اورینٹل کالج میگزین، جلد۹۹، شمارہ۲، مسلسل شمارہ:۳۷۲، سال۲۰۲۴ء

مراثیِ ہلال از روئے تمثال

(تحقیقی و تنقیدی جائزہ)

رخشندہ بتول

ایسوسی ایٹ پروفیسر اردو

گورنمنٹ گریجویٹ کالج برائے خواتین، باغبان پورہ، لاہور

ELEGIES OF HILAL NAQVI IN CONTEXT OF IMAGERY
(A RESEARCH BASED CRITICAL REVIEW)

Rakhshanda Batool
Associate Professor of Urdu
Govt. Graduate College for Women Baghbanpura, Lahore

Abstract

The research and critical article in prospect analyzes the elegies of Dr. Hilal Naqvi in the light of literary term of imagery. The harm done to the genere of Elegy in Urdu literature owing to the biased attitude of the critics is also discussed in accordance with the opinion of popular literalists. Dr. Hilal Naqvi is the life and soul of modern elegy that emerged under the discipleship of Josh and the evolution of elegies from the times of Mir Anees and Mirza Dabeer to Josh Malihabadi. The myriad diverse examples of the use of imagery in elegy are present in his work. In the article, examples are given to explain visual images, auditory images, tactile images, sensational images, abstract images, kinetic images, metaphorical images, and symbolic images. As a result of this, the poet's intellectual thought process and artistic integrity become evident.

Keywords:

Elegy, Imagery, Poetry, Urdu, Hilal, Naqvi, Mirza Dabeer, Josh Malihabadi.

بلند اخلاقی اقدار کی حامل شاعری کو افلاطون (۳۴۸۔۴۲۷ق م) نے فلسفے کا درجہ دیا ہے۔ ایسی شاعری لذت و صداقت دونوں کو اس انداز میں یک جا کرتی ہے کہ حسن بذاتِ خود صداقت بن کر جلوہ افروز ہوتا ہے۔ شاعرانہ صداقت کیا ہے؟ رابن سکیلٹن (۱۹۲۵۔۱۹۹۷ء Robin Skelton) نے اپنی کتاب The Poetic Pattern میں شاعرانہ صداقت کے حوالے سے لکھا ہے:

> "شاعری کے الفاظ کا دروبست، ان کی تنظیم، ان کی قوتِ وضع سازی اور ان کے خیال افروزی یہ سب چیزیں ان تجربوں کو جن کے ماتحت وہ خود وجود میں آتے ہیں، نئے سرے سے پیدا کرنے میں ممد و معاون ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کبھی کبھی ہم کوئی اچھا شعر یا اچھی نظم پڑھ کر کہ اٹھتے ہیں کہ "ارے، یہ بات تو میرے دل میں بھی تھی" یعنی شاعری کا تجربہ ہمیں سچ مچ اپنا تجربہ معلوم ہوتا ہے۔ ان معنوں میں شاعرانہ علم دوسری ذہنی ریاضتوں کے علم کے مقابلے میں زیادہ قرینِ حقیقت اور مبنی بر صداقت ہوتا ہے۔ شاعری جو چیز بیان کرتی ہے وہ انسانی تجربے کی نسبتاً زیادہ صحیح عکاسی کرتی ہیں۔"(۱)

رابن سکیلٹن نے شاعری کو انسانی تجربات کا صحیح عکاس کہا ہے اور انسانی تجربات انسانی حواس کے زیرِ اثر نتائج مرتب کرتے ہیں۔ حواسِ انسانی اپنے مشاہدات اور تجربات کے نتائج لاشعور پر مرتکز کرتے چلے جاتے ہیں جہاں شاعر انھیں اپنی قوتِ متخیلہ سے ایک وحدت میں پرو کر شعری پیکر عطا کرتا ہے۔

تمثال اور تمثال کاری کی اصطلاح کے بنیادی مباحث پر سیر حاصل گفت گو کا یہ محل نہیں یہاں صرف اتنا جان لینا کافی ہے کہ شاعر کی تخلیق کردہ لفظی تصویریں تمثال ہیں اور ان لفظی تصویروں کی فن کارانہ پیش کش تمثال کاری ہے۔ تمثال یا امیجری کے حوالے سے عمومی خیال یہ ہے کہ ایسی شاعری جو انسانی حواس کو متاثر کرے تمثال کاری ہے۔

انسانی آنکھ بصارت جیسی صفت سے متّصف ہے تو شاعر کلام میں جو منظر دکھائے قاری کی آنکھ اسے ایسے دیکھے جیسے سامنے کا منظر ہو یعنی اس کی حسِ بصارت جاگ اٹھے۔ کان سماعت کا ہنر رکھتے ہیں سو شاعر اشعار میں ایسے الفاظ لائے کہ پڑھنے والے کو الفاظ میں چھپی آوازیں سنائی دینے لگیں یعنی اس کی حسِ سماعت متحرک ہو جائے۔ زبان ذائقے سے آشنا ہے اس لیے کسی شعر میں کھٹاس یا مٹھاس کا ذکر اس مہارت سے کیا جائے کہ لفظ کو آنکھیں پڑھیں مگر ذائقہ زبان محسوس کرے۔ ناک سونگھنے کی حس رکھتی ہے اور لازم ہے کہ مادی اشیا میں خوش بو اور بد بو میں تمیز کرے لیکن لفظوں میں بیان کی گئی خوش بو کو محسوس

کرے تو تمثال ہے۔ اسی طرح چھونے کی حس کے لیے ضروری ہے کہ انگلیوں کی پوریں کسی وجود سے مس ہوں جس سے لمس کا احساس اُجاگر ہو لیکن تمثال کاری شاعر کا ایسا کمال ہے کہ قاری کسی شے کو مس کیے بغیر احساسِ لمس کی لطافت سے حظ اٹھا سکتا ہے۔ گویا حواسِ خمسہ جو محتاجِ وجودِ انسانی ہیں اپنے مادی وجود کے بغیر اپنی فعالیت کے اظہار پر قادر ہیں اور یہ قدرت انھیں تمثال کاری عطا کرتی ہے۔

یہاں یہ بات بھی سمجھنا ضروری ہے کہ ادراک کی بعض صورتیں مادے سے ماورا ہیں۔ جس قوت کے بل پر انسان حواسِ خمسہ کے ظاہری عوامل کے بغیر دیکھ، سن، چکھ، سونگھ اور چھو سکتا ہے وہ اس کی قوتِ متخیلہ ہے۔ لہٰذا باطن کی وہ تمام قوتیں جو احساس کے تار چھیڑنے کی صلاحیت رکھتی ہیں شاعر کے ہاں تمثال کاری کو جنم دیتی ہیں اور قارئین کے ہاں تمثال سے لطف اٹھانے کی استعداد پیدا کرتی ہیں۔

