھ سے لے لیا اور پھاڑ ڈالا. .....
بوڑھے حکیم نے معائنے کے بعد پسینہ پونچھا اور کہا"اس نے کوئی زہریلی چیز کھائی ہے؟ زہر اثر کر گیا ہے اگر فوراً تدبیر نہ کی گئ تو امید بہت کم ہے؟ یہ بے ہوش کب سے ہے؟"ش
والدہ نے پردے کے پیچھے سے کہا _ ۹ بجے یہ باہر سے گھر آیا تھا. مجھ سے پانی کا گلاس لیا. اُوپر چلا آیا. ایک گھنٹہ بعد میں کسی کام کے لئے اُوپر آئی. یہ چار پائی پر تڑپ رہا تھا. اس کی ٹوپی اور تکیہ زمین پر پڑا تھا. جب میں نے تکیہ اُٹھایا تو اس کی تہ میں مجھے یہ کاغذ ملا.
میں نے والدہ کے ہاتھ سے کاغذ لے کر حکیم کو دیا. یہ اسی طرز کی تحریر تھی. جو میں نے عزیزہ کے پاس آدھ گھنٹہ ہؤا دیکھی تھی
پیاری ماں : افیم کےست کی گیارہ بوندیں جو میں نے اپنے ہاتھ سے پانی میں حل کر کے پی ہیں. مجھے ہر روز کی بے عزّتی سے نجات دلا دیں گی. پیاری ماں تم فکر نہ کرنا بھیّا کو میری طرف سے بہت بہت پیار دینا. خدا کرے وہ تمہارے زخمی دل پر پھاہا رکھنے کے قابل ہو. تمہارا بے نصیب یتیم (مجید). حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص79-83.

"سوف أتناول الطعام"،قلت كذا، واتجهت نحو المطبخ مسرعا، وعندما نظرتُ إلى سلة الخبز لم أجد فيها سوى قطعتين أو ثلاث من الخبز البائت.

"لم يطهى شيء اليوم".

بدأ قلبي يخفق من شدة الوساوس، التقطت قطع الخبز الجافة، وتظاهرتبأنني آكلها وظهري للباب. لا أعلم لماذا أريد أن أخفي عنأبي أنه لا يوجد خبز.

قال والدي لوالدتي: "لمَ لا تنهضين وتطعميه ... ألا تسمعين .... ما أقول.

التفت تلقائيًا واسترقت النظر. لقد خُبِزَ الخبز خصيصًا لك.)) [29]

ويقوم السارد بتصوير مشهدا في قصة **(خود كشى)** أي **الانتحار** يجسد قمة مظاهر التسلط واستخدام النفوذ على أفراد الأسرة، حيث إن الأم تحاول إيقاظ الشعور الداخلي عند الأب (مشاعر الأبوة عند زوج الأم أو العم) حتى يتحرك لإنقاذ ابن أخيه **(مجيد)** الذي قرر الانتحار وشرب السُم ليتخلص من هذا النفوذ المستبد المدمر لكل شيء، ولكن زوج الأم يقوم بمعاقبة الأم بالسباب والضرب المبرح لمجرد قولها ذلك، فيقول الكاتب ما ترجمته: **((وقف أبي وصرخ**

([29]) میرا سر خود بخود جھک گیا اور میں چپ چاپ مُڑ کر آہستہ آہستہ اُن سیڑھیوں پر چڑھنے لگا جو ہمارے مکان کی تیسری منزل کو جاتی تھیں. میرے پاؤں خوف سے کانپ رہے تھے. اسی وقت مجھے اپنے باپ کی گرج سنائی دی. "اُدھر کہاں چلا"؟
میری آگے بڑھنے کی قوّت سلب ہو گئی اور میں کچھ بولے بغیر نیچے اتر آیا اور گُم سم کھڑا ہو گیا. میری ماں میری طرف دیکھ رہی تھی. اس کی فکرمند نگاہوں میں بے بسی کی جھلک تھی. اس کے ہونٹ کانپ رہے تھے. وہ کچھ کہنا چاہتی تھی. شاید وہ کچھ کہتے ہوئے ڈرتی تھی. میر ے باپ نے پھر کہا:" گُہنّے کھڑا دیکھتا کیا ہے. کھانا کھا لیا؟"
"کھا لیتا ہوں" یہ کہہ کر میں جلد جلد باورچی خانے کی جانب چلا . میں نے چنگیر کو دیکھا. اس میں روٹی کے دو تین باسی ٹکڑوں کے سوا کچھ نہ تھا.
"آج کچھ پکاّ نہیں"
طرح طرح کے وسوسوں سے میرا دل دھڑکنے لگا میں نے وہی سوکھےٹکرے اُٹھالئے اور دروازے کی طرف پشت کر کے کھانے کا بہانہ کر لیا . نہ جانے کیوں میں اپنے باپ سے یہ بات پوشیدہ رکھنا چاہتا کہ روٹی نہیں ہے.
"اُٹھ کر اسے کھانا کیوں نہیں دیتی ـــ سُنتی ہے ـــ میں کیا بک رہا ہوں"
میں نے بے اختیار مُڑ کر جھانکا. روٹی صرف تمہارے لئے پکائی گئ تھی. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص72، 73.

قائلًا: "لقد أقمتِ حدادا من الآن، وهو لم يمت بعد. نظرت فإذا بأمي تنظر إلى أبي نظرات مملوءة باللوم، ثم قالت: "إذا كان لم يمت الآن، فسوف يموت في المساء".

يا الله، ما هذا الذي يحدث؟ كان هناك شيء في قلبي يقول ذلك في ذعر. أخرج أبي أنبوب النرجيلة وبدأ يضرب أمي هنا وهناك، وإلى جانب الشتائم والسباب كانيقول:"ليمت لا يهمني، لتموتوا جميعكم،اخرجوا من بيتي، موتوا بالخارج، لقد دمرتموني.))[30]

ونخلص إلى استنتاج هو أن موقف القصة السابقة موقف متطور؛ إذ تطرح القصة أبطالا إيجابين مقابل أبطال سلبين، فالجد المتسلط، والأخ المتسلط، والأب المتسلط، أو زوج الأم؛ أبطال سلبيون اجتماعيا من وجهة نظر القاص، يجب التصدي لهم بأبطال إيجابين؛ مما جعل قصة **(خود كشى)** أي **الانتحار** تتميز بالصراع الذي تديره بين شخصياتها لتنتهي منه إلى معالجة المشكلة التي تناقشها.

2- الخيانة الزوجية:ـ

عالجت المجموعة موضوع الخيانة الزوجية ضمن محور الأسرة، باعتبارها حالة اجتماعية ضارة؛ أفرزتها الحالة المرتبكة لحياة الأسرة، وتأتي الخيانة نتيجة لعوامل منها تسلط أفراد الأسرة بعضهم على بعض، وما ينتج عن ذلك من فقدان التوافق بين الزوجين؛ بما يقود إلى تفكك الأسرة وضياع أفرادها؛ وأخيرا تحلل أفرادها من قيمهم الخلقية، وقد عالجت المجموعة القصصية هذا التحلل الخلقي كما يتمثل في الخيانات الزوجية بطريقتين:

(30) میرا باپ اُٹھ کھڑا ہؤا اور یہ کہہ کر چلاّیا. "ابھی سے سوگ منا رکھا ہے . ابھی مر تو نہیں گیا" میں نے دیکھا. ماں ملامت آمیز نظروں سے میرے باپ کی طرف دیکھ رہی تھی. وہ بولی: "نہیں مرا تو شام تک مر جائے گا."
یا اللہ یہ کیا معاملہ ہے؟ کوئی میرے دل میں بیٹھا بیتابی سے کہہ رہا تھا.
میرے باپ نے حقّے کی نے نکالی میری ماں کو دھڑ ادھر پیٹنا شروع کر دیا. قسموں اور گالیوں کے ساتھ ساتھ وہ کہتا جاتا تھا. "میری بلا سے مر جائے. تم سب مر جاؤ. نکلو میرے گھر سے باہر جا کر مرو. تم نے میرا ستیا نا س کر دیا". حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص۷۳، ۷۴.

الأولى: عدم تبرير الخيانة التي تقع من الزوج أو الزوجة، سواء أكان ذلك انطلاقا من وضع الرجل في المجتمع أم وضع المرأة التي تظلمها التقاليد في المجتمع ظلما بينا، وتحول بينها وبين حريتها في ممارسة حقوقها، واختيار زوجها بإرادتها.

الثانية: إدانة الخيانة الزوجية سواء في ذلك الرجل أم المرأة دون مناقشة الأسباب الاجتماعية المختلفة التي تقود المرأة المتزوجة أو الرجل المتزوج إليها؛ مما يجعلنا نصنف هذه القصص تحت الاتجاه التسجيلي، حيث إن من المعروف أن للقصة رسالة معينة مثل سائر الفنون، وهي معالجة المشكلات التي تناقشها معالجة تقود إلى التخلص منها، فليس الأمر مجرد تبرير أو إدانة.

ومن الملاحظ أن هذا النوع من القصص الذي يتخذ موضوعه الخيانة الزوجية خاصة، والتحلل من القيم الخلقية والتقاليد عامة أكثر من غيره في المجموعة القصصية – موضوع الدراسة – وسنشير هنا إلى قصة بعنوان: **(آوارگی)**، أي: **الشرود** التي تعد نموذجا لهذا النوع من القصص، ويعقد الكاتب في هذه القصة مقارنة بين حياة البطل السابقة وحياته الحالية التي وصل إليها؛ فيذكر السارد أن البطل ينتمي إلى أسرة تتكون من أب وأم في مرحلة الضعف والشيخوخة، وزوجة شابة، وعلى الجانب الآخر نجد فيها معرضا لأحاديث البطل الداخلية وما يجول بخاطره من صراع حول أحداث ماضية، يعتصر فؤاده الندم والألم، على ما اقترفه من خيانة لزوجته، ويحيا وحيدا مشردا ضائعا في غرفة تعج بالقاذورات، ويخيم على أجوائها الظلام الدامس، فقد ذهب يعب من الخلاعة والمجون في سبيل امرأة لعوب عشقها، ضاربا بمسؤوليته نحو زوجته وأبيه وأمه الطاعنين في الكبر عرض الحائط، تاركا لهم الإفلاس والفقر ينهش في جلودهم ولحومهم، فقد أنفق في سبيل إرضاء هذه المرأة اللعوب الغالي والنفيس، فضيع ثروة أبيه، وأهداها مجوهرات زوجته، وبعد أن خسر كل شيء، تبين له أن هذه المرأة لم تكنّ له حبا وإنما تعشق ثروته، كما أنها تعشق رجلا ثريا آخر؛ فخرج كلاعب القمار الخاسر لم تبق له سوى لائمة الأفكار والهواجس والحياء الذي يمنعه من العودة إلى أسرته ومنزله، بعدما ضيعهم وتركهم

نهبا للضعف والعجز ؛ فقال ما ترجمته: **((ذلك الشوق بابه كان مفتوحا دائما لتلك الثروة التي ورثتها عن والدي، تلك المرأة التي أحبت ثروتي أكثر مما أحبتني، تنتظرني بشوق مصطنعمن أجل زينة مزيفة، تتلألأ مجوهرات زوجتي على أذنها وصدرها، تلك المجوهرات التى استدان والدى لصنعها من أجل زواجي ... آه.**

بدا لي كما لو أن سريري يهتز إثر رعشتي؛ لأنه تبدو أمامي هذه المرأة الخائنة عاشقة لرجل آخر ثري؛ فثروة أبي كلها راحت ضحيةً لرغبتها الجامحة في المال.

خرجت من منزلها كمقامرٍ خاسر مطأطأ رأسي، تأبى قدمي أن تسير ناحية منزلي الحزين، وفيه والداي وزوجتي في انتظاري، بل تجرّنيناحية السفر والرحيل، فحيائي يمنعني من العودة إلى هناك.

في هذه الحالة من الذهول، تومض حقائق تلك الأحداث في عقلي كما البرق، تلك الحقيقة المؤلمة التي كانت نهاية سعادة والداي العجوزان وزوجتى الشابّة.

وفي حالة من الندم والأسف، ألوم نفسي على ما فعلت. هل يجب عليّ العودة لمنزلي، ليس لدي مثل هذه الجراءة، ضاعت الفرصة، يجب أن أنسى أنه كان لي منزل.

ثم مرةً أخرى يأتي أمامي وجه حسرة والديّ عليه آثار سنوات الضعف والشيخوخة، آهٍ، تركتهم فقراء وخرجت ينتظرني التشرّد، وهم أحياء بسبب ما يأملونه منّي.

ثم تساورني العيون الساحرة لزوجتي؛ تنظر إليّ بعجز وألم وقد بنت سعادتها على وجودي، وضحت بكل شيء على مذبح إهمالي. فانسابت الدموع من عينيّ كالنار المشتعلة. بكيتُ... جفَّ حلقي من الحزن. بينما خارج كوخي الحقير، في فناء الخان الواسع، كانت الريحُ والماء في صراعٍ عاصف. تصرخ بين الأشجار، تلمعُ البروق، وتُرعدُ السماء. والعاصفةُ

قد أشعلتْ طوفانًا؛ كأنه يومُ القيامة. فجأةً، تحوَّلَ ثقلُ روحي كلّه إلى دموع، وانفجرتُ باكيًا بحرقةٍ.))[31]

(31) وہی شوق آزما مکان "جِس کا دروازہ اس دولت کے لئے ہمیشہ کھلا تھا. جو میں نے اپنے باپ سے حاصل کی تھی. "وہی عورت" جس کو مجھ سے زیادہ میری دولت سے عشق تھا. مصنوعی بناؤ سنگار کئے میرے لئے چشم براہ تھی. اس کے ہاتھوں اس کے کانوں اس کے سینے پر میری "بیوی" کے زیورات چمک رہے تھے. وہ زیورات جو میرے باپ نے میری شادی پر قرض لے کر بنوائے تھے"آہ ـ"
مجھے ایسا معلوم ہؤا کہ میری چار پائی زلزلے سے کانپ رہی ہے کیونکہ میرے سامنے یہی بے وفا عورت ایک دوسرے دولتمند "مرد" کے لئے بتیاب محبّت نظر آرہی تھی. اس لئے کہ اب میرے باپ کا کل اثاثہ. میرے ہاتھوں اس کی بے پناہ خواہش زر کی نذر ہو چکا تھا.
اور میں سرجھکانے ہارے ہوئے قمارباز کی طرح اس کے مکان سے نکل رہا تھا. میرے قدم اپنے افسردہ گھر کی طرف نہیں. جہاں والدین اور بیوی میری "تباہ حال" واپسی کے منتظر تھے بلکہ پردیس اور مسافری کی طرف میری رہنمائی کر رہے تھے میری شرم میرے گھر واپس جانے میں مانع تھی.
اس مدہوشی خیال کے عالم میں واقعاتِ گذشتہ کی حقیقت بجلی کی طرح میرے تاریک دماغ میں چمکی. وہ جانکاہ حقیقت جس نے میرے بوڑھے والدین اور جوان بیوی کے لئے دنیا کی راحتوں کا خاتمہ کر دیا تھا.
میں نے کیا کیا میرے دل میں افسوس اور ندامت کے حیّات اُبھرے.
کیا مجھے گھر واپس جانا چاہے. نہیں مجھ میں ایسی جرأت نہیں! موقع گزر گیا. مجھے بھول جانا چاہئے کہ میرا کوئی گھر تھا.
ایک بار پھر ماں باپ کے حسرتناک چہرے میرے سامنے آگے . جن پر بڑھا پا اور ماندگی برس رہی تھی. آہ جن کو میں مفلس اور برباد چھوڑ کر آوارہ گر دی کرنے نکل آیا تھا اور جو صرف میری امیدوں کے سہارے زندہ تھے.
پھر ایک بار میری بیوی کی غمز وہ آنکھیں میری طرف بے بسی سے تک رہی تھیں. اس کی مسرور گھڑیاں صرف میرے دم سے وابستہ تھیں. اس نے اپنی تمام جوانی میرے تغافل کی نذر کر دی تھی.
آگ کی طرح جلتے ہوئے آنسو میری آنکھوں سے بہہ نکلے. میں رویا. میرا حلق خشک ہو گیا.
میری ذلیل کوٹھڑی سے باہر سرائے کے کشادہ صحن میں ہوا اور پانی میں زور آزمائی ہو رہی تھی درختوں میں ہوا چیخیں مار رہی تھی. بجلی تڑپ رہی تھی. بادل گرج رہے تھے. طوفان نے ایک طوفانِ قیامت برپا کر رکھا تھا.
یک لخت میری تمام رُوح کا بوجھ آنسو بن گیا اور میں پھُوٹ پھُوٹ کر رونے لگا. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص105 – 108.

إن للعلاقة مع المرأة اللعوب في القصة بعدين: بعد وجودي يؤكد إنسانية الإنسان بما هو مخلوق يحب ويكره، ويشتهي وينفر، ويرضى ويسخط، وآخر معرفي حيث أن التواصل مع الآخرين – وتمثله في القصة المرأة اللعوب – سبيل الإنسان إلى المعرفة، ومن خلال وقوع الكاتب على هذه اللحظات الغنية بالدلالات، واختلاط البعدين في القصة، تكتسب صبوات الإنسان إلى المعرفة والتواصل والتحقق كيانا عينيا راسخا، ويؤكد الموجود ذاته، حتى لو كان سعيه عبثيا لا قوام له في الواقع المحسوس.

ومن خير القصص التي تصور جانب الخيانة الزوجية قصة **(بوشيار ديوانه) أي الجنون الواعي**، فيها يشعر القارئ أن حس العبث يضرب بجذوره في المساويء الاجتماعية والتشوهات النفسية الناشئة عن مناخ وظروف فاسدة، وتعد القصة انعكاسا لتشوش الرؤية، وتداخلا لمعطيات الحس، وفيها أيضا إيحاء بتلك الصور الاجتماعية الفاضحة التي تمتاح مادتها من أعمق ينابيع اللاشعور، وهي لا تعدو أن تكون صورة تخطيطية عن بعض الحالات الوجودية كالانتقام والشعور بالذنب، والحزن، ومن الممكن أن نقول إن الخيوط القصصية التي تسري في تضاعيف القصة هي: زوج هنا، يقتل أخاه الخائن، ويقتل زوجته الخائنة وجنينها الذي ما زال مضغة في رحمها، يأخذ الجنون ذريعة لإنفاذ مخططه الانتقامي، ويتقبل الصورة الذهنية بالجنون التي رسمها له المجتمع، يضرب في الأرض تيها، يشعر بالذنب، وينهار الأب المكلوم في أبنائه، والسارد يمهد لمشهد الانتقام بخلق جو من التوتر الخفي، والتهديد المكتوم، والعنف الملجوم، وذلك حيث يقول الكاتب ما ترجمته: **((أذكر في مساء يوم ذهب والدي إلى مكان ما، وأنا أخذتها ناحية النهر للتنزه، اكتست السماء بالشفق الأحمر، يبدو ماء النهر مختلطًا بالدم، ابتعدنا مسافة ميلًا ونصف الميل من مورد الماء، لم تُظهر زوجتي تلكأ في الكلام، في إجابة أحاديث قول ما في الضمير، ثم فجأة توقفت؛ وبدأت تنظر لي بحيرة، ربما انتابها شك؛ بَدت**

مترددة في أن تكمل، قالت:يجب عليّ أن أعود الآن، كنت صامتا، ثم قالت"دعنا نعود، فالظلام بدأ يعمّ المكان".

أنا لم أجب بشئ.

لما أنت صامت؟ فلتحدثني

فجأة قبضتُ على ذراعيها بقوة – خرج من فمي للمرة الأولى ذلك الحديث الذي أشحب لونها، فارتعدت وسقطت على قدميّ.

سامحني.. سامحني! احمرت عيوني مثل الشمس التي تغرب؛ أخرجت سكينا.

"آه– أنت تريد قتلي، لا، لا، لن تفعل مثل هذا، سامحني؛ لأجل ذلك الطفل البرئ الذي في بطني.

لا، أبدًا، ظل صوتي مرتعشًا في طيش الغضب، "سأرسلك إلى صحبة من دفنت".

تبدل حسن زوجتي إلى الصفرة والسواد.

آه أنت – هل أنت؟

نعم أنا خنقته، فقد استحق ذلك، وأنتِ أيضًا مثله.

تأوهت زوجتي؛ تحررت من قبضتي، وحاولت الهرب، ألقيت النظر في كل مكان حولي؛ وغرزت السكين في صدرها، انفجر صراخ مؤلم، ولم أكتف بذلك، بل قطعت لحمها الرقيق بسكينتي الحادة إربا إربا، ولم أفقد حماسة انتقامي حتى ألقيت بها في البحر قطعا صغيرة.

"هاهاها ! سعادة بالأسلوب البربري! الصمت حولي، ظلت ترافقني قهقهات.

جرفتُ كل التراب المتلطخ بالدماء إلى البحر، مزقتُ ملابسي، وتخلصت منها وارتديت أخرىأخفيتها هناك قبل يوم – (وا) ورجعت المنزل وأنا أعزف بصفيري مطمئنا كأن شيئا لم يحدث، لم يرني أحد؛ الخادم كان في عطلة، والوالد خرج، أنهيت خطتي ليومين بلا شبهة)).[32]

وكأن هاتين القصتين السابقتين كما لو كانتا تشرحان حالة مرضية عصابية، فالكاتب رمى ببصره إلى ما وراء حدود وجودنا اليومي، وأطل في إحدى اللحظات على الأحداث الكامنة وراء سطح الحياة اليومية، فحمل إلينا صورة لما يحدث على الشاطيء الآخر، إنه لا يحل إشكالا

([32]) ایک دن سرِشام جب میرا باپ کہیں گیا ہؤا تھا. میں اُسے سیرکرانے کے لئے دریا کی طرف لے گیا. ہم بالکل بے پروا سنسان اور غیر آباد کناروں کی طرف بڑھتے گئے. سورج ڈوب رہا تھا. آسمان پر خون سوار تھا. دریا کا پانی بھی خون میں نہایا ہوا معلوم ہوتا تھا. ہم گھاٹ سے ڈیڑھ میل دُور نکل آئے تھے. میری بیوی نے راز ونیاز کی باتوں کا جواب دینے میں کوئی ہچکچاہٹ ظاہر نہیں کی. پھر اچانک وہ ٹھٹک گئ اور حیرت سے میرا مُنہ تکنے لگی شاید اسے شک ہو گیا ہو. وہ آگے بڑھنے میں متامّل معلوم ہوتی تھی. اُس نے کہا:"واپس چلنا چاہے. میں خاموش تھا. "چلوواپس چلو . اندھیرا ہو رہا ہے.
میں نے کچھ جواب نہ دیا
تم چُپ کیوں ہو؟ مجھے ہول آتا ہے
یکایک میں نے اس کا بازو زور سے پکڑ لیا. میرے منہ سے پہلی مرتبہ وہ بات نکلی. جس نے اس کا رنگ فق کر دیا. وہ تھرّائی اور میرے قدموں پر گر پڑی.
معاف کر دو. مجھے معاف کر دو!
میری آنکھیں ڈوبتے ہوئے سُورج سُرخ ہو گئیں میں نے چھرا نکالا.
ہائے تم مجھے مار ڈالنا چاہتے ہو. نہیں نہیں. تم ایسا نہ کروگے مجھے بخش دو. اس معصوم بچّے کے لئے معاف کر دو جو میرے پیٹ میں ہے.
"ہرگز نہیں" جوشِ غضب میں میری آواز تھر تھرا رہی تھی. "تم بھی اسی کے پہلو میں جاؤ گی. جس کو میرے ہاتھوں نے پیوندِ خاک کر دیا".
میری بیوی کا حُسن زر دی اور تاریکی میں تبدیل ہو گیا
"آہ تم نے؟ کیا تم نے؟"
"ہاں میں نے اس کا گلا گھونٹ دیا. وہ اسی قابل تھا اور تم بھی اسی قابل ہو"
"میری بیوی نے ایک آہ کی اور میری گرفت سے آزاد ہو کر بھاگنے کی ناکام کوشش کرنے لگی. میں نے چاروں طرف نگاہ دوڑا کر چُھرا اسکے سینے میں بھونک دیا. ایک دروناک چیخ کی آوازآئی اور بس میں نے اسی پر اکتفا نہیں کی بلکہ پے در پے میرا تیز چُھرا اسی کے نازک گوشت کو کاٹتا ٹکڑے ٹکڑے کرتا رہا. میرے انتقام کا جوش فرو نہ ہوتا تھا. حتّے کہ میں نے گوشت کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے دریا میں بہا دئے.
ہہ ہاہا! وحشیانہ خوشی! آس پاس کی خاموشیاں میرے ساتھ ہلکے قہقہے لگا رہی تھیں.
میں نے خون سے لتھڑی ہوئی تمام مٹی دریا میں ڈال دی.
اپنے کپڑے پھاڑ پھاڑ کر بہا دئے اور دوسرے پہن لئے جو ایک دن پیشتر وہیں چھپا دئے گئے تھے اوہ کس اطمنیان کے ساتھ میں سیٹی بجاتا ہوا گھر واپس پلٹا گویا کچھ ہوا ہی نہیں. کسی نے مجھے نہ دیکھا نوکر چھٹّی پر اور باپ دو دن کے لئے باہر گیا ہوا تھا. بلا شبہ میرا منصوبہ بڑی صفائی سے پورا ہو چکا تھا. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص62 – 65.

