ناول کا فن

ترجمہ :- ابوالکلام قاسمی

ایجوکیشنل بک ہاؤس - علی گڑھ

ناول کا فن

تصنیف ـــــ ای۔ ایم۔ فارسٹر

ترجمہ ـــــ ابوالکلام قاسمی

ایجوکیشنل بک ہاؤس ـــــ علی گڑھ

ایڈیشن ------ ۱۹۹۲ء
قیمت ------ ۲۰/۰۰

مطبع : ایم ۔ اے ۔ پرنٹرس ، دہلی
کتابت : سراج رسولپوری

ایجوکیشنل بک ہاؤس
مسلم یونیورسٹی مارکیٹ ، علی گڑھ ۔ ۲۰۲۰۰۲
فون نمبر ۲۰۰۶۸

ابّا اور امّاں

کے نام

پیش لفظ ——— ۷

قصّہ ——— ۱۵

کردار (۱) ——— ۲۴

کردار (۲) ——— ۴۷

پلاٹ ——— ۶۷

فنتاسی ——— ۸۹

پیش گوئی ——— ۱۰۹

پیٹرن اور آہنگ ——— ۱۳۳

اختتام ——— ۱۵۳

پیش لفظ

اردو میں ناول کی روایت بہت قدیم نہیں ہے۔ سو، سوا سو سال کی مدت، کسی ادبی صنف کے ارتقاء کیلئے ناکافی ہوتی ہے۔ اس کے باوجود آج اردو ناول جس منزل پر ہے، وہ زیادہ مایوس کن نہیں۔ مغرب میں چونکہ عرصہ سے ناول کی ایک مستحکم روایت موجود تھی اس لئے اس زمانے میں مغربی زبانوں میں غیر معمولی ناول لکھے گئے۔ ہمارا ناول ایک زمانے تک داستان اور رومانیت کی دنیا میں بھٹکتا رہا، یہی وجہ تھی کہ انیسویں صدی کے اواخر تک اس کے دامن سے داستانی روایت کی خار دار جھاڑیاں الجھی رہیں، مگر جب اس نے اپنے منصب کو پہچانا تو بیسویں صدی کے اوائل تک آتے آتے "امراؤ جان ادا" جیسا شاہکار وجود میں آچکا تھا۔ رسوا کا یہ ناول، ان معنوں میں اردو ناول کی روایت کا سنگ میل ثابت ہوا کہ اس کے ساتھ ہمارے ناول کا رشتہ مغربی ناول کی روایت سے جا ملا۔ اردو ناول کو اگر اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو یہ عالمی ناول کے سلسلے کی ایک کڑی ثابت ہوتا ہے اور یہاں آکر ہمارا یہ اعتذار بہت با معنی نہیں رہ جاتا ہے، کہ اگر اردو میں بہت غیر معمولی ناول نہیں لکھے گئے تو یہ اردو ناول کی ناپختہ عمری کا نتیجہ ہے۔

میں زمان یا وقت کی حیثیت پر بلیغ باتیں کہی گئی ہیں۔ جہاں ضرورت پڑی ہے وہاں ناولوں اور ناول نگاروں کے حوالے دیئے گئے ہیں اور قصّہ سے متعلق خاص طور پر والٹر اسکاٹ کی ناول نگاری کی مثالوں سے اپنا مدعا ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ای۔ ایم۔ فارسٹر نے "الف لیلہ ولیلہ" کی ہیروئن 'شہرزاد' کی حیرت انگیز قصّہ گوئی کی صلاحیت اور تحیّر کو بیدار رکھنے کے فن کی توسیع کو اپنی زبان کے ناولوں میں بھی ڈھونڈھنے کی کوشش کی ہے۔ اس باب کا آخری حصّہ والٹر اسکاٹ کی "انٹی کوئری" کی تلخیص اور اس کا جزوی تجزیہ ہے۔ میں نے اس حصّہ کو ترجمہ میں شامل نہیں کیا ہے، کہ یہ تلخیص، صفحات کے غیر ضروری اضافہ کا سبب بن رہی تھی ——

دوسرا باب کردار نگاری کے موضوع پر ہے۔ یہ باب دو حصّوں میں منقسم ہے۔ پہلے حصّے میں انسان کے مزاج کو چند ما بہ الامتیاز خصوصیات کے ساتھ شناخت کرنے کی کوشش کی گئی اور انسانی جذبات اور جبلّت کی اس انداز میں نشاندہی کی گئی ہے کہ ناول میں کردار کی حیثیت سے سامنے آنے والے انسان کی سماجی اور انفرادی پہچان مشکل نہ رہ جائے۔ اس سلسلے میں تاریخ اور افسانوی ادب میں، انسان کی مختلف حیثیتوں کی طرف بھی اشارے کئے گئے ہیں —— دوسرا حصّہ کردار نگاری کے ارتقار کا جائزہ لیتا ہے جو وقت کے ساتھ ناول کے کرداروں کو غیر معمولی طور پر پیچیدہ کرتا جارہا ہے۔ فارسٹر نے کردار کو سپاٹ (FLAT) اور تہ دار (ROUND) کی اصطلاحوں میں تقسیم کیا ہے اور سپاٹ انداز کے کرداروں کے مقابلے میں تہ دار اور پیچیدہ کردار نگاری کو ترقی یافتہ انسان کی صحیح عکاسی بتلایا ہے۔ اس سلسلے میں جہاں جہاں بھی ضرورت پڑی ہے مصنّف نے ٹھوس مثالوں اور بعض ناولوں کے کرداروں کے تجزیے سے بھی کام لیا ہے۔

پلاٹ سے متعلق باب میں مصنّف نے واقعات کے اس تسلسل سے بحث کی ہے جو اپنے بکھراؤ کے باوجود منطقی ترتیب اور علت و معلول کے تواتر کے سبب کسی ناول یا

افسانہ کو مربوط اور مسلسل قصّہ کا روپ بخشتا ہے اور ناول اور افسانہ کے لئے ڈھانچہ فراہم کرتا ہے۔ پلاٹ کے بارے میں مصنف نے کچھ سوالات بھی اٹھائے ہیں۔ ناول کی منصوبہ بندی اور اختتام تک لانے کے مسائل پر سوالات اٹھاتے ہوئے پرانے ناولوں کے کچھ مسلمات پر اس نے شک کی نگاہ ڈالی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کیا ضروری ہے کہ ناول کو ڈرامہ کی طرح باقاعدہ اختتام تک لایا جائے۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ ناول کی باگ ڈور سنبھالنے کے بجائے ناول نگار اس کے اندر کود کر کسی ایسے اختتام تک پہنچا دے جو اس کی منصوبہ بندی سے الگ ہو۔ پلاٹ کی بحث کے بعد فنتاسی (FANTASY) اور پیش گوئی (PRO - PHECY) کو موضوع گفتگو بنایا گیا ہے۔ فنتاسی کا لفظ شاعری اور فکشن، دونوں کی تنقید میں استعمال ہوتا ہے مگر دونوں اصناف میں اس کے معنی قدرے مختلف ہو جاتے ہیں۔ پرانی داستانوں میں مافوق الفطرت اور مافوق البشر کرداروں کی بھرمار ہوتی تھی اور یہی عناصر ان داستانوں کو غیر انسانی اور ماورائی دنیا کی کہانی بنا کر رکھ دیتے تھے۔ آج کے فکشن میں فنتاسی کا وجود ہر چند کہ اسی تحیر آفریں واہمہ اور تخیل کی بنیاد پر ہوتا ہے مگر یہاں اس کی حیثیت بدل جاتی ہے۔ یہاں غیر مرئی حقیقتیں واقعات کی شکل اختیار کر لیتی ہیں اور دیکھی بھالی دنیا چند لمحے کے لئے خواب و خیال کا احساس دلاتی ہے۔ پیش گوئی، کی اصطلاح اپنے لفظی معنی سے الگ ہو کر آواز کے مخصوص لہجہ اور طرز کے معنوں میں استعمال ہوئی ہے اور بنیادی طور پر یہ باب اسلوبِ بیان کے بعض دقیق مسائل سے متعلق ہے۔

چھٹے باب میں "پیٹرن اور آہنگ" کے موضوع پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے اور ناول کے قماش اور نثر کے آہنگ سے متعلق بظاہر کچھ غیر مانوس باتیں کی گئی ہیں۔ میں نے غیر مانوس کا لفظ اس لئے استعمال کیا کہ یہ دونوں اصطلاحات دراصل دوسرے فنونِ لطیفہ سے لی گئی ہیں،

پیٹرن، مصوری کی اور آہنگ، موسیقی کی اصلاح ہے، اور اس کتاب میں ان عناصر کو ناول میں ڈھونڈھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پہلی نظر میں یہ بحث کچھ غیر مانوس معلوم ہوتی ہے مگر جب فارسٹر چند ناولوں کے پلاٹ اور نثری آہنگ سے مثالیں دیتا ہے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس نے کس طرح ان اصطلاحات کو اپنایا ہے اور ناول کی تنقید کا ناگزیر حصہ بنا دیا ہے۔

ای، ایم، فارسٹر کی یہ کتاب ویسے تو ۱۹۲۷ء میں پہلی بار شائع ہوئی تھی مگر حیرت انگیز بات یہ ہے کہ نصف صدی کے عرصہ کے بعد بھی اس کی بہت کم باتیں ایسی ہیں جنہیں ہم ازکارِ رفتہ کہہ سکیں۔ مصنف نے اپنے پورے افسانوی ادب کو سامنے رکھا ہے اس لئے اس کی کوئی بات صرف نظریہ سازی نہیں معلوم ہوتی، وہ ٹھوس حقائق اور معتبر حوالوں کے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھاتا ہے۔ ناول کی تنقید میں آج بھی فارسٹر کی اس کتاب کو وہی حیثیت حاصل ہے جو اردو کی شعری تنقید میں مقدمہ شعر و شاعری کو۔

میں نے ترجمہ میں اس بات کا اہتمام رکھا ہے کہ یہ اردو کے مزاج کے مطابق رہے۔ اس میں جگہ جگہ غیر ضروری چیزیں حذف کر دی گئی ہیں اور ان جملہ ہائے معترضہ کو بریکٹ میں لکھا گیا ہے جو اصل کتاب میں مسلسل عبارت کا حصہ ہیں۔ پیٹرن، آہنگ، فنتاسی اور پروفیسی کے مباحث قدرے دقیق ہیں، میں باوجود کوشش کے انہیں بہت زیادہ عام فہم نہ بنا سکا۔ یوں بھی اس کتاب کی پذیرائی اس بات پر منحصر ہے کہ آپ نے ان انگریزی ناولوں کا مطالعہ کیا ہے یا نہیں جن کا ذکر حوالہ کے طور پر اس کتاب میں آیا ہے —— اس ترجمہ کی نظرِ ثانی کے دوران جو حصے ترجمہ پن سے بوجھل محسوس ہوئے، انہیں حتی الامکان بدل دیا گیا ہے پھر بھی کچھ جگہوں پر کھردرے پن کا احساس ہوتا ہے اور یہ مترجم کی مجبوری ہے کہ

ترجمہ بہرحال طبع زاد چیز نہیں ہوتا اس لئے اس کے ترجمہ پن کا باقی رہنا بھی ضروری ہے۔ میں نے ترجمہ کرتے ہوئے اپنی سہولتِ اظہار کے لئے بعض جملوں کی ساخت اور لسانی تعبیرات بھی بدل دی ہیں۔ صرف ان اسمار رجال اور اسمائے کتب کو اردو رسم الخط میں لکھا گیا ہے جن کا صوتی آہنگ اُردو سے قریب ہے، بصورتِ دیگر ان اسمار کو بعینہٖ رومن میں ہی رہنے دیا گیا ہے، نہ تو ان کا ترجمہ کیا گیا ہے اور نہ رسم الخط کو تبدیل کیا گیا ہے۔ مجھے امید ہے کہ یہ ترجمہ نہ صرف نصابی ضروریات کے لئے بلکہ ناول کی تنقید اور اس کے بنیادی مسائل کو سمجھنے کیلئے اُردو کے قارئین کے لئے مفید ثابت ہوگا —— اخیر میں، میں اپنا فرض منصبی سمجھتا ہوں کہ ڈاکٹر سہیل احمد فاروقی اور عزیزی خالد سیف اللہ کا شکریہ ادا کروں جنہوں نے مختلف مراحل میں میرے ساتھ تعاون کیا اور اصل سے مقابلے سے لیکر پروف پڑھنے تک کے میرے بوجھ کو کم کیا۔

ابوالکلام قاسمی

قصہ

ہم سب اس بات سے اتفاق کریں گے کہ ناول کی بنیاد اس کے قصہ پن پر قائم ہے، لیکن اس اتفاق کے باوجود ہم اپنی رائے کا اظہار مختلف انداز میں کریں گے اور ہمارے آئندہ سامنے آنیوالے نتائج کا انحصار اظہار کے اسی انداز پر ہوگا جو میں نے اس موقع پر اختیار کیا ہے۔

آئیے، ہم تین طرح کے لب و لہجے پر غور کریں ——— اگر آپ ایک خاص قسم کے آدمی سے سوال کریں کہ ناول کا درحقیقت کیا کام ہے، تو وہ بہت صفائی سے جواب دیگا کہ "جی ہاں! مجھے معلوم نہیں۔ یہ بہت ہی مضحکہ خیز سوال معلوم ہوتا ہے ——— ناول صرف ناول ہوتا ہے، یا یوں کہہ لیجئے کہ یہ قصہ گوئی کی ایک قسم ہے"۔ ایسا آدمی خوش مزاج اور مبہم سی شخصیت رکھنے والا ہوگا، اور یہ بھی ممکن ہے کہ ایسا جواب دیتے وقت کار چلا رہا ہو اور اپنے اس کام کے مقابلے میں ادب کی طرف کماحقہٗ توجہ نہ دے پا رہا ہو ——— دوسرا شخص جس کو میں گولف کے میدان میں دیکھتا ہوں وہ چاق و چوبند اور ہوشیار قسم کا آدمی ہے۔ اس کا جواب ہوگا کہ "ناول کا کام یہ ہے کہ اس میں بلاشبہ کہانی بیان کرے، اور اگر ناول کہانی سے خالی ہو تو مجھے اس سے کوئی سروکار نہیں۔ میں کہانی پسند کرتا ہوں، ہرچند کہ میں بذاتِ خود بہت بد ذوق ہوں لیکن میں کہانی ہی پسند کرتا ہوں۔

تمہیں اجازت ہے کہ تم مجھ سے اپنا آرٹ، ادب اور موسیقی سب کچھ لے لو مگر مجھے ایک اچھی کہانی دے دو، مگر یہ خیال رہے کہ میں کہانی کو بہ حیثیت کہانی کے ہی پسند کرتا ہوں اور میری بیوی بھی اس معاملے میں میری ہی ہم خیال ہوگی ——— ایک تیسرا شخص تاسف کے لب و لہجہ میں کہے گا "ہاں میرے عزیز ہاں! ناول کہانی بیان کرتا ہے" ——— میں پہلے شخص کا احترام اور اس کی تعریف کرتا ہوں، دوسرے کو ناپسند کرتا ہوں اور اس سے خوف محسوس کرتا ہوں، اور تیسرا شخص میں خود ہوں ——— ہاں میرے عزیز ہاں! ناول میں کہانی ہی بیان کی جاتی ہے۔ یہی اس کا بنیادی پہلو ہے جس کے بغیر ناول کا وجود ممکن نہیں، یہ سب سے اہم عنصر ہے جو سبھی ناولوں میں مشترک طور پر پایا جاتا ہے اور میری آرزو ہے کہ محض ایسا نہ ہو بلکہ ناول اس سے کچھ مختلف بھی ہو، یعنی اس کمتر ہیئت کے بجائے "میلوڈی" یا "حقیقت کا ادراک" ہی ناول کا بنیادی پہلو ہے۔

ہم جس قدر بھی کہانی کی طرف دیکھتے ہیں (خیال رہے کہ یہاں میری مراد اس کہانی سے ہے جو فی الواقع کہانی ہو)، یا ہم جس قدر اسے اس کے سہارے کھڑی ہوئی نازک خودرو بیلوں سے الگ کرنے کی کوشش کریں گے، اسی قدر اس کی توصیف کے امکانات کم ہوتے چلے جائیں گے۔ کہانی ریڑھ کی ہڈی کی طرح آگے بڑھتی ہے یا اسے یوں کہیئے کہ یہ ایک کیچوے کی طرح ہے، جس کا آغاز اور اختتام کسی اصول یا ضابطے کا پابند نہیں۔ اس کی تاریخ بے حد قدیم ہے، جس کا سلسلہ ازمنۂ وسطیٰ تک ہی نہیں بلکہ شاید ازمنۂ قدیم تک جاتا ہے۔ آدمی کی کھوپڑی کی ساخت سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ قصہ یا کہانی سنا کرتا ہوگا۔ پرانے زمانے کے تماشائی (یہ Audience کا ترجمہ ہے جو ادب میں سامع قاری اور شاہد، تینوں معنوں میں استعمال ہوتا ہے) متجسس اور متحیر تماشائی تھے جو خیمے کے پاس جلتی ہوئی آگ کے اردگرد بیٹھ کر دیو ہیکل اور بالوں سے بھرے جسم والے گینڈے کو دیکھتے دیکھتے تھک جاتے تھے اور صرف تحیر کی کیفیت ہی ان کو بیدار رکھ سکتی تھی ——— اس کے بعد کیا ہوگا؟ ناول