سی۔ڈی۔ لیوس(۱۹۰۴۔ ۱۹۷۲ء C.Day Lewis)نے شاعرانہ تمثال کی تعریف یوں کی ہے:

"سادہ ترین الفاظ میں شاعرانہ تمثال کی توصیف یوں کی جاسکتی ہے کہ وہ الفاظ کے نقش و نگار سے بنی ہوئی ایک تصویر ہے۔ کسی اسم صفت سے، کسی تشبیہہ سے، کسی استعارے سے ایک تمثال پیدا ہو سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ کسی ایسی ترکیب، جملے یا عبارت کی صورت میں پیش کی جائے جو سطحی طور پر تو محض ایک بیانیہ مجموعہ الفاظ ہو لیکن ہمارے ذہن کو کسی خارجی حقیقت کی عکاسی پر مستزاد کسی چیز کی طرف منتقل کرے۔" (۲)

اردو ادب کی تمام شعری اصناف جن میں خصوصیت سے غزل، نظم، رباعی، قطعہ، شہر آشوب، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، سانیٹ، ہائیکو، سلام اور منقبت وغیرہ شامل ہیں، میں تمثال کاری کے جواہر ریزے دیکھے جاسکتے ہیں لیکن تمثال کاری کے لیے موزوں ترین صنف جس میں تمثالوں کا بیش بہا خزانہ موجود ہے "مرثیہ" ہے۔

علمائے رثا "مرثیہ" اس نظم کو کہتے ہیں جس میں سید الشہدا حضرت امام حسین رضی اللہ عنہ اور شہدائے کربلا کے آلام و مصائب اور شہادت کے واقعات بیان کیے جائیں۔(۳) مرثیے کو اس تعریف تک محدود کر دینے سے نہ صرف مرثیے کی ادبی حیثیت کو گزند پہنچی اور اسے ایک مکتبہ فکر کی شاعری کہہ کر دیوار سے لگا دیا گیا بل کہ اردو ادب کی سب سے مضبوط فکری و فنی صنف کی حق تلفی کرنے سے خود اردو ادب کا دامن دریدہ ہوا۔

علی احمد فاطمی(۱۹۵۴ء Ali Ahmed Fatmi)نے ایک نہایت اہم پہلو کی جانب توجہ دلائی کہ اردو کی معیار پرست تہذیب نے مرثیے کو کیسے نقصان پہنچایا۔ وہ لکھتے ہیں:

> ”ہم بزم کے عادی ہوئے رزم کے نہیں۔ ہم فریاد کے عادی ہوئے للکار کے نہیں۔ ہم حرف برہنہ کے عادی ہی نہیں ہوئے جب کہ دنیا کی کوئی بھی بڑی شاعری رزم کے بغیر، مزاحمت کے بغیر مکمل نہیں ہوتی۔ ہماری شعریات ہی بنی بزمیہ وعشقیہ شاعری کے حوالے سے، اس لیے ہم رزم یا رزمیہ شاعری کو وہ مقام اور اہمیت نہیں دے سکے جس کے وہ حق دار تھے۔“(۴)

مرثیہ اپنے موضوع کے اعتبار سے بہ ظاہر ناقدینِ ادب کو محدود نظر آیا لیکن تعصب کی عینک اتار کر دیکھا جائے تو دنیائے تاریخ کو جس واقعے نے سب سے زیادہ متاثر کیا وہ واقعہ کربلا ہی ہے۔ سنہ ۶۱ ہجری سے لے کر آج تک اس چراغ کی لو مدھم نہ ہو سکی۔ یہ وہی چراغ ہے جس میں انسانیت کی بقا کے لیے لہو کا روغن جلایا گیا اور لمحۂ موجود تک اس چراغ کی روشنی رشد و ہدایت کا فریضہ انجام دے رہی ہے۔ ڈاکٹر علی احمد فاطمی مرثیے کی جمالیات میں رقم طراز ہیں:

> "رثائی ادب یا حزنیہ شاعری کا مقصد... انسانی ہمدردی اور دردمندی کی کیفیات وحسیات کو پیدا کرنا ہے جس سے تہذیبِ نفس میں خستگی اور روحِ انسانی میں بالیدگی پیدا ہو.... جو عناصر انسان کو بڑا بنائیں اس سے بڑی جمالیات اور کیا ہو سکتی ہیں اور یہ تعظیم و تحریم اردو شاعری کی تمام اصناف کے مابین جس قدر مرثیہ کو حاصل ہے کسی اور صنف کو نہیں۔"(۵)

موضوع کی ارفعیت سے ہٹ کر زبان وادب کے حوالے سے دیکھا جائے تو اردو شاعری کی جس صنف کو ہم دنیا کی کسی بھی زبان کی بہترین شاعری کے مقابلے میں پیش کر سکتے ہیں وہ صنفِ مرثیہ ہے۔ صنفِ مرثیہ نے زبان وادب کی پاسداری کس انداز میں کی اس حوالے سے گوپی چند نارنگ(۱۹۳۱۔۲۰۲۲ء Gopi Chand Narng)کہتے ہیں:

> ”خیر وشر کے جس مسئلے پر گفت گو کی جا رہی ہے اس کے بارے میں آپ کی اپنی رائے مرتب ہو جائے اور یہ جب ہو گی جب Aesthetics کے ذریعے آپ کا کیتھارسس ہو گا۔ سننے والے کی قلبِ ماہیت ہو گی تو یہ ہمارے مسائل تو شعریات اور جمالیات کے ہیں، جب

جمالیات کے ان مسائل میں مرثیہ داخل ہوتا ہے، تو مرثیہ زبان کی بہت بڑی پاسداری کرتا ہے۔اس سے کوئی صرفِ نظر نہیں کر سکتا۔" (۶)

اردو مرثیے کے ابتدائی نقوش دکن کے شعرا کے ہاں دکھائی دیتے ہیں۔ دکن سے سفر کرتا ہوا مرثیہ دہلی پہنچا اور پھر دہلی سے لکھنو جہاں انیس(۱۸۰۳۔۱۸۷۴ء) اور دبیر (۱۸۰۳۔۱۸۷۵ء) نے مرثیے کی صنف میں وہ کمالات دکھائے کہ اسے ادب میں شعری اظہار کی جامع ترین صنف کے منصب پر بٹھا دیا۔ میر انیس اور مرزا دبیر نے فنی طور پر مرثیے کو جس اوجِ کمال پر پہنچا دیا اس سے آگے کا سفر محال ہی نہیں ناممکن بھی تھا۔ جوش سے قبل مرثیہ اسی کلاسیکل رنگ میں لکھا جاتا رہا جس میں یہ دونوں شعرا اپنا لوہا منوا چکے تھے۔