ولا يقدم وصفات لمعالجة القضايا – متى كان الفن يفعل ؟– وإنما هو قام برصد أمين ومعذب لورطة الإنسان التي تحمل كل الشرور الاجتماعية التي لا حل لها؛ لأنها أعمق من ذلك جذورا، إن وضع الإنسان تراجيدي أساسا، وهذا ما يرفض أصحاب التفاؤل الساذج أن يقروا به، ولكن أبطال الكاتب يؤكدونه ويدفعون حياتهم وراحة بالهم ثمنا له.

3– الخيانة العاطفية أو الشعورية:–

وهي تعد فرعا من فروع الخيانة بشكلها العام، ويقصد بها نشؤ علاقة بين أحد الطرفين سواء الرجل أم المرأة وطرف آخر، أو هي الموقف الذي يطور فيه الفرد علاقة عاطفية مع شخص آخر غير شريكه، بطريقة تتجاوز الحد الطبيعي، دون أن تصبح بالضرورة علاقة جسدية؛ وقد تؤدي تلك الخيانة الشعورية إلى تدمير تلك العلاقات القائمة مثل الخيانة الجسدية تماماً، وهي صورة من صور عدم الوفاء والإخلاص الوجداني والعاطفي؛ فعندما لا يلبي أحد الطرفين الاحتياجات العاطفية للطرف الآخر، وينزع إلى تلبيتها لدى طرف ثالث مغاير فإن ذلك يعد من قبيل الخيانة الشعورية أو الوجدانية.

وتعالج القصة التي جاءت تحت عنوان:(**فريبِ عشق**) أي **خداع العشق** هذا المضمون الاجتماعي، وتنقسم هذه القصة إلى عدة مشاهدة متتابعة، وهي تدور حول علاقة عشق بين فتاة وشاب، وتعرض لنشأة هذا العشق وانهياره في براعة واقتدار لا مثيل له – فيما سوف نرى– وتتجلى فيها أشكال التعبير الرمزي– بالمعنى التحليلي النفسي الدقيق– وتتجلى فيها العديد مما يطلق عليه في مصطلح التحليل النفسي: العمليات الدفاعية، وسنبين من خلال استعراضنا لها كيف يمكن لأخصائي نفسي أن يقرأ – عبر نصوصها هذه الدلالات والتعبيرات الرمزية؛ مما يعمق من فهمنا للعمل الأدبي الإبداعي، ويبين لنا كيف أنه يعبر عن أعماق النفس البشرية ولغتها وتخيلاتها.

تبدأ القصة بمشهد اللقاء لتأكيد هيام الشاب(**نريمان**) بالفتاة (**تارا**)، واستعار أوار حبه لها في قلبه، ولكنه لقاء يأتي في إطار محفلي بمناسبة تخرجها في رحاب الأسرة، وبهذا يرمز اللقاء إلى بداية ميلاد العشق المشروع، ويتم اللقاء داخل نطاق الأسرة والمنزل، بما يشيران إليه من قيود وعلاقات وأطر للمشروع وغير المشروع، ويقوم الراوي بخلق شخصية ثالثة مجسدا لأبعادها الخارجية والداخلية، وهي شخصية (**فراموز**) صديق (**نريمان**) حيث يحضر أيضا هذا الحفل، ونتبين من خلال ذلك طبيعة الفتاة المحبوبة، فهي حواء فطرية قوية بلا قيود أو خضوع، رمز أنثوي طاغ؛ فيقول الراوي ما ترجمته: **((قبل يوم من الحفل عاد صديق لـ (نريمان) في الكلية في نفس الفرقة، سافر لاجتياز اختبار المحاماة ثم عاد، كان اسمه (فراموز)، كان من سكان (بونا)، توفي والده في أثناء إقامته، والآن أراد العمل بالمحاماة في (مومباي)، وكانت تبدو عليه علامات الذكاء الحاد، كان جميل الطلعة ولعينيه سحر يُفتن به من يراه، كان (نريمان) فخورًا جدابصداقته، ويوم الحفلة اصطحبه أيضًا إلى منزل محبوبته، وعرفهُ بعائلة (تارا).**

كانت الحفلة مملوءة بالتكلف والبهجة، سعادة (نريمان) غير متناهية إذ أعلن السيد (رستم جي) أمام الضيوف عن خطوبة ابنته له، وحددوا تاريخ الزواج بعد ثلاثة أشهر.

في تلك الجلسة كان (فراموز) محط الاهتمام، حديثه ومعلوماته الجديدة، كل شخص يأنس به كثيرًا بسبب حديثه، كان يبدوعليه الفطانة والعلم، السيد (رستم جى) أُعجب به وأصر على مقابلته ثانية.

بعد الطعام بدأ الثلاثة (نريمان– فراموز– تارا) التنزه في الحديقة، ولم يتحدثوا بشئ كثيرًا لأن (تارا) تستحي أمام الغرباءوكانت صامتةً على نحوٍ غير مألوف. وعندما كانت تُثبّت وردةً من الورد الجوري في معطف (نريمان) عند وداعه، كانت يداها ترتجفان، لكن (نريمان) كان غارقًا في سحرِ حركاتها الفاتنة.

استئذن كل من (نريمان) و(فراموز) وغادرا، وفي طريق العودةامتدح (فراموز) (تارا) كثيرًا، خطيبتك مثل الملائكة تمامًا، من رأسها إلى قدمها مملوءة بالحُسن والعصمة، تهانيَّ، حظك سعيد جدا)).[33]

والمشاهد التعبيرية المتوالية في القصة تقوم على حالة قلق وخوف تنطلق منها عند البطل، ولكن دون أن يكون سببها عثرة سيكولوجية متعلقة بنفسية البطل، إن المشاهد التعبيرية قد يبدو فيها البطل في حالة قلق وخوف من خطر مبهم، دون أن يرجع هذا الخوف إلى سبب ملموس، هذه الأحاسيس والهواجس المبهمة التي تقوم عليها الأحداث لا ترجع إلى أسباب سيكولوجية مرضية متعلقة بفردية من تنتابه، بقدر ما يكون مردها حالة احتجاج إزاء عدوانية خارجية قد تكون وافدة من المجتمع أو من الوجود ذاته، إن حالة المعاناة الشعورية في القصة بسبب الخيانة تتحول إلى حالة عامة، سواء من حيث تأثيرها الذي يشبه تأثير صرخة تترد

(33) دعوت سے ایک دن پیشتر نریماں کا ایک دوست جو کالج میں اس کا ہم جماعت تھا اور بیرسٹری پاس کرنے ولایت چلا گیا تھا. واپس لوٹا. اس کا نام فراموز تھا. پُونا کا رہنے والا تھا. ولایت کے دورانِ قیام میں اس کے باپ کا انتقال ہو گیا تھا. اور اب وہ مبیئ میں وکالت کرنے کا ارادہ رکھتا تھا. اس کے بُشرے سے غیر معمولی ذہانت کے آثار ہویدا تھے. وہ بہت خوبصورت تھا اور اس کی آنکھوں میں ایک ایسا مقناطیسی اثر تھا کہ جو اسے دیکھتا تھا اس کا گرویدہ ہو جاتا تھا. نریمان کو اس کی دوستی پر حد سے زیادہ ناز تھا. دعوت کے روز وہ اسے بھی اپنی محبوبہ کے مکان پر لے گیا اور تارا کے خاندان کے لوگوں سے اس کا تعارف کرا دیا.
دعوت بہت پُر تکلّف اور پُر لطف تھی. نریمان کی مسّرت کی کوئی انتہا نہ رہی کیونکہ مسٹر رستم جی نے مہمانوں کے سامنے اس کے ساتھ اپنی دختر کی نسبت کا اعلان کر دیا. اور تین ماہ بعد شادی کی تاریخ بھی مقرّر کر دی.
اس جلسہ میں فراموز پر خاص نگاہیں پڑ رہی تھیں. اس کی گفتگو اس کے معلومات جدیدہ اس کے نظر فریب جمال کی وجہ سے ہر شخص اس سے بہت جلد مانوس ہو گیا. فراموز کی بات بات سے ذہانت اور علمیّت کا اظہار ہوتا تھا. مسٹر رستم جی تو اس کے ایسے گرویدہ ہوئے کہ ملاقاتِ بازوید کے لئے اصرار کرنے لگے.
کھانے کے بعد نریمان. فراموز ء تارا تینوں پائیں باغ میں سیر کرنے لگے. گو کچھ زیادہ گفتگو نہیں ہوئی کیونکہ تارا اس اجنبی کے سامنے کچھ جھینپی ہوئی غیر معمولی طور پر کچھ خاموش معلوم ہوتی تھی اور جب رخصت ہوتے وقت وہ نریمان کے کوٹ میں گلاب کا پُھول لگا رہی تھی. اس کے ہاتھ کانپ رہے تھے لیکن نریمان اس کی دلفریب اداؤں میں محو تھا.
دونوں دوست رخصت ہو کر گھر کی طرف چلے. راستے میں فراموز نے تارا کی بہت تعریف کی. "آپ کی منسُوبہ بالکل فرشتہ ہے. اس کے سراپا میں حُسن اور عصمت کُوٹ کُوٹ کر بھری ہوئی ہے. بیشک آپ خوش نصیب ہیں. میں آپ کو مبارک باد دیتا ہوں". حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص116 – 118.

أصداؤها في جنبات الإنسان والوجود، وهنا يصل السارد بالقارئ إلى التركيز على الذروة أو لحظة التنوير، حيث يبعث المونولوج الذي يدور بين شخوص القصة وأبطالها **(نريمان)** و**(تارا)** الحياة في أوصال القصة، وتنبلج شجون الحديث عن اعتراف **(تارا)** بخيانتها الشعورية له، وحبها لصديقه **(فراموز)**؛ ويستنكر **(نريمان)** ذلك منها محاولا أن يثنيها عن ذلك؛ ولكنه يقرر الانتقام من صديقه الخائن الذي فضلته عليه، فيقول ما ترجمته: **((لتفهم شيئا أيضًا، أنا أريد القول صراحة: لم تولد تلك المحبة أبدًا لك في قلبي التي تكون من المرأة للرجل، الآن عرفت المعنى الحقيقي لـ(العشق)، الآن اتضح لي أني كنت أخدعك بدون علم، وأن حبي ليس لك بل...**

فجأة امتلأ قلب (نريمان) بالشك، ثم نظر إليها نظرات ترقب وسأل (تارا) "فهمت، الآن تحبين شخصا آخر، من يكون؟

احمرّ وجه (تارا) قليلا، هل تسامحني؟ هل أنت موافق على فسخ الخطوبة؟. ... ثم، بعد لحظاتٍ من الصمت، سألها بصوتٍ متهدّج: "من هو؟ ذلك الذي تجرّأ أن ينتزعكِ من حضنِ محبتي؟ يجب أن تخبريني!"أنتِ هكذا لا تستطيعين فسخ الخطوبة، هذا عهد مقدس لا، لا، لا يمكن أن يحدث هذا؟. يجب أن أعرف اسمه؟

فجأة بدأ يخمّن، وذلك التخمين وضع ضجة واضطرابا في أعماق عواطفه الداخلية، هل هو (فراموز)؟.

خرج من لسانه هذا تمامًا ارتعشت (تارا) – خرجت (آه) من فمها بعفوية.

الآن فهم (نريمان) كل شئ الآن بدا له أن الأرض وكل شئ في الحجرة يدور وينهض من مكانه ويتقلب في الفضاء. وقفَ فجأةً، ثم فتحَ درجَ المكتب، وأخرج مسدسًا. نظرَ إلى "تارا" بنظرةٍ مرعبة، وفجأةً فتح الباب وغادر الغرفة. يعلوه غضبي عميه.))[34]

ويأتي التضاد الدرامي الذي يخلقه الراوي في نهاية القصة؛ ليوضح أن الخيانة الشعورية كانت متبادلة أيضا من قبل **(فراموز)** الذي أحبته **(تارا)** وفضلته، فيفجؤنا الراوي بظهور شخصية أخرى من شخوص القصة هي زوجة **(فراموز)** الأجنبية؛ لتتغير الأمور كلها، وذلك حيث يقول ما ترجمته: **((من تكونِ أنتِ؟ زوجي (فراموز) خرج منذ المساء دون أن يُخبرني، ولا أعرف أين هو.**

تعجب الاثنان (نريمان) و(تارا) وقالا بعفوية: زوجك؟!.

نعم، هو تزوجني في الغرب ثم تركنى دون أن يخبرني وأتىهنا، أنا وصلت مساء اليوم.

([34]) کچھ بھی سمجھو. میں صاف صاف کہہ دینا چاہتی ہوں. میرے دل میں تمہارے لئے کبھی وہ محبّت پیدا نہیں ہوئی. جو عورت کو مرد سے ہوتی ہے. اب مجھے اس کا حال معلوم ہوا. اب مجھے پتہ چلا کہ میں نادانستہ طور پر تم کو دھوکا دے رہی ہوں. میری محبّت تم سے نہیں بلکہ...."
یکایک ایک شبہ نریمان کے دل میں اُبھرا . اُس نے متجسّس نگاہیں ڈال کر تارا سے پوچھا. "خوب . اب تم کسی اور کو چاہتی ہو. وہ کون ہے؟"
"تارا کے چہرے پر ہلکی سی سُرخی آگئ. "کیا تم مجھے معاف کر دو گے. کیا تم نسبت توڑنے پر رضامند ہو؟"
..... پھر تھوڑی دیر ٹھہر کر اُس نے پوچھا. "وہ کون ہے". جس نے تم کو میری آغوشِ محبت سے جُدا کرنے کی جرأت کی ہے؟ تم کو بتانا پڑے گا؟"
"تم اس طرح نسبت کو نہیں توڑ سکتیں. یہ مقدّس عہدے نہیں نہیں ایسا نہیں ہو سکتا؟"
"مجھے اس کا نام جانا چاہئے؟"
یکایک اس کے دل میں ایک خیال آیا اور اس خیال نے اس کے اندرونی جذبات کی گہرائیوں میں ہلچل ڈال دی.
"کیا وہ فراموز ہے؟"
یہ نام اس طرح اس کی زبان سے نکلا کہ تارا لرز گئ . اس کی آنکھیں جھک گئیں. اس کے مُنہ سے بےساختہ "آہ" نکل گئ.
اب نریمان سب کچھ سمجھ گیا اسے ایسا معلوم ہوا کہ زمین گھوم رہی ہے. وہ سیدھا کھڑا ہو گیا پھر یکایک اُس نے میز کی دراز کھو لی. اس میں سے پستول نکالا. تارا کی طرف بھیانک نگاہ سے دیکھا اور دفعتاً دروازہ کھول کر کمرے سے باہر نکل گیا. وہ غیظ وغضب میں اندھا ہو رہا تھا. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص132 – 134.

تقطرت الحسرة والحزن من أعين المرأة.

خرجت (آه) خفيفة من صدر (تارا)؛ وفقدت الوعي؛ وسقطت.

وضع (نريمان) المسدس في جيبه وساند (تارا) وقال للمرأة الإنجليزية: اعذريني، نحن لا نعلم شيئا عن زواجك، اسمي (نريمان) هل من المكن أن تساندينى؟ فأنا سأخبرك قصة محيرة.

بعد يومين، بدت الأحوالُ مختلفةً تمامًا. ففراموز، ذلك الأسيرُ للعواطف، قد غادر المكان متأثرًا بسحرِ زوجته الإنجليزية، التي بَدا أنه خضعَ لتأثيرها بالكامل)) [35]

4 – قضية تفضيل إنجاب الذكور:

تشكل قضية المرأة في المجموعة القصصية محورا من واقع المضامين التي تناولتها؛ وذلك بسبب الواقع الاجتماعي المحكوم بالعديد من القوانين العرفية والعادات والتقاليد والموروث الثقافي؛ فالمرأة لا تزال – بالمقارنة بالرجل – مخلوقا من الدرجة الثانية على مختلف المستويات بسبب ما أفرزته المفاهيم السائدة؛ لذلك فهي لا تتمتع بحريتها الكاملة في تحديد مستقبلها، ولا يحق لها أن تختار زوجها، وفي أغلب الأحيان تجد نفسها مضطرة للخضوع إلى إرادة أهلها.

([35]) "آپ کون ہیں؟میرے شوہر مسٹر فراموز آج شام سے کسی نا معلوم جگہ چلے گئے ہیں . وہ بتا کر بھی نہیں گئے". نریمان اور تارا دونوں کے منہ سے بے ساختہ نکلا "آپ کے شوہر"
"ہاں اُنہوں نے ولایت میں مجھ سے شادی کر لی تھی پھر وہ مجھے چھوڑ کر بغیر اطلاع دئے وہاں سے چلے آئے ہیں. میں آج شام ہی یہاں پہنچی ہوں"
عورت کی آنکھوں سے غمگینی اور حسرت ٹپک رہی تھی.
تارا کے سینے سے ہلکی سی آہ نکلی اور وہ بیہوش ہو کر گر گئ.
نریمان نے پستول جیب میں ڈال لیا. اور تارا کو سنبھالتے ہوئے. اس نے انگریز خاتون سے کہا: "معاف کیجئے گا ہمیں آپ کی شادی کے متعلق کچھ معلوم نہ تھا. میرا نام نریمان ہے_ کیا آپ مجھے مڈڈ دیں گی. میں آپ کو حیرت انگیز افسانہ سناؤں گا.
دو دن کے بعد حالات بالکل متغیّر نظر آئے . فراموز اور جذبات کا بندہ فراموز اپنی انگریز بیوی کے اثر سے مرعوب ہو کر کہیں چلا گیا تھا. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص 136، 37 .

فالمرأة في القصة التي جاءت تحت عنوان:(**افسانه در افسانه**) أي **قصة داخل قصة** تتجسد على أنها تهمة في مجتمع يخافها، فالمجتمع يخاف أن تكبر البنت وتصبح لديها تطلعات خارج أسوار البيت، ويخاف أن تتمرد البنت على الأعراف والتقاليد، وتختار الشخص الذي تحبه بينما تكون الأسرة قد خططت لها مستقبلها باختيار الزوج الذي تراه مناسبا لها، ويخشى أن تتورط البنت في علاقة آثمة تسيء إلى سمعتها، وتجلب الخزي والعار إلى أسرتها؛ وهي بذلك كائن عاجز عن حماية نفسه من الوقوع في الأخطاء؛ لهذا يعاملها بحذر ووحشية، ويضيق بها زرعا كأنها مصدر العار وشر لا بد من اجتنابه، ومخلوق لا قيمة له؛ مما أدى لخضوعها لقيود على حقوقها وحرياتها، وهذه القيود تنبع من العادات والتقاليد القبلية ليس أكثر.

وتحتل هذه القصة مكانة متميزة في هذه المجموعة، فهي تفرض عليك بأنها شعورا بأنها كلمة أخيرة، خطيرة، يعرض فيها الفنان نفسه، ويتعرض بها وكأنما يصدر لوحة تمت، إن هذه القصة من أروع شواهد المجموعة في التعبير عن التصور الذي يلتهم المرأة كالوحش، فأصبحت القصة في الوقت نفسه تكليلا لتجارب القصص السابقة، وتأكيدا لها، وكأنها التصور الكلي الذي يعقب الشواهد، أو المفهوم المجرد الذي تنجرد تحته جزئيات التجارب في ساعات الكبرياء.

تبدأ القصة بسماع (الزوج) أحد أبطال القصة صوت المرأة العجوز التي واسته عند ولادة ابنته الثالثة، وأحزن ذلك زوجته كثيرا لعدم إنجابها الذكور من البنين، ويعاني الزوج المرض والقلق، ولكنه لا يريد أن يستسلم له بل يحاربه بالأمل، بأمل أن لن يحدث شيء له ولبناته، وفي ذلك تحليل صادق لمشاعر أب يسمع عن خطر يهدد بناته، ولكنه لا يهتم به؛ لأنه مازال في أمان، ويحاول أن يقنع نفسه بأن كل ما يقال عن إنجاب البنات مجرد أوهام، وهو ينكر كل الدلالات التي يمكن أن تثير في نفسه القلق والخوف من البنات، ثم إنه شخصيا لم ير شيئا، وكأن عدم الرؤية يلغي وجوده، والزوج هنا كالنعامة تخفي رأسها في الرمال حتى لا ترى الخطر الذي يهددها، وعلى أي حال لو فرضنا أن هناك خطرا من البنات فالأمر لا يعنيه؛ وكأنه يندد بسلبية الناس وقسوة أحكامهم على البنات، وذلك حيث يقول ما ترجمته: ((**العجوز الحمقاء تفهم**

أنني أيضًا مثل هؤلاء الأزواج الذين ينفرون من زوجاتهم بسبب أنهن لا ينجبن الولد بدل البنت.

أنا وبختها في ذلك الوقت، وأكدت عليها ألا تتحدث بمثل هذا النوع من الأحاديث أمام زوجتي في المستقبل، قد قلت: إن في منزلنا الأبناء والبنات متساوون، بل البنات بركة ورحمة من الله، انفجرت دمعتان طمأنينة من أعين زوجتي على قولي هذا)).[36]

وإلى جانب هذا التحليل الصادق للنفس البشرية، وهذا التصوير الداخلي للإنسان يصف لنا السارد العالم الخارجي عن طريق استخدام تقنية الاسترجاع، حيث يقوم باستدعاء قصة أخرى تصف وصفا مفصلا يشمل أدق الجزئيات، أعني وصفا يجعل القارئ ينفر من البنات، ويجب عليه التخلص منهن وخطرهن بسرعة زواجهن، فنرى فيها قصة زواج المرأة العجوز وتصميم جدها وإلحاحه على وجوب التخلص من البنت بزواجها؛ حتى لا تنزل العار بأهلها، وتذهب بهم إلى مرتع وخيم بعيدا عن منازل العزة والشرف، ويقوم السارد باستدعاء قصة ثالثة تتولد من قصة زواج المرأة العجوز، وهذه القصة تم استدعاؤها لأنها بمثابة الدليل الصادق والتجربة الواقعية على صدق رؤية الجد بضرورة التخلص من البنت، فقال ما ترجمته: **((في دوي صوت النرجيلة، سمعت الجد يخاطب والدتي وهو يسعل قائلاً: زوجي البنت.**

والدي ربما تضايق من ذلك التكرار كل يوم، هو أجاب:هي لن تهرب.