نگار آہستہ آہستہ آگے بڑھتا ہے، اور جیسے ہی سامعین کو اندازہ ہوا کہ اب کیا ہونے والا ہے تو وہ یا تو سو گئے یا انہوں نے کہانی سنانے والے کو مار ڈالا۔ ہم قدیم زمانے میں شہرزاد کے وجود کے بارے میں غور کرتے وقت کسی حد تک اس کی راہ کے خطرات کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ شہرزاد اپنے انجام سے بچ نکلتی ہے کیونکہ وہ جانتی ہے کہ تحیّر اور پر اسراریت کے اسلحوں کو کس طرح تیز کیا جا سکتا ہے۔ یہی وہ واحد ادبی آلۂ کار ہے جو کسی حد تک سفّاکوں اور جابروں پر اثر انداز ہو سکتا ہے۔

ہر چند کہ شہرزاد ایک عظیم ناول نگار کی صفات سے مرصع تھی، یعنی انداز بیان کی پختگی، فیصلے کا تحمل، قصہ گوئی کی پرکاری، نظریۂ اخلاق کی عظمت، کردار کو سامنے لانے کا فن، بلاد شرقیہ کے تین مراکز کے بارے میں بھرپور معلومات —— جیسے اوصاف اس میں پائے جاتے تھے" لیکن کسی کو بھی برداشت نہ کرنے والے اپنے شوہر کے پنجے سے خود کو بچانے کے لئے اس نے ان اوصاف میں سے کسی بھی وصف پر تکیہ نہیں کیا۔ یہ ساری خصوصیات اتفاقی تھیں۔ وہ صرف اس لئے زندہ بچ گئی کہ وہ آگے کے لئے بادشاہ کے تجسّس، تحیّر اور "پھر کیا ہوا؟" والی کیفیت کو برقرار رکھنے میں کامیاب ہوئی تھی۔ اس نے ہر مرتبہ ایسا کیا کہ سورج کو نکلتے دیکھ کر اپنے جملہ کو نامکمل چھوڑا اور بادشاہ کو متحیر چھوڑ کر اٹھ آئی —— "جس وقت شہرزاد صبح ہوتے ہوئے دیکھتی، وہ دور اندیش خاموش ہو جاتی، —— یہ چھوٹا سا اور غیر دلچسپ فقرہ ہی در اصل "الف لیلہ ولیلہ" (ایک ہزار ایک راتیں)، کی ریڑھ کی ہڈّی ہے، ایک ایسی ڈور جس کے ساتھ واقعات ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں اور اسی نے ایک نادر شہزادی کی زندگی بھی بچائی۔

ہم سب لوگ یہ جاننے کی خواہش کے معاملے میں کہ "آگے کیا ہونے والا ہے" شہرزاد کے شوہر کی مانند ہیں۔ یہ ایک عالمگیر عنصر ہے اور یہی سبب ہے کہ "کہانی" ناول کی روح کی حیثیت رکھتی ہے —— ہم میں سے بعض لوگ، اور کچھ نہیں جاننا چاہتے، ہمارے اندر ایک

تجسس کے سوا اور کچھ نہیں، نتیجتاً ہمارے دوسرے ادبی فیصلے مضحکہ خیز ہوتے ہیں ــــ اب اس منزل پر کہانی کی تعریف بہ آسانی کی جاسکتی ہے ــــ کہانی زمان کی مناسبت سے ترتیب دیئے ہوئے واقعات کا بیان ہے، مثلاً ناشتہ کے بعد کھانا، دوشنبہ کے بعد سہ شنبہ، موت کے بعد جسم کی بوسیدگی وغیرہ ــــ کہانی کی خصوصیت صرف ایک ہو سکتی ہے اور وہ یہ ہے کہ سننے والوں کے اندر بعد میں سامنے آنے والے واقعہ کے بارے میں، تجسس کو بیدار کر دیا جائے۔ لیکن اس کے برعکس کہانی کی ایک کمزوری بھی ہو سکتی ہے، وہ کہ وہ سننے والوں کے اندر یہ تجسس پیدا نہ کر سکے کہ اس کے فوراً بعد کیا ہونے والا ہے ــــ ایسی کسی کہانی پر جو صحیح معنوں میں کہانی ہو، اس پر صرف دو تنقیدی رویوں سے نظر ڈالی جاسکتی ہے۔ کہانی ادب کا ایک آسان ترین صنفی نام ہے مگر کہانی کا عنصر ان معنوں میں عظیم ترین عنصر ہے کہ ناول کے نام سے مقبول اور پیچیدہ ادبی نظام میں یہ قدر مشترک کی حیثیت سے ہر جگہ موجود ہوتا ہے۔

اس طرح جب ہم کہانی کو ان اعلیٰ مظاہر سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں جن کے سہارے یہ آگے بڑھتی ہے اور وقت کے رینگتے ہوئے لامحدود کیڑے کو پکڑنے کی کوشش کرتی ہے، تو ہمارے سامنے ایک غیر دلچسپ اور کمزور سی تصویر ابھرتی ہے، تاہم اس سے ہم بہت کچھ سیکھتے ہیں۔ آیئے ہم اپنے شب و روز کے آئینے میں اس مسئلے پر غور کریں ــــ ہماری روزمرہ کی زندگی بھی زمان کے احساس سے پُر ہوتی ہے۔ ہم اس بات کا احساس رکھتے ہیں کہ ایک واقعہ دوسرے واقعے سے پہلے یا بعد میں رونما ہوتا ہے، یہ احساس بیشتر پہلے سے ہمارے ذہن میں موجود ہوتا ہے اور ہمارے قول و فعل کے بڑے حصے کی بنیادی مفروضہ ہوتا ہے۔ ویسے اس مفروضے کے تحت ہمارے قول و فعل کا بیشتر حصہ تو ضرور آتا ہے مگر پورا کا پورا نہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ زندگی میں زمان کے علاوہ بھی کوئی چیز ہے۔ کچھ ایسی چیز جسے ہم اپنی آسانی کے

لئے "قدر" کا نام دے سکتے ہیں، اور 'قدر' ایک ایسی چیز ہے جس کی پیمائش منٹ اور گھنٹے سے نہیں بلکہ جذبے کی شدت اور گیرائی کے ذریعے کی جاسکتی ہے۔ اسی لئے جب ہم اپنے ماضی پر نظر ڈالتے ہیں تو یہ چیز ہموار شکل میں پھیلی ہوئی ہمارے سامنے نہیں آتی بلکہ چند اہم واقعات کے ایک ڈھیر کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ اور جب ہم مستقبل کی جانب دیکھتے ہیں یہ کبھی دیوار، کبھی بادل اور کبھی سورج بن کر سامنے آتی ہے، لیکن مستقبل کسی تاریخی ترتیب کے ساتھ نہیں ابھرتا۔ 'زماں' کے عظیم باپ سے نہ یادداشت کو زیادہ دلچسپی ہے اور نہ ہی پلیش بینی کو اور سبھی خواب وخیال کی دنیا میں رہنے والے فن کار اور عاشق زماں کے جبر سے جزوی طور پر آزاد ہیں۔ زماں انہیں ہلاک کر سکتا ہے لیکن ان کی توجہ کو مرکوز نہیں کر سکتا، اور جب قیامت کا دن اپنی پوری قوت کے ساتھ فنا کے گھنٹے پر ضرب لگائے گا تو ممکن ہے کہ اس وقت بھی یہ لوگ کسی اور جانب متوجہ ہوں —— لہٰذا عملی طور پر روزمرہ کی زندگی دراصل دو طرح کی زندگیوں سے متشکل ہوتی ہے، خواہ وہ حقیقت میں جو بھی ہو۔ ایک زندگی کا تعلق زماں سے ہے اور دوسری کا "نظامِ اقدار" سے —— اور اسی لئے ہمارے عمل سے دوہری اطاعت کا اظہار ہوتا ہے۔

اگر یہ کہا جائے کہ "میں نے اسے صرف پانچ منٹ تک دیکھا اور درحقیقت وہ اسی کی مستحق تھی" یہاں صرف ایک جملے میں آپ کو دونوں اطاعتیں ملیں گی۔ کہانی کا کام یہی ہے کہ وہ زندگی کے واقعات کو زماں کی ترتیب کے ساتھ بیان کرے اور ایک اچھے ناول کا کام ان حکمتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے جن کی تفصیل اگلے صفحات میں آئے گی، اقدار کے تعلق سے زندگی کی عکاسی کو بھی اس بیان میں شامل کرنا ہے۔ ناول بھی دوہری اطاعت کا اظہار کرتا ہے۔ ناول میں زماں کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے، اس کے بغیر کوئی بھی ناول نہیں لکھا جاسکتا۔ جبکہ روزمرہ زندگی میں زماں سے مطابقت ضروری نہیں۔ پورے طور پر

یہ ہم بھی نہیں جانتے لیکن بعض صوفیوں کے تجربات سے پتہ چلتا ہے کہ واقعی روزمرّہ زندگی میں ایسا ہونا لازمی نہیں اور ہم یہ فرض کر لینے میں قطعی طور پر غلط فہمی کا شکار نہیں کہ 'دوشنبہ کے بعد سہ شنبہ اور زوال کے بعد موت آتا ہے۔ ہمارے ساتھ رہنے والے لوگ اگر ہماری بات کو مجذوب کی بڑ سمجھتے ہوئے ہمیں پاگل خانے بھیج دیں تب بھی ہمارے یا آپ کے لئے زمان کے وجود اور اس کی اطاعت سے انحراف کرنا ہمیشہ ممکن ہو سکتا ہے۔ لیکن ایک ناول نگار کے لئے یہ ممکن نہیں کہ وہ ناول کے پلان کے درمیان زمان کے وجود سے منکر ہو سکے۔ اُسے کہانی کی رسّی کو خواہ ڈھیلے پن کے ساتھ، لیکن پکڑے ضرور رہنا چاہیئے اور زمان کے لامتناہی سلسلے کو چھونا چاہیئے ورنہ اس کی تحریر گنجلک اور غیر دانشمندانہ ہوگی جو ایک بہت بڑا نقصان ہوگا۔

میں کوشش کر رہا ہوں کہ زمان کے معاملے میں فلسفیانہ نقطۂ نظر اختیار نہ کروں، کیونکہ (ماہرینِ فلسفہ کی یقین دہانیوں کے مطابق) یہ اس میدان کے کسی نووارد شخص کے لئے خطرناک ترین اور فلسفۂ مکان سے کہیں زیادہ مہلک تفریحی مشغلہ ہے، جس نے بڑے بڑے مابعد الطبیعات کے ماہرین کو زمان کے غیر ذمہ دارانہ حوالے پیش کرنے کے سبب بدنام کیا ہے۔ میں صرف یہ بتلانا چاہتا ہوں کہ اس وقت جب میں یہاں تقریر کر رہا ہوں، میں خواہ گھڑی کی ٹِک ٹِک سنوں یا نہ سنوں، خواہ میں وقت کا احساس رکھوں یا نہ رکھوں —— لیکن ناول میں ہمیشہ ایک گھڑی موجود رہتی ہے، یہ الگ بات ہے کہ ایسے موقع پر اپنی گھڑی کے وجود کو ناپسند کیا جائے —— ایملی برونٹے نے WUTHERING HIGHTS میں اپنی گھڑی کو چھپانے کی کوشش کی، الیسٹرن نے TRISTRAM SHANDY میں اسے اوندھا کر دیا ہے، مارسل پراؤسٹ (MARCEL PROUST) جو کچھ زیادہ ہی اختراع پسند تھا، اپنی چابک دستی کے سبب اس میں نیا انداز پیدا

کر دیتا ہے، جس سے اس کا ہیرو بیک وقت کھانے کی میز پر معشوقہ سے لطف اندوز بھی ہوتا ہے اور پارک میں اپنی نگراں نرس کے ساتھ گیند بھی کھیلتا ہے ——— یہ تمام تدبیریں درست ہیں مگر ان میں کوئی بھی ہمارے اس نقطۂ نظر کی تردید نہیں کرتا کہ ناول کی بنیاد کہانی ہے، اور کہانی زمان کی مناسبت سے ترتیب دیئے ہوئے واقعات کا بیان ہے (یہ واضح رہے کہ کہانی اور پلاٹ، دونوں چیزیں یکساں نہیں ہیں۔ کہانی کسی پلاٹ کی بنیاد فراہم کرسکتی ہے لیکن پلاٹ ایک اعلیٰ قسم کا عضویاتی نظام ہے، پلاٹ کے موضوع پر کسی آئندہ تقریر میں گفتگو کی جائے گی ———————

کہانی ہمیں کون سنائے گا؟

بے شک والٹر اسکاٹ ——— !

اسکاٹ ایک ایسا ناول نگار ہے جس کے بارے میں ہمارے درمیان سخت اختلافِ رائے ہو سکتا ہے۔ میں اپنے طور پر اس کی کوئی پرواہ نہیں کرتا اور اسکاٹ کی مسلسل مقبولیت کو سمجھنا میرے لئے مشکل ہے۔ اپنے دور میں اسکاٹ کی مقبولیت کے کچھ اہم تاریخی اسباب ہیں، اگر ہم نے اس گفتگو میں تاریخی انداز نظر اختیار کیا تو اس مسئلے پر بھی گفتگو کریں گے۔ لیکن اگر ہم اسے زمان کے دریا سے باہر نکال لائیں اور دوسرے ناول نگاروں کے ساتھ ہمہ جہت کمرے میں بٹھا کر اس سے ناول لکھوانا چاہیں تو اس کی حیثیت بہت کم اہمیت کی حامل رہ جائے گی۔ وہ ایک وزنی بوجھل اسلوب اور معمولی ذہن کا مالک ہے۔ تعمیر کرنا اس کے بس سے باہر ہے۔ نہ تو اس کے یہاں فن کارانہ لاتعلقی ہے اور نہ ہی فنکارانہ جذبہ ——— جو ادیب، ان دونوں صفات سے بہرہ ور ہو، بھلا ایسے کردار کس طرح تخلیق کرسکتا ہے جو ہمارے دل کی گہرائیوں کو چھو لیں۔ جہاں تک فن کارانہ غیر وابستگی کا سوال ہے تو شاید اس کا مطالبہ خود بینی سے تعبیر کیا جائے، لیکن

جہاں تک جذبے کا تعلق ہے تو اسکاٹ کے یہاں جذبے کی کارفرمائی بڑی حد تک مدھم نظر آتی ہے۔ غور کیجئے تو اندازہ ہوگا کہ اسکاٹ کے نہایت ہی محنت و جانفشانی سے تخلیق کئے ہوئے پہاڑ، کھنگالی ہوئی وادیاں اور حفاظت سے روندی ہوئی خانقاہیں، جذبے کی ہی کمی کا ماتم کرتی ہے۔ اور اس کے یہاں اسی عنصر کا فقدان ہے۔ اگر اس کے یہاں جذبے کی آنچ ہوتی تو وہ ایک عظیم ادیب ہوتا اور ایسی صورت میں اس کی تحریروں کا بھدا پن اور تصنع بے معنی ہو کر رہ جاتا۔ اس کے یہاں اگر کوئی چیز ہے تو وہ نرم دلی، معصومانہ احساس اور دیہات کے لئے ذہانت آمیز محبت ہے، مگر ایسی چیزیں ایک عظیم ناول کے لئے کافی بنیادیں فراہم نہیں کرتیں۔ اس کی سالمیت تو بالکل ہی گئی گذری ہے، اس لئے کہ اس کی سالمیت قطعی طور پر اخلاقی اور تجارتی سالیت ہے۔ ان چیزوں سے اس کی بڑی بڑی ضرورتوں کی تکمیل ہوتی تھی مگر یہ بات اس کے وہم و گمان میں بھی نہیں تھی کہ ناول کے معاملے میں کسی اور طرح کی وفاداری کا وجود بھی ممکن ہے۔

اسکاٹ کی مقبولیت کے دو اسباب رہے، ایک تو یہ کہ پچھلی نسل کے بیشتر لوگوں نے اپنی نوجوانی کے دور میں اس کی تحریروں کو شوق سے پڑھا۔ گھر پر گذرنے والی تعطیلات یا اسکاٹ لینڈ میں رہائش کے دوران کی مسرت بخش جذباتی یادیں اس سے وابستہ ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ لوگ اسے صرف اس بنا پر پسند کرتے ہیں کہ میں نے SWISS FAMILY ROBINSON سے محبت کی تھی اور اب بھی کرتا ہوں۔ میں اسی وقت آپ کے سامنے SWISS FAMILY ROBINSON پر تقریر کر سکتا ہوں اور یقیناً یہ ایک عمدہ تقریر ہوگی کیونکہ اس کے بارے میں لڑکپن سے ہی میرے دل کے اندر بے پناہ جذبات موجزن ہیں۔ جب میرا دماغ کسی کام کا نہیں رہ جائے گا تو اس وقت میں عظیم ادب میں سر نہیں کھپاؤں گا۔ میں رومانی ساحل پر واپس چلا جاؤں گا جہاں پر وجہاز ایک خوفناک جھٹکے کے ساتھ ٹکرایا تھا اور

اس میں سے چار اشخاص فرٹز، جیک، ارنسٹ اور ننھا فرانز، اپنے ماں باپ اور ایک ایسے گدّے کے ساتھ نکلے تھے جس میں منطقوں میں دس سال قیام کرنے کے لئے ضروری سامان بند تھا۔ وہ میرے لئے ابدی طور پر حرارت بخش ہے۔ میرے نزدیک یہی SWISS FAMILY ROBINSON کا مفہوم ہے اور کیا یہی مفہوم والٹر اسکاٹ آپ میں سے کچھ لوگوں کے ذہن میں منتقل کرنا چاہتا ہے یا کیا وہ آپ لوگوں کے لئے ابتدائی مسرت کی یاد تازہ کرنے کے علاوہ کچھ اور ہے؟ تاہم اس وقت ہم لوگ چونکہ بعض کتابوں کو سمجھنے کی کوشش کر رہے ہیں اس لئے مناسب ہوگا کہ ذہنی افلاس سے نپٹنے کے لئے ہم اس بحث کو سردست بالائے طاق رکھ کر دیکھیں۔