ہر عہد اپنے تقاضوں کے مطابق ادبی اصناف میں جگہ بناتا ہے۔ ارتقا کا عمل بہ ظاہر سست ہی کیوں نہ ہو، رکتا نہیں۔ جن اصناف میں ہر عہد کے تقاضوں کے مطابق مناسب تبدیلی کی گنجائش نہیں ہوتی وہ اصناف دم توڑ دیتی ہیں۔ قصیدہ اور واسوخت اسی لیے اپنا سفر جاری نہ رکھ سکیں لیکن مرثیہ اپنے اندر ایسی توانائی رکھتا ہے کہ انیس و دبیر کے بعد اسے جوش(۱۸۹۵۔۱۹۸۲ء)، نسیم امروہوی(۱۹۰۸۔۱۹۸۷ء)، سید آلِ رضا(۱۸۹۶۔۱۹۷۸ء)، نجم آفندی (۱۸۹۳۔۱۹۷۵ء)، جمیل مظہری(۱۹۰۴۔۱۹۸۰ء) اور ہلال نقوی(۱۹۵۰ء) جیسے قد آور شاعر میسر آئے۔ڈاکٹر شارب ردولوی(۱۹۳۵۔۲۰۲۳ء) کہتے ہیں:

"مرثیے کا بنیادی موضوع ایک تاریخی المیہ ہے جس کے واقعے یا کرداروں میں کسی طرح کی تبدیلی نہ شاعر کر سکتا ہے اور نہ سامع برداشت کر سکتا ہے۔ اس کے باوجود انیس و دبیر کے مراثی کی مقبولیت کا ایک بڑا سبب یہ تھا کہ انھوں نے اسے عصری تہذیب میں اس طرح ڈھال دیا تھا کہ سامع بھی اپنے کو اسی کا ایک کردار محسوس کرنے لگتا تھا اور ہر واقعے کا چشم دید گواہ بن جاتا تھا۔ اس کے بعد جوش نے اسے اپنے عصری تقاضوں میں ڈھالنے کی کوشش کی یہ مرثیے کی تاریخ میں ایک بڑی تبدیلی تھی۔" (۷)

انیس و دبیر کے بعد مرثیے کے وجود میں تازہ لہو جوش نے پیدا کیا یہ ایک مختلف اور نئی صدائے جرس تھی جس نے پورے کارواں کے ولولے میں نہ صرف اضافہ کیا بل کہ مرثیے کے سفر کو تیز کر دیا۔ تقسیمِ ہندوستان سے جہاں آزادی ملی وہیں سماجی و معاشرتی اقدار کی شکست وریخت اور تہذیبی تنزل بھی سامنے آیا۔ فرد کی زندگی میں مسائل کے طوفان نے اس کی سوچ بدلی اور یہ اثرات ادب میں تبدیلیٔ افکار و

نظریات کے اظہار کا موجب بنے۔ دیگر ادبی اصناف کی طرح مرثیے کی صنف نے بھی نئی کروٹ لی۔ جوش جو خود شاعرِ انقلاب تھے انھوں نے مرثیے کے بنیادی مقصد یعنی "انقلاب" کا نعرہ بلند کیا اور کلاسیکل مرثیہ جو یہاں پہنچتے پہنچتے صرف گریہ گزاری بن چکا تھا اور ظالم کے خلاف صدائے احتجاج بننے کی صلاحیت سے محروم ہوتا جارہا تھا، اسے اپنے مقصد کی طرف لانے کی سعی کی اور عناصرِ مرثیہ کو رد کرتے ہوئے "حسین اور انقلاب" کے عنوان سے جدید مرثیے کی طرح ڈالی۔ بدلتی ہوئی سماجی اور سیاسی صورت حال نے مرثیے کے اس نئے انداز کو خوش آمدید کہا اور قیامِ پاکستان کے بعد مرثیے کے دو دھارے واضح نظر آنے لگے ایک کلاسیکل طرز کا مرثیہ جو انیس و دبیر کے مرثیے کا اتباع ہے اور دوسرا جدید مرثیہ جس کی بنیاد جوش نے رکھی۔

جوش کا تتبع کرنے والے مرثیہ گو شعرا میں سب سے اہم نام ہلال نقوی کا ہے۔ وہ جوش کے مداح بھی ہیں اور شاگرد بھی۔ اور شاگرد بھی ایسے کہ جہاں جوش کا ذکر ہو وہاں ان کا ذکر لازم ہو جاتا ہے۔ ہلال نقوی کے مجموعہ مراثی میں مقتل و مشعل، پسِ تاریخ، مرثیہ ہاتھ اور اذانِ مقتل شائع ہو چکے ہیں۔ جب کہ ان کا مرثیہ "الحمد" ابھی زیورِ طباعت سے آراستہ نہیں ہوا۔ ان کا جب پہلا مرثیہ مقتل و مشعل شائع ہوا تو اس میں جوش ملیح آبادی کی رائے بھی شامل تھی۔ جوش کا کہنا ہے:

> "میں اس صنفِ سخن مرثیے کے میدان میں ان کی روایت شکنی کی بہت داد دیتا ہوں۔ انھوں نے لوگوں کو رلایا نہیں جگایا ہے۔ حسین ان کے ہاں ایک مخصوص فرقے یا گروہ کے رہبر نہیں پوری کائنات کے رہنما ہیں۔ میاں ہلال نے عصرِ حاضر کے مطالبات کو اپنی انوکھی فکر اور ندرتِ بیان سے ربط دے کر ایک نئے رخ سے پیش کیا ہے۔ وہ ابتدائے شاعری ہی میں اس ارتقائی منزل پر پہنچ گئے ہیں کہ تاریخِ ادب ان کو نظر انداز نہیں کر سکے گی۔"(۸)

ہلال نقوی کے ہاں تمثال کاری کا جائزہ لیا جائے تو متنوع تمثالیں بیک وقت حسیاتِ انسانی کو متاثر کرتی نظر آتی ہیں۔ ان کے ہاں حواسِ خمسۂ ظاہری کو گرفت کرنے والی تمثالیں بھی کثرت سے ہیں اور حواسِ خمسۂ باطنی کو مہمیز کرنے والی تمثالوں کی بھی کمی نہیں بلکہ بعض مقامات پر وہ مختلف تمثالوں کو یک جا کر کے معنوی ربط سے مرثیے کے موضوع کو نبھاتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے ہاں اس خوبی کے محرکات کا جائزہ لیتے ہوئے پروفیسر محمد رضا کاظمی (۱۹۴۵ء) لکھتے ہیں:

> ”جوش سے ہلال نقوی نے منظر نگاری کے رموز سیکھے اور معمولی اشیاء کی جمالیاتی تجسیم سیکھی۔ نسیم امروہوی سے انھیں نکاتِ فن سے آگہی اور علوم منقولہ کی دولت ملی۔ جمیل مظہری، ہلال نقوی کے لیے آوازِ دُور تھے مگر انھیں بھی گوشِ شعور ملا ہلال کی حسِ سماعت میں، اپنے حلقۂ تلمذ میں نہیں ملا... ہلال کا اصل استفادہ ہے کہ انھوں نے جمیل مظہری سے فکری رزم نگاری سیکھی۔“(۹)

مرثیہ ایک واقعاتی نظم اور ڈرامائی کلام ہے جس میں تمثال کے فن کی گنجائش سب سے زیادہ ہے۔ ہر خیال اور ہر حسی چیز شاعر کو تمثال کا مواد فراہم کرتی ہے اس مقام پر شاعر جس درجے زبان اور اس کے رموز سے واقف ہو گا اسی قدر کام یاب تمثالیں ظہور میں لائے گا۔ ہلال نقوی کے ہاں لفظ اور اس کے استعمال کا ملکہ اس کمال کی حد کو پہنچا ہوا ہے کہ کیفی اعظمی (۱۹۱۹۔۲۰۰۲ء) کہتے ہیں:

> ”ایک خیال کی پابندی سے ہلال نے اپنے مرثیوں میں غیر معمولی ڈرامائیت پیدا کر دی۔ ڈرامہ نگار کے لیے زبان پر جتنی قدرت ہونا چاہیے ہلال کو اس سے زیادہ زبان پر قدرت حاصل ہے۔“(۱۰)

مرثیہ دراصل ایک طویل بیانیہ نظم ہے۔ جسے سامعین کو سنایا جاتا ہے۔ لہٰذا بڑے مرثیہ نگار کے لیے لازم ہے کہ وہ الفاظ سے ایسی چلتی پھرتی اور بولتی ہوئی تصویریں بنائے جو سامعین کو دکھائی بھی دیں اور سنائی بھی دیں بل کہ حسیاتی سطح پر سامع مرثیہ گو کا شریک سفر ہو جائے۔ اسی مقام پر وہ مرثیے کی جمالیات سے پورے طور پر لطف کشید کر پائے گا۔ ہلال نقوی کے ہاں حواسِ خمسۂ ظاہری کو متاثر کرنے والی تمثالوں کا ذکر کیا جائے تو سب سے پہلے حسِ بصارت کو گرفت کرنے والی بصری تمثالیں (Visual Images) دیکھتے ہیں:

۱) حائل نہ تھا جو راہِ بصیرت میں یہ غلاف
آنکھیں رخِ حسینؑ کا کرتی رہیں طواف
روشن کیا چراغ دوبارہ حسینؑ نے
کچھ اور جم گئی صفِ تائید و اعتراف (اذانِ مقتل۔۸۲)

(ب) کھولے جو لب امام نے منظر بدل گئے
جو منتشر تھے قافلے والے سنبھل گئے

بدلی جو رُت تجلّیِ فخرِ کلیم سے
ذرے بھی اک سکوتِ مجسم میں ڈھل گئے
موجِ ہوا کا ساز بھی خاموش ہو گیا
حرُ پاس آ کے پھر ہمہ تن گوش ہو گیا (اذانِ مقتل۔۱۶۳)

(ج) ابھرا اسی مقام سے حُر سطحِ فکر پر
آیا بساطِ وقت اُلٹ کر بہ کرّو فر
انگڑائی لی وجود نے اس شدّ و مد کے ساتھ
صدیاں سمٹ کے رہ گئیں کانپا گروہِ شر
دستِ جفا سے ظلم کی تلوار گر گئی
فرقِ یزیدِ وقت سے دستار گر گئی (اذانِ مقتل۔۱۵۰)

اصحابِ باوفا کے درمیان امام عالی مقام کا چراغ گل کر کے انھیں میدانِ کارزار سے جانے کی اجازت دینا اور چراغ گل ہونے کے بعد کی منظر کشی ہلال نقوی نے اس انداز سے کی ہے کہ آنکھوں کے سامنے سارا منظر ایک تصویری فلم بن گیا ہے اور یہ بصری تمثال تحرک کا خاصا لیے ہوئے ہے۔'آنکھیں رخِ حسین کا کرتی رہیں طواف' ایسی متحرک بصری تمثال ہے جو رفیقانِ امام عالی مقام کی بصیرت افروز آنکھوں کے ساتھ قاری کی حسِ بصارت کو بھی متاثر کرتی ہے۔

مرثیہ " حُر" کے مصرعے ملاحظہ کیجیے،'جو منتشر تھے قافلے والے سنبھل گئے' حر پاس آ کے پھر ہمہ تن گوش ہو گیا'،'دستِ جفا سے ظلم کی تلوار گر گئی' اور 'فرقِ یزید وقت سے دستار گر گئی' سبھی میں جو منظر دکھائے گئے ہیں زندگی کی حرارت و حرکت سے بھرپور بصری تمثالیں ہیں جس میں منتشر قافلے کا سنبھلنا، تلوار کا گرنا اور دستار کا گرنا قوتِ بصارت دیکھ سکتی ہے۔

شاعری سے حاصل ہونے والی جمالیاتی مسرت حسی تمثالوں ہی کی مرہونِ منت ہے۔ سمعی تمثال (Auditory image) میں شاعر الفاظ کی مدد سے قاری کی حسِ سماعت پر ایسا تاثر چھوڑتا ہے کہ وہ بغیر آواز کے سنتا ہے۔ ہلال نقوی کے مرثیہ بہ عنوان " آواز" میں اس ہنر مندی کو دیکھا بھی جاسکتا ہے اور سنا بھی جاسکتا ہے۔ " آواز" سے سمعی تمثالیں ملاحظہ کیجیے:

آہٹ، الاپ، بول، نفس، کھلبلی، کھنک
پتھراؤ، سائیں سائیں، گھٹا، چہچہے، چٹک
جھنکار، مدوجزر، ادا، لحن، دھن، خروش
تکرار، شور، گونج، روانی، سرک، دھمک
ہر دم رواں بساطِ گمان و یقین پر
کتنے رخوں سے بول رہی ہے زمین پر
قرنا کا شور، گرمئ مقتل، شکوہِ جنگ
بانگِ درا، ترنمِ قلقل، نوائے چنگ
تیشے کی ضرب، فن کی نمو، حرف کی اڑان
کوئل کی کوک، مور کی چھم، چوکسی ترنگ
اک سلسلہ ہے رشتہء تارِ حیات کا
آواز بن رہی ہے سفر کائنات کا (اذانِ مقتل۔۹۸)