صمت الجد، ثم قال: الظروف ليست جيدة، وإبقاء شابة دون زواج ربما يضيع شرفها.

([36]) بیوقوف بڑھیا! کیا وہ مجھے بھی اُن شوہروں جیسا سمجھتی تھی جو اپنی بیوی سے محض اِس لئے نفرت کرتے ہیں کہ انہوں نے بیٹی کی بجائے بیٹا کیوں نہیں جنا.
میں نے اُسی وقت اُسے جھڑک دیا تھا. میں نے تاکید کر دی تھی. کہ وہ آئندہ میری بیوی کے روبرو اس قسم کی باتیں نہ کیا کرے. میں نے کہہ دیا تھا کہ ہمارے گھر میں بیٹے بیٹیاں برابر ہیں. بلکہ بیٹیاں برکت اور خدا کی رحمت سمجھی جاتی ہیں. میرے اس کہنے پر میری بیوی کی آنکھوں سے اطمنیان کے دو آنسو پُھوٹ نکلے تھے. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص172 ، 173

كانت أمي لا تتحدث كثيرًا أمام جدي، لكنها لم تستطع الصمت حين سمعت ذلك، فصرخت من بعيد وهي تأكل الخبز: "شرفُنا قد دُنِّسَ بلمسةِ أعدائنا! تلك الطفلة لم تبلغ التاسعة بعد، فكيف أصبحت شابة؟!"

سادت لحظة من الصمت، ولم يكن يُسمع خلالها سوى صوت النرجيلة يتردد بوضوح. ثم أصيب الجد بنوبة سعال، وقال: "الأيام ليست بخير. هل سمعت عن هذين الأخوين اللذين صدر بحقهما حكم بالإعدام، ثم أشفقت عليهما المحكمة العليا، فأُرسِلا إلى سجن(كالا بانى).

قال والدي:هذا الأمر من قبل أن أصبح كبيرا، وأنا صغير سمعت أنهما قتلوا ابن (ديلدار).

قال الجد بحماس:نعم قُتل، كان يجب أن يقُتل.شعرتُ بالخوف الشديد واختبأت تحت اللحاف"

... كان (بلند) راكبا على حصان (ديلدار)، أمامه على السرج أخوه الصغير، كان (سمندا) مجروحا وفاقد الوعي.

خرجتُ بسرعة، وقفت أمام الحصان في ضوء القمر، نظر لعيناي بدون اعتناء، عَرفني، قامته كانت أكبر من قبل، كان الوجه مرعبا وهو يبتسم.

قال: انتهى الأمر.

سألت، ماذا حدث؟.

قال مؤكدًا: انتهى الأمر، انتهى كل شئ هو سقط هناك على التراب – جثته غرقت في الدماء – هرب الحلاق، تعقبونا.

أنا فزعت وسألت، البنت؟ يقصد أين؟

قهقه قائلا: في البحر، كنا عائدين من هناك ووجدنا هذا في طريقنا.

خرج من فمي: حدث سوء ؟.

ضحك بقوة: هي ستصل إلى بيت الجدة، ثم بدأ يقهقه بقوة، بدأت الغابة أيضا تقهقه معه، ثم قال: الانتقام للعرض.

كنت أريد قول شيء، لكنه قال:ارجع، ثم لماذا أتيت؟، هناك دم– ارجع – (كامون) هرب، أنا أتعقبه.

قال هذا وجرى بالحصان، قلت له:قف، لا تذهب إلى القرية، لكن لم يسمع كلام أحد.

هرعت أيضًا خلفه، مناديًا "لا تجري"، تمزقت ملابسي، لكن فكرة الدم جمدت الدم في عروقي، لا أعلم متى خرجتُ من الغابة في ذلك الوقت، ووصلتُ قصر (جهلار والى))) [37]

([37]) انگنائی کے چھپر میں دادا کے حُقّے کی آواز گونج رہی تھی. میں سُن رہی تھی. اُس نے کھانستے ہوئے میرے باپ کو مخاطب کر کے کہا:" چھوکری کا بیاہ کر دے ".
میرا باپ شاید ہر روز کی رٹ سے تنگ آ چکا تھا. اُس نے جواب دیا: "بھاگی تو نہیں جاتی"
دادا نے خاموش رہ کر پھر کہا "زمانہ اچھا نہیں . جوان لڑکی کو بٹھا رکھنے سے آبرو اُتر جائے گی"
میری ماں دادا کے سامنے کم بولتی تھی مگر یہ سن کر وہ بھی نہ رہ سکی روٹی کھاتے دُور ہی سے بول اُٹھی . "آبرو اُترے دُشمنوں کی چھوکری جوان کا ہے سے ہو گئگ. پُوری نو سال کی بھی نہیں".
تھوڑی ڑدیر خاموشی رہی صرف حقّہ زور زور سے بول رہا تھا. دادا کو کھانسی اُٹھی. پھر بولا "دن اچھے نہیں. تو نے اُن دونوں . بھائیوں کا ذکر سُنا ہے. جن کو پھانسی کا حکم ہوا تھا. پھر بڑی عدالت نے رحم کر کے کالے پانی بھیج دیا تھا؟"
میرے باپ نے کہا: "میرے ہوش سنبھالنے سے پہلے کی بات ہے. سُنا ہے. اُنہوں نے دیلدار کے لڑکے کو مار ڈالا تھا".
دادا نے بڑے جوش سے کہا."ہاں مار ڈالا تھا. مار ہی ڈالنا چاہئے تھا."
میں لحاف کے اندر سہم گئ.
یہ بلندا تھا. دیلدار والے کے گھوڑے پر سوار آگے زین پر چھوٹے بھائی کو سنبھالے ہوئے . سمندا زخمی تھا. بے ہوش.
میں جلدی سے نکلا اور گھوڑے کے آگے جا کھڑا ہوا . چاند کی روشنی میں اُس نے مجھے بے پروا آنکھوں سے دیکھا پہچان لیا. اس کا قد پہلے سے بڑا معلوم ہوتا تھا. چہرہ بھیانک تھا. وہ مسکرایا.
وہ پکارا "ہو گیا"
"میں نے پوچھا "کیا ہوا ــ ؟"
اُس نے زور سے کہا ہو گیا. سب کچھ ہو گیا. وہاں پڑا ہے ریت پر. مُردہ . لہُو میں نہایا ہوا بانکا . نائی بھاگ گیا ــ ہہ ہہ. ہمارے پیچھے آئے تھے!!!

5 – المظاهر وإطلاق الأحكام:

يلقي الكاتب الضوء في المجموعة القصصية على إحدى السلوكيات السيئة التي تعج بها المجتمعات على مر العصور والأزمان، وهذا الأمر هو إطلاق الأحكام على الآخرين طبقا للمظهر، فالنظرة الأولى حمقاء دائما وأصحاب العقول الفارغة يحسبون أن كل ما يلمع ذهبا، وكل ما يبرق فضة، والأمر مخالف لذلك تمام المخالفة؛ فليس بالضرورة أن يكمن وراء البهرج الخداع جوهر ثمين، وليس بالضرورة أن يكون خلف المظهر العادي أو غيره من المظاهر كيانا سطحيا أو تافها، فالمظهر لا يعطي دلالة معينة ثابتة دائما، ولكن السواد الأعظم من المجتمعات يطلق أحكامه على الناس بناء على المظهر، ويزداد الأمر صعوبة وغصصا مريرة إذا لم يكن الشخص المحكوم عليه معروفا لدى من يطلق الحكم؛ ومن النماذج الدالة على هذا المرض الاجتماعي قصة بعنوان: **(سہاگ کی رات)** أي **ليلة الزفاف**، وهذه القصة تدور أحداثها أثناء ليلة الزفاف أو إقامة العرس، حيث يتعانق فيها بعد المأساة الميتافيزيقية مع بعد المأساة الاجتماعية، في عربة القطار المتجه إلى محطة لاهور بين أصوات المسافرين وصراخ البائعين الجائلين، يجلس البطل وعروسه وأمه وأبوه في غمرة من الفرح والسرور أثناء عودته إلى منزله، وبينما تجول بخاطره نشوة المستقبل وأثناء غطيط العروس والأب والأم في نوم عميق؛ يقتحم

میں نے گھبرا کر پوچھا "لڑکی؟"
اُس نے قہقہہ لگا کر کہا "دریا میں! ہم وہیں سے لوٹے ہوئے آرہے تھے. راہ میں یہ مِل گئے"
میرے مُنّہ سے نکلا "بُرا ہوا"
وہ زور سے ہنسا "وہ سیدھی ننھیال پہنچ جائے گی پھر ایک زور کا قہقہہ لگایا. جنگل نے بھی اُس کے ساتھ قہقہہ لگایا۔ پھر وہ بولا:"عزّت کے دلبدلے"
میں کچھ کہنے ہی کو تھا کہ اُس نے کہا "پلٹ جاؤ ـــ تم کیوں آئے ہو ـــ وہاں خون ہے ـــ پلٹ جاؤ گاموں بھاگا ہوا گیا ہے ـ میں اُس کے پیچھے جا رہا ہوں!".
"یہ کہہ کر اُس نے گھوڑے کو دوڑا دیا. میں کہتا رہ گیا ."ٹھہر جاؤ. بتاتے جاؤ. گاؤں میں نہ جانا."مگر اُس نے نہ سُنا. جو ان آدمی کسی کی نہیں سُنتا!"
"میں بھی اُس کے پیچھے پیچھے دوڑا _ دوڑا نہ جاتا تھا . میرے کپڑے پھٹ گئے تھے. خون کے خیال نے میرے لہو میں برف بھر دی تھی. خبر نہیں میں کب جنگل اور بیہڑ سے نکلا. جس وقت میں جھلا ر والے کوٹھے پر پہنچا تو پو پھٹ رہی تھی.
"ذرا دن چڑھے میں گاؤں میں گیا. جس گوقت روز بکریاں لانے جایا کرتا تھا. میں نے دیکھا. دُو لوچودھری کے دروازے پر تھا نہ اُترا ہوا ہے". حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص179 – 194.

لصان مدججان بالسلاح عربة القطار، وبين الخوف والرجاء ينشب صراع بين البطل واللصين للدفاع عن عروسه التي وقعت في يد أحد اللصين؛ وينتهي الصراع بإلقائها من العربة والقطار يسير بسرعة كبيرة، ولم يجد بدا من القفز من القطار لإدراك عروسه؛ وذلك حيث يقول ما ترجمته: **((فجأة – دبيب أقدام– بَدا لي داخل عربتي وقع أقدام مهيب.**

التفتُ ونظرتُ، فتح شخصان النافذة الأمامية وركبا في عربة القطار، صورتهما كانت مخيفة، دماء في عيونهما– في أيديهما سكاكين.

شخصًا ما قال في أذني بصمت: لص، كادت روحي أن تفارق جسدي – لم يكن معيأي سلاح.

نعم، هؤلاء كانوا لصوصا، شخص من بينهما أنزل من الرف العلوي أمتعة المسافرين، وبدأ يقذفها خارج عربة القطار، والثاني تقدم ناحية زوجتي بجراءة.

تغلب علىّ الخوف، بدأت أتنفس بصعوبة– وأحسست برعشة انتابت جسدي بسبب ذلك الخطر غير المتوقع – أيقظ صراخ العروس غيرتي، نهضتُ وقفزتُ فوق مقاعد الوالدين الغارقين في النوم.

وضع اللص اليد على فم زوجتي، ورفع سكينا باليد الثانية، انقضضت عليه كالبرق، وخطفت منه السكين ورميتها.

لا أعرف لماذا لم يخرج أي صوت من فمي، بدأ شجار بيننا نحن الاثنان، لكن اللص الثاني قبض على عنقي بقوة.

العروس فقدت الوعي – اللص الأول تحرر من قبضتي، نهش من أذنيها القرط المرصع.

اسودت الدنيا في عيوني، أفلت من قبضة اللص مثل الشعلة وانقضضت على اللص الثاني، وقعنا على البساط، وضغطت على رقبته بقوة حتى خرجت عيونه، وخمد نورها– تقاطر العرق من جبهتي، أصبحتُ بلا روح.

لكن اللص الثاني.... آه أنا نسيته، اضطربتُ ورفعتُ النظر.

أف رأيتُ حادثة مفزعة جمدت الدم في عروقي.

رفع زوجتي بيديه كما لو كانت شيئًا خفيفا، ووصل بالقرب من النافذة.

خرجت مني صرخة تلقائيًا، لكن في غمضة عين رمى زوجتي من خارج العربة، وقفز من العربة واختفى.

أسرعتُ هائمًا على وجهي ناحية النافذة، كانت عربة القطار تسير بسرعة بالغة، والغابة كانت مظلمة، نظرت للنجوم لذلك المشهد المُهيب، سماء ملبّدة بسحب سوداء، التففتُ وألقيتُ نظرة داخل عربة القطار، والداي كانا لا يزالا نائمين كأن شيئا لم يكن، حدقتُ النظر بعيون حسرة، كانت جثة اللص تحت المقعد.

خرجت آهةً من صدري، لم يكن وقتا للتفكير، وقفتُ مُسرعًا على قضبان عربة القطار، أسندتُ البدن، وقفزتُ)).[38]

(38) دفعتاً میں اُوچھل پڑا.
آہٹ ـــــ مجھے ایک ہیبت ناک آہٹ اپنی گاڑی کے خانے کےاندر محسوس ہوئی.
میں نے مڑ کر دیکھا. دو آدمی سامنے کی کھڑکی کھول کر چلتی گاڑی میں سوار ہو گئے تھے. ان کی صورتیں خوفناک تھیں. ان کی آنکھوں میں خون تھا ان کے ہاتھوں میں چُھرے تھے.
کسی نے چپکے سے میرے کان میں کہا. "ڈاکو" اور میرا دل اچھل کر گلے میں آ رہا. میرے پاس کوئی ہتیا نہ تھا. ڈاکو _ ہاں ڈاکو تھے. ان میں سے ایک نے سامان اُوپر کے تختے سے اُتار اُتار کر گاڑی کے نیچے پھینکنا شروع کر دیا اور دوسرا بیباکی سے میری بیوی کی طرف بڑھا.
تعجب اور خوف نے مجھ پر غلبہ پا لیلہ میرا سانس زور زور سے چلنے لگا. میں اس غیر متوقع خطرے سے سہم گیا. اچانک دُلہن کی چیخ نے میری غیرت کو بیدار کر دیا. میں اُٹھ کر جھپٹا. اپنے محو خواب والدین کی نشستوں کو پھلانگ گیا.

وتأتي نقلة السارد تدريجية من المألوف إلى الغريب، ومن الأمن إلى التهديد، ومن الخواطر البريئة إلى خواطر تنذر بالشؤم، فالرؤية في القصة هنا عبثية عميقة التشاؤم، والأحداث تجري بغير منطق ولا رابط، والبطل متروك مهجور لا يعينه أحد، وكل شيء حوله قوة معادية قاسية مدمرة، حيث يجد عروسه بعد جهد جهيد مثخنة بالجراح وسط غابة مرعبة، ولكن مفردات الطبيعة الساكنة والمتحركة تتكالب عليه، ويجد نفسه أمام محنة ثانية وهي مواجهة طقوس الطبيعة المهيبة حيث الأشجار الشائكة، والرياح العاصفة، والبرق المتلألأ، والوحوش، والأمطار والثلوج، ورغم ما يكابده أعانته عاطفة الحب ورغبته في وصول عروسه إلى منزله – كما كان يمني نفسه– على حمل عروسه والوصول بها إلى محطة قريبة منه كانت مغلقة، ولحظه العسر لم يكن هناك أحد، وهنا يواجه محنة ثالثة وهي اندلاع حريق في حجرة المسافرين بالمحطة

ڈاکو نے میری بیوی کے مُنہ پر ہاتھ رکھ کر دوسرے ہاتھ سے چھُرا اُٹھایا ہی تھا کہ میں بجلی کی طرح جا پڑا. اس سے چُھرا چھین کر پھینک دیا.
نہ جانے کیوں میرے مُنہ سے کوئی آواز نہ نکلی. ہم دونوں میں کشمکش شروع ہوئی. لیکن دوسرے ڈاکو نے میری کلائی اس زور سے پکڑی کہ میں تھوڑی دیر کے لئے مغلوب ہو گیا. اور ہانپنے لگا.
دُلہن بیہوش ہو گئ تھی. پہلا ڈاکو جواب میری گرفت سے آزاد ہو چکا تھا. اُس کی جڑاؤ بالیاں کانوں سے نوچنے لگا.
دُنیا میری آنکھوں میں اندھیر ہو گئ. میں ڈاکو کی گرفت سے شعلہ جوالّہ کی طرح نکلا اور دوسرے ڈاکو پر جا پڑا. ہم فرش پر گر پڑے. میں نے اس کی گردن وبوچ لی ـــ اور اس زور سے دبائی کہ اس کی آنکھیں باہر نکل آئیں. ان کی روشنی مدّھم ہو کر رہ گئی. پسینہ میری پیشانی سے ٹپکنے لگا. میں بے دم ہو گیا.
لیکن دوسرا ڈاکو ۔ آہ میں اُسے بُھول گیا تھا. میں نے گھبرا کر نظر اُٹھائی.
اُف میں نے ایسا روح فرسا واقعہ دیکھا. جس نے میری رگوں میں خون جما دیا.
اُس نے میری بیوی کو دونوں ہاتھوں میں گٹھڑی کی طرح اُٹھا لیا تھا اور کھڑکی کے قریب پہنچ چکا تھا. بے اختیار ایک چیخ میرے مُنہ سے نکلی.
چشم زون میں اس نے میری دُلہن کو گاڑی سے نیچے پھینک دیا اور میرے اُٹھتے اُٹھتے خود بھی چلتی گاڑی سے کود کر غائب ہو گیا.
میں دیوانہ وار کھڑکی کی طرف جھپٹا. گاڑی بہت تیز جا رہی تھی. جنگل تاریک تھا. درخت دیو زاد ڈاکوؤں کی طرح سیاہ گٹھڑیاں سروں پر اٹھائے بھاگتے معلوم ہوتے تھے. آسمان پر سیاہ بادلوں کا جال بچھا ہوا تھا. اور ستارے اس ہیبت ناک نظارے کو دیکھ کر سہم گئے تھے. فضا دم بخود تھی.
میں نے مڑ کر گاڑی کے اندر ایک نگاہ ڈالی. میرے والدین بدستور سو رہے تھے. گویا کوئی واقعہ ہی نہیں گزرا. نشست کے نیچے ڈاکو کی لاش اپنی منحوس اور پتھرائی ہوئی آنکھوں سے مجھے گھور رہی تھی.
میرے سینے سے ایکـ آہ دلدوز نکلی. کچھ سوچنے کا وقت نہ تھا. میں برق رفتار گاڑی کے پائدان پر کھڑا ہو گیا. بدن کو تولا. چھلانگ ماری. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص34 – 38.

بسبب الأعاصير؛ وعلى إثره حدث انفجار كهربائي قوي أدى إلى احتراق زوجته، وهنا يصل السارد إلى ما كان يربو إليه من سرد القصة، وهو تجسيده لآفة المجتمعات السيئة من إطلاق الأحكام طبقا للمظاهر، حيث واجه البطل لوم اللائمين من العاملين بالمحطة عند قدومهم، ورغم ما يعانيه من آلام وخسارة لاقى سخرية، وتنمرا، وضحكات، وتم تسليمهم إلى الشرطة، وأن ما وقع عليه وعروسه هو جزاء المذنبون أمثالهم، وذلك حيث قال ما ترجمته: **((لم أستطع أن أجيبها، صرخت زوجتى صراخًا مفزعًا، أغلقتُ عيوني، وغمرني ضوء رهيب غامض أطبق على بصري ثم أسقطني على وجهي دون أن أدرك ما جرى.**

كانت هذه كهرباء. نهضتُ بسرعة، لكن آه، وقعت على جثمان عروستي المحترقة، اسود وجهها، مشتعلة ملابسها.

وكنت في حالة تشبه الموت، في النهاية شخص ما أفاقني، وأمسكني، وسحبني هنا وهناك.

لفترة وجيزة لم أفهم شيئا، لكن تذكرتُ تدريجيًا. اثنان أو ثلاثة بالمحطة يرتدون ملابس سوداء، وشخص ما الذي ربما كان ناظر المحطة واقفين حولي بمصابيح، وبقربي كانت جثة زوجتي المحترقة حولها الطوب الأحمر المحترق، كان يبدو تصدع في سقف حجرة المسافرين الكبير.

أحسست ألما في مفاصلي، وتمزقت كل ملابس الزواج – تعقد الشعر – تراب ملون– سألني ناظر المحطة من تكون أنت؟ ومن تكون هذه المرأة؟

لم أستطع الإجابة بشئ، فتحتُ عيوني وقلت:النجاة.

"انظر! تلك الكهرباء سقطت على هذه المرأة، هكذا يُعطى جزاء المذنبون في الدنيا.

حدقتُ النظر، ونظرتُ ناحيته. ماذا يعتقدني هؤلاء الناس ؟ قلت: أنا مصاب، لصوص سرقونا.

ضحك الجميع، قال ناظر المحطة: من أين أتيت أنت وتلك المرأة في هذه الليلة المظلمة؟ أين مجوهراتها؟

غضبت كثيرا، بأي حق يضحك ذلك الرجل على مصيبة شخص شريف، وبخته قائلاً: لا تتحدث بكلام فارغ، هذه زوجتي، اللصوص في مومباي أسقطوها من عربة القطار وهو متحرك، وأنا قفزت من عربة القطار لأجل إنقاذها، حملتها من بين الغابة، وأتيت بها هنا، وهنا وقعت الكهرباء عليها.

لكنبدا لي من وجوه هؤلاء الناس أنه لم يصدقوا.

أشار ناظر المحطة للمنقذين، وهم حملوني قال ناظر المحطة: تأتي عربة القطار الآن سيتولى رجال الشرطة أمرك، وهناك تتضح كل الأمور.

لم أجب بشئ، ولم أقاوم. ثمأجلسوني على المصطبة وجثة زوجتي بجانبي، فقام شخص من جواري وجلس بعيدًا))[39]

([39]) میں اُسے جواب بھی نہ دینے پایا تھا کہ یکلخت ایک زور کا دھما کا ہوا. میری بیوی کے لبوں سے ایک خوفناک چیخ نکلی. ایک ہیبت زاد روشنی سے میری آنکھیں بند ہو گئیں اور ایک نا معلوم صدمے نے مجھے منہ کے بل گرا دیا.
یہ بجلی تھی ـــــــ!
میں جلدی سے اُٹھا لیکن آہ میری دُلہن کی جھلسی ہوئی لاش راکھ پر پڑی تھی. اس کے کپڑے ابھی تک سلگ رہے تھے.
میں مُر دے کی طرح سکتے کے عالم میں پڑا رہا. آخر ایک شخص کے جھنجھوڑ نے سے مجھے ہوش آیا. وہ مجھے پکڑے ہوئے ادھر اُدھر گھسیٹ رہا تھا.
میں تھوڑی دیر تک کچھ نہ سمجھا لیکن رفتہ رفتہ تمام روح فرسا حقیقت مجھے یاد آگئی. اسٹیشن کے دو تین خلاصی یا کانٹے والے سیاہ کپڑے پہنے اور ایک بابو جو شاید اسٹیشن ماسٹر تھا. لالٹین پکڑے میرے گرد کھڑے تھے. میرے قریب ہی میری بیوی کی جلی ہوئی لاش پڑی تھی. اس کے ارد گرد جھلسی ہوئی اینٹیں اور چونا
پڑا تھا. مسافر خانے کی سنگین چھت میں شگاف نظر آ رہا تھا.