دوسری بات یہ ہے کہ اسکاٹ کی شہرت کی ایک مناسب بنیاد ہے۔ وہ کہانی بیان کر سکتا تھا، اس کے پاس قاری کو حیرت میں گرفتار رکھنے اور اس کے تجسس سے کھیلنے کی قدیم اندازکی صلاحیت تھی۔ ہم اگر اس کی تخلیق "THE ANTIQUARY" کا تجزیہ کرنے کے بجائے اس کی تلخیص کر کے دیکھیں تو صحیح نتائج تک پہنچ سکتے ہیں، اس لئے کہ تلخیص کے مقابلے میں تجزیہ ایک غلط طریقۂ کار ہے۔ تب کہیں جاکر ہم پر یہ منکشف ہوگا کہ کہانی اپنی گرہیں خود ہی کھولتی جا رہی ہے اور ہم اس کی آسان حکمتوں اور تدبیروں کے مطالعہ کے قابل ہوتے جا رہے ہیں۔

کردار

ناول کے آسان اور بنیادی عنصر "کہانی" سے بحث کرنے کے بعد ہم ایک اور دلچسپ موضوع کی طرف رجوع کرسکتے ہیں، اور وہ موضوع "کردار" ہے۔ ہمیں یہ پوچھنے کی ضرورت نہیں ہوتی کہ اس کے بعد کیا ہوا؟ بلکہ یہ کہ واقعہ کس کے ساتھ پیش آیا؟ اس طرح ناول نگار صرف ہمارے تجسس کو ہی نہیں بلکہ ہماری ذہانت اور تخیئل کو بھی متوجہ کرتا ہے۔ اس کی آواز میں ایک نیا زور پیدا ہوجاتا ہے، اور آواز میں یہ زور درحقیقت اقدار پر زور دینے کے مترادف ہے۔

چونکہ کہانی میں عام طور پر انسانی کرداروں کا ہی وجود ہوتا ہے اس لئے اس باب کو 'انسانی کردار' کے نام سے موسوم کرنا مناسب سمجھا گیا ہے۔ کہانی میں ویسے تو بعض حیوانی کرداروں کو بھی پیش کیا گیا ہے مگر ایسا بہت ہی محدود کامیابی کے ساتھ ہوا ہے اس لئے کہ ان کی نفسیات کے متعلق ہماری معلومات بہت کم ہے۔ ہوسکتا ہے، بلکہ یہ عین ممکن ہے کہ ماضی کے مقابلے میں مستقبل کے ناول نگاروں کے یہاں درندوں کی کردار نگاری میں زیادہ تبدیلی رونما ہو۔ MAN FRIDAY اور BATOUALA کے درمیان حائل خلیج اب سے دو سو سال پہلے تک کیلنگ کے بھیڑیوں کو ان کی ادبی تخلیق سے جدا رکھنے والی خلیج کے متوازی ہوسکتی ہے، اور ممکن ہے کہ ہم ایسے

حیوانوں کو دیکھیں جو نہ علامتی ہوں گے اور نہ ہی بھیس بدلے ہوئے بونوں کی طرح، نہ چار ٹانگوں پر چلتی ہوئی میز کی طرح اور نہ ہی رنگین کاغذ کے اڑتے ہوئے پرزوں کی طرح ——— اس طرح سائنس، ناول کو تازہ موضوعات دے کر اس کے دامن کو وسیع کر سکتی ہے، لیکن یہ تعاون ہنوز حاصل نہیں ہو سکا ہے، اور اس طرح کے تعاون کے بھرپور حصول سے پہلے پہلے ہم کہہ سکتے ہیں کہ کسی کہانی کے کردار، انسانی ہوتے ہیں یا انہیں انسانوں کے روپ میں پیش کیا جاتا ہے۔ چونکہ ناول نگار خود انسان ہوتا ہے اس لئے اس کے اور اس کے موضوع کے درمیان ایک مناسبت پائی جاتی ہے جو فن کی بیش تر دوسری شکلوں میں نہیں ملتی۔ ویسے کہنے کو تو مورخ بھی اپنے موضوعِ بحث سے مناسبت رکھتا ہے مگر اسے اپنے موضوع سے کوئی گہرا تعلق نہیں ہوتا۔ مصور اور نقاش کے لئے اس تعلق اور مناسبت کی ضرورت نہیں، میری مراد یہ کہ اپنی خواہش کے بغیر انہیں بالعموم انسانی کرداروں کو پیش کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ اسی طرح شاعر کو بھی عموماً اس مناسبت کی ضرورت نہیں ہوتی جب کہ ایک موسیقار خواہش کے باوجود بغیر کسی پروگرام کی مدد کے، انسانی کرداروں کی عکاسی نہیں کر سکتا۔ اپنے بہت سے رفقائے کار (شاعر اور مصور وغیرہ) کے برعکس ناول نگار بڑی تعداد میں لفظی پیکر تراشتا ہے جو کم و بیش خود اسی کا آئینہ ہوتے ہیں (فنی باریکیوں کا ذکر بعد میں آئے گا)، انہیں نام اور جنس سے موسوم کرتا ہے، ان کے لئے معقول حرکات و سکنات متعین کرتا ہے، ان سے واوین کے اندر کلمات ادا کراتا ہے اور شاید ٹھوس طرزِ عمل اختیار کرواتا ہے۔ یہ لفظی صورتیں اس کے کردار ہوتے ہیں۔ یہ غیر شعوری طور پر اس کے ذہن میں نہیں آتے بلکہ ایک طرح جوشش و گردش کی تحریک کے زائیدہ ہوتے ہیں۔ تاہم ان کے مزاج پر خود اپنے آپ اور دوسروں سے متعلق اس کے ظن و تخمین کی حکمرانی ہوتی ہے، اور ان کی تخلیق کے دوسرے عناصر کی مدد سے اس مزاج میں تبدیلی بھی آ سکتی ہے۔ یہ آخری نکتہ یعنی ناول کے دوسرے عناصر سے کردار کا تعلق،

ہماری آگے کی گفتگو کا موضوع ہوگا۔ سردست ہم حقیقی زندگی سے ان کے تعلق پر غور کریں گے۔ کسی ناول کے انسان اور ناول نگار یا آپ اور میری طرح یا ملکہ وکٹوریہ کی طرح کے انسانوں کے درمیان کیا فرق ہے ـــ؟؟

دونوں کے درمیان فرق کا ہونا لازمی ہے۔ اگر ناول کے اندر کوئی کردار ملکہ وکٹوریہ سے ملتا جلتا ہی نہیں، بلکہ من وعن ملکہ وکٹوریہ جیسا ہو تو وہ درحقیقت ملکہ وکٹوریہ ہی کا کردار ہوگا، اور ناول، یا وہ تمام باتیں جن کا اظہار کرداروں سے ہوتا ہے، تذکرہ ثابت ہوگی۔ تذکرہ تاریخ ہے جس کی بنیاد واقعات پر ہوتی ہے۔ ناول کی بنیاد واقعات اور ان میں بعض اضافوں اور تحریفات پر ہوتی ہے جس کی نامعلوم مقدار کا انحصار ناول نگار کے مزاج پر ہوتا ہے اور یہی مقدار واقعات کے مزاج میں تبدیلی پیدا کرتی ہے اور بسا اوقات اس کی ہئیت کو یکسر تبدیل کر دیتی ہے۔

مورخ کا کام انسانوں کے افعال اور ان کے کردار کو اسی حد تک پیش کرنا ہوتا ہے جس حد تک ان کی حرکات وسکنات کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ مورخ، کرداروں کے ساتھ اتنا ہی تعلق رکھتا ہے جتنا ایک ناول نگار۔ لیکن مورخ کرداروں کے وجود سے صرف اسی وقت واقف ہوتا ہے جب وہ واقعات کی سطح پر نظر آئیں " اگر ملکہ وکٹوریہ نے یہ نہ کہا ہوتا کہ " ہم خوش نہیں ہیں، تو میز پر موجود اس کے ہم نشیں نہیں سمجھ پاتے کہ وہ خوش نہیں ہے اور عوام کے سامنے اس کی کبیدہ خاطری کا اعلان ہرگز نہ کیا جاتا۔ وہ غصہ کا اظہار کر سکتی تھی جس سے لوگ اس کی حالت کا اندازہ لگا لیتے، اس لئے کہ نگاہیں اور حرکات وسکنات بھی تاریخی شہادت کے زمرہ میں آتی ہیں، لیکن اگر وہ اس کا اظہار نہ کرتی تو کسی کو کیسے معلوم ہو سکتا تھا؛ پوشیدہ زندگی کی تعریف یہ ہے کہ وہ پوشیدہ ہوتی ہے۔ وہ پوشیدہ زندگی جو خارجی علائم کی صورت میں سامنے آتی ہے زیادہ عرصہ تک چھپی نہیں رہتی بلکہ عمل کے دائرے میں داخل ہوتی ہے، اور یہ ناول نگار کا فریضہ ہے کہ وہ پوشیدہ زندگی اور اس

کی اصل بنیادوں پر سے پردہ اٹھائے، وہ ملکہ وکٹوریہ کے بارے میں ہماری عام واقفیت کے مقابلے میں کچھ زیادہ بتلائے اور اس طرح ایسے کردار کی تخلیق کرے جو صرف تاریخی اعتبار سے ملکہ وکٹوریہ نہ ہو۔

اس سلسلے میں ایک دلچسپ اور حساس فرانسیسی نقاد نے جو ایلن (ALAIN) کے قلمی نام سے لکھتا ہے، اس نکتہ پر قدرے مضحکہ خیز انداز میں سہی لیکن بعض کارآمد خیالات کا اظہار کیا ہے، وہ اپنی شخصیت کی گہرائی سے تھوڑا سا حصہ لیتا ہے لیکن اتنا نہیں جتنا میں اپنی شخصیت کی گہرائی سے محسوس کرتا ہوں۔ ویسے شاید ہم دونوں ایک ساتھ ہی ساحل کی طرف قدم بڑھائیں۔ ایلن اپنے طور پر جمالیاتی عمل کی مختلف صورتوں کا جائزہ لیتا ہے اور ناول (LE ROMAN) میں مناسب وقت پر پہنچ کر وہ یہ دعویٰ کرتا ہے کہ ہر انسان کی شخصیت کے دو پہلو ہوتے ہیں جو تاریخ اور فکشن سے پوری مطابقت رکھتے ہیں۔ انسان کے اندر پائی جانے والی ساری قابل مشاہدہ باتیں ـــــ یعنی اس کے افعال اور افعال سے اخذ شدہ روحانی وجود، تاریخ کے زمرے میں شمار کئے جائیں گے۔ لیکن رومانی یا افسانوی پہلو خالص جذبات یعنی خواب، مسرت، غم و اندوہ اور خود کلامی شامل ہیں جن کے اظہار یا تذکرہ کی راہ میں شرم اور اخلاق حائل ہوتے ہیں اور انسانی فطرت کے اسی پہلو کو اجاگر کرنا، ناول کے اہم مقاصد میں سے ہے۔

ناول کے اندر افسانوی عنصر کہانی کی وجہ سے نہیں پیدا ہوتا جو ایک طریقۂ کار کی شکل میں خیالات کو ترقی دے کر عمل کی شکل میں تبدیل کر دیتا ہے۔ یہ طریقۂ کار روزمرہ زندگی میں کبھی سامنے نہیں آتا۔ تاریخ جو خارجی اسباب و علل پر زور دیتی ہے، اس میں قضا و قدر کا خیال غالب رہتا ہے جہاں ہر بات، یہاں تک کہ جذبات، جرائم اور پریشانی بھی ارادتاً وجود میں آتی ہے۔

شاید اس بات کے اظہار کا جس سے ہر برطانوی طالب علم واقفیت رکھتا ہے، یہ ایک

پیچیدہ طریقہ ہے کہ "مورخ واقعات کا رکارڈ رکھتا ہے جب کہ ناول نگار ان کی تخلیق کرتا ہے۔"
اب بھی یہ ایک مفید پیچیدہ اظہار ہے، کیونکہ اس سے روزمرہ زندگی اور کتابوں کے انسانوں کے درمیان کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ روزمرہ زندگی میں ہم ایک دوسرے کو ہرگز نہیں سمجھ سکتے، نہ واضح شخصیت کو اور نہ اعترافی شخصیت کو —— ہم ایک دوسرے کو خارجی علائم کے وسیلے سے کسی حد تک جان پاتے ہیں اور یہی صحیح معنوں میں سماج اور یہاں تک کہ ذاتی قربت کی بنیاد بھی ثابت ہوتے ہیں —— لیکن اگر ناول نگار چاہے، تو کسی ناول کے کردار پورے طور پر قاری کے لئے قابلِ فہم ہو سکتے ہیں۔ ان کی داخلی اور خارجی، دونوں زندگیوں کو برہنہ طور پر پیش کیا جا سکتا ہے، یہی وجہ ہے کہ وہ تاریخ کے کرداروں یا خود ہمارے دوستوں کی بہ نسبت زیادہ قطعی نظر آتے ہیں۔ جو کچھ بھی ان کے بارے میں بتایا جا سکتا تھا وہ بتایا جا چکا ہے۔ اگر وہ کردار نامکمل اور غیر حقیقی ہیں تو بھی ان میں کوئی راز چھپا ہوا نہیں ہے جبکہ ہمارے دوستوں کے معاملے میں ایسا ہے، اور یہ ہونا بھی چاہیئے، کیونکہ باہمی رازداری اس کرۂ ارض پر زندگی کی شرائط میں سے ایک اہم شرط ہے۔

اب آئیے، ہم اس موضوع پر اور زیادہ طالب علمانہ انداز میں از سرِ نو اظہار خیال کریں۔ آپ اور میں، انسان ہیں۔ کیا ہم نے اپنی زندگی کے اہم حقائق پر، انفرادی طور پر ہی نہیں بلکہ بنی نوع انسان کا حصّہ ہونے کی حیثیت سے، غور نہیں کیا ہے؟ اس سوال کے بعد ہی ہم کسی ایسے نکتہ تک پہنچ سکتے ہیں، جہاں سے ہم اپنی گفتگو کا آغاز کر سکیں۔

انسانی زندگی میں، پیدائش، غذا، نیند، محبت اور موت، یہ پانچ اہم حقائق ہیں (کوئی چاہے تو ان میں "تنفس" کا اضافہ کر سکتا ہے) یہ پانچ چیزیں نمایاں ترین اہمیت کی حامل ہیں۔
آئیے، ہم خود سے سوال کریں کہ یہ چیزیں ایک طرف ہماری زندگی میں اور دوسری جانب ناول

میں کیا رول ادا کرتے ہیں؟ ناول نگار ان کی بعینہٖ تصویر پیش کرتا ہے یا اس کا میلان مبالغہ آرائی سے کام لینے، اختصار برتنے، نظر انداز کرنے اور اپنے کرداروں کو ان اعمال سے گذارنے کی طرف رہتا ہے جو بالکل انہیں اعمال کی طرح نہیں ہیں جن سے ہم اور آپ گذر سکتے ہیں، اگرچہ ان کے نام ویسے ہی ہوتے ہیں۔

سب سے پہلے بعض عجیب و غریب حقائق، پیدائش اور موت پر غور کریں گے۔ ان دونوں کو عجیب حقائق، اس لئے کہا گیا ہے وہ بیک وقت "تجربہ" بھی ہیں اور "ناتجربہ" بھی۔ ان کے بارے میں ہم صرف اطلاع کے ذریعے واقفیت حاصل کرتے ہیں۔ ہم سبھی پیدائش کے حادثہ سے دوچار ہوتے ہیں لیکن اس تجربہ پر ہماری یادداشت کی گرفت قطعاً نہیں ہے، اور پیدائش ہی کی طرح موت بھی آئے گی، لیکن اسی طرح ہم اس کے بارے میں نہیں بتلا سکتے کہ وہ کیسی ہوگی۔ ہمارے اولین تجربہ کی طرح ہمارا آخری تجربہ بھی قیاسی ہے۔ ہم دو تاریکیوں کے درمیان سے گزرتے رہتے ہیں۔ بعض لوگوں نے ہمیں بہت چالاکی سے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ پیدائش اور موت کیسی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر پیدائش کے بارے میں ایک ماں کا اپنا نظریہ ہوتا ہے، ڈاکٹر اور مذہبی پیشوا اپنا الگ نقطۂ نظر رکھتے ہیں، لیکن یہ سب نظریات و خیالات خارجی عوامل پر مبنی ہوتے ہیں ——— ہمیں اس سلسلے میں صحیح واقفیت فراہم کرنے والی دو ہستیاں یعنی 'بچہ' اور 'لاش' اس مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکتی، کیوں کہ ان کے تجربات کے ترسیل کے آلات ہمارے مواصلاتی آلات سے مطابقت نہیں رکھتے۔

اس لئے آیئے، ہم ایسے انسانوں کے بارے میں سوچیں جو اپنی زندگی کا آغاز، ذہن سے محو ہو جانے والے تجربے سے اور اختتام، تصور پر مبنی لیکن ناقابلِ فہم تجربہ پر کرتے ہیں۔ یہ وہ مخلوقات ہیں جن کو ناول نگار کتاب میں کرداروں کی حیثیت سے پیش کرنا چاہتا ہے۔ وہ یا تو

یہی انسان ہوتے ہیں یا نہیں جیسی سمجھ میں آنے والی مخلوق۔ ناول نگار کو اس بات کی اجازت ہوتی ہے کہ اگر وہ مناسب سمجھے، ہر چیز کو سمجھے اور یاد رکھے۔ وہ پوری پوشیدہ زندگی سے واقفیت رکھتا ہے، وہ پیدائش کے بعد کتنی جلدی اپنے کرداروں کو انگلیوں پر اٹھائے گا اور قبر سے کتنے قریب تک ان کا پیچھا کرے گا؟ اور ان دو عجیب وغریب تجربات کے بارے میں کیا کہے گا، اور ان سے متعلق کس طرح کے احساسات کو منتقل کرے گا ——————