ہلال نقوی کی لفظیات قاری کی حسِ سماعت کو فعالیت کی جانب گام زن کرتی ہیں۔ آہٹ، الاپ، بول، کھنک، چٹک، سائیں سائیں، چہچہے، جھنکار، دھن، خروش، شور، گونج، سرک، دھمک، بانگِ درا، ترنمِ قلقل، نوائے چنگ، شکوہِ جنگ، تیشے کی ضرب، کوئل کی کوک، مور کی چھم اور ترنگ یہ سب سمعی پیکر ہیں۔ ان الفاظ اور ان کے معنی سے منسوب آوازیں ہمارے گوشِ تصور پر دستک دیتی ہیں اس حوالے سے احمد ہمدانی(۱۹۲۷۔۲۰۱۵ء)لکھتے ہیں:

”اس بند میں آواز کی مختلف صورتوں کو جس ترنم، شائستگی اور روانی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اس سے ہمارے کانوں میں مختلف قسم کی آوازیں گونجنے لگتی ہیں اور اس کے ساتھ ہی تمدنی ارتقا میں آواز کا کردار بھی واضح ہونے لگا ہے۔ یہاں آواز کی مختلف صورتوں کے لیے استعمال ہونے والے الفاظ کو جس سہولت اور روانی سے باندھا گیا ہے اس سے حضرت جوش ملیح آبادی کی یاد آجاتی ہے اور اس کم عمری میں ہلال نقوی کی الفاظ پر گرفت کو دیکھ کر جوش ملیح آبادی کی اس پیش گوئی کے اسباب ہم پر کھلتے ہیں کہ 'آج کا ہلال نقوی کل کا بدر کامل ہے'۔“(۱۱)

لمسی تمثال (Tactile Image) کی ذیل میں ہلال نقوی کے کلام سے بہ طور نمونہ یہ بیت دیکھیے کہ شاعر کو بیان پر کس حد تک قدرت حاصل ہے:

آنسو گروہِ دشمنِ حق پونچھنے لگا
ماتھے سے ابنِ سعد عرق پونچھنے لگا (اذانِ مقتل۔۲۹)

سامنے کے منظر کو کینوس پر اتار لینا ایک مصور کا کام ہے۔ منظر جامد ہو تو یہی کام آسان ہو جاتا ہے جب کہ منظر متحرک ہو تو مصور کی کاری گری کا کمال تصویر میں موجود حرکت کے تصور کی ترسیل سے ظاہر ہوتا ہے۔ شاعر کا درجہ مصور سے کہیں اوپر ہے اس لیے کہ وہ الفاظ سے منظر بناتا ہے اور متحرک منظر دکھاتا ہے جس میں تحرک کے ساتھ ساتھ جذبات و احساسات کی آمیزش اس سطح پر کی جاتی ہے کہ قاری کو وہ جذبات واحساسات اپنے جذبات کا پرتو محسوس ہوں۔

کیفیاتی و احساساتی تمثالیں (Sensational Images) شاعر اور قاری کے مابین ایسا مضبوط تعلق پیدا کرتی ہیں کہ شاعر کا تجربہ قاری کو اپنے احساس کا حصہ معلوم ہوتا ہے اور مرثیے میں کیفیاتی واحساساتی تمثالوں کی بہ دولت شاعر قلبِ ماہیت کرتا ہے اور اسی طلسماتی خوبی کی وجہ سے قاری کے احساس کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ خاموش بیٹھا قاری رو دیتا ہے یا واہ وا کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے:

اے دل! یہ بین ہیں کسی ایسے دکھی کے بین
جیسے کہ قتل گود میں ہو اس کا نورِ عین
ہیں کس دکھی کے بین کہ گریاں ہے کائنات
اس کی تڑپ سے زرد ہے کیوں چہرۂ حسینؑ
از خود بتا رہی ہے تڑپ جانبین کی
نیزے کے آس پاس یہ ماں ہے حسینؑ کی (اذانِ مقتل۔۱۱۷)

تمثال لاشعور پر مرتب ہونے والے اثرات کا پیکر ہے۔ ماہر نفسیات یونگ (Carl Jung ۱۸۷۵۔۱۹۶۱ء) کا کہنا ہے:

”امیج ذہن کی جملہ کیفیات کا مرتکز بیان ہے اور اس کی غایت لاشعوری ارتسامات کا ظہور ہے۔“(۱۲)

شاعر کے لاشعور پر متنوع تجربات کے نتائج مجتمع ہوتے رہتے ہیں جن کا اظہار نفسیاتی تمثالوں (Psychological Images) کی صورت میں ہوتا ہے۔ نفسیاتی کش مکش سے مملو احساسات فکر انسانی کو تادیر اپنے حصار میں رکھتے ہیں۔ نفسیاتی کش مکش کو لفظی تمثال بنا کر پیش کرنا شاعر کی قادر الکلامی کا مظہر ہے۔ حر کا امام عالی مقام کا راستہ روکنا پھر شبِ عاشور خود سے ذہنی و قلبی جنگ لڑنا اور آخرِ کار فوجِ یزید سے نکل کر امام کی خدمت میں حاضر ہو کر پہلے شہید کا رتبہ پانا، واقعۂ کربلا کا ایسا جزو ہے جو خیر و شر کے درمیان انسان کی نفسیاتی کش مکش کو ظاہر کرتا ہے۔ اس حوالے سے نفسیاتی تمثال کا نمونہ دیکھیے:

لو صاحبو! کہ حر کی نظر ہے اسی طرف
آنکھوں پہ کھل رہے ہیں درِ عزت و شرف
اب دور بھی نہیں کہ نکل کر قیود سے
خود بڑھ کے توڑ دے سپہِ تیرگی کی صف
نکلا نہیں مگر جو ابھی تک قیود سے
اک جنگ لڑ رہا ہے خود اپنے وجود سے (اذانِ مقتل۔۱۷۳)
تابانیاں نظر سے جو ہٹتی ہیں بار بار
گمراہیاں پھر آ کے لپٹتی ہیں بار بار
سلجھا رہا ہے دل جو سوالوں کی گتھیاں
پرچھائیاں سی آ کے پلٹتی ہیں بار بار
حائل کہیں پہ زر کہیں زورِ خدنگ ہے
اس وقت حر کی کتنے محازوں پہ جنگ ہے (اذانِ مقتل۔۱۷۴)