وتنتهي القصة بصحوة بعد نوم ثقيل مصحوب بالكوابيس، ولا شك أن الحلم يمثل رؤية في غاية الأهمية عند الكاتب وسواء أكان هذا الحلم من قبيل الحلم المباشر أو غير المباشر بأي حال من الأحوال، ولا يمكن أن تكون سوى حالة أقرب إلى الشاعرية القاتمة، تمثلت فيها عناصر (الحب، والسرقة، والرعد، والمطر، والموت) على حد سواء، وقد عبرت هذه القصة عن حالة الكاتب، وهي حالة تواكب – أو تترتب على – متغيرات تاريخية واجتماعية مصاحبة، فتكاثفت فيها الرؤية تكاثفا شديدا، بل تداخلت العوامل المؤثرة في حركة المجتمع، وتشابكت، وتدخلت في صنع هذه القتامة الشديدة التي تمثلت فيها نكسة الذات الإنسانية إلى درجة يتحول معها كل شيء إلى مأساة.

6 – العزلة والخمول:

ولم يغفل الكاتب في مجموعته القصصية التي تطرق فيها لكثير من القضايا الاجتماعية، أن يتطرق إلى قضية فلسفية كبرى وهي أسباب السعادة والنجاة في هذه الحياة، حيث يرى أنّ لذة العيش، وسعادة الحياة – إن كانت في الحياة سعادة – فهي في الوحدة، وعدم الظهور، على

میرے جوڑ جوڑ میں درد تھا. شادی کے تمام کپڑے پھٹ گئے تھے. بال اُلجھے ہوئے اور خاک آلودہ تھے. بابو نے مجھ سے پُوچھا"تم کون ہو جی! یہ عورت کون تھی؟"
میں کچھ جواب نہ دے سکا. میری آنکھوں کے سوتے کھل گئے ایک خلاصی بولا.
"دیکھا! وہ بجلی اسی عورت پر گری ہے توبہ توبہ گہنگاروں کو دنیا ہی میں سزا مل جاتی ہے"
میں نے گھور کر اس کی طرف دیکھا. یہ لوگ مجھے کیا سمجھ رہے ہیں؟ میں بولا " میں مصیبت زدہ ہوں مجھے ڈاکوؤں نے لوٹ لیا ہے"
وہ سب کھلکھلا کر ہنس پڑے. اسٹیشن ماسٹر نے کہا: " تم اس عورت کو ایسی اندھیری رات میں کہاں سے بھگا کر لائے ہو. اس کا زیور کہاں ہے؟"
میں غضبناک ہو گیا. اس شخص کو ایک شریف آدمی کی مصیبت پر ہنسنے کا کیا حق تھا. میں نے ڈانٹ کر کہا: بکواس نہ کرو. یہ میری بیوی ہے بمبئ میل میں ڈاکوؤں نے چلتی گاڑی سے کود پڑا اور اسے جنگل میں سے اُٹھا کر یہاں لے آیا یہاں اس پر بجلی گر گئ.
لیکن مجھے ان لوگوں کے چہروں سے معلوم ہوا کہ میری کہانی کا انہیں یقین نہ آیا تھا.
بابو نے خلاصیوں کو اشارہ کیا. وہ مجھے اُٹھانے لگے. بابو نے کہا "گاڑی ابھی آتی ہے. تمہیں پولیس کے سپرد کر دیا جائے گا.ہاں سب حال کُھل جائے گا".
میں نے کچھ جواب نہ دیا اور مزاحمت کی. اُنہوں نے مجھے بنّچ پر بٹھا دیا. اور میری بیوی کی لاش بھی میرے پاس رکھ دی. ایک آدمی مجھ سے کچھ دُور ہٹ کر بیٹھ گیا. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص45 ، 48.

أنّ هذه الصفات الفاضلة، والأخلاق الجليلة، إنّما يتسم بها أفاضل الرجال، فالسرور في أن تكون منكوراً غير مذكور لسرور عظيم، لا تستمرئه إلّا النفوس الكبار، والإنسان إنّما يستوحش من نفسه لخلوّ ذاته عن الفضيلة، فيكثر حينئذ بملاقاة الناس، ويطرد الوحشة عن نفسه بهم، فإذا كانت ذاته فاضلة طلب الوحدة؛ ليستعين بها على الفكرة؛ ويستخرج العلم؛ والحكمة.

إنّ من يعاشر الناس يصطدم كثيراً بما لا يحمد من أخلاقهم، فهنالك يجد الكبرياء، والزهو، والأثرة، والطمع، والتلون، ونكران الصنيعة، وانتهاز الفرص، ونكث العهد، وإهدار الإخلاص، وكلّ فضيلة إنسانيّة، ولا بدّ لمن يخوض هذه الميادين من نضال عنيف، ومغالبة شديدة تحرمه الاستقرار، والدّعة، ولا نجاة من هذه الشرور إلّا في العزلة، وأعظم من كلّ ذلك ما تثيره عوامل الحسد، والمنافسة من سحب قاتمة، وما تدعوا إليه من الوقيعة، والانتقاص، وكثيراً ما تكون الحياة مرّة المذاق، كريهة المنظر، مخشيّةً خطرةً من جرّاء مخالطة الناس، والاغترار بصدق الودّ، وخالص الصفا.

وتتوقف جولتنا في المجموعة القصصية عند قصة **(حياتِ تازه)** أي **حياة جديدة** وتأخذنا القصة إلى حياة **(رياض)** بطل القصة، وتجعلنا دقة الوصف نعيش نوعا من الانسجام بين البطل والبيئة التي حوله، فمن الممكن أن نتوقع ما ستكون عليه نفسية الشخص الذي يعيش في هذا الجو القاتم، فالبطل شخص قلق، منطو على نفسه، لا يحب أن يختلط بالآخرين، ضجر بحياته، حزين، إنه لا يخرج من البيت لأنه أصبح يكره المجتمعات، ولا ينام من فرط الحزن بعد وفاة أبيه وأمه وزوجته، وسرقة اللصوص لذهبه ومال تجارته، وتنكر خلانه وأصدقائه، وسخريتهم من حظه العسر بدلا من مد يد العون والمواساة؛ لذلك يقرر ترك حياة المجتمعات ويذهب إلى العيش وحيدا منعزلا خاملا بين الجبال والغابات؛ فقال ما ترجمته: **((بعد الإخفاقات المحبطة التي واجهها في سوق الحياة أثناء سعيه وراء الحظ، كان هذا صدمةهزت كيانه. لقد حطّمت عزيمته، وتركته في صحراء الوجود كغصن يابس تُشعل فيه القوافل النار ثم ترحل، تاركةً إيّاه خلفها.**

لم يعد يرى أحدًا يشاركه همّه. جاء الأقارب الدنيويون والمعارف الذين لم يرَ وجوههم منذ زمن ليقدّموا العزاء، وذرفوا الدموع على شقائه. لكن بدلاً من أن يشعر بالعزاء، رأى في عزائهم نوعًا من السخرية الخفية، وكأن مواساتهم لم تكن إلا شكلًا من أشكال التهكم على مصيبته.

..... وبدأ يدندن هذا الشعر بآه خفيفة، انتفض انتفاضةً بائسة ونهض وفكره ينفره من كل شئ بذلك المكان؛ بسبب السلوك الجاف والمصطنع، ألقى نظرات عاجزة على باب وجدار منزله، وانحدرت قطرةً أخرى للدموع من عينه.

بكى كثيرا، مر شهران منذ وفاة زوجته، كان يدعو الله في الوحدة، وكانت الدموع تسيل، كان يتضرع إلى الله لكن بلا جدوى، الموت سرق منه سعادته، وجفت عيونه.

انتظر للساعة الثانية عشر حتى يقوم بتنفيذ خطته، جهز أمتعة سفره في حقيبة كبيرة وبطانية بالقرب من السرير– ترك الاتصال– ترك الحضارة– ترك الدنيا.

التصور والخيال أحضر أمام عينه خريطة لحياة خربة، والعيش في كوخ مهجور بالغابات والجبال، واستعد تمامًا لترك القرية.

كان سفره عظيم الشأن، يملؤه الشموخ بما يناسب عزيمته وإرادته القوية.

الآن، كان بعيدًا كل البعد عن صخب دنيا الأنانية، مقيمًا في وادٍ صغير تحيط به الجبال الشاهقة، التي تفوق حتى جبال كشمير ارتفاعًا وبهاءً. لم يكن وصوله إلى هذا الوادي بفضل طريق ممهد أو دربٍ معروفة، بل كان يراه معجزة، وكأن الأقدار نفسها قد ساقته إلى هناك بمعجزة خفية)).[40]

([40]) بازارِ حیات میں قسمت آزمائی کی حوصلہ شکن ناکامیوں کے بعد یہ ایسا صدمہ تھا. جِس نے اس کے حوصلے پست کر دئے اور وہ صحرائے ہستی میں اس خُشک لکڑی کی طرح رہ گیا. جسے آگ لگا کر قافلے والے روانہ ہو جاتے ہیں.

ثم يأخذ السارد من حياة البطل **(رياض)** في رحاب العزلة ذريعة ليدلل على فكرته التي ساق من أجلها هذه القصة، حيث يقوم بتوضيح فضائل العزلة الاجتماعية، ومنافعها، وتأثيراتها على طباع النفوس البشرية، وقد جاءت هذه الفضائل في محورين، الأول: فضائل دنيوية، وتتمثل في الراحة النفسية، والانتشاء المعنوي، والثاني: فضائل دينية، وقد تجسّدت هذه الفضائل في قرب صاحب العزلة من ربّه، وحبه لأدآء الطّاعات، والعبادات، وأفعال الخير، والبعد عن الآثام والذنوب، كما تمنح العزلة صاحبها الكثير من الأدلّة التي تحدّد له طريق الصواب، وتثبّته عليه، وتجعل نفس صاحبها أيضاً تحبّ السّمو الروحي، وتبعد عن الدنو الماديّ الشهوانيّ، فهو يحيا في جنة العزلة كما يصفه الكاتب فيما ترجمته: **((ثم هو يجلس وقد امتلأ قلبه بالرضا وشهيته مفتوحة، يأكل ثماراً لذيذة الطعم، وطيوراً مقلية وحلالا، وحينما يحل الظلام يدخل ببطء إلى**

اب اسے کوئی ہمدرد نظر نہ آتا تھا. دنیادار اہل رشتہ اور منہ دیکھے کے یار آشنا تعزّیت کے لئے آئے اور اس کی بد بختی کا دناروگئے. تسّلی کے عوض اس کو ان کی ماتم داری میں ایک قسم کا اندازِ استہزا نظر آیا.

زندگی درگرونم افتاد بیدل چارہ نیست ** شاد باید زیستن ناشاد باید زیستن

اس کے لبوں سے ایک ہلکی آہ کے ساتھ یہ شعر نکلا . اور وہ ایک افسردہ انگڑائی لے کر اُٹھ بیٹھا. اس کے تخیّل نے دنیا والوں کے ظاہری اور خشک برتاؤ کی وجہ سے اسے اس جگہ کی ہر چیز سے بالکل متنفّر کر دیا تھا. اس نے بےبس نگاہیں اپنے گھر کے در ودیوار پر ڈالیں اور اس کی آنکھوں سے آنسو کا ایک آخری قطرہ ڈھلک گیا.

وہ بہت رو چکا تھا. اس نے دو ماہ گزرے اپنی بیوی کے بالین مرگ سے اُٹھ کر تنہائی میں خدا کے حضور دُعائیں مانگی تھیں. آنسو بہائے تھے. گڑگڑایا تھا. مگر بے سود . موت نے اُس کی مسرّت کا خزانہ چھین لیا. اور اس کی آنکھوں کے سوتے خُشک کر دئے.

وہ اپنے سوچے ہوئے منصوبے کو تکمیل تک پہنچانے کے لئے آدھی رات کا انتظار کر رہا تھا. اس کا مختصر سامانِ سفر ایک کمبل اور ایک بڑے تھیلے کی شکل میں چارپائی کے قریب دھرا تھا.

"ترکِ تعلّق _ ترکِ تمدّن _ ترکِ دُنیا".

تصوّر نے پہاڑوں اور جنگلوں کی غیر آباد جھونپڑیوں میں رہنے والے راہبوں کی ویران زندگی کے نقشے اس کی آنکھوں کے سامنے لا رکھے تھے اور انسانوں کی سردمہری نے ایک تنّد اور جو شیلی نفرت کی فصیل اس کے گرد کھینچ دی تھی. اور وہ ظاہر داروں کی بستی چھوڑنے کے لئے بالکل تیار تھا.

اس کا سفر عظیم الشان اور اس کی ہمّت کے لحاظ سے پر شکوہ تھا. اب وہ دُنیائے خود غرض کے ہنگاموں سے بہت دُور کوہستانِ کشمیر سےبھی پرسے سربفلک پہاڑوں سے گھری ہوئی ایک چھوٹی سی وادی میں مقیم تھا. اس وادی تک پہنچنے کے لئے وہ کسی شاہراہ یا کسی پگڈنڈی کا مرہونِ منّت نہ تھا بلکہ وہ یہاں پہنچنے کو ایک معجزہ خیال کرتا تھا. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص141 – 142.

كوخٍ صغيرٍ حيث لا تصل إليه قسوة الأيام، كانت نسمات الهواء الباردة وندى الليل تلامسانه دون أن تؤذيه، مانحةً إياه طمأنينة وراحة.

هكذا مرت ثلاثة أعوام دون أن يرى في هذا الوادى الذي من الجنة، أثر لإنسان أو حشرات الأرض أو والوحوش المفترسة.

ولم يزعجه عدم وجود امرأة في حياته للحد الذي يجبره على ترك الوادي)).[41]

ويقوم السارد بوضع النقائد وجها لوجه على مستوى الشخصيات، وعلى مستوى عالم الجبال والغابة وعالم المدينة والمجتمعات، فمن ناحية أخرى نجد سيدا وفتاة تربطهما آصرة الأبوة قد تمكنا من الوصول إلى الغابة التي يقطنها البطل **(رياض)**، والجدير بالذكر أن شخصية الفتاة لها كثافة حضور بالرغم من غيابها منذ بداية القصة! ونحن نرى أنها شخصية على نقيض شخصية البطل على خط مستقيم، وأنها شخصية تبدو كأنها لا وزن لها وحدها، فهي تصنع مع شخصية البطل شخصيتين متكاملتين، لهما نفس الملامح، ويعيشان نفس الحياة، وكأنها وحدة سيكولوجية – إذا جاز التعبير – تقابل شخصية البطل وتوازيها، فرغم أن الأب وابنته الجأتهما الظروف إلى العيش في ظلال الوحدة والعزلة في رحاب هذه الغابة؛ حفاظا على ابنته وهروبا من ماضيه؛ إلا أن الكاتب قد عمد إلى خلق هذا التناقض بين شخصياته، فالفتاة تجسد الأمل نحو مستقبل جديد والإقبال على الحياة، والبطل منعزل هارب من الحياة، فكأنهما حالتان متناقضتان: إقبال وإدبار، حيث تنشأ بين البطل والفتاة قصة حب تنتهي بالزواج، وإنجاب ثلاثة من الأولاد، ويضطره ذلك إلى العودة مرة أخرى إلى حياة المدينة والمجتمعات حفاظا على

(41) پھر وہ دن بھر کی بُھونی ہوئی حلال اور پاکیزہ چڑ یوں اور خوش ذائقہ پھلوں کو شکریے اور رغبت کے ساتھ کھانے بیٹھ جاتا. اور جب سیاہی اس وادی کو اپنے دامن میں چھپا لیتی تو وہ آہستہ آہستہ اپنی خوشمنا جھونپڑی میں داخل ہوتا. جہاں شبنم اور ہوا کی خُنکی اسے کوئی ضرّ نہ پہنچاتی.
اِسچ طرح تین سال گزر گئے اور اس نے انسان تو کیا حشرات الارض اور درندوں کا نشان بھی اس جنّت نشان وادی میں نہ دیکھا.اُسے کسی حوّا کی غیر موجودگی اتنا مضطرب نہ کرتی تھی. کہ وہ اسے چھوڑنے کے لئے بیتاب ہو جلتا. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص147 – 148.

مستقبل أولاده، فيقول ما ترجمته: **((بعد عام من زواج (رياض) توفي العجوز، بسبب هذا بدأت حياة كئيبة للاثنين:الزوج والزوجة.**

لكن بسرعة وهبهما الله ابنًا جميلاً اسمه (إقبال)، ولادة (إقبال) أبعدت إلى حد ما توتر فراق العجوز.

كانت الحياة بالنسبة لـ(رياض) حلما مستمرا، والآن مربٍ لطفل وهو ما لم يكن في حسبانه من قبل.

ابتعد عن الدنيا، ثم أصبح أباً لطفل وزوجا لزوجة، الوادي كان مملكته وله على حياته كامل السيطرة، يختار كل شيء لنفسه.

حياته الزوجية كانت بعيدة قطعا عن الخلافات الأسرية، مر ليله ونهاره بسعادة عارمة.

امتلأت بالشمس جبال الشرق، وتناثرت السعادة في الوادي.

حينما يظهر القمر تنتشر الراحة حول كوخه.

يكبر (إقبال) الصغير ويخرج من الكوخ، ويستعد للعب على العشب الأخضر على حافة النهر.

نسَمة أخرى تضاف إلى تعداد سكان الوادي، فبعد ثلاثة أعوام لولادة (إقبال) ولد طفل آخر بمنزل (رياض) اسمه (شوكت)، الآن أصبحوا أربعة بدلا من اثنين، مرت ثمانية أعوام على موت العجوز، (إقبال) اليوم عمره ثمانية أعوام، و(شوكت) خمسة أعوام.

وهؤلاء الاثنان يتقافزون على صخور الوادي، ويتسلقون الأشجار، ويغتسلون في عيون الماء، ولكن (زينب) كان فكرها مشغولا بتعليمهما وحياتهما المستقبلية.

الآن هى بائسة في ذكرى الصغار والقرية، وكلما سنحت لها الفرصة للحديث مع (رياض) فهي تجلس لتقص قصصا طويلة لأقربائها وأحبائها، حينما كان يسمع (رياض) يظل متعجبا، ولا يفهم شيئا، وعلى الرغم من أنه سلك كل هذه الطريق خلال الجبال الوعرة وراء ظهره، لكن نهاية الأمر ترك الاثنان تلك الجنة بسبب تفكيرهم في الحياة المستقبلية للأبناء، وقررا الذهاب إلى المدنية حيث الحضر.

انخفض تلألأ نجوم السماء على الوادي، وتطاير غبار القافلة القادمة من الشرق، (رياض) وزوجته جهزا أغراضهما، وقرأ كلاهما مع الطفلين الفاتحة على القبر واضعين الزهور.

قرأكلاهما الفاتحة ومشوا بسرعة.

بدأوا يشقون طريقهم عبر الجبال، بعد مسافة جلسوا على صخرة للاستراحة، صمت (رياض)، وضع نظرة أخيرة على الوادي، نظر (رياض) ناحية (زينب) بأعين حب، وجرت دموعهما أيضًا)).[42]

([42]) ریاض کی شادی کے ایک سال بعد بڑے میاں کا انتقالِ ہو گیا. جس سے دونوں میاں بیوی افسردہ رہنے لگے.
لیکن جلد ہی خدا نے انہیں ایک خوبصورت بیٹا عطا فرمایا جس کا نام اقبال رکھا گیا. اقبال کی ولادت نے بوڑھے کی جُدائی کا قلق ایک حد تک دُور کر دیا.
ریاض کو موجودہ زندگی ایک مسلسل اور دلاویز خواب معلوم ہوتی تھی. دایہ بننا ایک نئی بات تھی.
لیکن سچ مچ وہ دنیا سے دُور پھر ایک بیوی کا شوہر اور ایک بچّے کا باپ تھا. وادی اس کی سلطنت تھی. جس کا وہ مختارِ کل تھا. اس کے پاس ہزاروں روپے اشرفیاں اور نوٹ تھے. یہ تمام اسے زینب کے جہیز میں ملی تھیں لیکن وہ اسے بے مصرف خیال کرتا تھا. اس کی بیوی حسین . نیک اور محبّت کرنے والی تھی. ان کی ازدواجی زندگی عام مناقشاتِ خانگی سے قطعًا پاک پتھی. اس کے لیل ونہار وفورِ مسرّت کے سبب گزرتے ہوئے معلوم نہ ہوتے تھے.
آفتاب مشرق کے پہاڑوں سے اُبھرتا اور وادی میں مسرّت اور شادمانی بکھیرتا ہوا چلا جاتا تھا.
چاند نکلتا اور ان کی جھونپڑی کے اردگرد راحت ہی راحت پھیلا دیتا.
دادی کی آبادی میں اور اضافہ ہو گیا یعنی اقبال کی ولادت کے تین سال بعد شوکت پیدا ہوا. گویا اب وہ دو سے چار ہو گئے. بوڑھے کی موت کو آٹھ سال گزر گئے. اقبال آٹھ برس کا اور شوکت پانچ برس کا ہو گیا.
اور ان دونوں کو دادی کی چٹانوں پر کودتے پھاندتے درختوں پر چڑھتے اُترتے چشمے میں نہاتے دیکھ کر زینب کے دل میں ان کی تعلیم اور ان کی آئندہ زندگی کے تفکرّات نے اپنا نشمین بنا لیا.

وفي نهاية القصة كعادة الكاتب لا يقول لنا كيف يمكن لأبطاله أن يصلوا إلى القمة وإلى تحقيق أحلامهم، وهو يتعمد ذلك وكأنه يرى أن دور الكاتب هو أن لا يطمئن القارئ بوصف الدواء والحلول السهلة، ولكن – على العكس– عليه أن يقلقه؛ فيجعله يضع لنفسه التساؤل دون أن يجد الجواب الأكيد، فعلى كل قارئ في هذا النوع من الكتابة أن يجد طريقه والحل المناسب له.

ويمكننا القول أيضا بعد نهاية هذه القصة أن ما ذكره الكاتب من أسباب السّعادة، يؤكد أنّ رؤية هذه الأسباب تختلف من شخص إلى شخص، حيث إنّ كلّ إنسان يراها من حيث مصابه، ومعاناته، فالفقير يراها في الغنى، والعليل يراها في الصّحة، ومن ذاق المصائب من كثرة الاجتماع يراها في الوحدة، ومن ينفر من لقائه النّاس يراها في الاجتماع بهم، وغير ذلك من النّماذج كثير، فكلّ إنسان قدّرت له السّماء أن يمشي في مسالك هذه الحياة، يرى أسباب السعادة فيها رؤية تختلف عن رؤية غيره، قد تلتقي بعض الرؤى في وحدة الأسباب؛ ولكن ذلك يكون مرجعه إلى وحدة المصاب، والاحتياجات، والدوافع، والطموحات، وهذا يؤكّد أنّ هذه الحياة ليست معقلاً للسّعادة، بل شيمتها دائماً عدم الكمال، كما تستمرىء دائماً سماع الآهات، ورؤية الزّفرات البشرية.