اس کے بعد کھانے پینے کو لیجیے، جس کے باعث ہر شخص کی شمع زندگی روشن رہتی ہے۔ یہ عمل پیدائش کے ساتھ شروع ہوتا ہے اور اس کے بعد ماں کی مدد سے جاری رہتا ہے، یہاں تک کہ انسان اس کو اپنے ہاتھوں میں لے لیتا ہے جو روز بہ روز مختلف قسم کی اشیاء کی شکل میں کوئی استعجاب یا اکتاہٹ محسوس کئے بغیر اپنے پیٹ میں پہنچاتا رہتا ہے۔ غذا، معلوم اور محو کردہ چیزوں کے درمیان انسلاکی کڑی کا کام کرتا ہے جس کا ہماری یادداشت کی گرفت میں نہ آنے والے پیدائش کے تجربہ سے گہرا تعلق ہے۔ نیند، کی طرح، جو کئی اعتبارات سے اس سے مماثلت رکھتی ہے، غذا نہ صرف یہ کہ ہماری قوت کو بحال کرتی ہے بلکہ یہ ایک جمالیاتی پہلو کی بھی حامل ہے۔ اس کا ذائقہ اچھا یا برا ہو سکتا ہے۔ کتابوں کے اندر اس دورُخی شے کا کیا حشر ہوگا؟

اور چوتھی حقیقت نیند کی ہے۔ ہمارے وقت کا ایک تہائی حصہ سماج یا مہذب دنیا کے اندر، یہاں تک کہ جسے ہم عالم تنہائی کا نام دیتے ہیں، اس میں بھی نہیں گذرتا۔ ہم ایک ایسی دنیا میں پہنچ جاتے ہیں جس کے بارے میں بہت کم ہم جانتے ہیں اور جب ہم اس دنیا سے باہر آجاتے ہیں تو وہ ہمیں کچھ نسیان، کچھ اُس دنیا کے دھندلے نقوش اور کچھ انکشاف کی سی لگتی ہے اور جب ہم نیند سے بیدار ہوتے ہیں تو کہتے ہیں کہ "میں نے خواب میں ایک سیڑھی دیکھی" یہ نہیں کہتے کہ "ہم نے اس چیز کا خواب دیکھا"۔ میں نیند اور خواب کی نوعیت پر بحث نہیں چاہوں گا بلکہ میرا مقصد صرف اس

جانب اشارہ کرتا ہے کہ نیند وقت کے ایک بڑے حصہ پر قابض ہوتی ہے اور یہ کہ جسے ہم "تاریخ" کہتے ہیں وہ انسانی زندگی کے دائرۂ عمل کے صرف دو تہائی حصے کا احاطہ کرتی ہے اور اسی تناسب سے نظریات پیش کرتی ہے ——— کیا افسانوی ادب بھی یہی رجحان اختیار کرتا ہے؟؟

زندگی کی آخری اہم حقیقت محبت ہے۔ میں اس معروف لفظ کو جس کی ساری دنیا میں دھوم ہے اس کے وسیع اور کمزور ترین معنی میں استعمال کر رہا ہوں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ میں 'جنس' کے معاملے میں بہت خشک اور کم گو واقع ہوا ہوں ——— آدمی کی پیدائش کے کچھ سال بعد دوسرے حیوانات کی طرح اس میں بھی بعض تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں، اور وہ ایسی تبدیلیاں ہیں جن کا نتیجہ اکثر کسی دوسرے آدمی کے ساتھ ملاپ اور اس ملاپ کے نتیجے میں تیسرے انسان کی پیدائش کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے، اور اس طرح ہماری نسل آگے بڑھتی رہتی ہے۔ جنس کی ابتداء بلوغت سے قبل ہی ہو جاتی ہے اور تولید کی صلاحیت ختم ہونے کے بعد تک باقی رہتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ ہماری زندگیوں کے ساتھ ساتھ چلتی ہے، اگرچہ دورِ شباب میں معاشرہ پر اس کے اثرات زیادہ نمایاں رہتے ہیں۔ جنس اور شہوت کے علاوہ پختگی کو مستحکم کرنے والے دوسرے جذبات بھی ہیں مثلاً شفقت، دوستی، حب الوطنی اور تصوف۔ اور جوں ہی ہم جنس اور دوسرے جذبات کے مابین تعلق کی نوعیت کو متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو غیر معمولی طور پر الجھ جاتے ہیں ——— میں یہاں اس سلسلے میں مختلف نظریات کا خاکہ پیش کروں گا۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ زندگی میں جنس کو بنیادی حیثیت حاصل ہے اور یہ جنس ہی تمام محبتوں، حتیٰ کہ دوستوں کی محبت، خدا کی محبت اور وطن تک کی محبت کی بنیاد ہے۔ بعض دوسرے حضرات کا کہنا ہے کہ دوسرے انداز کی محبتوں سے جنس کا کوئی واسطہ

نہیں ہے۔ اس سلسلے میں میرا خیال یہ ہے کہ ہم جذبات کے پورے مجموعے کو محبت کا نام دیتے ہیں اور اس محبت کو عظیم تجربے کا نام دیتے ہیں جس سے ہر انسان گذرتا ہے۔ جب انسان محبت کرتا ہے تو وہ کچھ حاصل کرنے کے ساتھ کچھ دینے کی بھی کوشش کرتا ہے اور یہ دوہرا مقصد محبت کو غذا اور نیند کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ بنا دیتا ہے۔ یہ بیک وقت خود غرضی بھی ہے اور دوسروں کے لئے دردمندی بھی، اور کسی ایک طرف اس کا خصوصی جھکاؤ، خواہ کتنا بھی ہو، اس سے دوسرے پہلو کی نفی نہیں ہوتی۔ محبت کے لئے کتنا وقت درکار ہے ؟؟ ویسے تو یہ سوال بہت ناشائستہ معلوم نہیں ہوتا مگر یہ ہماری موجودہ جستجو سے ایک تعلق رکھتا ہے۔ نیند کے لئے چوبیس گھنٹے میں سے آٹھ گھنٹے درکار ہوتے ہیں جب کہ کھانے پینے میں تقریباً دو گھنٹے کا وقت صرف ہوتا ہے، کیا محبت کے لئے دوسرے دو گھنٹے صرف کرنا ہوں گے ؟ یقیناً یہ اچھی خاصی مہلت ہے۔ محبت، نیند کی خواہش اور بھوک کی طرح ہمارے دوسرے افعال کے ساتھ خلط ملط ہو سکتی ہے۔ محبت، بہت سے ثانوی افعال کا آغاز کر سکتی ہے مثال کے طور پر اہل و عیال سے ایک شخص کی محبت اس کا خاصا وقت گفت و شنید میں اور خدا سے اس کی محبت، بڑا وقت کلیسا میں گذارنے کا سبب بن سکتی ہے۔ لیکن یہ کہ وہ کسی محبوب شے سے دن کے صرف دو گھنٹوں میں ہی جذباتی لگاؤ برقرار رکھتا ہے، بہت ہی مشتبہ سی بات ہے، یہی جذباتی لگاؤ، دینے اور حاصل کرنے کی یہی خواہش، جذبۂ قربانی اور توقعات کا یہی امتزاج، محبت کو ہماری فہرست میں شامل دوسرے تجربات سے ممتاز کرتا ہے۔

یہ انسانی مزاج یا اس کا ایک حصہ ہے۔ اس مزاج کے رچاؤ کے باوجود ناول نگار اپنے ہاتھ میں قلم پکڑتا ہے، ایک ایسی غیر معمولی کیفیت طاری ہو جاتی ہے جسے تحریک کا نام دینا

مناسب ہوگا اور وہ کرداروں کو تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ شاید کرداروں کو اس کے ناول میں کسی اور چیز کے سہارے داخل ہونا پڑتا ہے اور پھر بلاشبہ ان کرداروں کو اس چیز کے مطابق اپنے مزاج میں تبدیلی کرنا ہوتی ہے (اس سلسلے میں نمایاں مثال ہینری جیمس کے ناولوں سے دی جا سکتی ہے)۔ بہرحال اس وقت ہم ان ناول نگاروں کے آسان معاملے پر غور کر رہے ہیں جو بنی نوع انسان سے خاص لگاؤ رکھتے ہیں اور جو ان کی آسانی کے لئے کافی حد تک کہانی، پلاٹ، ہیئت اور ضمنی جمالیات پر کسی چیز کو بھی قربان کر سکتے ہیں۔

اس کے بارے میں کوئی عمومی اصول بنانا بہت مشکل ہے کہ افسانوی ادب کی قومیتیں ارضی قومیتوں سے کن معنوں میں مختلف ہوتی ہیں۔ اس لئے کہ سائنٹفک معنوں میں ان دونوں کے درمیان کوئی قدر مشترک نہیں ہے، مثال کے طور پر ان میں غدود نہیں ہوتے جبکہ تمام انسان غدود رکھتے ہیں۔ پھر بھی ان کی کوئی متعین تعریف تو نہیں کی جا سکتی مگر وہ اپنے افعال میں یکساں خطوط کی تقلید کرتے ہیں

پہلی بات یہ ہے کہ وہ انسانوں سے زیادہ گٹھڑی کی طرح دنیا میں در آتے ہیں۔ جب کسی ناول میں بچے کا کردار سامنے آتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اسے بذریعہ ڈاک بھیجا گیا ہے۔ اس کو باہر سے اندر کی جانب اچھال دیا جاتا ہے۔ معمر کرداروں میں سے کوئی ایک جا کر اسے اٹھا لاتا ہے اور قاری کو دکھاتا ہے، اس عمل کے بعد عموماً وہ بچہ بات کرنے کے قابل ہونے یا اس کے برعکس ایکشن میں مدد دینے تک سرد خانے میں ڈال دیا جاتا ہے۔ اس طرح ارضی روایت کے تمام انحرافات کے اچھے اور برے دونوں ہی اسباب ہیں۔ ہم ایسی چیزیں لکھتے تو بہت عجلت سے ہیں مگر اس پر غور نہیں کرتے کہ ناول کی دنیا کی آبادکاری کس قدر لاپرواہی سے کی جاتی ہے۔ الیسٹرن سے لے کر جیمس جوائس تک، مشکل سے ہی کسی ادیب نے پیدائش کے حقائق دریافت کرنے یا ان حقائق

کے نظام کو سمجھنے کی کوشش کی ہوگی۔ اگر کسی نے بچہ کی نفسیات کا مطالعہ کرنے اور اس میں پوشیدہ ادبی امکانات کو بروئے کار لانے کی کوشش کی بھی ہے تو نہایت ہی مشفقانہ اور متفکرانہ انداز میں۔ اور ہمیں ایک ہی لمحے میں اندازہ ہو جاتا ہے کہ ایسا کرنا ممکن نہیں۔

جہاں تک موت کا سوال ہے تو اس مطالعہ کا انحصار بڑی حد تک مشاہدہ پر ہے اور اس مشاہدہ کی مختلف صورتیں ہیں جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ناول نگار اس سے کافی واقفیت رکھتا ہے۔ ایسا وہ اس لئے کرتا ہے کہ موت ایک کتاب کو بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ اختتام تک پہنچاتی ہے۔ اس کی ایک نسبتاً غیر واضح وجہ یہ ہے کہ ناول نگار چونکہ وقت کے حدود میں رہ کر کام کرتا ہے اس لئے پیدائش کی تاریکی سے ایک معلوم حقیقت کی طرف سفر کرنے کی بہ نسبت، معلوم حقیقت سے تاریکی کی جانب جانا آسان معلوم ہوتا ہے۔ اپنے کرداروں کے انتقال تک وہ ان سے واقف بھی ہو جاتا ہے۔ ان کے بارے میں اس کا اندازہ درست بھی ہو سکتا ہے اور محض تخئیلاتی بھی، جس سے ایک مضبوط ترین امتزاج پیدا ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک معمولی موت، یعنی LAST CHRONICAL OF BARSET میں مسز پراوڈی کا واقعہ لے لیجئے۔ ہر چیز حسب معمول رہتی ہے لیکن اس کا انجام دہشت خیز ہے کیونکہ ٹرولوپ، مسز پراوڈی کی رہنمائی کرکے اس کو تنک مزاج بناتا ہے اور ہمیں اکتاہٹ کی حد تک اس کے کردار، چال بازیوں اور اس کا تکیہ کلام "پادری لوگوں کی روحوں کا خیال کرو" وغیرہ وغیرہ کی پگڈنڈی پر تھوڑی دور چلاتا ہے اور پھر بستر کے کنارے اس پر قلب کا دورہ پڑ جاتا ہے۔ یہ مسز پراوڈی کا انجام ہے۔ مشکل سے ہی کوئی چیز ایسی ہوگی جسے ناول نگار روزمرہ موت سے مستعار نہ لے سکتا ہو یا جسے کارآمد طور پر نہ دریافت کر سکتا ہو۔ اس تاریکی کے دروازے اس کے لئے کھلے رہتے ہیں، وہ اس دروازے سے اپنے کرداروں کا تعاقب بھی کر سکتا ہے، بشرطیکہ

وہ تمثیل پرستی سے دور ہو اور ماورائی زندگی سے متعلق روحانی اطلاعات کی طرف ہمارا رُخ موڑنے کی کوشش نہ کرے۔

ہماری فہرست میں شامل تیسری حقیقت "غذا" کے بارے میں کیا کہا جا سکتا ہے۔ فکشن میں غذا کی حیثیت خاص طور پر سماجی ہے۔ یہ کرداروں کو اپنی جانب متوجہ کرتی ہے لیکن انہیں نفسیاتی طور پر شاید ہی اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور وہ بہت کم اس سے محظوظ ہوتے ہیں اور جب تک ان سے اس کو ہضم کرنے کے لئے خاص طور پر نہ کہا جائے ہرگز نہیں کرتے۔ ہماری روزمرّہ زندگی کی طرح وہ بھی ایک دوسرے کے بھوکے رہتے ہیں لیکن ان میں ہماری طرح ناشتہ اور کھانے کی خواہش کا عکس نظر نہیں آتا۔ شاعری میں بھی اس کے جمالیاتی پہلو کو زیادہ پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔ جارج میریڈیتھ کے مقابلے میں ملٹن اور کیٹس دونوں ہی اس سلسلے میں حسی سطح پر ایک دوسرے سے قریب ہیں۔

نیند بھی ایک طرح کی غفلت یا بے ہوشی ہے۔ نسیان یا حقیقی خواب کی دنیا کی نشان دہی کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ خواب یا تو عقلی ہوتے ہیں یا ماضی اور مستقبل کی سخت چھوٹی چھوٹی کرچیوں سے بنے ہوئے موزائک۔ ان کو ایک مقصد کے تحت لایا جاتا ہے اور یہ مقصد کردار کی پوری زندگی کو نہیں، بلکہ زندگی کے اس حصّے کو پیش کرنا ہوتا ہے جسے وہ عالمِ بیداری میں گذارتا ہے۔ اس کو کبھی بھی مخلوق تصور نہیں کیا جاتا جس کا ایک تہائی وقت تاریکی میں گذرتا ہے۔ مورّخ کی محدود واضح حقائق کی بصیرت کو ناول نگار بعض جگہ نظر انداز بھی کر جاتا ہے۔ اسے نیند کی تفہیم یا تشکیلِ نو کرنی بھی چاہیئے۔ ویسے یہ بات ذہن نشین رہنی چاہیئے کہ وہ ایجاد کرنے کا حق رکھتا ہے اور ہم جانتے ہیں کہ وہ صحیح معنوں میں کب ایجاد کی قوت کو استعمال کرے گا کیونکہ اس کا جذبہ ہمیں ناممکنات کی وادی کی سیر کراتا ہے۔ تاہم نہ وہ نیند کی محض نقل کرتا ہے اور نہ صرف اس کی

تخلیق بلکہ دونوں کا امتزاج پیش کرتا ہے۔

جہاں تک 'محبت' کا سوال ہے، آپ سب جانتے ہیں کہ ناولوں میں محبت کا ذکر کس قدر ہوتا ہے اور آپ مجھ سے اتفاق کریں گے کہ اس طرح ناولوں کو نقصان پہنچا ہے اور ناول یکسانیت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ یہ مخصوص تجربہ بالخصوص اپنی جنسی شکل میں انسان کے دل سے ناول میں اتنی بڑی مقدار میں کیوں منتقل کیا گیا ہے۔ ناول پر ایک مشکوک نگاہ ڈالتے وقت ہم محبت کی دلچسپی کے بارے میں سوچتے ہیں اور وہ محبت ایک ہو جانے کے خواہشمند اور شاید اس خواہش میں کامیاب ہو جانے والے ایک مرد اور ایک عورت کے درمیان ہوتی ہے۔ اگر آپ سرسری طور پر خود اپنی زندگی یا زندگیوں کے مجموعہ پر غور کریں تو ایک بہت ہی مختلف اور پیچیدہ نتیجہ تک پہنچیں گے

ہمیں اس بات کے دو اسباب معلوم ہوتے ہیں کہ اچھے ناولوں میں بھی محبت کا عنصر اس قدر غالب کیوں ہے؟

پہلی وجہ تو یہ کہ جب ناول نگار کرداروں کی خاکہ سازی سے فارغ ہو کر ان کی تخلیق کی ابتدا کرتا ہے تو محبت اپنے کسی ایک یا تمام پہلوؤں کے ساتھ اس کے ذہن پر چھا جاتی ہے اور وہ غیر شعوری طور پر ہی، مگر کرداروں کو محبت کے غیر معمولی احساسات کا اسیر بنا دیتا ہے۔ غیر معمولی اس معنی میں کہ حقیقی زندگی میں وہ اتنے زیادہ بے قرار نہیں ہوتے۔ کرداروں کی ایک دوسرے کے لئے مستقل حمایت، فیلڈنگ جیسے بردبار کہلانے والے ادیبوں کے یہاں بھی قابل دید ہے، اور عیش و عشرت کی فراوانی رکھنے والے لوگوں کے علاوہ زندگی میں کہیں بھی اس احساس کا نام و نشان نہیں ملتا ہے۔ جذبہ، لمحاتی تشنج نہ کہ مستقل ہوشیاری اور لامتناہی بھوک" یہ عوامل مجھے یقین ہے کہ تخلیق کے لمحات میں ناول نگار کی اپنی ذہنی حالت کا عکس ہوتے ہیں اور ناولوں میں محبت کے غلبے