تمثال کی سب سے زیادہ عمومی قسم مرئی تمثال (Concrete Image) ہے اور سب سے زیادہ مقبول اور اہم قسم مجرد تمثال (Abstract Image) جس میں شاعر تجرید کی تجسیم سے حسی ادراک پیدا کرتا ہے۔ مجرد کو مجسم کرنا شاعری کی ایسی خوبی ہے جو اسے تمام فنون لطیفہ میں ممتاز کرتی ہے۔ اس تجسیم کاری میں شاعر قارئین کو نئی دنیاؤں سے روشناس کراتا ہے۔ ہلال نقوی کے مراثی میں مجرد تمثالوں کا ایک بڑا ذخیرہ ہے۔ جس سے ان کی تجسیم کاری کی صلاحیت کا بخوبی علم ہوتا ہے:

ہاتھوں کے لنگروں کو بھنور رد نہ کر سکے
طوفاں ہزار تھے پہ جدوکد نہ کر سکے
ہاتھوں کے بادباں نے جو روکے ہوا کے وار
گرداب کشتیوں کو مقید نہ کر سکے
جولاں ہوئے طرارۂ رفتار کی طرح
قلزم کو کاٹتے رہے پتوار کی طرح (مرثیہ ہاتھ۔۳۴)

یہ ارتقا کے دوش پہ ایجاد کا علم
تخریب کے جلو میں یہ تعمیر کا حشم
کھیتوں میں دوڑتی ہوئی پگ ڈنڈیوں کی رو
یہ بستیاں ، یہ شہر، یہ راہوں کے پیچ و خم
پیچاں ہیں یہ جو وقت کی لوحِ جبین پر
کھینچی ہیں ہاتھ نے یہ لکیریں زمین پر (مرثیہ ہاتھ۔۳۶)

اسی مرثیے "ہاتھ" میں تمثال کاری کے حوالے سے ڈاکٹر ناصر عباس نیر (۱۹۶۵ء) لکھتے ہیں:

"ہلال نقوی نے اس مرثیے میں بعض غیر معمولی امیجز بھی تخلیق کیے ہیں۔ ایک جگہ انھوں نے صوتی، صوری، تعقلی امیج کمال کا پیش کیا ہے۔ ہاتھ کی زد، اختیار، قلمرو اور دنیا جہاں جہاں ممکن ہے، اسے ایک امیج میں کھینچ لائے ہیں۔ ہاتھ سے کئی طرح کی صدائیں پیدا ہوتی ہیں۔ ہاتھ کئی چیزوں کو گرفت اور دسترس میں رکھتا ہے۔ کئی چیزیں بناتا، تھامتا ہے۔ حرکت میں رہتا ہے۔ یعنی تموج کا ایک سلسلہ، ہاتھ کا مرہون ہوتا ہے۔"(۱۳)

شعرا کے ہاں حرکت کا تصور زندگی کی حرارت کا آئینہ دار ہے۔ گردشِ مسلسل حیاتِ تازہ کی نوید ہے۔ ٹھہراؤ اور جمود موت سے منسوب ہے۔ شہید کی زندگی اسی تسلسلِ حیات کا رمز رکھتی ہے کہ اس کا خون کبھی رائیگاں نہیں جاتا۔ اس کا پیغام نسل در نسل سفر کرتا ہے اور حق کی فتح کا ڈنکا وقت کے ساز پر بجتا ہوا ارتقا کی جانب گام زن رہتا ہے۔ ہلال نقوی کے مراثی میں بھی حرکی تمثالیں (Kinetic Images) ان کے ہاں زندگی کی حرارت اور تحرک کے مختلف مناظر پیش کرتی ہیں:

اب بھی رواں ہیں مشک، علم، ہاتھ ساتھ ساتھ
رفعت نشاں ہیں مشک ، علم، ہاتھ ساتھ ساتھ
جن کا سفر، وفا کا سفر، صبر کا سفر
وہ کارواں ہے مشک ، علم، ہاتھ ساتھ ساتھ
وابستہ تشنگی ہے فراتِ کرم کے ساتھ
لپٹی ہوئی ہے مشکِ سکینہؑ علم کے ساتھ (مرثیہ ہاتھ۔۱۱۵)

نیزے پہ سر رواں ہے جو ہم راہِ کارواں
نیزے کے ساتھ ساتھ ہے اک حلقۂ فغاں
اس حلقۂ فغاں میں سفر ہے حسینؑ کا
اس منزلِ سفر میں بھی جاری ہے امتحاں
اک اضطرابِ دل ہے جو زہراؑ کے بین سے
عابدؑ بھی صبر مانگ رہے ہیں حسینؑ سے (اذانِ مقتل۔۱۱۷)

محمد ہادی حسین(۱۹۰۶۔۱۹۸۲ء)لکھتے ہیں:

"یونگ اور فرائڈ دونوں کے نظریے اس پر دلالت کرتے ہیں کہ تمثالوں کے استعمال میں ایک منطق ہوتی ہے۔ تمثالیں صرف سطحی آرائش نہیں ہوتیں بلکہ وہ شاعر کے لیے ان صداقتوں کے اظہار کا وسیلہ ہوتی ہیں جو اسے کائنات کے بطون میں مضمر دکھائی دیتی ہیں۔"(۱۴)

کائناتی صداقتوں کے اظہار کے وسیلے کے لیے شاعر استعاراتی پیرایۂ بیان اختیار کرتا ہے جس سے اس کا مقصود لفظی لباس سے مزین ہو کر موضوع کی وسعت کا احاطہ کرتا ہے۔ استعارے کی مدد سے شاعر جو تمثالیں وضع کرتا ہے وہ اظہار کی شدت سے بھرپور ہوتی ہیں۔ یہ استعاراتی تمثالیں کلام کے حسن کو بڑھانے کے ساتھ اس کی بلاغت میں بھی اضافہ کرتی ہیں۔ ہلال نقوی کے کلام میں استعاراتی تمثالیں ملاحظہ کیجیے:

اے چشمِ وقت ! دیکھ یہ جامہ چراغ کا
باندھا ہے روشنی نے عمامہ چراغ کا (اذانِ مقتل۔۷۰)

مسدس کی اس بیت میں "روشنی" کو امام عالی مقام امام حسین رضی اللہ عنہ کے لیے مستعار لیا گیا اور "چراغ" کو آپ کے بیٹے حضرت علی اکبر کے لیے ادھار لیا گیا ہے۔ میدانِ جنگ میں بیٹے کو بھیجنے سے قبل امام عالی مقام کا بیٹے کے سر پر عمامہ باندھنے کا منظر شاعر نے استعاراتی تمثال کے ذریعے نظم کیا ہے۔ ایک اور بند دیکھیے:

انکارِ تیرگی پر جو عامل رہا چراغ
اپنی جگہ پہ اک خطِ فاصل رہا چراغ
گھیرے رہی چراغ کو ظلمت تمام رات
لیکن تمام رات مقابل رہا چراغ
اک راہِ حق دکھائی ہے سب کو چراغ نے
رد کر دیا ہے بیعتِ شب کو چراغ نے (اذانِ مقتل۔۷۹)

اس بند میں تیرگی، ظلمت اور شب کے الفاظ یزید اور باطل کے لیے استعارہ ہیں جب کہ چراغ کا استعارہ امام عالی مقام کے لیے لایا گیا ہے۔ بیت کے آخری مصرعے میں شاعر نے کس خوب صورتی سے سیدنا امام حسین رضی اللہ عنہ کا یزید کی بیعت سے انکار کرنا استعاراتی تمثال کے آئینے میں دکھایا ہے۔

ہلال نقوی نے شہزادہ علی اصغر جنگ کو ایسے استعاراتی پیرائے میں بیان کیا ہے کہ یہ استعاراتی تمثال، بصری تمثال کی حدود کو چھوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور مذکورہ بند میں غالب کے ایک شعر کو بھی اس طرح تضمین کیا ہے کہ وہ حقیقت نگاری کا شاہ کار بن گیا ہے:

یہ سادگی کہ حاجتِ راہوار بھی نہیں
یہ سادگی، رجز نہیں، للکار بھی نہیں
"اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں"
مٹ جائے گا نشان بھی باطل کا چین کا
طاقت یہ وار سہ نہ سکے گی حسینؑ کا (۱۵)

علامت، استعارے کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ جب کوئی لفظ بہ طور علامت استعمال ہوتا ہے تو اس کی حیثیت محض اشارے یا کنایے کی نہیں رہتی بل کہ شاعر کے ہاں تہذیبی شعور نے اس علامت میں وہ تمام حقائق مضمر اور جمع رکھے ہوتے ہیں جو معنوی طور پر نہایت وسعت کے حامل ہوتے ہیں۔ شاعر علامت کو ایک جہانِ معنی عطا کرتا ہے۔ منتخب ادبی اصطلاحات میں علامتی تمثال کے حوالے سے ڈاکٹر سہیل احمد خان (۱۹۴۸۔۲۰۰۹ء) لکھتے ہیں:

> "لمبی لمبی وضاحتوں سے بہتر ہے کہ شاعر ایک ایسی تصویر سامنے لائے جس پر غور کرنے سے معانی کی کئی سطحیں اجاگر ہو جائیں۔"(۱۶)

ہلال نقوی کے ہاں علامتی تمثالوں (Symbolic Images) کا ایک سیل رواں ہے۔ وہ مرثیے میں علامتی تمثال کاری سے تاثر کو گہرا کرنے میں مدد لیتے ہیں کیوں کہ قوتِ متخیلہ کی مدد سے بنائی گئی ادرا کی تصویر انسان کی بہ یک وقت کئی حسیات کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ علامت کی اثر انگیزی سماج کے زندہ حقائق کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ شعرا کے ہاں علامتی تمثال کاری در اصل فنی توانائی کا باکمال اظہار ہے۔

تو بجھ گیا ہے پھر بھی سفر روشنی کا ہے
راہوں کی تیرگی میں اثر روشنی کا ہے
ناموسِ مصطفیؐ کی رسن بستگی کے ساتھ
نیزوں پہ کو بہ کو یہ سفر روشنی کا ہے
کوفے سے شام تک جو یہ رو ہے چراغ کی
نیزے پہ اب یہ سر نہیں لو ہے چراغ کی (اذانِ مقتل۔۹۱)

اول الذکر بند میں متحرک مناظر "روشنی اور چراغ" کی علامتیت سے مزین تمثالیں تخلیق کر رہے ہیں اور یوں ایک ہی بند میں حرکی و علامتی تمثالیں قارئین کے ادراک پہ دستک دیتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ پروفیسر محمد رضا کاظمی اس حوالے سے لکھتے ہیں:

> "بکا کے دوش بدوش ہلال نقوی کے یہاں یہ صلاحیت بہت ہی اہم ہے کہ وہ متحرک مناظر کو مرثیے کے آخری گوشے تک لے جاتے ہیں اور اس ہنر مندی سے کہ منظر اور علامت مل کر ایک رزمیہ فضا قائم رکھتی ہے۔" (۱۷)

ایک اور بند ملاحظہ فرمائیں:

اب بھی ہے یہ جو مونسِ دیرینۂ بشر
ظلمت کے سر پہ وار ہے اس کی کڑی نظر
انبوہِ تیرگی کی طرف خم بہ خم یہ رو
اک مستقل جمود میں اک مستقل سفر
بڑھ کر سرِ حصار دریچے جو وا کرے
اندھی فضا کو چشمِ تحیر عطا کرے (اذانِ مقتل۔۶۷)

اس بند میں علامتی تمثال کے حوالے سے احمد ہمدانی رقم طراز ہیں:

"اس بند میں ایک سطح تو چراغ کی عام کارکردگی یعنی تاریکی میں اجالا پھیلانے کی وضاحت کرتی ہے لیکن بین السطور نہایت خوبصورتی سے حضرت امام حسینؓ کے منصبِ ہدایت کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ اس ضمن میں "ظلمت کے سر پر وار"، "اس کی کڑی نظر"، "انبوہ تیرگی" اور "اندھی فضا کو چشمِ تحیر عطا کرے" ایسے اشارے ہیں جو قارئین کا ذہن عام چراغ سے چراغِ ہدایت یعنی حضرت امام حسینؓ کی طرف لے جاتے ہیں۔" (۱۸)

میدانِ کربلا میں سیدنا امام حسین رضی اللہ عنہ کا لشکرِ باطل کے روبہ رو آخری خطبہ ارشاد فرمانا، انھیں حق کا پیغام دینا اور پھر ان کے پیغامِ حق کو رد کرنے پر ناچار داخلِ رزم ہونا کس ہنر مندی سے ایک بیت میں ہلال نقوی نے علامتی تمثال کی صورت میں دکھایا ہے:

لے کر جو حرف، سوزِ صداقت کی آگ اٹھے
نکلی شعاعِ صبحِ قلم، ہاتھ جاگ اٹھے (اذانِ مقتل۔۲۱)