اب وہ گاؤں او ننھیال کی یاد میں اُداس رہنے لگی. اور اُسے جب کبھی ریاض سے بات چیت کا موقعہ ملتا وہ دُنیا اور اپنے اعزّ واقارب کے طول طویل قصّے لے بیٹھتی. جنہیں سُن کر ریاض ششدر رہ جاتا اور کچھ نہ سمجھتا. اگرچہ دشوار گزار سلسلہ کوہسار حوصلوں کو پست کر دیتا تھا مگر آخرکار دونوں نے اولاد کی آئندہ زندگی کے خیال سے اس سدا بہار جنّت کو چھوڑ کر متمّدن دُنیا میں چلے جانے کا فیصلہ کر لیا.

ایک صبح جب وادی پرچھائے ہوئے آسمان کے ستاروں کی چمک مدّھم ہو رہی تھی. اور مشرق سے آنے والا قافلہ سفیدہ سحر کا غبار اُڑا رہا تھا. ریاض اور اُس کی بیوی چھوٹی چھوٹی گٹھڑیاں پشت پر سنبھالے دونوں بچوں کے ساتھ ایک پُھولوں سے ڈھکی ہوئی قبر پر فاتحہ پڑھ رہے تھے.

وہ فاتحہ پڑھ کر تیزی سے چل نکلے اور بلند چڑھائیوں پر چڑھنے لگے. کچھ فاصلہ طے کر کے وہ چاروں سستانے کے لئے ایک چٹان پر بیٹھ گئے. ریاض خاموش تھا. اس نے آخری نگاہ وادی پر ڈالی. اس کی جھونپڑی کے کھلے ہوئے دروازے کے قریب کی جھاڑیوں میں بلبل دواعی ترانہ گا رہی تھی. ریاض نے پُرنم آنکھوں سے زینب کی طرف دیکھا تو اس کے بھی آنسو رواں تھے. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص164 – 167.

وأخيرا بعد استعراض نماذج المجموعة القصصية بمكننا القول بأن القصة لدى الكاتب – في الغالب– تحكي على لسان الراوي، وهذا الراوي هو الذي يقوم بالتعليق في النهاية، وطوال القصة نشعر بعين الكاتب – الراوي– وهي تراقب وتصف– دون تدخل منها أو تعبير عن رأي أخلاقي– حتى نصل إلى نهاية القصة، فنسمع ملاحظة الراوي – غالبا كما أسلفنا– أو إحدى الشخصيات الثانوية– أحيانا– تنطق ببضع جمل باردة قاسية، محدثة أثر الصدمة المطلوب، وكثيرا ما تحدث الصدمة نتيجة التضاد، سواء في المشاعر، أو بين الهدف والنتيجة، بأسلوب يتسم بالتهكم والسخرية المريرة، كما يتميز بالقسوة الشديدة الباردة.

والكاتب لا يخترع قصصه عادة، فهو يستقي موضوعاتها من الواقع المحيط به، هذه القصصية الواقيعة مأخوذة عن أحداث حقيقية حدثت في الوسط الذي يعيش فيه، وعلى الرغم من إننا لا نستطيع من تحديد مصادر قصص الكاتب بشكل حاسم.

وعادة ما يكون الهدف من نهاية القصة –عنده– إحداث صدمة للقارئ؛ فعند الانتهاء من قراءة قصة من المجموعة القصصية لا يشعر القارئ أنه في الحالة النفسية ذاتها التي كان عليها قبل قراءتها، لقد تغير شيء ما بداخله : هزته مفاجأة موجزة لنهاية القصة، أو حدث ما لم يكن في الحسبان، أو بضع جمل جافة شديدة القسوة.

وتبدو المجموعة القصصية مثل نسيج متماسك مترابط، وعادة ما تقوده فكرة واحدة جوهرية، هي التي تشكل وحدة القصة، ففي مخيلة الكاتب تكمن صورة جمالية أساسية ينسج من حولها كل ملابسات القصة، وذلك لا يبين للقارئ العادي (ذلك الذي يقرأ القصة من أجل التسلية: من أجل الحدوتة) إلا في القراءة الثانية، حين يبدأ في جمع كل الإيحاءات الصغيرة التي تصنع فنية القصة فيها.

وجمل البداية عند الكاتب ذات أهمية خاصة، فهي تضع الأشياء في نصابها؛ فمنذ الجملة الأولى نتعرف على ظروف القصة، وعلى الشخصية المحورية، وميولها ومكانتها

الاجتماعية، وربما على خصالها وعيوبها الأساسية أيضا، وتمضي القصة هكذا بتوازناتها كلها: كل كلمة، وكل جملة في مكانها المطلوب تماما حتى يتم إحداث الأثر المنشود، وكل ذلك من أجل لحظة النهاية، التي تبدو القصة كلها وكأنها تحضير لها.

الفصل الثاني

السارد وعلاقته بالشخصيات والزمان من خلال المجموعة القصصية (بفت پيكر: الأشكال السبعة) لحفيظ جالندهرى دراسة تحليلية فنية

إن (الراوي – السارد – القاص) يثير دائما مشكلات منهجية كثيرة في تحليل ونقد النص السردي، منها ما يتعلق ببنية النص، ومنها ما يتعلق بالقيم والمضامين الفكرية المبثوثة في النص، ومنها ما يرتبط بالوشائج التي بين النص والمؤلف، وأخيرا ما يتعلق برابط النص والقارئ.

والسارد أو الراوي يمكن تعريفه بأنه:" واحد من شخوص القصة، إلا أنه قد ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها، ويسمح له بالحركة في زمان ومكان أكثر اتساعا من زمانها ومكانها، فبينما تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التي تريد دفة العالم الخيالي المصور، وتدفعه نحو الصراع والتطور؛ فإن دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم كله من زاوية معينة، ثم وضعه في إطار خاص، إذ بينما تنتمي سائر الشخصيات إلى عالم الأفعال التي تصنع الحياة، فإن الراوي ينتمي إلى عالمين آخرين هما: عالم الأقوال، وعالم الرؤية الخيالية التي ترصد منها هذه الحياة، فالشخصيات تعمل، وتتحدث وتفكر، والراوي يعي، ويرصد ما تفعله الشخصيات، وما تقوله، وما تفكر فيه وما تتناجى به، ثم يعرضه"[43].

والسارد يشارك في أحداث القصة وإدارتها، ولا يعني ذلك أن:"الشخصيات ممنوعة من وعي ما تقوم به أو من رصده وتقويمه أو عرضه، فقد يكون الراوي واحدا من الشخوص الفاعلة

([43]) عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة 1427 هـ – 2006 م، ص17.

داخل العالم القصصي، فمن حق كل شخصية أن تتحدث، وتفكر، وتعي، وتحكي كما يشاء لها صانعها"[44]

وانطلاقا من القول بأن لكل قصة جانبين، الأول: جانب العالم الخيالي، ويقصد به الحياة الخيالية التي تحتويها المساحة المكانية والامتداد الزمني في القصة بكل ما يدور فيها من صراع، وتطور، وحركة، وموت، وحياة، والجانب الثاني قولي لغوي: وهذا الجانب يقتضي أن تكون القصة مجرد مجموعة من الكلمات والجمل الحوارية والسردية، ومجموعة من الأصوات واللهجات، ولهذا الجانب:"زمانه، وله مكانه، وله قوانينه التي تختلف عن الجانب الأول، فقد تسرد فيه الأحداث التي تقع في ساعة واحدة في مائة صفحة، وقد تسرد أحداث مائة يوم في صفحة واحدة، وقد يكون هناك سرد لغوي ولا يكون هناك حركة في العالم المصور، وقد تكون هناك أحداث وليس هناك ما يقابلها في السرد، ودور الراوي في هذا الجانب في القصة هو أنه صاحب خطاب مسيطر مهيمن على سائر الخطابات؛ لأنه يقوم بدور المؤلف أو المصفي لخطابات الشخصيات ولهجاتها وأصواتها، يتحدث بلسانها حينا، ويتيح لها فرصة لتتحدث بنفسها حينا آخر، ويصف ما تقوم به أو تفكر فيه بلسانه هو حينا ثالثا[45]".

فإنني سأتناول في هذا البحث شيئا من العناصر التي تتعلق بالسارد وعلاقاته في النص القصصي، وهذه العناصر هى:

1- السارد وعلاقاته في النص القصصي.

2- بنية الشخصيات القصصية.

3-بنية الزمن في النص.

([44]) المرجع السابق ص 17.

([45]) عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص 23-24.

وبادئ ذي بدء فإن وجود السارد وتجلياته في النصوص بشكل عام لا تخرج عن ثلاثة أصناف، وذلك وفقا لما حدده (تزفيتان تودوروف)[46]، وهي:

1- السارد = الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف).

2- السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع).

3- السارد = الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج).

وهذه الأصناف الثلاثة التي يتجلى فيها السارد في النص لا يرتبط أي منها بضمير حكي معين، "فالرؤية من الخارج" قد ترتبط بضمير الغائب أو ترتبط بضمير المتكلم عندما يكون السارد ممتلكا معرفة أكبر من أي شخصية راوئية أخرى، والحال نفسه في "الرؤية مع" و"الرؤية من الخارج".

لكن مناط الأمر هنا يكمن في سؤال هو: ما وضعية الشخصية القصصية التي يسيطر عليها السارد؟ وهل تكون معرفته مساوية لما تعرفه، وإجابة ذلك أن هذا يحدث في حالة أن يكون السارد نفسه هو إحدى الشخصيات القصصية، وهناك سؤال آخر يفرض نفسه وهو: ما موقف الشخصيات القصصية الأخرى؟ وهل يمتلك السارد درجة المعرفة نفسها عن هذه الشخصيات كالتي يمتلكها عن إحداها، وهي في هذه الحالة نفسه؟ إذا حدث ذلك فإن تصنيف السارد ينتقل من "الرؤية مع" إلى "الرؤية من الخلف" حتى وإن حكيت بضمير المتكلم.

لكن (تودوروف) لا يرمي إلى هذا في صنفه الثاني؛ وإنما يقصد بذلك أن تكون معرفة السارد مساوية لإحدى الشخصيات السردية، وهو ينطلق في تصنيفه من تصنيف باختين للنصوص السردية متعددة الأصوات، التي تحتوي على شخصيات سردية ذات مساحات حكي

(46) تزفيتان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1992م، ص 58، 59.

متقارب، وكذلك النصوص السردية ذات الصوت الواحد التي يكون فيها بطل مركزي يدور حوله النص السردي، ضاربا عرض الحائط بدور بقية الشخصيات السردية أو مقلصا لها.

لكن هذا البحث يتجنب هذا التصور ويرى في جميع الشخصيات القصصية الأهمية ذاتها التي تم منحها للشخصية الرئيسة، ويكون التعامل مع الفروق بين الشخصيات وفقا لمساحة الوجود داخل النص وليس في نوعية الوجود، أي بشكل كمي وليس بشكل كيفي، وفي ضوء ذلك فإن السارد قد "يرى مع" عندما يكون إحدى الشخصيات القصصية، وفي الوقت نفسه "يرى من الخارج" أثناء حديثه عن الشخصيات الأخرى.

هذا التزاوج بين "الرؤية مع" و"الرؤية من الخارج" يجده الباحث واضحا في المجموعة القصصية – موضوع الدراسة – فعند "الرؤية مع" يجد السارد = الشخصية الروائية الرئيسة متغلغلا بقوة في ثنايا النص، حاضرا في كل مشهد، ومرد ذلك إلى استخدام ضمير المتكلم في النص، وحاضرا من خلال إبراز الحياة الداخلية للشخصية القصصية الرئيسة، وتفاعلها مع محيطها الخارجي.

وهنا يجد الباحث فرضية تطرح نفسها وهي كيف يتم الانتقال من عالم الشخصيات الخارجي إلى عوالمهم الداخلية؟ وللإجابة على ذلك فيمكن القول: بأن ذلك يتم من خلال تقنيات سردية معينة منها (المونولوج الداخلي) و(الحوار)، وفي المجموعة القصصية التي بين أيدينا نجد إضافة إلى ذلك تقنية ثالثة هي (السرد العادي)، وقبل سوق النماذج القصصية التي تدلل على توظيف التقنيات السابقة يجب الحديث عن الفروق الفاصلة بين (المونولوج الداخلي) و(السرد العادي) أثناء عملية السرد بضمير المتكلم وخاصة في المشاهد التي ينكفيء فيها السارد على نفسه منذ الوهلة الأولى داخل النص حتى النهاية.

يمكن للباحث النظر إلى الفقرة الاستهلالية التالية على أنها سرد أو أنها مونولوج داخلي، وذلك حيث يقول الكاتب في القصة التي جاءت بعنوان **(بوشيار ديوانه) أي الجنون الواعي**

ما ترجمته: **((ذلك الوقت كان عمري 32 عاما بالرغم من أنني أبدو وكأن عمري أكثر من 40 عاما بسبب الجسم الضعيف الكئيب والشعر الأبيض المتناثر والأعين المنسابة إلى الداخل والوجه المسخ المملوء بالتجاعيد، على وجهي يبدو التوحش – طوال النهار – تائه في الأزقة والمنتزهات، ومع الدراويش، وفي المقاهي والساحات، لكن بعد فترة وجيزة سئمت الأمر، وابتعدت عن المدينة ماراً بالحقول والحدائق – كما كنتُ أذهب إلى النهر حتى يظلم المكان، لا أدري لماذا، ولكن هناك شيء غامض، كأنّه نداء خفي، يدفعني رغمًا عني للعودة إلى المدينة... ربما لأحتمي من البرد ومن وحوش الليل، وربما من نفسي لأني لا أريد أن أموت، وربما لهذا كنتُ أجلس صباح ومساء على حصير سوداء قديمة في دكان خباز، كانت احتياجاتي قليلة أنا من مدة لم أغير الملابس ليس لدى اهتمام لها.**

هل هذه حالتي منذ البداية؟ لا أنا قضيت أيام رفاهية – أغلب الناس بالمدينة يعرفونني، كنت مَثلاً يُحتذى به لأي أحد ينظر إليّ بتأسف– نعم يتأسفون على حالى؛ لهذا يعتبروننني مجنونا، أنا أبتسم على رأي الناس لأن هذا الجنون المصتنع يضع ستارا على أفعالي– أنا فقط أعرف حالي أو من اسمه (عالم الغيب) يعرفني، ربما أنا لهذا السبب أريد البقاء حياً، لدي خوف من فكرة الموت؛لأنّه إن كان هناك إله، وهو العالِم بالغيب، فالعالم لا يُحاسب فيه إلا على صدق العلاقة معه وحده. أجد في نفسي أسبابًا كثيرة للخوف. الناسيعتبروننني مجنونا وهذا الأمر جيد جداً، فما داموا يعتبروننني مجنونا، فليس لدي أي خوف منهم.

وهناك الكثير من الحكايات الغريبة التي تُسرَد عني – شخص يقول: جُنّ بسبب كثرة القراءة، آخر يقول: إنه بسبب أثر صحبة المجاذيب، انهمكت حواسه بسبب فقدان زوجته الجميلة، وآخر يقول: موت الأخ أذهب العقل، لكن لا أحد يعلم بالحقيقة، أنا أضحك على حماقة الدنيا، أنا مّصر تمامًا على جنوني.

هليصبح أحدمجنونا لموت آخر أو فقدان الزوجة، لا أعلم ربما هكذا، لكن لدي يقين أن موت الأخوة لا يحزن كثيراً، وفقدان الزوجة والجنون؟!! لا هذا فكر مخزي)) [47].

إن القارئ للنص السابق ينظر إليه على أنه سرد؛ وذلك لأن السارد يقدم من خلال النص معلومات أساسية عن نفسه باعتباره أحد شخوص القصة، ويقدم معلومات أيضا عن شخصيات أخرى سيحدث بينها تطور وتفاعل يلقي بظلاله على أحداث القصة كلها، بل إنه نمو وتطور يعد الحدث الرئيس بها، إن هذا الذي يعج بالمعلومات الأساسية يمكن أن يعد سردا

([47]) اس وقت میری عمر بتیس سال کی ہے. اگرچہ اپنے جھرّیوں سے بھرے ہوئے مسخ چہرے اور اپنی دھنسی ہوئی آنکھوں نیم سفید اور پریشان بالوں. فرسودہ اور ناتواں جسم کے سبب سے چالیس برس کا ایک بدمعاش معلوم ہوتا ہوں. میرے چہرے پر ایک خوں خوار خرانٹ پن برستا ہے. میری کوئی عزّت نہیں. دن بھر بازاروں ، پارکوں اور گلیوں میں مارا مارا پھرتا ہوں. قہوہ خانوں. تفریح گاہوں میں ٹہلتا ہوں. یہاں جی نہیں بہلتا اُکتا جاتا ہوں. شہر سے دُور کھیتوں اور باغوں سے ہوتا ہوا دریا پر جا نکلتا ہوں. حتّی کہ اندھیرا ہو جاتا ہے. پھر نہ جانے کیوں بے سبب اپنی زندگی کو درندوں اور سردی کی دستبرد سے محفوظ رکھنے کے لئے ایک کشش بے اختیاری کے چکر میں شہر کی طرف واپس آتا ہوں.

میں ابھی مرنا نہیں چاہتا اور شاید اسی لئے صبح وشام کِسی نانبائی کی دُھند لی دُکان میں سیاہ چٹانی پر بیٹھا نظر آتا ہوں. میری ضرورتیں بہت تھوڑی ہیں. میں نے مدّت سے کپڑے نہیں بدلے، مجھے ان کی پروا بھی نہیں!

کیا شروع سے میری یہی حالت ہے؟ میں نے بھی عیش کے دن گزارے ہیں. شہر کے اکثر لوگ مجھے جانتے ہیں.میں نے کئ ایک کو بہر راہ ٹھہر جاتے اور اپنی طرف تاسّف سے نظر ڈالتے دیکھا ہے. ہاں وہ میری حالت پر افسوس کرتے ہیں. اِس لئے کہ وہ مجھے دیوانہ سمجھتے ہیں. میں لوگوں کے اِس خیال پر مسکرا دیتا ہوں کیونکہ اس مصنوعی دیوانگی نے میرے کاموں پر پردہ ڈال رکھا ہے. اپنا راز صرف میں جانتا ہوں. یا وہ ہستی جسے عالم الغیب کہتے ہیں. شاید اِسی وجہ سے میں زندہ رہنا چاہتا ہوں. مجھے موت کے خیال سے ہول آتا ہے کیونکہ اگر خدا ہے اور عالم الغیب بھی ہے تو اس دُنیا میں جہاں معاملہ صرف اسی کی ذات سے تعلّق رکھے گا. میرے لئے ڈر
نے کے بہت سے سبب ہیں.

لوگ مجھے دیوانہ سمجھتے ہیں. یہ بہت اچھی بات ہے. سمجھنے دو جبتک وہ ایسا سمجھیں مجھے ان سے کوئی خوف نہیں.

میرے متعلق عجیب وغریب کہانیاں مشہور ہیں. کوئی کہتا ہے کثرتِ مطالعہ سے دماغ چل گیا ہے. کوئی کسی مجذوب کی صحبت کا اثر بتاتا ہے. کوئی کہتا ہے. یہ اپنی حسین بیوی کے گم ہو جانے سے حواس باختہ ہو گیا ہے.

کوئی کہتا ہے بھائی کی موت نے دماغ ماؤف کر دیا ہے. اصل حقیقت سے کوئی واقف نہیں. میں دُنیا کی بیوقوفی پر ہنس دیتا ہوں اور اپنی دیوانگی پر مضبوطی سے قائم ہوں.

کیا بیوی کا گم ہو جانا یا بھائی کی موت کسی کو دیوانہ بنا دیتی ہے؟ مجھے معلوم نہیں. شاید ایسا بھی ہوتا ہو لیکن مجھے تو یقین ہے. بھائیوں کی موت پر کسی کو پر کاہ سے زیادہ رنج نہیں ہوتا. بیوی کی گم شدگی اور دیوانگی! اونہہ کتنا مضحکہ خیز خیال ہے! . حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص56 – 58.

عاديا من زاوية، لكن ضمير السرد الذي جاء على هيئة ضمير المتكلم؛ تجعل من الممكن أيضا من زاوية أخرى أن يعد مونولوجا داخليا؛ فليس هناك ما يحول دون أن يبدأ السارد قصته بمونولوج داخلي.

إن التداخل القائم بين السرد والمونولوج في النص السابق يرجع إلى عدم وجود حدود دقيقة للعناصر التي يتكون منها المونولوج الداخلي، فمثلا في النص التالي لا يوجد شك في أنه مونولوج داخلي ورغم ذلك فإنه يحتوي على عناصر سردية، وذلك حيث يقول الكاتب ما ترجمته في قصة (**بوشيار ديوانه**) **أي الجنون الواعي** أيضا: **((أتذكر مرة قابلته على الطريق، فأمسكني بقوة وكان أقوى مني – فأخذني إلى منزلي الذي ولدتُ فيه وتزوجتُ فيه، ومنه خرجتُ هاربا، غير لي ملابسي وجلس أمامي، وبكى كثيرا، قال: ماذا حدث لك بنى؟ أعيش مع من الآن؟ أعتمد على من؟.**

أتذكر ذلك الوقت، أرتعش، تبدلت قوى ضبط نفسي إلى دموع– أصبح من الصعب بالنسبة لي استبقاء جنوني المصطنع وتصرفاتي المزيفة، لكنني تغلبت على سجيتي الضعيفة وتصرفاتي، وضحكت بقوة، ثم رفعت الكرسي وضربت به المرآة التي على الحائط بأسلوب بربري، وحطمت المرآة،أمسكني والدي ... كنت أريد الهرب، ولكن أخذني إلى حجرتي، وأغلق قفل الباب من الخارج، في تلك الحجرة التي عشت فيها أفضل لحظات حياتي.

بعد مدة كنت في تلك الحجرة التي كانت مركز سعادتي، ومهد أمنياتي، وثم مزارًا على شرفي.أنا رأيتها – بعد الدخول في الحجرة لم ينشب أي صراع، نسيتُ إظهار جنوني وفزعت كثيرًا، حَدقت في الصور التي علقتها بيدي، كانت تشبهني حينما كنتُ مبتسمًا، ذلك الوقت تلك الكراهية حَدقت وحَملقت ناحيتي بغضب، جلست على الأريكة وأحنيت الرأس، بكى والدي في الخارج بصوت عال قائلاً: "آه ابني! مصباح منزلي! يا الله، ألا يذهب هذا الجنون مني!"

أظلتني سحابة من الندم، أخرجت آهًا من صدري، "أنا ندمت! بدأت تسيل الدموع من عيوني .. دموع ساخنة! مسحت الأعين، وعقبت على حالي، لماذا فعلت ذلك؟)) [48].

إن القارئ للفقرة الأولى والفقرة السابقة يجد فروقا جلية بينهما من أهمها طبيعة الزمن، فالزمن في الفقرة الأولى يتقدم في حيز كبير، لكنه في الفقرة الثانية يبدو ثابتا، فكأنه في الأولى تلخيصا زمنيا وفي السابقة يعد وقفة، كما أن هناك فروقا أخرى لا حاجة لذكرها لأنها ليست حاسمة في التمييز بين (المونولوج) و(السرد).