کا ایک ضمنی سبب یہی ہے۔

ایک دوسرا سبب بھی ہے جسے منطقی اعتبار سے ہماری تحقیق کے کسی اور حصے سے متعلق ہونا چاہیئے لیکن اس کو یہاں بیان کیا جائے گا۔ ناول نگار محبت سے موت کی طرح اس وجہ سے مانوس ہوتا ہے کہ اس پر آسانی کے ساتھ ایک کتاب کا خاتمہ ہوتا ہے، وہ اسے دوام بخش سکتا ہے اور قاری اس سے اتفاق بھی رکھیں گے کیوں کہ محبت سے وابستہ تصورات میں سے ایک محبت کا دوام بھی ہے۔۔ نہ صرف یہ کہ محبت دوامی رہی ہے بلکہ رہے گی بھی۔ تمام تر تاریخ اور ہمارے تمام تجربات بتلاتے ہیں کہ کسی بھی انسانی رشتہ کو استقلال و استحکام حاصل نہیں۔ یہ رشتے اپنے خالق جانداروں کی طرح بے ثبات ہیں اگر انہیں باقی رہنا ہے تو ضروری ہے کہ مداری کی طرح ہاتھ پیر چلا کر اور پینترے بدل کر اپنا توازن برقرار رکھا جائے۔۔ اس میں ٹھہراؤ آتے ہی وہ انسانی رشتے باقی نہیں رہتے بلکہ ایک سماجی عادت بن جاتے ہیں۔ اس کی اہمیت محبت کی نہ رہ کر رشتۂ ازدواج میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ یہ سب ہمیں معلوم ہے لیکن ہم مستقبل پر اپنی تلخ واقفیت کا اطلاق برداشت نہیں کر سکتے۔ مستقبل کافی مختلف ہوگا، مکمل آدمی کو ابھی ظاہر ہونا ہے یا جس شخص کو ہم پہلے سے جانتے ہیں اسے تکمیل کے مراحل سے گذرنا ہے۔ اس موقع پر نہ تو تبدیلیاں ہوں اور نہ کسی کی ضرورت۔ ہمیں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے مسرور یا شاید غمزدہ رہنا ہے۔ طاقتور جذبہ اپنے ساتھ دوام کی صفت لاتا ہے اور ناول نگاروں نے اس راز کو پالیا ہے۔ وہ عام طور پر اپنے ناولوں کا خاتمہ شادی پر کرتے ہیں اور ہمیں ان پر کوئی اعتراض بھی نہیں ہوتا ہے کیونکہ ہم اس میں اپنے خوابوں کا عکس دیکھتے ہیں۔

ہمیں یہاں پر حیوانات کی دو ہم نسبت ذاتوں یعنی افسانوی مخلوق اور نوع انسانی

کے درمیان تقابل کو ختم کرنا چاہے۔ (HOMO FICTUS اور HOMO SAPIENS)
سیکڑوں مختلف ناول نگاروں کے ذہن میں اس کی تخلیق ہوئی ہوگی اسے معرضِ وجود میں لانے کے متضاد طریقوں کے قائل ہوں گے اس لئے کسی کو تعمیمی بات نہیں کرنی چاہیئے۔ تاہم اس کے بارے میں کچھ زیادہ نہیں کہا جا سکتا۔ عموماً وہ پیدا ہوتا ہے اسے موت بھی آتی ہے اسے غذا یا نیند کی ضرورت کم ہوتی ہے اور وہ ان انسانی رشتوں میں بے تکان مصروف رہتا ہے، اور سب سے اہم بات یہ کہ اپنی کسی ہمسر مخلوق کے بارے میں جاننے سے کہیں زیادہ ہم اِس کے بارے میں واقفیت حاصل کر سکتے ہیں کیوں کہ اس کا خالق اور راوی دونوں ایک ہے۔ اگر ہم مبالغہ سے آراستہ ہوتے تو اس مرحلہ پر تعجب کے ساتھ کہتے کہ اگر خدا کائنات کی داستان سنا سکتا تو کائنات افسانوی ہو جاتی، کیوں کہ اس میں یہی اصول کار فرما ہے۔

ان بلند قیاس آرائیوں کے بعد آئیے ایک آسان کردار کو منتخب کر کے تھوڑی دیر اس کا مطالعہ کریں۔ اس کے لئے مول فرنیڈرز کا کردار مناسب رہے گا۔ جس کتاب میں بھی اس کا ذکر ہوتا ہے اسے وہ اپنے ذکر سے بھر دیتی ہے یا یوں کہیئے کہ کسی پارک میں اُگے ہوئے درخت کی مانند، اس میں یکہ و تنہا نظر آتی ہے تاکہ ہم اسے آس پاس اُگی ہوئی جھاڑیوں سے الجھے بغیر ہر پہلو سے دیکھ سکیں۔ ڈیفو، اسکاٹ کی طرح ہی کہانی بیان کرتی ہے اور اسکاٹ ہی کی طرح اس کے یہاں بھی مرکز سے ہٹے ہوئے تار نظر آتے ہیں۔ جنہیں ناول نگار بعد میں اٹھا لینا چاہتا ہے مثلاً مول کے ناول میں بچوں کا پہلا گروہ۔ لیکن اسکاٹ اور ڈیفو کے درمیان مشابہت کو مسلّط نہیں کیا جا سکتا۔ ڈیفو کے لئے دلچسپی کی چیز ہیروئن ہے اور اس کے ناول کی ہیئت کا ارتقا قدرتی طور پر اس کے کردار سے ہوتا ہے۔ چھوٹے بھائی کے ہاتھوں بے حرمت ہونے اور بڑے بھائی سے

شادی کرنے کے بعد وہ اپنی زندگی کے ابتدائی اور روشن تر دور میں کئی شوہروں کو اختیار کرنا پسند کرتی ہے نہ کہ جسم فروشی کو، جیسے وہ اپنے خوبصورت اور محبت کرنے والے دل کی تمام قوتوں سے ناپسند کرتی ہے۔ وہ اور ڈیفو کے اکثر کردار ایک دوسرے کے ہمدرد ہیں، ایک دوسرے کے احساسات کا لحاظ کرتے ہیں اور ذاتی وفا شعاری برت کر بعض وقت خطرات مول لیتے ہیں۔ ان کے اندر چھپی ہوئی نیکی اور بھلائی مصنف کے بہتر فیصلہ کے باوجود ہمیشہ پھلتی پھولتی رہتی ہے جس کا واضح سبب یہ ہے کہ نیوگیٹ میں قیام کے دوران خود مصنف کو بعض اہم تجربات سے گذرنا پڑا تھا۔ ہم نہیں جانتے کہ وہ تجربات کیا تھے اور شاید بعد میں اسے بھی نہ یاد رہا ہو، کیوں کہ وہ ایک مصروف بھاگ دوڑ میں رہنے والا صحافی اور ایک پر جوش سیاسی کارکن تھا۔ لیکن جیل میں اس کے ساتھ کوئی واقعہ پیش آیا یا وہ کسی ایسے خیال سے دوچار ضرور ہوا، اور اسی بے ہنگم طاقتور جذبات کے بطن سے 'مول' اور 'روکزانہ' کے کردار وجود میں آئے۔ مول جسمانی وجود رکھنے والا ایک کردار ہے جس کے اعضا ٹھوس اور گداز ہیں جو بستر بھی گرماتے ہیں اور جیب بھی کاٹتے ہیں۔ وہ اپنی ظاہری صورت کو کوئی اہمیت نہیں دیتی لیکن ہمیں یہ تاثر ضرور دیتی ہے کہ وہ اپنا قد اور وزن رکھتی ہے، سانس لیتی اور کھاتی ہے اور بہت سے ایسے کام کرتی ہے جن کو بالعموم چھوڑ دیا جاتا ہے۔ سبھی شوہر اس کے سابق ملازمین تھے۔ اگر وہ چار نہیں تو تین شوہروں والی ضرور تھی اور ان میں سے ایک شوہر اس کا اپنا بھائی نکلا۔ وہ ان سب سے خوش تھی۔ وہ سب اس کے لئے اچھے تھے اور وہ ان سب کے لئے ——— ایک دلچسپ سیر و تفریح کا حال سنئے جس کے لئے اس کا کپڑا فروش شوہر لے گیا تھا:۔

ایک روز وہ مجھ سے کہتا ہے "آؤ میری جان کیوں نہ ہم چل کر دیہات میں ایک ہفتہ گذاریں!" میں کہتی ہوں "اے میری جان کہاں چلو گے؟" وہ کہتا ہے "مجھے اس کی پرواہ نہیں کہ میں کہاں جاؤں گا لیکن میں نے ارادہ کر لیا ہے کہ ایک ہفتہ کے لئے ہشاش بشاش نظر آؤں،

ہم آکسفورڈ چلیں گے"۔ میں کہتی ہوں "ہم کیسے چلیں گے؟ میں گھوڑ سواری نہیں کر سکتی اور آکسفورڈ اتنی دور ہے کہ وہ گھوڑے گاڑی کی بس کی بات نہیں ہے"۔ بہت دور! وہ کہتا ہے کہ چھ گھوڑوں والی گاڑی کے لئے کوئی جگہ بہت دور نہیں ہوتی۔ اگر میں تمہیں باہر لے جاؤں تو تم ملکہ کی مانند سفر کروگی، میں کہتی ہوں ہونہہ! میری جان ہے تو یہ حماقت، لیکن جب تم نے فیصلہ کر لیا ہے تو مجھے کوئی اعتراض نہیں ہے، وقت مقرر ہوگیا۔ ایک عمدہ سی گاڑی، ایک کوچوان، ایک گاڑی ہانکنے والا اور اچھی صحت والے دو سوار (گھوڑے پر سوار ایک آدمی اور دوسرے گھوڑے پر سوار اپنے ہیٹ میں پر لگائے ہوئے ایک نوجوان لڑکا) ہمارے ساتھ تھے۔ تمام ملازمین نے میرے آقا کو بلایا اور یقین جانئے کہ سرائے کے محافظوں نے بھی ایسا ہی کیا اور میں عزت مآب ملکہ تھی اور اس طرح ہم آکسفورڈ کے سفر پر روانہ ہوئے کتنا پر لطف تھا یہ ہمارا سفر، اس لئے کہ زندہ فقیروں میں سے کسی کو بھی میرے شوہر سے زیادہ نواب بننے کا فن نہیں آتا۔ ہم نے آکسفورڈ کے تمام نوادر دیکھے اور کالجوں کے دو تین اساتذہ سے ایک نوجوان بھانجے کو یونیورسٹی میں داخل کرنے اور ان اساتذہ کو اس کا اتالیق مقرر کرنے کے بارے میں گفتگو کی۔ ایک اسکارف باندھ کر ہم بہت سے دوسرے غریب طلبا کا اس لئے مذاق اڑانے لگے کہ کم از کم ہم نواب کے پادری بن جائیں گے اور اس طرح، واقعی جہاں تک خرچ کا سوال ہے، شرفا کی طرح رہ کر ہم نارتھیمپٹن چلے گئے۔ اور تقریباً بارہ روز کی تفریح میں ترانوے ۹۳ پاؤنڈ خرچ کر کے گھر واپس آگئے۔

لنکا شائر والے شوہر کے ساتھ جس سے وہ بے پناہ محبت کرتی تھی اس منظر کا موازنہ کیجئے وہ ایک رہزن ہے اور دونوں نے دولت حاصل کرنے کے بہانے ایک دوسرے کو شادی کے جال میں پھنسایا۔ شادی کی رسم کے بعد دونوں ایک دوسرے کے چہرہ سے نقاب اٹھاتے ہیں اور اگر ڈیفو کو میکانکی انداز سے لکھنا ہوتا تو اس نے "OUR MUTUAL FRIEND" میں مسٹر اور مسز لیمیلی کی

طرح ایک دوسرے کی سرزنش کرتے ہوئے دکھایا ہوتا۔ لیکن اس نے خود کو اپنی ہیروئن کے مزاج اور ظرافت طبع کے سہارے چھوڑ دیا!

میں نے اس سے کہا "یہ سچ ہے کہ مجھے معلوم ہو گیا ہے کہ تم مجھے جلد ہی فتح کر لو گے اور اس وقت مجھے اس کا دکھ ہے کہ میں اس حالت میں نہیں ہوں کہ تمہیں دکھا سکوں کہ کتنی آسانی سے مجھے مفاہمت کر لینا اور ان تمام چالوں کو سر کر لینا چاہیے جو تم اپنی خوش طبعی کے عوض میرے ساتھ چلتے رہے۔" میں نے کہا "لیکن میرے پیارے! اب ہم کیا کر سکتے ہیں ہم دونوں ناکام ہو چکے ہیں اور یہ دیکھتے ہوئے کہ ہمارے پاس زندہ رہنے کے لئے کچھ نہیں ہے ہمارے درمیان مفاہمت سے بھی کیا فائدہ حاصل ہو گا؟"

ہم نے بہت سی باتیں تجویز کیں لیکن جہاں کوئی چیز ابتدا کرنے کے لئے تھی ہی نہیں وہاں کیا ہو سکتا تھا آخر کار اس نے اس سلسلہ میں مزید کوئی بات نہ کرنے کی التجا کی کیوں کہ جیسا کہ اس نے کہا کہ "میں اس کا دل توڑ دوں گی" اس لئے ہم تھوڑی دیر دوسری باتیں کرتے رہے۔ بالآخر وہ اپنی شوہری کو خیرباد کر کے رخصت ہو گیا۔

ڈکنس کے ناول پڑھنے سے زیادہ پر لطف اور زندگی سے زیادہ قریب تر چیز کیا ہو سکتی ہے۔ فریقین حقائق کی مخالفت میں، نہ کہ ناول نگار کے نظریہ اخلاق کی مخالفت میں اٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور باشعور خوش مزاج بدمعاش ہونے کی حیثیت سے وہ کوئی ہنگامہ برپا نہیں کرتے۔ زندگی کے آخری دنوں میں وہ شوہروں سے تعلق نہ رکھ کر چوری کا شغل اختیار کرتی ہے۔ وہ سوچتی ہے کہ یہ تبدیلی اچھائی سے برائی کی طرف ہے اور ایک قدرتی تاریکی منظر نامہ پر چھا جاتی ہے۔ لیکن وہ ہمیشہ کی طرح اپنی جگہ پر مستحکم اور بشاش رہتی ہے۔ رقص کے سبق سے لوٹتی ہوئی چھوٹی سی لڑکی کا طلائی نیکلس اس کے گلے سے اتارتے وقت اس کے خیالات کس قدر منصفانہ ہیں۔ اس جرم کا ارتکاب سینٹ بارتھولومیو کے اسمتھ فیلڈ کو جانے والی تنگ گذرگاہ پر کیا جاتا ہے (آج بھی آپ وہ جگہ دیکھ سکتے ہیں۔ ڈیفو لندن میں

گشت کرنے میں مصروف ہے) اور اس کا اضطراری ارادہ بچی کو ہلاک کر دینے کا بھی ہوتا ہے۔ وہ اسے ہلاک نہیں کرتی اس کا ارادہ بہت کمزور تھا۔ لیکن لڑکی کی زندگی کو لاحق خطرہ کو محسوس کرتے ہوئے، بیچاری چھوٹی بچی کو تنہا گھر آنے کے لئے چھوڑ دینے پر، اس کے والدین کے خلاف غصہ سے بھر جاتی ہے اور کہتی ہے کہ "اس سے انہیں اگلی بار بچی کی زیادہ حفاظت کرنے کا سبق مل جائے گا"۔ کتنی مشکل اور چالاکی سے کوئی جدید ماہرِ نفسیات ہی اس کا اظہار کر پائے گا۔ یہ ڈیفو کے قلم سے ایک دم باہر نکل پڑتا ہے اور اسی طرح دوسرے اقتباس میں جہاں 'مول' ایک شخص کو دھوکہ دیتی ہے اور بعد میں بڑے لطف سے اُسے بتاتی ہے کہ اس نے ایسا جرم کیا ہے۔ جس کے نتیجے میں وہ اس کی نظروں میں اور بھی بلند ہو جاتی ہے اور اس کے ساتھ مول مزید فریب کاری کا رویہ نہیں رکھتی۔ وہ جو کچھ بھی کرتی ہے اس سے ہمیں ہلکا سا دھچکا لگتا ہے۔ فریب کا دھچکا نہیں، بلکہ ایک مسرت کی لہر جو زندہ انسان سے حاصل ہوتی ہے۔ ہم اس پر ہنستے ہیں لیکن بغیر کسی تلخی یا احساس برتری کے۔ اس لئے کہ وہ نہ تو ریاکار ہے اور نہ بیوقوف۔