ہلال نقوی کے یہاں عصبی تمثالیں (Kinesthetic Images)، تخئیلی تمثالیں (Perceptual Images)، کثیر سطحی تمثالیں(Multi Dimensional Images) اور ایک ہی بند میں ایک سے زیادہ حسیات کو متاثر کرنے والی مرکب تمثالوں(Compound Images) کی بھی کمی نہیں۔ وہ جس مہارت سے لفظی تصویریں بناتے ہیں اور ان میں احساسات کی رو موجزن کرتے ہیں یہ ان ہی کا حصہ ہے۔ طوالتِ مضمون کے پیشِ نظر بہت کم مثالیں پیش کی گئی ہیں۔ تمثال کاری ایک ایسی فنی خوبی ہے

جس میں شاعر، قارئین کے جذبات کے ساتھ ان کی فکر کو بھی مہمیز کرتا ہے۔ شان الحق حقی (۱۹۱۷۔۲۰۰۵ء) اس حوالے سے ہلال نقوی کو ان الفاظ میں سراہتے ہیں:

> "وہ جذبات کے ساتھ فکر کو بھی اکسانے کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ ان کا قلم جواں بھی ہے جولاں بھی، اور اس کی لگام ڈھیلی نہیں۔" (۱۹)

کوئی بھی فن کار جب فن میں ڈوب کر کمال کی انتہا پر پہنچ جاتا ہے تو فن اور فن کار کا نام لازم وملزوم کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کی بہترین مثال "رثائی ادب اور ہلال نقوی" ہے۔ جب کبھی رثائی ادب پر بات ہو گی ہلال نقوی کا نام سب سے پہلے ذہن میں آئے گا اور جہاں ہلال نقوی کا ذکر ہو گا وہاں رثائی ادب کا تذکرہ لازم ہو گا۔

☆☆☆☆☆

حوالے

(۱) محمد ہادی حسین، مغربی شعریات، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء)، ۱۵۲۔

(۲) ایضاً، ۲۳۳۔

(۳) اکبر حیدری، "شمس الرحمان فاروقی کے مضمون کے جواب میں" مشمولہ رثائی ادب، (سہ ماہی)، (کراچی: شمارہ۱۹، جولائی تا ستمبر ۲۰۰۰ء)، ۱۷،۱۶۔

(۴) علی احمد فاطمی، مرثیے کی جمالیات، (کراچی: ورثہ پبلی کیشنز، ۲۰۲۱ء)، ۲۲۔

(۵) ایضاً، ۱۶۔

(۶) رضا علی عابدی، "ڈاکٹر گوپی چند نارنگ سے لندن میں ایک گفت گو" مشمولہ، رثائی ادب (سہ ماہی)، (کراچی: شمارہ ۳۳، ۳۴؛ ۲۰۱۲ء)، ۱۱۔

(۷) شارب ردولوی، مرثیہ اور مرثیہ نگار، (لاہور: اظہار سنز، ۲۰۱۵ء)، ۱۱۶۔

(۸) جوش ملیح آبادی، "انقلاب کا شاعر" مشمولہ مقتل و مشعل از ہلال نقوی، (کراچی: نون اکیڈمی، ۱۹۷۵ء)، ۱۲۔

(۹) محمد رضا کاظمی، مضمون "رویتِ ہلال"، مشمولہ اذانِ مقتل از ہلال نقوی، (کراچی: محمدی ٹرسٹ، فروری ۱۹۹۴ء)، ۱۳۳۔

(۱۰) کیفی اعظمی، "جدید مرثیہ نگاری کو بھی ایک شبلی مل گیا"، مشمولہ اذانِ مقتل، ہلال نقوی، ۱۱۔

(۱۱) احمد ہمدانی، "ہلال نقوی کی مرثیہ نگاری"، مشمولہ اذانِ مقتل از ہلال نقوی، ۶۳۔

(۱۲) انیس ناگی، تنقید شعر، (لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۶۸ء)، ۱۱۲۔

(۱۳) ناصر عباس نیر، (پیش لفظ) مشمولہ ڈاکٹر ہلال نقوی کا مرثیہ_ہاتھ، (اوسلو ناروے: توحید اسلامک سنٹر، ۲۰۲۴ء)، ۲۴۔

(۱۴) محمد ہادی حسین، شاعری اور تخیل، (لاہور: مجلس ترقی ادب، اپریل ۲۰۱۵ء)، ۱۶۲۔

(۱۵) ہلال نقوی، مرثیہ "طاقت"، مشمولہ ارشار (پندرہ روزہ) محرم نمبر، (کراچی: ۱۹۸۷ء)، ۲۸۔

(۱۶) سہیل احمد خان / محمد سلیم الرحمان، منتخب ادبی اصطلاحات، (لاہور: جی سی یونیورسٹی، مطبع سویرا آرٹ پریس، بار اول ۲۰۰۵ء)، ۱۱۶۔

(۱۷) محمد رضا کاظمی،، "رویتِ ہلال" مشمولہ اذانِ مقتل از ہلال نقوی، ۱۴۱۔

(۱۸) احمد ہمدانی، " ہلال نقوی کی مرثیہ نگاری" مشمولہ اذانِ مقتل از ہلال نقوی، ۶۱۔

(۱۹) شان الحق حقی، "ادب ہر موضوع کو بڑا بنا دینے کا اعجاز رکھتا ہے"، مشمولہ اذانِ مقتل، ہلال نقوی، ۵۸۔

BIBLIOGRAPHY

- Ali Ahmed Fatmi, *Marsiye kī Jamāliyāt*, (Karachi: Varsa Publications, 2021).
- Anees Nagi, *Tanqīd-e sh'r*, (Lahore: Maktaba Meri library, 1968).
- Hilal Naqvi, *Azān-e Maqtal*, (Karachi: Muhammadi Trust, 1994)
- Hilal Naqvi, *Maqtal-o Mashal*, (Karachi: Noon Academy, 1975)
- Hilal Naqvi, *Marsia-e Hath*, (Oslo Norway: Touheed Islamic Centre, 2024)
- Muhammad Hadi Hussain, *Maghrabī Sh'riat*, (Lahore: Majlis-e Tarqi-e Adab, 1968)
- Muhammad Hadi Hussain, *Sh'iri Or Takhayyl*, (Lahore: Majlis-e Tarqi-e Adab, 2015)
- Sharib Radolvi, *Marsiya Or Marsiya Nigār*, (Lahore: Izhar Son's, 2015)
- Risai Adab, (Magazine), (Karachi: Shumara 19, July-September, 2000)
- Risai Adab, (Magazine), (Karachi: Shumara 33_34, 2012)
- Irshad, (Magazine), (Karachi: pandhra roza, Muharram number, 1987)

❖❖❖