وننتقل إلى الحديث عن التقنية الثالثة التي يستخدمها السارد للانتقال من خلالها من عالم الشخصيات الخارجي إلى عوالمها الداخلية وهي تقنية الحوار، ويتضح لنا ذلك من النماذج التالية، فمنها ما جاء في القصة التي جاءت تحت عنوان **(فريبِ عشق)** أي **خداع العشق** فيقول ما ترجمته: **((في البداية ارتعشَت، احمر وجهها خجلًا، ثم حملقت في وجه (نريمان) بحيرة**

([48]) مُدّت کا ذکر ہے کہ ایک دن راستے میں میری اس سے ہٹ بھیڑ ہو گئ. اُس نے مجھے زور سے پکڑ لیا. وہ اب بھی مجھ سے طاقت ور ہے. وہ مجھے گھر کی طرف لے گیا. اُس گھر کی طرف جہاں میں پیدا ہوا تھا. جہاں میری شادی ہوئی تھی. اور جہاں سے میں نکل بھاگا تھا. اُس نے میرے کپڑے بدلوائے اور میرے سامنے بیٹھ گیا. وہ رویا. دیر تک رویا. اس نے کہا. "تمہیں کیا ہو گیا میرے بیٹے! میں اب کس کے سارے زندہ ہوں؟"
مجھے وہ وقت یاد ہے. میں کانپ گیا. میرے ضبط کی تمام قوتیں آنسوؤں میں تبدیل ہوتی معلوم ہوئیں. میرے لئے اپنی مصنوعی دیوانگی کو قائم رکھنا دشوار ہو گیا لیکن میں نے اپنی کیفیّات یا فطری کمزوری پر قابو پا لیا. زور سے ہنسا. پھر ایک کُرسی اُٹھائی اور اُسے وحشیانہ انداز سے دیوار کے ساتھ آئینے پردے مارا. آئینہ چکنا چور ہو گیا. میرے باپ نے مجھے پکڑ لیا کیونکہ میں بھاگ جانا چاہتا تھا. وہ مجھے میرے کمرے میں لے گیا اور باہر سے تالا لگا دیا. اس کمرے میں جہاں میں نے اپنی زندگی کا بہترین حِصّہ بسر کیا تھا.
مدت کے بعد میں پھر اس کمرے میں تھا. میری خوشیوں کا مرکز میری تمنّاؤں کا گہوارہ اور پھر میری عزّت میری آبرو کا مزار یہی کمرہ تھا. میں نے اسے دیکھا دوروازے کی چلمن اور روشن دان میں سے روشی چھن چھن کر آرہی تھی. میں نے کمرے میں داخل ہونے کے بعد کوئی کشمکش نہ کی یعنی اپنی اپنی دیوانگی کے اظہار کو بُھول گیا. مجھے ایسا معلوم ہوا کہ میرا دل گلے میں اٹک گیا ہے. دیواروں پر میرے ہاتھوں کی لٹکائی ہوئی تصویریں میری طرف گھُور رہی تھیں. میری اپنی شبہہ جو کبھی ہنستی ہوئی معلوم ہوتی تھی. اِس وقت نفرت آمیز غصّے سے میری طرف ٹکٹکی باندھے ہوئے تھی. میں پلنگ پر بیٹھ گیا. سرجھکا لیا. باہر میرا باپ بلند آواز سے رو رہا تھا.
"ہائے میرا بیٹا! میرے گھر کا چراغ! یا اللہ مجھ سے یہ دیوانگی دیکھی نہیں جاتی!"
مجھ پر ندامت کا ایک بادل چھا گیا. میرے سینے سے ایک آہ نکلی. میں نے گناہ کیا."میری آنکھوں سے آنسو بہنے لگے. گرم گرم تلخ تلخ! میں نے آنکھوں کو پونچھا اور اپنی حالت پر تبصرہ کرنے لگا. "میں نے ایسا کیوں کیا؟" حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص58 - 60.

وسذاجة بالغة، حينما توقف اضطرابها ضحكت قائلة:هل حقا أنت تريد الزواج مني بهذه السرعة؟.

نعم، هل أنت موافقة؟.

بدأت تُفكر (تارا)، صار (نريمان) ما بين الأمل واليأس، تسارعت نبضاته، كانت نبضات قلبه تخفقبشدة، وآلاف الأفكار تخالج صدره، هل هي لم تقرر حتى الآن من قلبها؟ هل لم يشعرها بالحب حتى الآن؟ هل أنا تسرعت؟ أفهمت حقيقة حال قلبي؟.

لكن تبدلت أفكاره هذه بسعادة غير متناهية؛ لأن(تارا) ضحكت ووضعت يديها على كتف (نريمان)، نعم، أحبك، أنت شخص جيد وطيب القلب، والدي يعتبرك ورعا وتقيا، أمي أيضًا تمدح كفاءتك.

سأل (نريمان): هل أنتِ أيضًا؟.

نعم، أنا أعرفك أيضًا، أنت جيد للغاية، فأنت تُحضر لي الزهور، وتُسمعني القصص، أنت طيب جدا.

كرر (نريمان) مرة ثانية، هل أنت مستعدة للزواج مني؟

قالت (تارا): حسنًا.

غرق (نريمان) في طرب السعادة)) [49]

(49) پہلے پہل تو وہ کانپ سی گئ. شرم سے اُس کا چہرہ گلابی ہو گیا. پھر نہایت بھولے پن کے ساتھ حیرت سے نریماں کا منہ تکنے لگی جب وہ اپنی بتیابی کا حال بیان کر چُکا تو ہنس کر بولی. "تو کیا آپ واقعی مجھ سے بہت جلد شادی کرنا چاہتے ہیں.
"ہاں اگر تمہاری مرضی بھی ہو!"
تارا کچھ سوچنے لگی، نریمان امیّد وبیم کی تصویر بن گیا. اس کی نبض تیز تیز چل رہی تھی. اُس کا دل زور زور سے دھڑک رہا تھا. دل میں ہزاروں وسوسے گزر رہے تھے. "کیا اس نے ابھی تک اپنے دل سے فیصلہ نہیں کیا. کیا اسے ابھی تک محبّت کا احساس نہیں ہوا. کیا میں جلد بازی کر رہا ہوں. کیا یہ میرے دل کی اصل حالت کو سمجھ بھی سکتی ہے؟"

ومن النماذج التي تدلل على استخدام السارد لتقنية الحوار للانتقال من خلالها من عالم الشخصيات الخارجي إلى عوالمها الداخلية، ما جاء في قصة: **(افسانه در افسانه)** أي **قصة داخل قصة**، فيقول ما ترجمته: **((جاءوا معي في (جهلاروالى كوتهى) –اسم مكان–، كانا صامتين، جلسوا على السرير، ملأتُ النرجيلة، وشربوا في النهاية، سمعتُ قصتهم.**

اسقيتهما ماءً بارداً قائلاً: لماذا تضحيا بأرواحكما؟ ... هلا تصرفتما كالرجال؟.

صمت الاثنان، ثم قال (بلندى): ساءت سمعة عائلتنا في القرية.

قلت "أخرجوا البنت في أي مكان، منزل جدتها يبعد على مسافة 5000 كيلو مترات.

أجاب (سمندى): الأم ليس عندها خبر، ماذا سنقول لها؟.

قلت: أخبروها القصة كلها، قالوا "هي صاحبة حمية وغيرة، ستموت على كرامة الزوج".

نظرتُ حينما رحلوا، وقد أضاءت وجوه كلاهما. لا يزال بريق عينيهما الواسعتين محفورًا في ذاكرتي حتى الآن. كانت النرجيلة قد انطفأت، ولا أدري ما الذي فكّروا فيه حينها. وقفوا فجأة، وبدؤوا يطلبون مني العهود والوعود... ثم رحلوا.

من قبل ظهر اليوم الثاني أخذتُ الغنم، ذهبتُ ناحية الشارع المتعرج الذي كان يمر بالنهر، ذهبتُ على مورد الماء (دهائي والى) من بين غابة (هولى كالى) من بين الزحام.

لیکن یکلخت اس کے یہ خیالات مسّرتِ بے پایاں سے بدل گہے کیونکہ تارا کھلکھلا کر ہنسی اور دونوں ہاتھ نریماں کے شانوں پر رکھ دئے. "ارے تم مجھے پیار کرتے ہو. تم بہت نیک ہو. ابّا جان تم کو نیک سمجھتے ہیں. امّاں جان بھی تمہاری لیاقت کی تعریف کرتی ہیں". نریماں نے پوچھا "کیا تم بھی ــــــــــــ "

"ہاں میں بھی تم کو بہت اچھا بہت نیک جانتی ہوں تم میرے لئے پُھول لاتے ہو. تم مجھے کہانیاں سناتے ہو. تم بہت اچھے ہو".
نریماں نے دل کڑا کر کے مکر ر کہا "کیا تم مجھ سے شادی کرنے کو تیار ہو؟"
تارا بولی "اچھی بات ہے"
نریماں مسّرت کی بیخودی میں غرق ہو گیا. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص115، 116.

تفرقت الأغنام هنا وهناك، وبعد ساعة استلقى الغنم، وبدأوا يأكلون أوراق الشجر، حتى تعامدت الشمس، جلستُ، هم أتوا، كانت هذه الفتاة ملتفة في غطاء على حصان صغير، والأخوة الاثنان كانا ماشيان على الأقدام في أيديهما عصا كما كانوا.

ألقيت عليهما السلام.

قال (بلندى):سنذهب بالأخت الصغيرة عند الجدة جانب النهر.

قلت لهم: متى ستعودوا.

قال (سمندرى): سنرى.

رأيتهم وهم يمرون، أتذكر الفتاة، التفتتوراءها، ونظرت، كانت صامتة، نصف وجهها كان مختف، كان وجهها شاحب تماما، ثم لم يرها أحد))[50].

([50]) وہ میرے ساتھ جھلاّروالے کوٹھے پر آئے. چُپ چپ تھے. چار پائی پر بیٹھ گئے. میں نے حقّہ بھرا پیستے رہے. آخر میں نے اُن کی کہانی سُن لی.
ٹھنڈا پانی پلاتے ہوئے میں نے کہا "اپنی جان کیوں دیتے ہو ـــــ مردانگی کرو ـــ "
وہ دونوں چپ رہے پھر بلندا بولا "گاؤں میں ہمارے کنبے کی بدنامی ہو جائے گی".
میں نے کہا "لڑکی کو کہیں باہر چھوڑ آؤ. دُور سو پچاس کوس پر اپنی نانی کے گھر۔"
سمندے نے جواب دیا "ماں کو کچھ خبر نہیں. اُس سے کیا کہیں!"
میں نے کہا "اس کو ساری کہانی بتا دو. غیرت والی ہے. خاوند کی عزّت پر مر مٹے گی"
میں نے دیکھا. دونوں کے چہرے چمک اُٹھے. بلندے کی آنکھوں کی چمک مجھے اب تک یاد ہے.
حقّہ بجھ گیا تھا. خبر نہیں اُنہوں کیا سوچا. کھڑے ہو گئے. مجھ سے قسمیں لینے لگے پر چلے گئے"
دوسرے دن دوپہر سے پہلے میں بکریاں لے کر اَس کچیّ سڑک کے کنارے گیا. جو ندی سے گزر کر بہیڑ میں سے ہوتی ہوئی کالے جنگل میں سے ڈھائے والے گھاٹ جاتی ہے.
بکریاں اِدھر اُدھر پھیل گئیں . کچھ اگلے گھٹنے ٹیک کر جھڑ بیریوں کے پتّے کھانے لگیں.
سُورج سر پر چلا آ رہا تھا. میں ایک دن کے نیچے بیٹھا تھا کہ وہ آگئے. چادر میں لپٹی ہوئی وہ لڑکی ایک چھوٹے سے گھوڑے پر سوار تھی. دونوں بھائی ساتھ ساتھ پیدل جا رہے تھے. ہاتھوں میں ڈانگیں تھیں. جن پر لوہا چڑھا ہؤا تھا.
میں نے جان بوجھ کر صاحب سلامت کی
بلندے نے کہا "بہن کو ننھیال چھوڑنے جا رہے ہیں. دریا پار"
میں نے کہا "کب لوٹو گے؟"
سمندے نے کہا "دیکھیئے!"

ومن نماذج ذلك أيضا ما استخدمه السارد في قصة أخرى من قصص المجموعة وهي بعنوان: **(خود كشى)** أي **الانتحار**، وذلك حيث يقول ما ترجمته: **((فبدأت أمي تنظر إلي وهي ترتجف، وكانت عيونها مليئة بالدموع. سألتها ماذا حدث؟**

بدأتُ في البكاء، وقالت بصوت منخفض: إن (مجيد) شرب سُمّاً؛ شعرت وقتها كأن أحدًا رَمى بي في الظلام، وتركني هناك، وقلت لوالدتي: لماذا لم تُخبري والدي؟ أنا سوف أذهب وأخبر جدي؛ وعندما هممت بالذهاب منعتني والدتي وقالت: إنهما يعرفان كل شيء ولا يهتمان بهذا الأمر، بل هما مسروران بما فعل، تذكرتُ أن أبي قد منعني أن أصعد الطابق العلوي؛ وبدأت أشعر بالكراهية تجاههما، وكنت أنظر إلى أخي، وأنا لا أعلم ماذا أفعل حينها.

قالت أمي عندما نظرت إليها: يا ابني، هذا أخوك التعيس؛ بدأت بالصراخ ولولا أن أمي منعتني كنتُ سأبكي بشدة، وسألتني، قل: هل تعرف أي حكيم؟ وعندها هززت رأسي، أعرف، فقالت لي: اذهب بسرعة وأخبره أن أخاك مريض ولكن لا تخبره عن السبب))[51].

وہ گزر گئے. میں دیکھتا رہ گیا. لڑکی مجھے یاد ہے مڑمڑ کر تکتی جاتی تھی. چُپ تھی. آدھا چہرہ چھپا ہؤا تھا. آدھا میں نے دیکھا تھا. بالکل زرہ پھر اسے کسی نے نہ دیکھا. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص185 – 187.

([51]) ماں نے میرے چہرے پر نظریں گاڑ دیں. اس کے ہونٹ کانپ رہے تھے اور اس کی آنکھوں میں آنسو بھرے ہوئے تھے. میں نے پھر پوچھا "اسے کیا ہؤا ہے؟"
آنسو اس کے زرد رخساروں پر بہ نکلے. اُس نے آنچل سے آنکھیں پُونچتے ہوئے گلوگیر آواز میں کہا.
اس نے زہر کھا لیا ہے. کِسی نے مجھے دو قدم پیچھے دھکیل کر سائیں سائیں کرتے ہوئے اندھیرے میں چھوڑدیا.
"تم نے آبا کو کیوں نہیں بتایا. میں جاتا ہوں. داداجی کو خبر دیتا ہوں. یہ کہہ کر میں بھاگ جانا چاہتا تھا کہ ماں نے ہاتھ کے اشارے سے مجھے روک دیا.
"ان کو سب کچھ معلوم ہے. وہ اسے بہانہ سمجھتے ہیں. ان کو اس کی زندگی کی پروا نہیں. وہ خوش ہیں. سب خوش ہیں".
مجھے یاد آ گیا کہ ابّا نے مجھے اوپر آنے سے روکا تھا. ایک زبردست غصّے کا احساس میرے سینے سے پیدا ہؤا. میری نگاہ بھائی کے نیم مُردہ چہرے پر تھی اور مجھے معلوم نہ تھا. میں کہاں کھڑا ہوں .
میں نے والدہ کی آواز سنّی "بیٹا".
میں نے اس کی طرف دیکھا
"یہ تیرا بھائی ہے .... بد نصیب"
میری چیخ نکل گئی اور اگر والدہ کی نگاہ مجھے نہ روک دیتی تو شاید میں دھاڑیں مار مار کر رونے لگتا.
"کیا تو کسی حکیم کو جانتا ہے؟"

في النماذج الثلاثة السابقة نجد أن السارد ينقل للقارئ ما لا يمكن معرفته من الخارج عن الشخصية الرئيسة التي هي السارد في الوقت نفسه، وينقل إلينا بعضا من تاريخ السارد الشخصي فيها، وشعوره الداخلي وردود أفعاله في حواراته فيها، وعذابه الوجداني في أحدها، ومن الواضح أن هذه الاستشهادات والنتائج المتعلقة بها واضحة بذاتها بسبب الاتحاد المحقق بين السارد والشخصية القصصية الرئيسة.

وهنا يجد الباحث أن هناك أمرا آخر يحتاج إلى إجابة وهو: كيف ينظر السارد نفسه إلى بقية شخصيات القص؟ وهل يراها السارد كما يرى نفسه؟ وهل يثبر أغوارها كما يفعل مع نفسه؟ إن الكاتب قد تمكن من السيطرة على معرفة السارد بالشخوص القصصية المتفاعلة معه، وسأكتفي هنا باستدعاء نموذج واحد لتوضيح ذلك، فمن ذلك ما جاء في القصة التي جاءت تحت عنوان: **(فريبِ عشق)** أي **خداع العشق** فقال ما ترجمته: **((الآن في منزل (تارا) يحظى (نريمان) بمكانةً متميزةً، مساء اليوم الثاني حينما جلست (تارا) في ركن ما في الحديقة، انشغل (نريمان) بأحاديث العشق بشغف وافر، لكن رأى أن خطيبته تستوحش كثرة الكلام، فبدأ يسأل بتعجب، هل أنت متعبة؟.**

ابتسمت (تارا)، ثم انتفضت، لا، لكني أخاف من أحاديثك، فشغف الحبّ الذي لديك مخيف.

وليطيل (نريمان) الحوار ضحك سائلاً:(خوف من الحب، لماذا الخوف؟).

خجلت، وأسبلتعيناهاوقالت وهي تصلح الساريعلى رأسها: أنا قرأت في كتاب أن النساء يعشقن أكثر من الرجال.

میں نے اثبات میں سرہلا دیا
"بھاگ کر جا اور اُسے لے آ. ہاں اُسے لے آ. کتنا میرا بھائی بیمار ہے. زہر کا حال نہ بتانا". حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص77 -79 .

اغتنم (نريمان) الفرصة قائلاً:(ألن تفعلي أنت كذلك، ألا تحبيني يا (تارا)؟.

ظهر على وجه (تارا) حزن، وصفرةً خفيفة، بدأت تفكر، ثم ابتسمت، لماذا لا أحبك؟وطاعة الزوج فرض، وأنت رحيم جداً.

انتهت تلك الأحاديث؛ لأن والد (تارا) والسيد (فراموز) أتوا لتلك الناحية وهما يتحدثان))[52].

نجد أن السارد في النص السابق يقف في منطقة وسطى بين عالم السطح للشخصية وعالمها الداخلي، فوجود الابتسامة ثم ضياعها بالانتفاض، وحمرة الخجل على الوجه، وإحناء العينين، وضبط ساري الرأس، والحزن، واصفرار الوجه، ثم معادوة الابتسام مرة أخرى، كل هذا سلوك خارجي، لكن السارد أراد أن يكشف عن خبايا **(تارا)**، فاتخذ إلى ذلك طريقتين: الطريقة الأولى تعبير **(تارا)** عن نفسها، والثانية هي محاولة اقترابه من عالمها الداخلي دون ادعاء معرفة زائدة عما يمكن أن يراه غيره، إن عبارات مثل قوله: **((خجلت، وأسبلت عيناها وقالت وهي**

(52) اب تارا کے گھر میں نریمان ایک امتیازی شان رکھتا تھا. دوسرے دن جب شام کے وقت تارا اور وہ باغ کے ایک گوشے میں بیٹھے تھے. نریمان وفور شوق سے راز ونیاز کی باتوں میں مشغول ہو گیا. لیکن اُس نے دیکھا کہ اس کی منگیتر طولِ کلام سے اُکتا رہی ہے. وہ گر مجوشی اور تعجّب سے پوچھنے لگا . "کیا تم کچھ تھکی ہوئی ہو؟".
تارا دلفریب اداسے مسکرائی. اس نے ایک انگڑائی لی. " نہیں مجھے تمہاری باتوں سے ہول آتا ہے.اِس طرح کی چاہت خوفناک ہے".
نریمان اس بھولے پن پر مٹ گیا اور اس نے گفتگو کو طول دینے کے لئے ہنس کر پوچھا. "محبّت سے ہول. ہول کیسا؟"
اس نے کچھ کھسیانی سی ہو کر آنکھیں جھکا لیں اور پھر اپنی ساڑھی سر پردرست کرتے ہوئے بولی. "میں نے ایک کتاب میں پڑھا ہے کہ عورتیں بھی مردوں سے بے انتہا محبّت کرتی ہیں".
نریمان کو جیسے بہانہ ہاتھ آگیا. "کیا تم بھی ایسا نہ کروگی. کیا تم نہ چاہو گی تارا؟"۔
تارا کے چہرے پر ایک خفیف سی غم انگیز زردی چھاگئی. وہ سُوچنے لگی. پھر مسکرائی. "کیوں نہ چاہوں گی. شوہر کی پرستش تو فرض ہے اور تم تو بہت ہی مہربان ہو".
یہ گفتگو یہیں ختم ہو گئ کیونکہ تارا کا باپ اور مسٹر فراموز نزدیک ہی باتیں کرتے اس طرف آ رہے تھے. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص118 – 120.

تصلح الساري على رأسها: أنا قرأت في كتاب أن النساء يعشقن أكثر من الرجال)) [53]، هي محاولة من السارد للاقتراب من عالم **(تارا)** الداخلي، لكنها في الوقت نفسه محاولة لا تدعي معرفة وثيقة بهذا العالم، يدل على ذلك السؤال عن شعورها الوجداني في قوله: **((لماذا لا تفعلي هكذا أيضًا، ألا تودّين ذلك يا تارا ؟))**[54].

من خلال ما سبق فإن المؤلف حاضر في المجموعة القصصية – موضوع الدراسة – حاضر في أحاديثه عن الآفات والمشاكل التي تضرب المجتمع من الخيانة الزوجية، وفي تأثير السلطة التي تمارسها الأسرة على أحد أفرادها حتى تؤدي إلى تدميره، حاضر في حديثه عن النفور من الناس والهروب إلى العزلة بعيدا عن المجتمعات وصخبها، والخيانة الشعورية والعاطفية التي تصدر من بعض الأفراد تجاه الآخرين، وفي نفور المجتمع من المرأة والنظر إليها بأنها مخلوق يجب التخلص منه، لقد تجسدت هذه الأفكار والقيم في شخصيات قصصية قام بينها صراع أنتج جملة من القيم على المستوى الإنساني بشكل عام.

ثانيا– بنية الشخصيات القصصية.

إن مفهوم الشخصية السردية مفهوم متعدد الأبعاد، فمن الأبعاد ما ينتمي إلى علم النفس، ومنه ما ينتمي إلى علم الاجتماع، ومنه ما ينتمي إلى اللغة، وهذا التعدد قد دفع توما شفسكي إلى القول بأن:" البطل ليس ضروريا، فبإمكان القصة كنسق من الحوافز أن تستغني استغناء تاما عن البطل وسماته المحددة"[55]، ويرى (تودوروف) بأن هذا القول يمكن الرد عليه بأن ذلك يبدو لنا متعلقا بالقصص الخرافية أكثر، أو بقصص عصر النهضة أكثر منها بالأدب الغربي

(53) اس نے کچھ کھسیانی سی ہو کر آنکھیں جھکا لیں اور پھر اپنی ساڑھی سر پردرست کرتے ہوئے بولی. "میں نے ایک کتاب میں پڑھا ہے کہ عورتیں بھی مردوں سے بے انتہا محبّت کرتی ہیں". حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص119.

(54)"کیا تم بھی ایسا نہ کروگی. کیا تم نہ چاہو گی تارا؟"۔ حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص119.

(55) تزفيتان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 64.

الكلاسيكي، ففي هذا الأدب يبدو أن الشخصية تلعب دورا من الدرجة الأولى، وأن عناصر السرد الأخرى تنتظم انطلاقا منها[56].