ناول کے اختتام کے قریب پارچہ فروش کی دکان میں کاونٹر کے پیچھے سے دو عورتیں اُسے پکڑ لیتی ہیں "میں انہیں اچھی طرح ستاتی لیکن اس کا موقع نہیں تھا، ان سے زیادہ غضبناک عفریت بھی نہیں ہو سکتے تھے"۔ پولیس کو بلایا جاتا ہے، اسے گرفتار کر کے موت کی سزا سنائی جاتی ہے اور پھر وہ وہاں کے بجائے ورجینیا منتقل کر دی جاتی ہے۔ بد قسمتی کے بادل تیز رفتاری سے چھٹتے ہیں۔ بوڑھی عورت کی مہربانی سے جس نے ابتدا میں اسے چوری کرنا سکھایا تھا، سفر بڑا پر لطف رہتا ہے اور اس پر پُر لطف بات یہ کہ اس کا لنکاشائر والا شوہر بھی اتفاق سے وہیں منتقل کر دیا جاتا ہے۔ وہ دونوں ورجینیا میں اترتے ہیں جہاں اس کے لئے بڑے دکھ کی بات یہ ہوتی ہے کہ اس کا وہ شوہر (جو اس کا بھائی ہے) بھی مقیم رہتا ہے۔ وہ اس بات کو راز میں رکھتی ہے، وہ مر جاتا ہے۔ اور لنکاشائر والا شوہر اسے اس بات کو راز میں رکھنے کے لئے موردِ الزام ٹھہراتا ہے۔ اسے اور کوئی دکھ

نہیں کیوں کہ دونوں ایک دوسرے سے اب بھی عشق کرتے ہیں۔ اس طرح ناول کامیابی کے ساتھ اختتام پذیر ہوتا ہے اور ابتدائی جملہ جیسی پختگی لئے ہوئے ہیروئن کی آواز گونجتی ہے "ہم اپنی باقی ماندہ زندگی اب تک کی گناہ آلودہ زندگی کا سچے دل سے کفارہ ادا کرنے کے لئے گذارنے کا عزم رکھتے ہیں۔"

اس کا کفارہ صدق دلی پر مبنی ہے اور کوئی ناتجربہ کار منصف ہی اسے ریاکار سمجھ کر ہدفِ ملامت بنا سکتا ہے اس جیسی فطرت رکھنے والی شخصیت زیادہ عرصہ تک غلط فعل کے ارتکاب اور پکڑے جانے میں تمیز نہیں کر سکتی۔ کیوں کہ ایک یا دو جملوں تک۔ وہ انہیں سلجھا سکتی ہے لیکن وہ الجھنے پر مصر رہتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ اس کا کسی فلسفہ کے بجائے "زندگی بیمار ہے" اور جہنم کے بجائے نیوگیٹ کا نقطۂ نظر بہت زیادہ حقارت آمیز اور فطری ہے۔ اگر ہم اس پر یا خالق ڈیفو پر دباؤ ڈالیں اور کہیں "آؤ" "سنجیدہ بنو۔ کیا تم دنیا کے لامتناہی ہونے میں یقین رکھتے ہو؟ تو وہ جدید نسل کے لوگوں کے انداز میں جواب دیں گے "بے شک ہم لامتناہیت میں یقین رکھتے ہیں۔ آپ مجھے کیا سمجھتے ہیں؟ اور یہ، عقیدہ کا اعتراف ہوگا جو کسی بھی انکار کے مقابلہ میں زیادہ بھرپور طریقہ پر لامتناہیت کے موضوع کا دروازہ بند کر دیگا۔

اس لئے "مول فلنڈرز" ہمارے نزدیک ایک ایسے ناول کی مثال ٹھہرے گا جس میں ایک ہی کردار سب کچھ ہے اور اس کو من مانی کرنے کے لئے چھوڑ دیا گیا ہے۔ برادر شوہر کو مرکز مان کر ڈیفو نے ایک پلاٹ تیار کرنے کی ہلکی سی کوشش کی ہے لیکن وہ یکسر عدم توجہ کی نذر ہو گیا ہے۔ اور اس کا قانونی شوہر (وہی جو اس کو آکسفورڈ کی سیر کرانے لے گیا تھا) ایک دم غائب ہو جاتا ہے اور اس کی کوئی خبر نہیں ملتی۔ اگر کسی۔ کو اہمیت حاصل ہے تو وہ ہیروئن ہے جو کھلے میدان میں ایک درخت کے مانند کھڑی نظر آتی ہے اور یہ کہنے کے بعد وہ ہر زاویۂ نگاہ سے قطعاً حقیقی معلوم ہوتی ہے۔ "ہمیں خود سے دریافت کرنا چاہیئے کہ اگر روزمرہ زندگی میں اس سے ہماری ملاقات ہو جائے تو کیا ہم اسے پہچان لیں گے؟" اس لئے کہ یہی نکتہ ابھی تک ہمارے زیرِ غور ہے کہ کتابوں کے انسان اور حقیقی زندگی کے انسانوں

کے درمیان کیا فرق ہے؟ اور ایک خراب بات یہ ہے کہ ہم ہر چند کہ روزمرہ زندگی سے ہر لحاظ سے مطابقت رکھنے والے 'مول' جیسے کسی کردار کو فطری اور غیر نظریاتی سمجھتے ہیں لیکن ہم اسے وہاں پر مکمل شخصیت کے روپ میں نہیں پاسکیں گے۔ فرض کیجئے کہ میں تقریر کرتے کرتے خطیبانہ لہجہ چھوڑ کر اچانک عام لہجہ اختیار کرلوں اور آپ میں سے کسی کا نام لے کر کہوں "دیکھئے" میں تماشائیوں کے درمیان مول کو دیکھ سکتا ہوں ـــــــ وہ اس قدر نزدیک ہے جتنی کہ آپ کی گھڑی، آپ فوراً جان لیں گے کہ میں غلط کہہ رہا ہوں اور یہ کہ میں ممکنات ہی کے خلاف نہیں بلکہ روزمرہ زندگی اور کتابوں، اور ان کو علیحدہ کرنے والی خلیج کے خلاف بھی راگنی الاپ رہا ہوں، اگر میں کہتا "دیکھو تماشائیوں کے درمیان مول جیسا ہی کوئی شخص ہے" تو آپ شاید مجھ پر یقین نہیں کرتے لیکن آپ کو میری ضعیف العقلی پر غصہ نہ آتا۔ اس وقت میں صرف ممکنات کے خلاف ایک بات کہہ رہا ہوتا۔ یہ کہنا حماقت ہے کہ اس سہ پہر کو مول کیمبرج میں یا انگلستان کے کسی مقام پر رہ چکی ہے، کیوں؟؟

اس مخصوص سوال کا جواب اگلے ابواب میں آسان ہوگا جب ہم اور زیادہ پیچیدہ ناولوں سے بحث کریں گے، جہاں کرداروں کو فکشن کے دوسرے پہلوؤں کے ساتھ بھی مطابقت دکھانا ہوتی ہے۔ تب ہم ایک عمومی جواب دینے کی حالت میں ہوں گے جو ہمیں ادب کی ہر بیاض میں مل جائے گا اور جو امتحان کے پرچے میں دیا جانا چاہئے۔ وہ ایک جمالیاتی جواب ہے جس کی رو سے ناول ایک فنکارانہ تخلیق ہے، اس کے اپنے اصول اور ضوابط ہوتے ہیں جو روزمرہ زندگی سے علاقہ نہیں رکھتے اور یہ کہ ناول کا کوئی کردار اسی وقت حقیقی ہوتا ہے جب وہ ان اصول اور ضوابط کے مطابق زندگی گذارے۔ تب ہم کہیں گے کہ 'ایمیلیا' اور 'ایما' اس تقریر کے حدود میں نہیں آسکتیں۔ اس لئے کہ صرف ان کے نام سے منسوب ناولوں میں ہی ان کا وجود ملتا ہے۔ صرف فیلڈنگ یا جین آسٹن کی دنیا میں ـــــ فن کی فصیل انہیں ہم سے جدا کردیتی ہے وہ اس لئے حقیقی نہیں ہیں کہ وہ ہماری طرح ہیں (اگرچہ وہ

ہماری طرح ہو سکتی ہیں) بلکہ اس لئے کہ وہ قابل یقین ہوتے ہیں۔

یہ اچھا جواب ہے، اس سے بعض صحت مند نتائج تک ہماری رسائی ہو گی۔ تاہم مول فلینڈرز، جیسے کسی ناول کے لئے، جہاں کردار ہی سب کچھ ہوتا ہے اور اپنی مرضی کے مطابق عمل کر سکتا ہے، یہ جواب غیر اطمینان بخش ہے۔ ہم ایک ایسا جواب چاہتے ہیں جو جمالیاتی کم اور نفسیاتی زیادہ ہو، وہ یہاں کیوں نہیں ہو سکتی، اسے ہم سے کیا چیز جدا کرتی ہے؟ ہمارا جواب ایلین (ALAIN) سے منقول عبارت میں پہلے سے ہی پنہاں ہے۔ وہ یہاں اس لئے نہیں رہ سکتی کہ اس کا تعلق ایسی دنیا سے ہے جہاں راوی اور خالق دونوں ایک ہیں۔ اب ہم اس بات کی وضاحت کر سکتے ہیں کہ کسی ناول کا کردار حقیقی کب ہوتا ہے، وہ حقیقی اس وقت بنتا ہے جب ناول نگار اس سے متعلق تمام باتوں سے واقف ہو۔ یہ ممکن ہے کہ وہ اس کی تمام باتیں ہم کو نہ بتانا چاہے جو اس کے علم میں ہیں۔ اس لئے بہت سے حقائق یہاں تک کہ وہ بھی جنہیں ہم نمایاں حقائق کہتے ہیں، صیغۂ راز میں رہ سکتے ہیں۔ لیکن وہ ہمیشہ یہ محسوس کرا سکتا ہے کہ، ہر چند کہ کردار کی وضاحت نہیں کی گئی ہے مگر وہ سب کچھ اس قابل ہے کہ سامنے لایا جائے، جس سے ایک قسم کی حقیقت کا پتہ چلتا ہو، ایسی حقیقت جو ہمیں روزمرہ زندگی میں ہرگز نہیں ملتی۔

اس کی وجہ یہ ہے کہ جوں ہی ہم انسانی روابط پر سماجی وصف کے بجائے بحیثیت سماجی ربط کے نظر ڈالتے ہیں تو اس پر ہمیں کسی آسیب کا سایہ معلوم ہوتا ہے۔ اگر ہم ایک دوسرے کو سمجھ سکتے ہیں تو سرسری اور کام چلاؤ انداز میں، اور چاہنے کے باوجود ہم خود کو منکشف نہیں کر سکتے۔ جسے ہم دوستی کا نام دیتے ہیں وہ محض ایک وقتی حکمتِ عملی ہے۔ مکمل علم، ایک فریب نظر ہے، لیکن ناول کے اندر ہم انسان کو مکمل طور پر جان سکتے ہیں، اور ناول کے عام لطف کے علاوہ اس سے زندگی کے پھیکے پن کی تلافی بھی ہوتی ہے۔

اس اعتبار سے فکشن، تاریخ کے مقابلے میں حقیقت سے زیادہ قریب ہے۔ کیوں کہ وہ

واقعات کی ظاہری سطح کے آگے کے امکانات کا بھی احاطہ کرتا ہے اور ہم میں سے ہر ایک شخص اپنے تجربہ کی روشنی میں یہ جانتا ہے کہ واقعات سے پرے بھی کچھ باتیں ہوتی ہیں۔ ویسے اگر ناول نگار نے ان باتوں کو صحیح طور پر گرفت میں نہیں لیا ہے جب بھی کوئی بات نہیں، اس نے اس کی کوشش تو کی ہے۔ وہ اپنے کرداروں کو بچوں کے روپ میں اندر داخل کر سکتا ہے، انہیں بغیر غذا اور نیند کے رکھ سکتا ہے۔ انہیں محبت — صرف محبت، اور محبت کے سوا کچھ اور نہیں — کی کیفیت میں گرفتار کرا سکتا ہے، بشرطیکہ وہ ان کے بارے میں تقریباً تمام معلومات رکھتا ہو اور یہ کردار اس کے اپنے تخلیق کئے ہوئے ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ 'مول فیلنڈرز'، اس خارجی دنیا میں نہیں ہو سکتی، اور 'امیلیا' اور 'ایما' کے یہاں نہ ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہے۔ یہ ایسے لوگ ہیں جن کی پوشیدہ زندگی نظر آتی ہے یا آ سکتی ہے۔ ہم وہ لوگ ہیں جن کی پوشیدہ زندگی نظر نہیں آ سکتی۔

اور یہی سبب ہے ناولوں سے ہمیں سکون اور تشفی حاصل ہوتی ہے، خواہ وہ کمینہ خصلت لوگوں کے بارے میں ہی کیوں نہ ہو۔ وہ ہمیں زیادہ قابلِ فہم اور قابلِ اصلاح انسانی نسل کا پتہ دیتے ہیں اور ان پر دروں بینی اور طاقت کا دل فریب التباس ہوتا ہے۔

کردار

مسلسل

اس بحث کے بعد اب ہم 'ماحول سے مطابقت' کے موضوع کی طرف آتے ہیں۔ اس پر بحث ہو چکی ہے کہ "کیا کرداروں کو زندگی سے نکال کر ناول میں رکھا جا سکتا ہے؟" یا اس کے برعکس، کہ وہ کتابوں سے باہر آ کر اس کمرے میں بیٹھ سکتے ہیں، اس کا جواب ہمیں نفی میں ملا تھا، جس نے ایک اور اہم سوال یہ اٹھایا کہ کیا روزمرہ زندگی میں ہم ایک دوسرے کو پورے طور پر سمجھ سکتے ہیں؟ آج ہمارے مسائل زیادہ تر دوسری نوعیت کے ہیں۔ کرداروں سے ہمارا تعلق ناول کے دوسرے عناصر، پلاٹ، نظریۂ اخلاق، ماحول اور ایک کردار کے ساتھی دوسرے کرداروں کے مابین تعلق کے تناسب سے ہوتا ہے۔ ان عناصر کو لازمی طور پر اپنے تخلیق کار کی ضروریات کے مطابق خود کو ڈھالنا پڑتا ہے۔

اس گفتگو سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ہم کرداروں کو روزمرہ زندگی کے متوازی لانے کے لئے، ان کرداروں سے روزمرہ زندگی کے عین مطابق ہونے کی توقع نہیں کر سکتے۔ جب ہم کہتے ہیں کہ جین آسٹن کا ایک کردار (مثلاً مس بیٹس) زندگی کے بہت مماثل ہے تو اس سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ اس کی شخصیت کا ہر حصّہ زندگی کے کسی نہ کسی حصّہ سے مطابقت رکھتا ہے، لیکن یہ کہ وہ مس بیٹس، مجموعی طور پر اس باتونی دوشیزہ کے مماثل ہے جس سے ہماری ملاقات چائے پر ہوئی تھی۔

مس بیٹس، سینکڑوں بل دے کر باندھی ہوئی ہے۔ ہم اس کی شخصیت کا سراغ، اس کی ماں، جین فیرفیکس، فرینک چرچل اور ہولے باکس ہل کی پوری شخصیت کو جانے بغیر نہیں لگا سکتے جب کہ ہم 'مول فلینڈرز' کی شخصیت کا پتہ کم از کم تجربے کے طور پر ضرور لگا سکتے ہیں۔ جین آسٹن کا ایک ناول ڈیفو کے ناول سے زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے اس لئے کہ اس کے یہاں کرداروں کا سارا انحصار ایک دوسرے پر ہے اور پلاٹ کی اس کی پیچیدگی مستزاد ہے۔ 'ایما' میں پلاٹ اہم نہیں ہے اور 'مس بیٹس' کا کردار بھی خاص خاص کرداروں سے وابستہ ہے، پھر بھی اس میں پلاٹ کا وجود ہے۔ وہ اصول سے چپکی رہتی ہے، اس کے نتیجے میں ایک مربوط ساخت معرض وجود میں آتی ہے، جس میں سے کوئی چیز حذف نہیں کی جا سکتی۔ 'مس بیٹس' اور خود 'ایما' جھاڑی کے پودے کی طرح ہیں نہ کہ 'مول' کی طرح سے علیحدہ درخت۔ جس شخص کو جھاڑی کو کانٹ چھانٹ کر ہلکا کرنے کا تجربہ ہوگا وہ جانتا ہوگا کہ اگر جھاڑیاں کاٹ کر دوسری جگہ پر لگادی جائیں تو وہ کتنی خراب معلوم ہوتی ہیں، اور باقی ماندہ جھاڑیاں بھی دیکھنے میں کتنی بری لگتی ہیں۔

ناول نگار کا واسطہ ایک بہت ہی ملے جلے مواد سے ہوتا ہے۔ "جگہ جگہ" اور "پھر کیا ہوا؟" کے سوال کی تکرار سے بھری ہوئی ایک کہانی ہوتی ہے جس میں زمانی تسلسل پایا جاتا ہے NINE PINS ہوتی ہیں جن کے بارے میں اسے ایک اچھی کہانی سنانا ہوتی ہے۔ لیکن نہیں، وہ انسانوں سے متعلق کہانی سنانے کو ترجیح دیتا ہے۔ اسی مقصد کے حصول کے لئے وہ اقدار اور وقت سے متعلق زندگیوں کو موضوع بناتا ہے۔ جب کرداروں کو اکسایا جاتا ہے تو وہ در آتے ہیں لیکن بغاوت کے جذبات سے لبریز ہوتے ہیں، کیونکہ وہ کئی اعتبارات سے ہماری طرح کے انسانوں سے مطابقت رکھتے ہیں۔ وہ خود اپنی زندگی گذارنے کی کوشش کرتے ہیں اور نتیجہ کے طور پر اکثر و بیشتر ناول کے بنیادی طریقۂ کار کے خلاف سازش میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ کبھی وہ بھاگ نکلتے ہیں تو کبھی ہاتھ سے پھسل جاتے

ہیں۔ ان کی زندگی کے اندر بھی ایک زندگی پوشیدہ رہتی ہے جو زیادہ تر انہیں ساز گار نہیں آتی۔ اگر انہیں مکمل آزادی دے دی جائے تو وہ ناول کو ٹھوکر مار کر اس کے پرخچے اڑا دیتے ہیں، اور اگر ان پر کڑی نظر رکھی جائے تو وہ اپنی جان دے کر خود سے انتقام لیتے ہیں اور اندرونی خرابی کے ذریعے ناول کا لطف برباد کر دیتے ہیں۔