وللدقة أكثر، فإنني في هذا البحث سأقوم بتناول الشخصية في المجموعة القصصية – موضوع الدراسة– على أنها مجموعة أفعال تدخل علاقات متعددة مع غيرها من الشخصيات، وطبقا لذلك فإنه سيتم التعامل مع (الشخصية الرئيسية، والشخصية الثانوية) من منظور كمي لا من منظور نوعي، فالشخصية رئيسية بحسب حجم وجودها الكبير داخل القصة من قصص المجموعة، وثانوية لأن وجودها محدود، وكل الشخصيات فإن لها أدوارا محددة لا يمكن الاستغناء عنها.

وتحتوي المجموعة القصصية على سبع قصص، وكل قصة تحتوي على مجموعة من الشخصيات يمكن تقسيمها كالآتي:

أولا – شخصيات تحتل أكبر مساحة في القصة:

1 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(فريبِ عشق)** أي **خداع العشق.**

(أ) السارد. (ب) تارا. (ج) فراموز.

2 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(هوشيار ديوانه) أي الجنون الواعي.**

(أ) السارد. (ب) الزوجة.

3 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(آوارگی)** أي **الشرود.**

(أ) السارد.

([56]) مرجع سابق، ص 49.

4 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(سهاگ کی رات)** أي **ليلة الزفاف.**

(أ) السارد. (ب) الزوجة. (ج) اللصوص.

5 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(خود کشی)** أي **الانتحار.**

(أ) السارد. (ب) الوالد أو زوج الأم أو العم. (ج) الوالدة.

(د) مجيد. (ذ) عزيزة.

6 – في القصة التي جاءت بعنوان: **:(افسانه در افسانه)** أي **قصة داخل قصة،** وهذه القصة تحتوي على ثلاثة قصص بداخلها، ويأتي وضع شخصيات القص فيها كالآتي:

- في القصة الأولى: (أ) السارد.
- في القصة الثانية : (أ) السارد. (ب) الجد.
- في القصة الثالثة: (أ) السارد. (ب) سمندري. (ج) بلندي.

7 – في القصة التي جاءت بعنوان:**(حیاتِ تازه)** أي **حياة جديدة**

(أ) السارد. (ب) رياض.

ثانيا – شخصيات تحتل مساحة أقل لكنها مؤثرة:

1 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(فریبِ عشق)** أي **خداع العشق.**

(أ) زوجة فراموز.

2 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(ہوشیار دیوانه) أي الجنون الواعي.**

(أ) الأب.

3 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(آوارگی)** أي **الشرود.**

(أ) المرأة المعشوقة.

4 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(سهاگ کی رات)** أي **ليلة الزفاف.**

(أ) ناظر المحطة. (ب) عمال المحطة.

5 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(خود کشی)** أي **الانتحار.**

(أ) الطبيب. (ب) الجد.

6 – في القصة التي جاءت بعنوان:**(افسانه در افسانه)** أي **قصة داخل قصة،** وهذه القصة تحتوي على ثلاثة قصص بداخلها، ويأتي وضع شخصيات القص فيها كالآتي:

- في القصة الأولى: (أ) الداية العجوز. (ب) الزوجة.
- في القصة الثانية : (أ) الوالد. (ب) الوالدة.
- في القصة الثالثة: (أ) كامون الحلاق. (ب) ابن ديلدار.

7 – في القصة التي جاءت بعنوان:**(حياتِ تازه)** أي **حياة جديدة**

(أ) زينب. (ب) العجوز اللص.

ثالثا – شخصيات لا تظهر بنفسها، وإنما من خلال حوار الشخصيات الأخرى:

1 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(فريبِ عشق)** أي **خداع العشق.**

(أ) والد تارا. (ب) والدة تارا. (ج) والد نريمان.

2 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(بوشيار ديوانه) أي الجنون الواعي.**

(أ) الأخ. (ب) الجنين.

3 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(آوارگی)** أي **الشرود.**

(أ) الزوجة. (ب) الأب.

(ج) الأم. (د) الرجل الثري.

4 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(سهاگ کی رات)** أي **ليلة الزفاف.**

(أ) الأب. (ب) الأم. (ج) والدة العروس.

(د) أخوة العروس وأقرباؤها. (ذ) المنقذون.

5 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(خود کشی)** أي **الانتحار.**

(أ) الأخ غير الشقيق. (ب) زوجة مجيد. (ج) زوجة الأب.

6 – في القصة التي جاءت بعنوان: **:(افسانه در افسانه)** أي **قصة داخل قصة**، وهذه القصة تحتوي على ثلاثة قصص بداخلها، ويأتي وضع شخصيات القص فيها كالآتي:

- في القصة الأولى: (أ) الابنة الثالثة. (ب) البنات الصغيرات.
- في القصة الثانية: (أ) بنات القرية. (ب) الحفيدة العمياء. (ج) الزوج المتوفى.

(د) الأبناء المتوفون (ذ) الجدة المتوفاة.

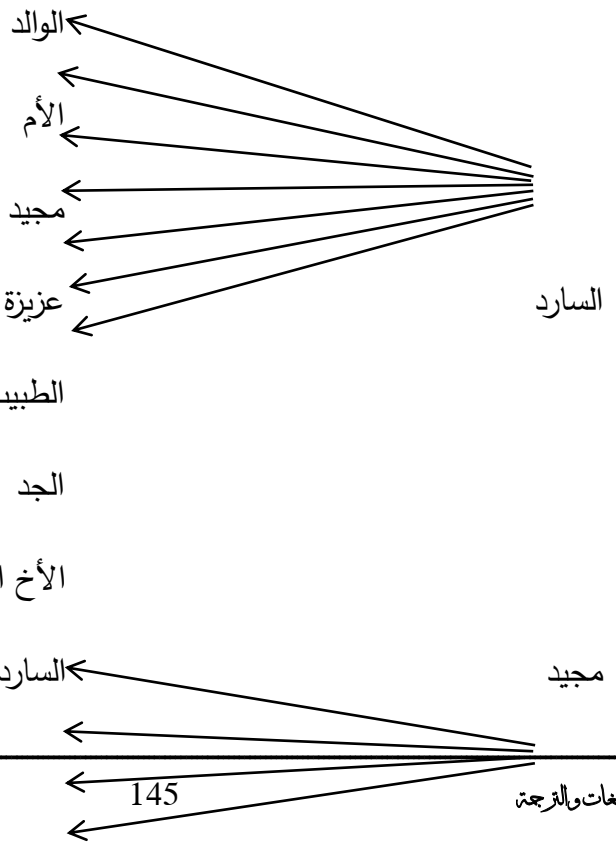
- في القصة الثالثة: (أ) دولو عمدة القرية. (ب) الابنة الصغيرة. (ج) الأم العمياء.

7 – في القصة التي جاءت بعنوان: **(حياتِ تازه) أي حياة جديدة**

(أ) اللصوص. (ب) أصدقاء رياض وأقرباؤه. (ج) إقبال. (د) شوكت.

ويمكن تقسيم علاقات الشخصيات فيما بينها إلى أربع علاقات هي:(رغبة – تواصل – مشاركة – نفور)، وقد حدد العلاقات الثلاث الأولى تودوروف، ويرى أن هذه العلاقات الثلاث الأولى تتميز بقدر كبير من العمومية، وغالبا ما تختزل جميع العلاقات البشرية في كل السرود إلى علاقات ثلاث، وأما العلاقة الرابعة فإنها تستخلص من أفعال الشخصيات داخل قصص المجموعة القصصية.

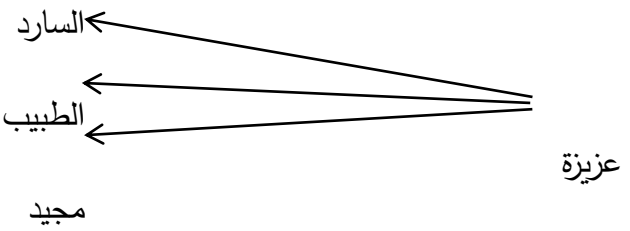
وشخصيات المجموعة القصصية – موضوع الدراسة – لم تشارك كلها في هذه العلاقات الأربع، والواقع القصصي يوضح أن ثلاثة وثلاثين شخصية فقط هي التي شاركت، وأما الشخصيات الباقية فقد كان لها أدوار أخرى، وقد استحوذ السارد على أكبر قدر من العلاقات مع الشخصيات الأخرى، والشكل التالي يوضح مدى مشاركة شخصيات القص في العلاقات الأربع داخل قصة **(خود كشى)** أي **الانتحار** على سبيل المثال، وذلك على النحو التالي:



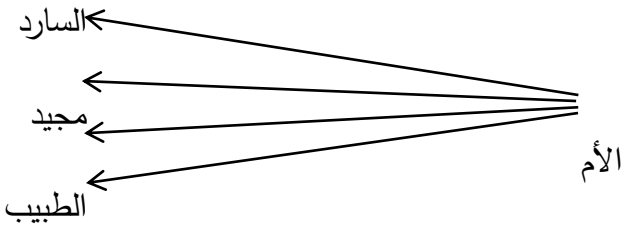
الام

عزيزة

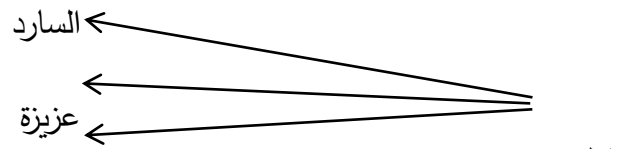
الطبيب



مجيد



الوالد



الام

وقد سارت هذه العلاقات وفق قواعد ثلاث هي:

1- قاعدة التدرج:

حين نحلل علاقات السارد نجد أولا أن هناك أكثر من علاقة له سارت وفق قاعدة التدرج، وقد سارت علاقات السارد في المجموعة القصصية على سبيل المثال لا الحصر على النحو التالي:

- علاقته بشخصية (زينب) في القصة التي جاءت تحت عنوان:**(حياتِ تازه)** أي **حياة جديدة**، كما يلي:

- يلتقي بها في الوادي.
- يقوم بمساعدتها ووالدها حتى يستعيدا عافيتهما.
- تحدث بينهما مواقف ونظرات تفضح شعوره الداخلي بحبها ورغبته في زواجها.
- يطلبها من أبيها، ويتزوجها، وتنجب له ابنين.

- ونجد علاقة السارد بشخصية **(عزيزة)** في القصة التي جاءت بعنوان:**(خود كشى)** أي **الانتحار** كما يلي:

- تحاول أن تقابله بعيدا عن العيون.
- تسأله عن حال أخيه **(مجيد)**.
- تخبره بأن أخاه **(مجيد)** قد شرب سما.
- تحاول مساعدته لإنقاذ أخيه **(مجيد)**.
- تتوسل إلى الطبيب أن ينقذ أخاه **(مجيد)**.
- تقوم بدفع أجرة الطبيب.

ولا يكاد الأمر يختلف كثيرا في حالة العلاقات الأخرى التي نشأت بين شخوص القص، فمنها على سبيل المثال:

- علاقة الجد بأبناء دولو **(سمندري)** و **(بلندى)** في القصة الثالثة من القصة التي جاءت تحت عنوان:**(قصة** داخل قصة**)**، حيث تسير العلاقة بينهم كما يلي:
- علاقة نريمان بشخصية **(تارا)** في القصة التي جاءت بعنوان:**(فريبِ عشق)** أي **مكر العشق**، حيث:

- يلتقيها أكثر من مرة في منزلها.
- تحدث بينهما حوارات تزيد اقتراب كل منهما إلى الآخر.
- يفصح لها عن حبه، ورغبته في الزواج منها.
- يتم تحديد موعد الزواج.

ومن الملاحظ أن بعض علاقات شخوص القص داخل المجموعة القصصية يبدأ داخل زمنها وينتهي؛ مثل: علاقة السارد بالرجل السارق والد **(زينب)** في قصة:**(حياتِ تازه)** أي **حياة جديدة**، وبعضها الآخر يبدأ من مرحلة زمنية سابقة وينتهي أيضا قبل أن يبدأ زمن القصة، مثل علاقة السارد (الجد) بأبناء دولو **(سمندري)** و **(بلندى)** في القصة الثالثة من القصة التي جاءت تحت عنوان:**(افسانه در افسانه)** أي **قصة داخل قصة**، وتتم استعادة هذه العلاقات عن طريق تقنية الاسترجاع أو التذكر من خلال (الحوار) و(المونولوج الداخلي)، وهناك علاقة بدأت قبل زمن القصة وانتهت داخلها، وهي علاقة السارد بالمرأة اللعوب التي أحبها في القصة التي بعنوان: **(آوارگی)** أي **الشرود**.

كان من الممكن أن تحدث هذه التباعدات الزمنية بين بدايات العلاقات ونهاياتها توترا في بنية الزمن القصصي داخل النص؛ لولا أن السارد استطاع السيطرة على ذلك من خلال أساليب محددة سيأتي الحديث عنها تفصيلا في الحديث عن الزمن في القصة.

يتبين لنا إذن أن علاقات الشخصيات داخل النصوص القصصية ترتبط بقاعدة التدرج على نحو صارم، فكل العلاقات تبدأ من نقطة الصفر ثم تتدرج حتى تصل إلى حد فاصل، هذا الحد إما أن يكون حبا كما في حالة السارد مع **(زينب)** في قصة **(حياتِ تازه)** أي **حياة جديدة**، أو نفورا كما في حالة السارد مع **(زوجته الخائنة)** و**(أخيه الخائن)** في قصة **(بوشيار ديوانه)** **أي الجنون الواعي**، ويبدو التدرج بين العلاقات بديهيا، فالصراع يحدث نتيجة التغير والتعارض؛ أما إذا سارت العلاقات على وتيرة واحدة فلن يحدث صراع.

2- قاعدة التقابل:

يمكننا تقسيم علاقات شخصيات القص طبقا لهذه القاعدة إلى فئات ثلاث، هي:

1- فئة بدأت فيها العلاقات من درجة الصفر أو قريب منها، ثم أصبحت علاقة مسارة، ومشاركة أو توهمها، وأحيانا حب شديد، مثل:

- علاقة نريمان بشخصية **(تارا)** في قصة: **(فريبِ عشق)** أي **مكر العشق**. حب شديد.
- علاقة السارد بشخصية **(زينب)** في قصة:**(حياتِ تازه)** أي **حياة جديدة**. حب شديد.
- علاقة السارد بشخصية **(عزيزة)** في قصة **(خود كشى)** أي **الانتحار** مشاركة.

2- الفئة الثانية تقابل الفئة الأولى من حيث انتهائها بحالة من النفور والكراهية سواء من كل طرف تجاه الآخر، أو من طرف واحد، وهي:

- علاقة نريمان بشخصية **(فراموز)** في قصة:**(فريبِ عشق)** أي **مكر العشق** نفور متبادل.

- علاقة السارد بشخصية **(الزوجة الخائنة)** في قصة : **(بوشيار ديوانه) أي الجنون الواعي** نفور متبادل.

- علاقة السارد بشخصية **(أخيه الخائن)** في قصة: نفور متبادل.

- علاقة أبناء دولو **(سمندري)** و**(بلندى)** بشخصية**(ابن ديلدار)** في قصة:**(افسانه در افسانه)** أي **قصة داخل قصة** نفور من طرف أبناء دولو.

- علاقة أبناء دولو **(سمندري)** و**(بلندى)** بشخصية**(كامون الحلاق)** في قصة:**(افسانه در افسانه)** أي **قصة داخل قصة** نفور من طرف أبناء دولو.

3- الفئة الثالثة وهي تقف وسطا بين الفئة الأولى والثانية، فقد انتهت فيها العلاقة بين الطرفين، إلا ان أيا منهما لم يستطع كراهية الآخر، وهي:

- علاقة السارد بشخصية **(الأب)** في قصة: **(بوشيار ديوانه) أي الجنون الواعي.**

- علاقة السارد بشخصية **(الأب)** و **(الأم)** و **(الزوجة)** في قصة: **(آوارگى)** أي **الشرود.**

من خلال هذا التقسيم، نلاحظ أن العلاقات التي تنتهي بالنفور بين شخصيات القص هي الأكثر انتشارا فيها، وإذا علمنا أن إحدى علاقات الفئة الأولى، وهي علاقة السارد بزوجته في قصة **(بوشيار ديوانه: الجنون الواعي)** قد انتهت نهاية مأساوية بقتلها والانتقام منها، لأدركنا نوعية الأحاسيس التي تتخلل المجموعة القصصية ومدى حجمها وتأثيرها.

3- قاعدة الازدواج:

يقصد بقاعدة الازدواج أن تكون الشخصية في علاقتين إحداهما في حالة صعود، والأخرى في حالة هبوط، هاتان العلاقتان تحدثان في آن واحد، ثم إنه توجد بين العلاقتين وشائج قوية أكثر من كون إحدى الشخصيات هي الطرف القائم في كل، مثل:

– علاقة **(تارا)** بـ **(نريمان)** في مقابل علاقتها بفراموز في قصة **(فريبِ عشق)** أي **مكر العشق.**

– علاقة السارد بزوجته في مقابل علاقتها بأخيه في قصة **(بوشيار ديوانه) أي الجنون الواعي.**

هذه هي القواعد الثلاث التي حكمت علاقة شخوص القص داخل المجموعة القصصية، لكن تبقى شخصيات أخرى ظهرت في النص، ولعبت دورا مغايرا لما لعبته الشخصيات السابقة، وقد أراد السارد لهذه الشخصيات أن تكون رموزا لأشياء محدودة، ولذلك لم تكن الشخصيات مؤثرة على مستوى صراع الشخصيات الأخرى وأحداث القصص فقط، وإنما على مستوى القيم التي يراد لها الذيوع من خلالها؛ لذلك ظهرت بلا تاريخ شخصي لها، وبلا ملامح إلا تكون هذه الملامح مؤثرة في الرمز الذي تمثله، وظهورها كان مكثفا، ووجوده كان لاستكمال الرمز الذي تمثله.

وما يثير الانتباه في الشخصيات أن تاريخها الشخصي تعرض لتشويه متعمد، مارسه السارد كي يظهر منه ما يخدم خطوط السرد الرئيسية، فقد اختار من هذا التاريخ ملامح وتفاصيل مؤثرة في الأحداث، وأهمل ملامح أخرى قد تكون أساسية، لكنه تخدم ما أراده السارد، ولعل الخيال هنا يؤدي دورا مهما، وقد حدد دوره بدقة كولردج في حديثه عن الخيال الثانوي[57]، لقد كان دور الخيال هنا أن يختار لكل شخصية من الشخصيات الملامح المتقابلة والمتعارضة، بحيث تشكل هذه الملامح فيما بينها كلا منسجما.

بنية الزمن السردي في النص.

([57]) محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، القاهرة 1958م، ص156، 157.

الزمن هو أحد العناصر المهمة في التحليل النقدي للخطاب القصصي؛ وذلك لأنه عنصر يصعب الإمساك به مثل بقية العناصر السردية، وهو يشكل في العمل القصصي خصوصية متفردة وفق منهجية قائمة على علاقات متبادلة يشكلها السارد في متن النص بغية تلاحمها مع المكونات السردية الأخرى في الخطاب القصصي.

فالزمن الأدبي أو القصصي هو زمن التجارب والأحداث التي تلازم الكاتب، فهو ليس زمن واقعي وإنما هو زمن افترضي أو نسبي، إنه مجرد من الكلام أو السمع أو الإحساس ولكنه شاهد على الشخصيات والوقائع، وقد حظيت بنية الزمان بقدر كبيرمن الاهتمام في مجال نقد الخطاب القصصي، فيتحدث جيرار جينت عن بنية الزمن مؤكدا على عدم قدرة الكاتب عند وضع قصة ما على الاستغناء عن تحديد الزمان بالنسبة إلى زمن السرد، فمجيء السرد فيها في زمن حاضر أو ماض أو مستقبل من الضرورات الملحة؛ وهذا ما أدى إلى القول بأن التحديات الزمنية لهيئة السرد أكثر أهمية من التحديات المكانية، فالزمان ليس واحدا في كل المستويات، فهناك زمن الحكاية، وزمن الخطاب، والموقع الزمني للسارد.

ونجد ناقدا آخر وهو (تودروف) يقوم بالتفرقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، وبتعبير آخر بين زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي، حيث يرى أن زمن الخطاب زمن خطي، وزمن القصة متعدد الأبعاد، فيمكن لأحداث كثيرة في القصة أن تجري في آن، لكن الخطاب ملزم أن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر[58]

ومن المفاهيم التي تتعلق بتسارع الزمن وتباطئه في بنية الحكي، هي مفاهيم: التلخيص، والوقف، والحذف، والمشهد، فالتلخيص يكون فيه زمن الحكي أقل من زمن القصة، والوقف يكون فيه زمن الحكي أكبر من زمن القصة، والحذف هو الانتقالات الزمنية بين مشاهد المتن الحكائي، وأما المشهد فيتعادل فيه زمن الحكي مع زمن القصة ويكون ذلك في الحوار.

([58]) تزفيتان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص55.

أما فيما يتعلق بالمستوى الكلي للعمل؛ فنجد ما يطلق عليه الأزمنة الداخلية والأزمنة الخارجية، فالأزمنة الداخلية هي زمن القصة وزمن السرد وزمن القرءاة، والخارجية هي زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي، وتنشأ بسببها علاقة جدلية تربطهما معا بحيث يؤثر أحدهما في الآخر، وهذه العلاقة الجدلية تعطي العمل طابعا خاصا على مستوى البناء وعلى مستوى التلقي.

وفي المجموعة القصصية – موضوع الدراسة – نجد أن الكاتب يستخدم ما يطلق بتقنية العرض المؤجل، وهو أن يقوم السارد ببدأ الأحداث في تطورها المتنامي، ولا يخبرنا عن الشخصيات إلا من خلال تطور الأحداث، فقد بدأ على سبيل المثال في قصته التي جاءت بعنوان: **(ہوشیار دیوانه) أي الجنون الواعي** من نقطة مكاشفته لنفسه بارتكابه إثما وجريمة إنسانية كبرى، ثم استمر بعد ذلك عن طريق استخدام الإرجاعات في حكاية الأحداث منذ البداية إلى أن وصل مرة أخرى إلى النقطة الأولى من القصة في النصف الأول منها تقريبا، ثم استمرت الأحداث بعد ذلك.

كما استخدم السارد في المجموعة القصصية تقنية الإرجاع الزمني لإضاءة الحدث الآني وتجذيره لكشف جوانب خفية في شخصيات الخطاب القصصي، وهو بناء لا تمثل فيه الإرجاعات الزمنية بأشكالها المتعددة أية تشوهات زمنية، تأتي أشكال تقنية الاسترجاع على هيئة مونولوج داخلي، أو على هيئة سرد مباشر، أو على هيئة حوار، وسوف أقوم هنا بتحليل نماذج من المجموعة القصصية من خلال تقنيات: التخليص، والوقف، والمشهد، والحذف، حيث يقوم السارد بإسراع الزمن أو إبطائه عبر هذه التقنيات، وتتفاوت قصص المجموعة من حيث سيطرة إحدى هذه التقنيات دون غيرها، ففي القصة التي بعنوان **(خود کشی)** أي **الانتحار** وقصة **(فریبِ عشق)** أي **مكر العشق** وقصة **(حیاتِ تازه)** أي **حياة جديدة** وقصة **(افسانه در افسانه)** أي **قصة داخل قصة** تسيطر عليهم تقنية المشهد، ويتخللها شيئا من تقنية التخليص، والقصة التي جاءت بعنوان: **(آوارگی)** أي **الشرود** يسيطر عليها التخليص، وفيها يختصر السارد أحداثا كثيرة

في حيز زمني قليل، والقصة التي بعنوان: **(هوشيار ديوانه) أي الجنون الواعي** يتعادل فيها استخدام السارد للتلخيص والمشهد والوقف في شكل متبادل، وفي القصة التي بعنوان: **(سهاگ كى رات)** أي **ليلة الزفاف** تتخلها بضع وقفات وتلخيصات، ويستخدم السارد ذلك لإضاءة بعض جوانب الحوار، وللتوضيح أكثر فنعرض هنا أنموذجا لكل مفهوم من المفاهيم السابقة، وهي كما يلي:

أولا – المشهد، وهو ما يتعادل فيه زمن الحكي مع زمن القصة، ومن نماذج ذلك قول الكاتب في القصة التي بعنوان:**(حياتِ تازه)** أي **حياة جديدة** ما ترجمته: **((أجلست الفتاة الرجل العجوز مستندًا إلى الحزم، وكانت قد بدأت تتفقد جراحه بنفسها. بدا الشيخ في حالة أفضل بكثير مما كان عليه في الليلة الماضية. ردّ على تحية (رياض) بلغة مهذبة وبحرارة لافتة. أما نازنين، فقد رمقته بنظرة خجولة وممتنّة، ثم خفضت عينيها في حياء.**

سأل(رياض) الرجل العجوز، هلا أخبرتني عن رحلتك التعيسة إن لم يضايقك الأمر، أرى أنكضللت الطريق، وأتيت إلى تلك الناحية.