ڈرامہ نگار بھی اسی نوع کی آزمائش سے گذرتا ہے لیکن اس کا واسطہ دوسری طرح کے مواد سے ہوتا ہے، یعنی اداکار اور اداکاراؤں سے ——— وہ کبھی اپنے کرداروں سے اور کبھی مجموعی طور پر ڈرامے سے مطابقت رکھتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں تو کبھی دونوں کے دشمن نظر آتے ہیں۔ ان کی اثر اندازی کا کوئی اندازہ نہیں لگایا جاسکتا، اور میں نہیں سمجھتا کہ کوئی فن کار کیوں کر ان کی مداخلت سے جاں بر ہو سکتا ہے ——— جہاں تک ڈرامہ کے ادب کی ایک ادبی صنف ہونے کا تعلق ہے تو اس کی ہمیں فکر نہیں کرنی چاہیئے لیکن بر سبیلِ تذکرہ اگر اس سے آگے بڑھ کر دیکھیں تو کیا یہ غیر معمولی بات نہیں کہ اسٹیج پر پیش کردہ ڈرامے، پڑھے ہوئے ڈراموں سے زیادہ دلچسپ اور بہتر ہوتے ہیں ——— اور کیا عالی حوصلہ اور پست ہمت لوگوں کے ایک گروہ کو اسٹیج پر پیش کرنے سے شیکسپیئر اور چیخوف سے ہماری واقفیت میں ایک خاص قسم کا اضافہ ہوتا ہے؟؟

اس سوال کا جواب نفی میں ہے۔ ناول نگار کی بہت سی مشکلات ہوتی ہیں، آج ہم ان مشکلات پر قابو پانے کی دو تدبیروں کا جائزہ لیں گے ——— یہ دونوں طبعی تدبیریں ہیں، کیوں ناول نگار کا طریقۂ کار، ہمارے اس طریقے سے شاید ہی مماثلت رکھتا ہو جو ہم ناول کا جائزہ لیتے وقت اختیار کرتے ہیں۔ ناول نگار کی پہلی تدبیر مختلف قسم کے کرداروں کا استعمال ہے اور دوسری تدبیر کا تعلق نقطۂ نظر سے ہے۔

(۱)

ہم کرداروں کو "سپاٹ" (FLAT) اور "تہہ دار" (ROUND) میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ سپاٹ

کرداروں کو سترہویں صدی میں مزاحیہ کہا جاتا تھا، اور اب اسے مثالی کردار یا کردار کی بگڑی ہوئی شکل کہا جاتا ہے۔ اس کی اصلی شکل کی تعمیر کسی واحد خیال یا وصف کے گرد ہوتی ہے۔ اگر ایسے کردار میں ایک سے زیادہ پہلو نکلنے لگیں تو وہ تہہ دار کی تعریف کی طرف رُخ کرنے لگتے ہیں۔ صحیح معنوں میں سپاٹ کردار کا اظہار "میں مسٹر مکابر کو ہرگز برباد نہیں کروں گی" جیسے ایک جملے سے ہو جاتا ہے۔ یہاں مسز مکابر کا ایک کردار ہے، وہ کہتی ہے کہ میں مسٹر مکابر کا ساتھ کبھی نہ چھوڑوں گی۔ اور نہیں چھوڑتی ہے، دوسری مثال اس جملے سے دی جا سکتی ہے کہ "مجھے ہر طرح یہاں تک کہ مکر و فریب کے ذریعے بھی اپنے آقا کے گھر کی غربت کو راز میں رکھنا چاہیئے۔" "BRIDE OF LAMMERMOOR" کے کردار کالب بالڈر اسٹون کا کردار ہے۔ ہر چند کہ اس طرح کا کوئی جملہ استعمال نہیں ہوا ہے لیکن یہ بات بہ آسانی محسوس کی جا سکتی ہے۔ اس سے باہر اس کا وجود نہیں، اور سب سے زیادہ مستقل مزاج کے کردار میں بھی یہ پیچیدگی ہے۔ وہ جو کچھ بھی کرتا ہے، جہاں کہیں بھی جاتا ہے، جو جھوٹ بھی بولتا ہے یا جتنی پلیٹیں بھی توڑتا ہے، ان سب میں اپنے آقا کے گھر کی غربت کو راز میں رکھنے کا خیال پیشِ نظر رکھتا ہے۔ یہ اس کے ذہن میں چپکا ہوا خیال نہیں ہے کیوں کہ اس میں ایسی کوئی بات نہیں ہے جس میں وہ خیال سما جائے۔ اس کی حیثیت ایک خیالی کی ہے، جب کہ ناول کے دوسرے عناصر ایک دوسرے سے متصادم ہوتے ہیں تو اس جیسی زندگی اپنے آپ کو خود ہی کناروں سے اور ان میں سے نکلنے والی چنگاریوں سے منعکس کرتی ہے ——— یا پراوسٹ کی مثال لیجئے۔ پراوسٹ کے یہاں متعدد سپاٹ کردار ملتے ہیں مثلاً پارما کی ملکہ یا گرانڈن ——— ان میں سے ہر ایک کا اظہار صرف ایک جملے میں ہو سکتا ہے۔ ملکہ کا جملہ ہے "مجھے رحم دل ہونے میں خاص طور پر محتاط رہنا چاہیئے۔" وہ خاص طور پر محتاط رہنے کے علاوہ اور کچھ نہیں کرتی، دوسرے کردار جو اس سے زیادہ پیچیدہ ہیں وہ بآسانی رحم دلی کے آئینے میں سے دیکھے جا سکتے ہیں۔ کیونکہ یہ کردار احتیاط کے

زائیدہ ہیں۔

سپاٹ (FLAT) کرداروں کا ایک اہم فائدہ یہ ہے کہ وہ جب بھی سامنے آتے ہیں آسانی سے پہچان لیے جاتے ہیں۔ یہ شناخت قاری کی جذباتی آنکھیں کرتی ہیں نہ کہ ظاہری آنکھیں جو محض یہ گنتی رہتی ہیں کہ اسم معرفہ کتنی بار استعمال ہوا ہے۔ روسی ناولوں میں جن میں ایسا شاذونادر ہی ہوتا ہے، یقینی طور پر ان سے مدد ملتی ہے۔ جب ناول نگار اپنی پوری طاقت کے ساتھ ضرب لگا سکتا ہے تو اسے اپنے کام میں آسانی ہوتی ہے اور سپاٹ کردار اس کے لئے بہت کارآمد ثابت ہوتے ہیں کیوں کہ انہیں دوبارہ لانے کی ہرگز ضرورت نہیں ہوتی، وہ کبھی بھی بھاگتے نہیں، ارتقاء کے لئے کبھی ان پر نظر نہیں رکھنا ہوتی اور وہ اپنے لئے خود ماحول فراہم کرتے ہیں۔ وہ پہلے سے طے شدہ سائز کی چھوٹی چھوٹی چمکدار طشتریوں کی طرح ہیں جنہیں خلاء کے پار یا درمیان، شمار کرنے والوں کی طرح اٹکا دیا جاتا ہے ——— وہ سب سے زیادہ قابلِ اطمینان ہوتے ہیں۔

سپاٹ کرداروں کا دوسرا افادی پہلو یہ ہے کہ قاری ان کو بعد تک بہ آسانی یاد رکھتا ہے۔ کردار اس کے ذہن میں ناقابلِ تغیر کردار کی حیثیت سے اس وجہ سے محفوظ رہتے ہیں کہ حالات سے اثر قبول کرکے ان میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ وہ حالات کی گردش کے ساتھ حرکت کرتے رہتے ہیں جو ماضی پر نظر کرتے ہوئے ان میں آسودگی بخش خصوصیت پیدا کردیتی ہے۔ اور وہ اپنے جنم دینے والے ناول کے زوال کے بعد بھی اپنا وجود باقی رکھتے ہیں۔ ایون ہیرنگٹن کی ملکہ کے کردار میں ہمیں اس کی اچھی مثال ملتی ہے۔ آیئے ہم اپنے ذہن میں محفوظ اس کی یادوں کا موازنہ 'بیکی شارپ' کی یادوں سے کریں۔ ہمیں یاد نہیں کہ ملکہ کیا کرتی تھی یا وہ کن حالات سے دوچار ہوئی۔ ہمارے سامنے اس کی واضح تصویر اور اس کو اپنے گھیرے میں لئے وہ فارمولا ہے کہ "عزیز باپ پرچوں کہ ہمیں فخر ہے اس لئے ان کی یاد کو ہمیں راز میں رکھنا چاہیئے" اس کے سارے اعلیٰ درجے کی

ظرافت کی بنیاد یہی ہے۔ وہ ایک ہموار کردار ہے۔ بکی، کا کردار پیچیدہ ہے، وہ بھی کہانی کی ساخت میں حصہ لیتی ہے لیکن کسی ایک جملے میں اسی کے کردار کا خلاصہ پیش نہیں کیا جا سکتا اور ہم ان اہم منظر ناموں کے واسطے سے اسے یاد کرتے ہیں جن میں وہ سامنے آتی ہے اور جو مناظر اس کے کردار میں تبدیلی لاتے ہیں۔ اس سے مراد یہ ہے کہ ہم اسے بہ آسانی اس لئے نہیں یاد رکھ پاتے کہ وہ عروج وزوال سے گذرتی ہے اور انسانی اوصاف کی حامل ہے۔ ہم سے ہر شخص حتیٰ کہ بدذوق شخص بھی آفاقیت کا دلدادہ ہے اور کسی باذوق شخص کے لیے کسی فن پارے کی آفاقیت ہی اس کا جواز ہے۔ ہم سب چاہتے ہیں کہ ناول دیرپا ہو اور ایک پناہ گاہ ثابت ہو اور اس کے کردار ہمیشہ ایک ہی سے رہیں۔ اور سپاٹ کردار ہی اس کسوٹی پر پورے اترتے ہیں ______

ان باتوں سے قطع نظر روزمرہ زندگی پر کڑی نظر رکھنے والے نقاد، انسانی فطرت کی تصویر کشی کے معاملے میں صبر وتحمل کا مظاہرہ بہت کم کرتے ہیں۔ ان کی دلیل یہ ہوتی ہے کہ ملکہ وکٹوریہ کے کردار کا خلاصہ اگر ایک جملے میں پیش نہیں کیا جا سکتا تو مسز مکابر کے بارے میں کیا جواز قابلِ قبول رہ جائے گا؟ ہمارے صفِ اوّل کے ادیبوں میں ایک صاحب نارمن ڈوگلاس (NORMAN DOUGLAS) اسی قسم کے نقاد ہیں۔ ان کی تحریر کا جو اقتباس یہاں پیش کیا جائے گا وہ پرزور انداز میں سپاٹ کرداروں کی مخالفت کرتا ہے ___ اقتباس ڈی، ایچ لارنس کے نام ایک کھلے خط میں شامل ہے۔ دونوں کی نوک جھونک دو جواں مرد حریفوں کی نبرد آزمائی کا منظر پیش کرتی ہے جن کی ضربوں سے ہم میں سے باقی لوگ خود کو کھیل کے میدان میں بیٹھی ہوئی خواتین کے ہجوم کی طرح محسوس کرتے ہیں۔ ڈوگلاس کو شکایت ہے کہ کسی دوست کی سوانح عمری لکھتے ہوئے لارنس نے "ناول نگار کا رنگ" استعمال کر کے اس کی تصویر میں غلط رنگ بھر دیا ہے۔ آگے وہ اپنا مدعا واضح کرتا ہے:۔

"یوں کہنا چاہیئے کہ یہ عام انسانی ذہن کی پیچیدگیوں کو سمجھنے میں ناکامی پر مشتمل ہے۔ ادبی مقاصد کے لئے یہ کسی مرد یا عورت کے دو تین اوصاف کا انتخاب کرتا ہے جو عموماً ان کے کردار کے ظاہر ترین اور اسی لئے سب سے زیادہ کارآمد پہلو ہوتے ہیں اور دیگر تمام باتوں سے پہلو تہی کر لیتا ہے۔ وہ تمام باتیں حذف کر دی جاتی ہیں جو ان خصوصی طور پر انتخاب کردہ پہلوؤں سے مناسبت نہیں رکھتیں، اور انہیں حذف کر دیا ہی جانا چاہیئے۔ بہ صورتِ دیگر ان کی تصویر کشی بے سود رہے گی۔ فرض کیجئے کہ ناول نگار بعض معلومات فراہم کرتا ہے تو ان معلومات سے مطابقت نہ رکھنے والی ہر چیز دائرۂ عمل سے خارج کر دی جاتی ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ناول نگار اکثر و بیشتر غلط بنیادیں قائم کرکے عقلی دلائل دینے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ اپنی پسندیدہ اور منتخب باتوں کو چن لیتا ہے اور باقی کو چھوڑ دیتا ہے۔ جہاں تک حقائق کا سوال ہے تو وہ درست ہو سکتے ہیں لیکن ایسے معدودے چند ہی ہوتے ہیں۔ ادیب جو کہتا ہے وہ صحت پر مبنی ہو سکتا ہے مگر وہ کسی طرح وہ حقائق کے ضمن میں نہیں آتا ـــــ ناول نگار زندگی کو جھٹلاتا ہے اور یہی اس کا رنگ ہے۔"

یہاں ناول نگار کے رنگ کی وضاحت جس طرح سے کی گئی ہے، اس اعتبار سے وہ بے شک سوانح عمری کے اعتبار سے بہت بہتر نہیں، کیونکہ کوئی بھی انسان سادہ نہیں ہوتا۔ لیکن ناول کے اندر اس کا اپنا مقام ہوتا ہے۔ ایسے ناول کے لئے جو کلیتاً پیچیدہ ہوں، اکثر اوقات ہموار اور تہہ دار دونوں ہی طرح کے انسان درکار ہوتے ہیں اور ان کے تصادم کے نتائج ڈگلاس کے اندازے کہیں زیادہ صحیح طور پر زندگی سے یکسانیت رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں "ڈکنس" کا معاملہ زیادہ اہم ہے۔ ڈکنس کے تقریباً سارے ہی کردار سپاٹ ہیں (پیپ اور ڈیوڈ کاپر فیلڈ، تہہ دار بننے کی کوشش کرتے ہیں

لیکن اتنے مختلف انداز میں کہ سپاٹ کرداروں سے زیادہ ان پر بلبلوں کا گمان ہوتا ہے، تقریباً ہر کردار کو اجمالی طور پر ایک جملہ میں بیان کیا جا سکتا ہے پھر بھی انسانی گہرائی کا حیرت انگیز احساس باقی رہتا ہے۔ شاید ڈکنس کی زبردست قدرت اس کے کرداروں میں ہلکا سا ارتعاش پیدا کرتی ہے جس سے وہ اس کی زندگی مستعار لے لیتی ہے اور وہ ایک ایسی زندگی گذارتے نظر آتے ہیں جو ان کی اپنی ہے۔ یہ بازی گری کا کمال ہے۔ ہم کسی بھی وقت پک وِک کی دھار کو دیکھیں تو اندازہ ہوگا کہ وہ گراموفون کے ریکارڈ سے زیادہ موٹی نہیں ہے، لیکن ہم اسے کبھی پہلے والے انداز سے نہیں دیکھ پاتے۔ پک وک بے حد پھرتیلا اور منجھا ہوا شخص ہے۔ وہ ہمیشہ اشیاء کو پرکھنے اور تولنے کا شعور رکھتا ہے اور جب اسے نوجوان خواتین کی الماری میں رکھ دیا جاتا ہے تو وہ ونڈسر (WINDSOR) کی BULK BASKET میں فالسٹاف کی طرح بھاری ہو جاتا ہے۔ ڈکنس کی ذہانت کا ایک جزو یہ بھی ہے کہ وہ مثالی اور کرداروں کی بگڑی ہوئی شکل استعمال کرتا ہے جنہیں ہم دوبارہ سامنا ہوتے ہی پہچان لیتے ہیں اور پھر بھی اس کا غیر میکانکی اثر مرتب ہوتا ہے اس سے انسانیت کا اعلیٰ شعور حاصل ہوتا ہے۔ ڈکنس کو ناپسند کرنے والوں کے پاس بھی ناپسندیدگی کی عمدہ دلائل ہیں۔ وہ یقیناً خراب ہوگا۔ درحقیقت وہ ہمارے عظیم ادیبوں میں سے ہے اور مثالی کرداروں کو نبھانے میں اس کی کامیابی اسی جانب اشارہ کرتی ہے۔ کرداروں کے سپاٹ پن میں انتہا پسند نقادوں کے اعتراف سے کہیں زیادہ راز پنہاں ہیں۔

یا ایک اور مثال ایچ۔ جی۔ ویلز کی لے لیجئے TONO BUNGAY میں کپس (KIPPS) اور آنٹ کی ممکن استثنائی مثالوں کے سوا، ویلز کے تمام کردار تصویر کی مانند سپاٹ ہیں۔ لیکن تصویروں کو اتنے جوش کے ساتھ مشتعل کیا جاتا ہے کہ ہم اس بات کو یکسر بھول جاتے ہیں کہ کرداروں کی سطح پر موجود ہونے کے باوجود اگر تصویروں کو موڑ دیا جائے تو ان کی پیچیدگیاں نظر سے اوجھل ہو جائیں گی۔ ویلز کے کسی بھی کردار کا خلاصہ۔ ایک جملہ میں نہیں بیان کیا جا سکتا۔ اس کا تعلق مشاہدہ سے بہت زیادہ ہوتا ہے۔ وہ مثالی کردار کی تخلیق نہیں کرتا۔ تاہم اس کے کردار خود