قال العجوز مع ابتسامة كئيبة: ابنى! إن ما أظهرت لي ولأبنائي من رحمة وحسن خلق، ينبأ عن طيب منبتك وأنك ابن رجل شريف.

ثم قال واضعا اليد على لحيته البيضاء الكبيرة: لا أخفي حالي عمن يحسن إلى.

تعجب (رياض) كثيرًا بسبب هذه الجملة، وبدأ ينظر بنظرات حذرةإلى وجهه الضعيف.

قال العجوز: يا بني في الحقيقة كنت أعيش في البنجاب، وتلك الجبال الوعرة الشامخة غير مناسبة لي، بسبب تدهور صحتي، ولسوء حظيتعودت على السرقة في أوائل العمر إلى أن أصبحتُ سارقا.

ثم نظر ناحية (رياض) باضطراب: لا، لا، لا تخف، أنا أذكر الشباب، أما الآن فقد تصديت لكثير من اللصوص، وقد وضعوا جائزة لمن يقبض علي، وهربت من هناك، وأتيت تلك الجبال، واشتريت أرضا في قرية بعيدة، وبنيت منزلا، ثم تزوجت من ابنة رجل ثري من سكان الجبال، وتوبت عن السرقة وقطع الطريق، واليوم أتمتابنتيعامها الخامس عشر، واسمها "زينب".)) [59].

يبدأ المشهد السابق بحوار بين طرفين هما:رياض والرجل العجوز والد زينب، والجدير بالذكر أن هذا الحوار يمثل سمة عامة من حوارات المجموعة القصصية كلها، وهي أن السارد لا يقوم بنقل الحوار فقط، وإنما ينقل الانفعالات المصاحبة للحوار، وهي انفعالات واضحة لا يتدخل لاستبطان أسبابها، كما يقوم السارد أيضا بنقل إيقاع الحوار مثل رد الرجل العجوز على سؤال رياض:(**رأيي أن سيادتك نسيت الطريق؛ وأتيت تلك الناحية**[60]) فلم يأت الرد جملة

([59]) لڑکی نے بوڑھے آدمی کو گٹھڑیوں کے سہارے بٹھا دیا تھا اور خود اس کے زخموں کو دیکھ ہی تھی. بوڑھا اس وقت رات کی نسبت بہت زیادہ اچھی حالت میں ہو گیا تھا. اس نے ریاض کے سلام کا جواب نہایت شستہ زبانی اور تپاک سے دیا. نازنین نے شرمگیں اور شکر گنار نظروں سے اس کی طرف دیکھا اور آنکھیں جھکا لیں.
ریاض نے سوال کیا "بڑے میاں اگر تکلیف نہ ہو تو اپنے اس ناگوار سفر کا حال مجھے بتائیے. میرا خیال ہے کہ آپ راستہ بُھول کر اس طرف آ نکلے ہیں."
بُورھا فسردہ تبسّم کے ساتھ بولا."بیٹھا تُو نے میرے اور میری بچّی کے ساتھ جو مہربانی کا سلوک کیا ہے اس سے مجھے معلوم ہو گیا کہ تو کسی شریف شخص کا فرزند ہے."
پھر اُس نے اپنی سفید اور لمبی داڑھی پر ہاتھ پھیرتے ہوئے کہا". میں اپنے محسن سے اپنا حال چھپانا نہیں چاہتا"
ریاض اس فقرے سے بہت متعجب ہوا اور اُس کے ضعیف چہرے کی طرف تشویش ناک نگاہوں سے دیکھنے لگا.
بوڑھا بولا "بیٹا در اصل میں پنجاب کا رہنے والا ہوں اور اِن بلند اور ویران پہاڑوں سے مجھے کچھ مناسبت نہیں. بد قسمتی اور صحبت بد کی وجہ سے اوائل عمر ہی میں مجھ کو چوری کی عادت پڑ گئی. اور بالآخر میں ڈاکو بن گیا"
پھر اس نے ریاض کو پریشان دیکھ کر کہا. "نہیں نہیں ڈرو نہیں. میں جوانی کا ذکر کر رہا ہوں. میں نے کئی ڈاکے مارے. میری گرفتاری کے لئے انعام مقر ہو گئے. اور میں وہاں سے بھاگ کر ان پہاڑوں میں آ گیا اور ایک دُور اُفتادہ گاؤں میں زمین خرید کر مکان بنا لیا. پھر میں نے ایک پہاڑی زمیندار کی لڑکی سے شادی کر لی اور ڈاکے اور رہزنی کے پیشے سے تائب ہو گیا. آج پندرہ سال ہوئے میرے گھر یہ ایک لڑکی پیدا ہوئی. جس کا نام میں نے زینب رکھّا. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص154 ، 155.

([60]) میرا خیال ہے کہ آپ راستہ بُھول کر اس طرف آ نکلے ہیں.". حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص154.

واحدة:**(كنت أعيش في البنجاب، وتلك الجبال الخربة الشامخة غير مناسبة لي بسبب الصحة السيئة؛ وسوء الحظ والطالع، في أوائل العمر تعودت على السرقة**[61]**)**، بل إن رد الرجل العجوز جاء متقطعا في أجزاء يفصل بينها سكوت قليل.

هذا السكوت الذي جاءت عقبه جملة:**(لا أريد إخفاء حالي بسبب إحسانك**[62]**)** أراد به السارد الإيحاء بتردد الرجل العجوز بين إخباره لرياض وعدم إخباره، وهذا التردد يبين أن هناك شيئا غامضا يريد إخفاءه، وهو ما صرح به في نهاية المشهد بأنه سارق، والشرطة تطارده، ووضعت مكافأة لمن يدل عليه.

ثانيا – التلخيص: ويقصد به أن يكون زمن الحكي فيه أقل من زمن القصة، ومن النماذج التي وردت بها تقنية التلخيص قول الكاتب في قصة: **(آوارگی)** أي **الشرود** ما ترجمته: **((وضعت بيدي الكتاب واليد الأخرى داخل البطانية، وبدأت محاولات كلها فاشلة لكي أنام، في الخارج كانت الرياح تعصف بقوة، وأصوات ارتطام ألواح الصفيح فوق الأكواخ تتردّد في الأرجاء. أما ذهني، فكان كرحى تدور بلا جدوى—بدل أن تطحن الحب، كانت تذرّه كما هو، دون فائدة. انشغلتُ في دورانٍ عبثي، لا طائل منه. أفكاري المتقطعة كانت كألواح سفينة محطّمة، تتقاذفها أمواج الماضيوالحاضر العاتية. كان هناك خوفٌ غامض... رهبة بريئة تتسلّل شيئًا فشيئًا، تسرّع نبضات قلبي في صمتٍ ثقيل..**

اليوم مر 21 يوما مذ خروجي من المنزل، ذلك المنزل الذي عشت فيه 33 عاما من حياتي في سعادة ولا مبالاة، ولم يتبق منه الآن سوى الحسرة والضباب.

([61]) میں پنجاب کا رہنے والا ہوں اور اِن بلند اور ویران پہاڑوں سے مجھے کچھ مناسبت نہیں. بد قسمتی اور صحبت بد کی وجہ سے اوائل عمر ہی میں مجھ کو چوری کی عادت پڑ گئی. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص155.

([62]) میں اپنے محسن سے اپنا حال چھپانا نہیں چاہتا. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص154.

أنا تركته..، هذه الألفاظ تظل تتردد في أذني، أخذتُ نفساً عميقًا، وحاولت أن أمحو من ذاكرتي..ذكرى ألم الماضي.

لكن في منزلٍ من الدرجة المتوسطة، كانت عينا شيخٍ مُسنٍّ، بملامح مكلومة ووحيدة، تحدّقان بي بصمت مؤلم. كانت دموعه تنساب بهدوء، تبلّل لحيته البيضاء

(آه) والدي، ذلك الأب الذي أنفق كل رخاء حياته لأجل أمل رفاهيتي وتقدمي، ذلك الذي أظهر نحوي ثقةً امتزجت بحنانٍ أبوي، رغم ما شابها من مسحة سذاجة بريئة.

عيونه كانت تملؤها الملامة في هذا الصمت المظلم- كنتُ أنظر لوجه أمي الحزين على مسافة 3000 ياردة مظلمة، تركتها في حالة عجز.

للأسف أسرة لطيفة باتت أسيرة في اضمحلال الإفلاس والنكبة)) [63].

([63]) میں نے ایک روکھی ہنسی ہنس کر کتاب کو ہاتھ سے رکھ دیا . اور دونوں ہاتھ کمبلوں کے اندر کر لئے اور نیند کے دیوتا کو دھوکا دینے کی ناکام کوشش شروع کی. باہر ہوا فر آئے بھر رہی تھی اور چھپروں کے ٹین کھڑ کنے کی آوازیں آرہی تھیں.

میرا دماغ ایک ایسی چکی کی طرح جو آماد پیسنے کی بجائے دانوں کو جوں کاتوں گرا دیتی ہے. گردش بے سُود میں مصروف تھا. میرے غیر مسلسل خیالات ایک شکستہ جہاز کے تختوں کی طرح ماضی وحال کے طوفانی سمندروں میں غوطے کھا رہے تھے. ایک غیر معلوم خوف. ایک معصوم ہراس آہستہ آہستہ میرے قلب کی حرکت کو تیز کر رہا تھا.

آج مجھے گھر سے نکلے پورے اکیس دن ہو چکے تھے. وہ گھر جسمیں میں نے اپنی زندگی کے تئیس سال خوشی اور ہر طرح کی بے پروائی میں بسر کئے تھے. اب صرف ایک دھندلا سا خیال بن کر باقی تھا. سیاہ بادل اسے گھیرے ہوئے تھے. اور اس پر حسرت کے آنسو بہارے تھے.

"میں نے گھر کو چھوڑ دیا". یہ الفاظ میرے کانوں میں کوئی آہستہ آہستہ کہہ رہا تھا. میں نے لیٹے لیٹے ایک گہرا سانس لیا اور کوشش کی. کہ ماضی کی ناگوار یاد میرے حافظے سے محو ہو جائے.

مگر ایک متوسط درجے کے مکان میں ایک معمرّ بزرگ کی مظلوم صورت بیکسانہ انداز سے مجھے گھور رہی تھی. اس کے آنسو اس کی سفید داڑھی کو تر کر رہے تھے.

"آہ میرا باپ" . وہ باپ جس نے اپنی زندگی کی تمام آسائش میری ترقی وبہبودکی امید کے ہاتھ فروخت کر رکھی تھی. جس نے مجھ پر بھروسہ کرنے میں پدرانہ شفقت کے ساتھ قدرے سادہ لوحی کا ثبوت بھی دیا تھا.

اس کی آنکھیں مجھے اس خاموش تاریکی میں ملامت سے گھور رہی تھیں اور کالے کوسوں دُور میں اپنی ماں کے غمناک چہرے کو دیکھ رہا تھا. عین اسی بے بسی کی حالت میں جس طرح سے میں نے اسے چھوڑا تھا. "افسوس ایک خوش باش گھرانا افلاس اور نکبت کی انتہائی پستیّ میں گرفتار تھا. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص101- 103.

في النص السابق يختصر السارد الزمن من خلال بعض التعبيرات مثل قوله:(**اليوم مر 21 يوما كاملة لخروجي من المنزل**[64]) وقوله:(**ذلك المنزل كنتُ أعيش فيه 33 عاما من حياتي في سعادة وعدم اعتناء**[65]) وقوله: (**آه والديّ الذي أنفق كل رخاء حياته لأجل أمل رفاهيتي وتقدمي**[66]) وهذه التعبيرات كانت بمثابة نقاط ارتكاز اعتمد عليها السارد في الانتقال من حدث إلى آخر؛ ليختصر الأحداث، وليختار من بينها الأكثر تلائما مع موضوعه، كما كانت كثرة الأفعال مؤشرا آخر على اختصار الزمن.

ثالثا – الوقفة: ويقصد بها أن يكون زمن الحكي أكبر من زمن القصة، ومن النماذج التي تضمنت تقنية الوقف، قوله ما ترجمته في قصة (**سہاگ کی رات**) أي **ليلة الزفاف. ((ارتعشتُ وبدون قصد ناديت اسمها للمرة الأولى، وغرق صوتي في الصمت لم يكن هناك أي إجابة، انحنيت، ووضعتُ يدي على صدرها، موجة الأمل اهتزت في قلبي، تحرك صدرها، كان معلوم لي أنها على قيد الحياة، نظفتُ دم أذنها ووجهها بالخمار المتشابك، نظرت إليها، لم تكن قد تعرضت لجروح بالغة، ربما كانت الأشجار الكثيفة قد أنقذتها من الموت. لكن الأشواك قد تركت علامات حمراء على خديها، كانت تبدو كخطوط خفيفة على وردة بيضاء تحت ضوء القمر.**

كانت عيناها نصف مغلقتين، وشفتيها مفتوحتين. تدفقت الدموع من عيني. فككت الوشاح الملتف حول رأسها، وفي تلك اللحظة، طار طائر، جناحاه يرفرفان بعنف، من بين الشجيرات، وحلق حول رأسي قبل أن يختفي في صمت،فزعت من صوت جناحه. وشعرت

(64) آج مجھے گھر سے نکلے پورے اکیس دن ہو چکے تھے . حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص102.
(65) وہ گھر جس میں میں نے اپنی زندگی کے تئیس سال خوشی اور ہر طرح کی بے پروائی میں بسر کئے تھے. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص102.
(66) آہ میرا باپ" . وہ باپ جس نے اپنی زندگی کی تمام آسائش میری ترقی وبہبودکی امید کے ہاتھ فروخت کر رکھی تھی. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص103.

بالخوف. كانت عروسي فاقدة للوعي. في هذا المكان الرهيب، لم أستطع تركها وحيدة والذهاب للبحث عن الماء))[67].

مثل هذا الوصف غير متوفر كثيرا في المجموعة القصصية مقارنة بتقنية المشهد والتلخيص، ولا شك أن لزوجته في هذا المقام خصوصية، فهو يبدأ القصة بإعلان ارتباطه بها، وهي الشخصية التي تحتل مع السارد أكبر مساحة في القصة، ومن البديهي أن إدراك السارد لحال زوجته وجمالها قد أخذ مساحة زمنية أقل من وصفه لحالها وجمالها، ويلاحظ على الوصف السابق أنه التبس بالحركة في بعض جوانبه، والحركة لا تكون إلا في زمن.

وآخر ما يتبقى لنا من بنية الزمن في النص السردي، هو ما يتصل بالنص والأزمنة المحية به، وهي:

- زمن القصة، وهو ما يتصل بالسارد، وهو غير متوفر لدينا نظرا لطبيعة الحكي.
- زمن الكتابة، وهو عام ....، وهو يتعلق بالمؤلف.
- زمن القراءة، وهو عام ....، وهو يتعلق بالقارئ.

(67) میں کانپ گیا. بے اختیار میں نے پہلی مرتبہ اس کا نام لے کر پکارا میری آواز جنگل کی اتھاہ خاموشی میں ڈوب گئی. کوئی جواب نہ ملا. میں نے جھک کر اس کے سینے پر ہاتھ رکھ دیا. امید کی لہر میرے دل میں تھرتھرائی اس کا سینہ متحرک تھا. مجھے معلوم ہو گیا زندہ ہے. اُلجھے ہوئے دوپٹے سے اس کے چہرے اور کانوں کا خون صاف کیا. میں نے دیکھا. اس کو زیادہ چوٹ نہیں آئی تھی. شاید جھاڑی میں گِنے کی وجہ سے اُس کی جان بچ گئی تھی. لیکن کانٹوں نے پھول سے رخساروں پر کچو کے لگا دئے تھے. سُرخ سُرخ نشان چاند کی روشنی میں ایسے معلوم ہوتے تھے گویا سفید گلاب پر پیازی دھاریاں. آنکھیں نیم داتھیں. لب کُھلے ہوئے تھے. میری آنکھوں سے آنسو جاری ہوگئے. میں نے اس کے اُلجھے ہُوئے ہاں جھاڑی سے الگ کئے اس کشمکش میں ایک چڑیا پروں کو پھڑپھڑاتی ہوئی جھاڑی سے اُڑی اور بتیابانہ میرے سر کے گرو چکر لگا کر تاریک سکوت میں غائب ہو گئی.
اس کی پرواز سے میں چونک اُٹھا. خوف نے گھیر لیا. میری دُلہن بے ہوش پڑی تھڑ. میں اس ہیبت ناک ویرانے میں اسے تنہا چھوڑ کر پانی کی تلاش میں نہ جا سکتا تھا. حفیظ جالندھری، ہفت پیکر، ص39، 40.

يتضح لنا إذن أن أكثر الأزمنة تأثيرا هو زمن القارئ، فمن خلاله تنشط التفاعلات الأخرى، وتتحدد طبيعة الأثر الفني، ثم يليه في التأثير زمن الكتابة، والزمنان معا يؤثران في زمن القصة بشكل حيوي، والمجال الأكبر للتأثير هو الأفكار والمضامين التي أراد الكاتب تقريرها عن طريق النصوص، وهي أفكار وقيم ارتبطت بالزمن وعبرت عنه، وهذ الأفكار التي أراد الكاتب بثها تقف أولا في مواجهة الأفكار التي يؤمن بها القارئ، فقد يقبلها القارئ إذا توافقت مع فكره وعبرت عنه، وقد يرفضها تمام الرفض إذا تعارضت مع أفكاره، وقد يقف منها موقفا وسطا.

نتائج البحث

1 – نلاحظ نهاية القصص القصيرة إحداث صدمة للقارئ؛ فعند الانتهاء من قراءة قصة من المجموعة القصصية لا يشعر القارئ أنه في الحالة النفسية ذاتها التي كان عليها قبل قراءتها.

2– استطاع الكاتب في قصصه أن يجعل معرفة السارد مساوية لمعرفة الشخصية القصصية التي يسيطر عليها السارد من خلال التزاوج بين (الرؤية مع) و (الرؤية من الخارج)، فجعل السارد يقف في منطقة وسطى بين عالم السطح للشخصية وعالمها الداخلي.

3 – استخدم الكاتب للانتقال من عالم الشخصيات القصصية الخارجي إلى عوالمها الداخلية تقنيات (المونولوج الداخلي) و(الحوار) و(السرد العادي).

4 – تمكن الكاتب من جعل الشخصيات القصصية كلها تدور بين علاقات أربع هي: الرغبة، والتواصل، والمشاركة، والنفور، وقد استحوذ السارد فيها على أكبر قدر من العلاقات.

5 – جاءت علاقات السارد بشخصيات القص وفق قواعد ثلاث، هي: التدرج، والتقابل، والازدواج.

6 – لجأ الكاتب في قصصه إلى استخدام تقنيات الإرجاعات الزمنية والاستباقات لإضاءة الحدث الآني وتجذيره؛ لكشف جوانب خفية في شخصيلا الخطاب القصصي.

7 – قام الكاتب بتوظيف مفاهيم: التلخيص، والوقف، والحذف، والمشهد لتسارع الزمن وتباطئه في بنية الحكي.

تم بحمد الله وتوفيقه

قائمة المراجع والمصادر

أولاً: قائمة المراجع والمصادر العربية

(1) تزفيتان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1992م.

(2) عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006 م.

(3) محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، القاهرة، 1958م.

ثانيًا: قائمة المراجع والمصادر الأردية

(4) انور سديد ، اردو ادب کی مختصر تاریخ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۱ء.

(5) حفیظ جالندھری، سندباد جہازی، بار اول ، دار الاشاعت پنجاب، لاہور، ۱۹۲۶ء.

(6)---------- ----- ، پھول مالا، دار الاشاعت پنجاب، لاہور.1928م.

(7)---------- ---- ، شاھنامہِ اسلام، جلد اول، پہلا خاص اڈیشن، لاہور، 1929.

(8)---------- ---- ، سوز وساز، مجلس اردو اور کتاب خانه حفیظ اردو بازار، لاہور، ۱۹۳۵م.

(9)------- ----- ، شاھنامہء اسلام، جلد دوم، دوسری طباعت، لاہور، ۱۹۳۷م.

(10)---------- ----- ، تصویرِ کشمیر، ۱۹۳۷م.

(11)---------- ----- ، بہارکے پھول، بار سوم، دار الاشاعت پنجاب، لاہور، 1940م.

(12)------ ----- ، حفیظ کےگیت اور نظمیں، اتحاد پریس بل روڈ، لاہور، ۱۹۴۱م.

(13)-------- ----- ، تاخابہء شیریں، مکتبہ اردو، دہلی، ۱۹۴۶م.

(14)----- ----- ، تہجد کی مناجات، اردو بازار دہلی، ۱۹۵۳م.

(15)-------- ----- ، ہفت پیکر، اردو بازار لاہور، لاہور، ۱۹۵۹م.

(16)-------- ----- ، انتخاب کلام حفیظ، اردو پاکٹ بک سیریز پوسٹ بٹکس، دہلی ، ۱۹۶۰م.

(17)-------- ----- ، نغمہ زار، نیو تاج آفس پوسٹ بکس، دہلی ، ۱۹۶۱م.

(18)---------- ----- ، سوز وساز، نیو تاج آفس پوسٹ بکس، دہلی ، ۱۹۶۳م.

(19)---------- ----- ، کلیات حفیظ جالندھری، مرتب خواجہ محمد زکریا، فرید بک ڈپو لمٹیڈ، نئی دھلی، ۲۰۰۸م.

(20)---------- ----- ، بزم نہیں رزم، بد طفیل نقوش پریس، لاہور، ۱۳۹۳ھ.

(21)---------- ----- ، چراغِ سحر، بدون تاریخ طبع.

(22)---------- -- ، انتخاب کلامِ حفیظ ، بار اوّل، مطبوعه کوه نور پریس، دہلی، بدون تاریخ طبع.

(23)---------- ----- ، حفیظ کےافسانے، دفتر شاہنامہء اسلام، لاہور، بدون تاریخ طبع.

(24) زرینہ رحمن، حفیظ جالندھری کا فن، اشاعت اول، نئی دہلی، ۲۰۰۷م.

ثالثًا: الرسائل العلمية:

(25) سید نواز حسن زیدی، حفیظ جالندھری– شخصیت وفن، پی ایچ ڈی اردو ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۲۰۰۴.

رابعاً: المجلات الأردية

(26) افکار، حفیظ نمبر، مرتبہ صہبا لکھنوی، شمارہ نمبر ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، مکتبہء افکار، کراچی، ۱۹۶۳.