اپنی قوت سے زندہ رہتے ہیں۔ یہ ان کے خالق کے کہنہ مشق اور مضبوط ہاتھ ہیں جو انہیں حرکت دیتے رہتے ہیں اور قاری کو گہرائی کے احساس میں مستغرق کر دیتے ہیں۔ ویلز اور ڈکنس جیسے اچھے مگر نامکمل ناول نگار بہت ہی چالاکی سے تاثر منتقل کرتے ہیں۔ ان کے ناولوں کا جاندار حصّہ، بے جان حصّہ میں بھی جان ڈال دیتا ہے۔ وہ کرداروں سے اچھل کود اور موثر انداز میں اُن سے بات چیت کرواتا ہے۔ وہ کسی ایسے مکمل ناول نگار سے بالکل مختلف ہیں جو اپنے پورے مواد کو براہ راست چھوتا ہے اور جس کی تخلیقی انگلیاں ہر جملے اور ہر لفظ پر سے گذرتی ہیں۔ رچرڈسن، ڈیفو، جین آسٹن، اس مخصوص تناظر میں مکمل ہیں۔ ان کی تخلیقات ممکن ہے عظیم نہ ہوں لیکن ان پر ان کی گرفت ہمیشہ مضبوط رہتی ہے۔ بٹن کے دبانے اور گھنٹی بجنے کے درمیان کا معمولی وقفہ بھی ناول میں ایسا نہیں ہے جہاں کرداروں پر ان کی گرفت براہ راست نہ ہو۔

اس کا سبب یہ ہے کہ بلاشبہ ہم تسلیم کرتے ہیں کہ سپاٹ کردار بذاتِ خود، تہ دار کرداروں کے مقابلے میں کوئی بڑا کارنامہ نہیں ہیں۔ اور یہ بھی کہ وہ اسی وقت اپنی بہترین صورت میں دیکھے جاسکتے ہیں جب وہ مزاحیہ ہوں۔ سنجیدہ یا الم انگیز سپاٹ کردار غیر دلچسپ ہوتا ہے کیونکہ ہر بار وہ یہی شور و غوغا کرتے ہوئے داخل ہوتا ہے "انتقام!" یا، "میرا دل انسانیت پر خون کے آنسو بہا رہا ہے" یا جو بھی اس کے بندھے ٹکے طریقے ہوں تو ہمارے دل ڈوبنے لگتے ہیں ایک مشہور و معروف ہمعصر ادیب کی ایک رومانی داستان کی تشکیل ایک کسان کے کردار کی بنیاد پر کی گئی ہے جو کہتا ہے میں جارج (GORGE) کی زمین کے اس جھاڑی والے حصّے کو جوتوں گا"۔ ایک طرف کسان ہے اور دوسری طرف جارج ہے۔ وہ کہتا ہے کہ میں اسے جوت ڈالوں گا اور وہ اسے آخر جوت لیتا ہے۔ لیکن یہ ایسا کہنے سے مختلف ہے کہ "میں مسٹر مکابر کو ہرگز نہ چھوڑوں گی۔ کیوں کہ ہم اس کی مستقل مزاجی سے اس قدر اکتا جاتے ہیں کہ ہمیں اس کی پرواہ نہیں رہتی کہ اسے جارج کے مقابلے میں کامیابی حاصل ہوئی یا ناکامی کا سامنا کرنا پڑا۔ اگر اس کے نقطۂ نظر کا تجزیہ کیا جاتا

اور بقیہ انسانی عادات وخصائل سے اس کا تعلق قائم کیا جاتا تو ہم اس سے مزید نہ اکتاتے۔ نقطۂ نظر، انسان نہ رہ کر انسان کی ایک کمزوری کی شکل میں سامنے آتا۔ مراد یہ ہے کہ وہ سپاٹ کسان سے تہ دار کسان میں تبدیل ہو جاتا۔ ایسے مناظر کو صرف تہہ دار کردار ہی کتنی بھی مدت تک پیش کرنے کیلئے موزوں ہو سکتے ہیں اور مزاح اور مطابقت کے سوا ہمارے اندر کسی بھی احساس کو جگا سکتے ہیں۔

تو آیئے، اب ہم ان دو رُخے انسانوں کو چھوڑ کر عارضی طور پر تہ دار کرداروں کی طرف رجوع کرتے ہوئے فینس فیلڈ پارک، چلیں اور صوفے پر "پگ" نامی کتے کے ساتھ بیٹھی ہوئی لیڈی برٹرام، کو دیکھیں۔ 'پگ' افسانے کے بیشتر حیوانات کی مانند سپاٹ کردار ہے۔ ایک جگہ اسے بہت مصنوعی طور پر آوارہ گردی کرتے ہوئے دکھلایا گیا ہے لیکن اتنا ہی سب کچھ ہے، اور ناول میں بیش تر مواقع پر اس کی محبوبہ اسی سادہ مٹی سے تراشی ہوئی معلوم ہوتی ہے جس سے اس کا کتا تراشا گیا ہے۔ لیڈی برٹرام کا فارمولا یہ ہے کہ "میں مہربان ہوں مگر مجھے تھکنا نہیں چاہیئے اور اس کے افعال اس فارمولے پر مبنی دکھائی بھی دیتے ہے۔ لیکن آخر میں ایک ناخوشگوار واقعہ پیش آتا ہے۔ اس کی دونوں بیٹیاں ایک صدمے سے دوچار ہوتی ہیں، ایک ایسا صدمہ، جس سے اس کی دنیا کا کوئی بھی شخص واقف ہو سکتا ہے اور جو 'نپولین' کی جنگوں سے بھی بدتر ہے۔ 'جولیا' غائب ہو جاتی ہے اور 'ماریا' جس کی شادی اس کی رضامندی کے خلاف ہوئی تھی اپنے ایک عاشق کے ساتھ بھاگ جاتی ہے۔ لیڈی برٹرام پر اس واقعہ کا کیا اثر ہوتا ہے، اس کو واضح کرنے والا جملہ بہت معنی خیز ہے۔

"لیڈی برٹرام نے گہرائی کے ساتھ غور نہیں کیا بلکہ 'سر تھومس' کے مشورے اور رہنمائی کی روشنی میں اس نے تمام اہم نکات پر منصفانہ انداز سے سوچا اور اس لئے معاملہ کی نوعیت اپنے

تمام پہلوؤں کے ساتھ اس کے علم میں آگئی، اس کو مشورہ دینے کے لئے نہ اس نے خود کوشش کی اور نہ ہی اس کے لئے کسی 'فینی' کے مشورے کی ضرورت محسوس کی، اور غلطی اور رسوائی کا خیال تو اس کے ذہن میں بہت ہی کم آیا۔"

اس جملے میں سخت الفاظ ہیں اور ان کی طرف سے مجھے پریشانی لاحق رہنے لگی، کیوں کہ میں نے سوچا کہ 'جین آسٹن' اخلاقی شعور کا دامن ہاتھ سے چھوڑ رہی ہے۔ ہو سکتا ہے اور کیوں نہ ہو، کہ وہ بذاتِ خود غلطی اور بدنامی کی مذمت کرتی ہے، وہ صحیح طور پر ایڈمنڈ اور 'فینی' کے ذہن میں اضطراب برپا کرتی ہے، لیکن کیا خاموش طبع اور مستقل مزاج لیڈی برٹرام کو مشتعل کرنے کا اسے کوئی حق پہنچتا ہے؟ کیا ایسا کرنا 'پگ' کو تین سروں سے آراستہ کرنے اور دوزخ کے دروازے کی محافظی کرنے کے لئے بٹھانے کے مترادف نہیں۔ کیا اس کے بیگمانہ وقار کا تقاضہ یہ ہے کہ اسے یہ کہتے ہوئے صوفے پر بیٹھے رہنے دیا جائے کہ یہ 'جولیا' اور 'ماریا' کا معاملہ ایک بھیانک اور افسوس ناک حد تک تشویش ناک ہے۔ لیکن فینی کہاں چلی گئی؟ کیا یہاں ایک اور ٹانکا کھل گیا ہے؟

میں اپنی غلط فہمی کی بناء پر اس کو جین آسٹن کا طرزِ تحریر سمجھتا رہا، عین اسی طرح جس طرح ہاتھی دانت کے ایک چوکور ٹکڑے پر تصویر بنانے پر 'اسکاٹ' اسے مبارکباد دیتے ہوئے غلطی سے اسی کو اس کا طرز سمجھ بیٹھا تھا۔ جین آسٹن، چھوٹی موٹی تصویریں پیش کرتی ہے لیکن وہ دوہری نہیں ہوتیں۔ اس کے سبھی کردار تہ دار ہوتے ہیں یا تہ دار ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ 'مس بیٹس' کے پاس بھی دماغ ہے اور ایلزبتھ ایلیٹ کے پاس بھی دل ہے اور جب ہمیں اس کا احساس ہو جاتا ہے تو مس بیٹس کے اخلاقی نظام میں ہمیں مزید کوئی دلچسپی نظر نہیں آتی۔ DISK اچانک بڑھ کر ایک چھوٹے سے دائرے کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ناول کے خاتمہ پر لیڈی برٹرام فلیٹ میں واپس جاتی ہے اور جو اہم تاثر وہ ہمارے ذہن پر چھوڑتی ہے اسے ایک

فارمولے میں مختصراً بیان کیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ جین آسٹن کے تصور سے مختلف ہے اور اس کے دوبارہ سامنے آنے کی تازگی کا راز اسی میں مضمر ہے۔ جین آسٹن کے کرداروں سے جب بھی ہمارا واسطہ پڑتا ہے وہ ہمیں کیوں ہر بار ایک ہلکے سے نئے لطف سے ہمکنار کرتے ہیں جب کہ اس کے برعکس ڈکنس کے کرداروں سے صرف تکرار کا لطف حاصل ہوتا ہے۔ وہ ایک دوسرے کے ساتھ گفتگو میں اس طرح کیوں محو ہو جاتے ہیں کہ غیر محسوس طور پر ایک دوسرے کی تصویر اتارتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اس سوال کا جواب کئی طریقوں سے دیا جا سکتا ہے:۔ یہ کہ ڈکنس کے برخلاف وہ صحیح معنوں میں فن کار تھی اور ہلکی پھلکی تصویروں پر قلم آزمائی کرنے سے وہ کبھی باز نہیں آتی تھی، وغیرہ —— لیکن اس کا بہترین جواب یہ ہے کہ اس کے کردار ڈکنس کے کرداروں کے مقابلے میں چھوٹے ہی سہی لیکن نسبتاً کہیں زیادہ منظم ہیں۔ وہ چہار جانب حرکت کرتے ہیں اور اگر اس کا پلاٹ معمول سے زیادہ بھی ان سے مطالبہ کرے تو وہ اس پر پورے اترتے ہیں۔ فرض کیجئے کہ 'لوسیا مسگرو' کاب سے ٹکرا کر مر جاتی ہے،۔ اس کی موت کا بیان کمزور اور روزمرہ زندگی جیسا ہو گا کیوں کہ جسمانی تشدد آسٹن کی قوت سے باہر ہے لیکن جونہی لاش کو لے جایا گیا ہو گا تو ورثا پر اس کا فوری ردعمل ہوا ہو گا اور ان کے کرداروں کے نئے پہلو نظروں کے سامنے آئے ہوں گے اور اگرچہ "ترغیب" (PERSUASION) ایک ناکام ناول سہی لیکن اس سے ڈکیٹن وینٹ ورتھ، اور 'این' کے بارے میں ہم معمول سے زیادہ ہی واقفیت حاصل کر سکتے ہیں۔

جین آسٹن کے تمام کردار ایک توسیع شدہ زندگی گذارنے کیلئے تیار رہتے ہیں، ایک ایسی زندگی جس کا تقاضہ اس کے ناولوں کے دائرہ عمل کی طرف سے شاید ہی ہوتا ہو اور یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی حقیقی زندگی اتنے اطمینان بخش طور پر گذارتے ہیں۔ آیئے ہم لیڈی برٹرام اور اس کے سنگین جملے پر دوبارہ نظر ڈالیں۔ ملاحظہ کیجئے کہ کتنی چابک دستی سے وہ اپنے فارمولے

سے منحرف ہو کر ایک ایسی فضا میں داخل ہو جاتی ہے جہاں وہ فارمولا بے مصرف ہو جاتا ہے، لیڈی برٹرام نے گہرائی سے غور نہیں کیا، اپنے فارمولے کی رو سے اس نے غلط نہیں کیا۔ لیکن سر تھومس کی رائے اور مشورے سے اس نے منصفانہ انداز میں سبھی پہلوؤں پر غور کیا۔ سر تھومس کی صلاح اور ان کا مشورہ جو اس کے فارمولے کا ایک جز ہے، اپنی جگہ باقی رہتا ہے لیکن وہ اس کے بگیمانہ وقار کو ایک آزاد اور ناپسندیدہ اخلاقیات کی طرف دھکیلتا ہے۔ اس لئے اس نے معاملے کی پوری نوعیت کو سامنے رکھ کر دیکھا کہ دراصل واقعہ کیا پیش آیا تھا۔ یہ ایک اخلاقی سبق ہے جو بہت قوت مگر احتیاط سے داخل کیا گیا ہے۔ اس کے بعد ایک فن کارانہ موڑ آتا ہے وہ یہ کہ "نہ ہی اس نے اسے صلاح کی خود کوشش کی اور نہ ہی اس کے لئے فینی کی ضرورت محسوس کی، غلطی اور بدنامی کا خیال تو اس نے ذہن میں برائے نام ہی آیا۔" وہی فارمولا یہاں دوبارہ ظاہر ہو رہا ہے، کیونکہ قاعدتاً وہ پریشانی کو کم کرنے کی کوشش کرتی ہے اور اس کو مشورہ دینے کے لئے فینی کی ضرورت محسوس کرتی ہے کہ ایسا کیوں کر کیا جا سکتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ فینی نے گذشتہ دس سالوں سے کوئی اور کام نہیں کیا ہے، اس کے الفاظ ہمیں اس بات کی یاد دلاتے ہیں۔ اس کی روزمرہ کی حالت دوبارہ سامنے آتی ہے اور وہ ایک ہی جملے میں ایک تہہ دار کردار کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور پھر اس کے بعد سپاٹ کردار کا لبادہ اوڑھ لیتی ہے۔ جین آسٹن کیسے لکھ سکتی ہے؟ اس نے چند الفاظ میں 'لیڈی برٹرام' کو وسعت دے دی ہے اور ایسا کر کے اس نے 'ماریا' اور جولیا کے بھاگ جانے کے امکان میں استحکام پیدا کر دیا ہے۔ میں نے امکان کا لفظ اس لئے استعمال کیا ہے کہ بھاگنے یا روپوش ہونے کا تعلق تشدد آمیز جسمانی عمل کی تعلیم سے ہے اور یہاں پر جیسا کہ پہلے ہی اشارہ کیا جا چکا ہے جین آسٹن کمزور اور نسوانی نزاکت کی حامل ہے۔ ان ناولوں کے علاوہ جس میں اسکول جانے والی لڑکیوں کے کردار ہوں، وہ کہیں بھی کسی

حادثہ کی تصویر پیش نہیں کرتی۔ وہ تشدد سے علاقہ رکھنے والی تمام باتوں سے دور رہتی ہے۔ لوسیا کا تصادم اور میرن ڈلیش وُڈ، ممکن ترین حد تک اس تعمیم سے مستثنیٰ ہیں اور نتیجتاً روپوش ہونے کے واقعہ پر کئے جانے والے تمام تبصرے سنجیدہ اور قائل کرنے والے ہونے چاہئیں ورنہ ہمیں شک ہو سکتا ہے کہ ایسا کوئی واقعہ پیش بھی آیا کہ نہیں۔ لیڈی برٹرام اسے باور نے میں ہماری مدد کرتی ہے کہ اس کی بیٹیاں بھاگ گئی ہیں اور انہیں بھاگ جانا پڑا ہے ورنہ فینی کو آسمانی مخلوق بنا کر کیوں پیش کیا جاتا ہے۔ فینی کے لئے یہ معمولی سانحہ ہے، محض ایک چھوٹا سا جملہ ہے۔ تاہم اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ کوئی عظیم ناول نگار کتنی باریکی سے سپاٹ کرداروں کو تہہ دار کرداروں میں منتقل کر دیتا ہے۔

اس کے تمام ناولوں میں ہم ہنری ٹلنی، مسٹر وڈ ہاؤس، شارلٹ لیوکس، جیسے کرداروں کو دیکھتے ہیں جو بہت سادہ اور سپاٹ ہیں، جن سے دوبارہ تعارف کی ضرورت نہیں اور پھر بھی وہ اپنی گہرائی سے کبھی باہر نہیں نکلتے۔ وہ اپنے کرداروں پر احساس، غرور، شعور اور بدگمانی وغیرہ کا لیبل چسپاں کر سکتی ہے لیکن وہ ان خصوصیات سے چپک کر نہیں رہ گئے ہیں۔ جہاں تک خاص تہہ دار کرداروں کا سوال ہے تو ان کی تعریف پہلے ہی کی جا چکی ہے، ان کے سلسلے میں مزید کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ میں جو کچھ کہنے کی ضرورت محسوس کرتا ہوں وہ یہ ہے کہ ناولوں کے کچھ کرداروں کی مثالیں دوں جو مجھے تہہ دار معلوم ہوتے ہیں، تاکہ اس تشریح کے بعد جانچ بھی ہو سکے۔

'جنگ اور امن' (WAR AND PEACE) کے تمام کردار، دوستوسکی کے تمام کردار، پراؤسٹ کے تمام کردار مثلاً خاندان کا بوڑھا ملازم، گرمنیٹس کی ملکہ، ایم، ڈی، چارلس اور سینٹ لوپ مادام بوویری جو مول فلینڈرز کی مانند کتاب کو اپنے آپ سے منسوب رکھتی ہے اور بغیر نظر آئے پھیل سکتی ہے اور سکڑ سکتی ہے، تھیکرے کے کچھ کردار، مثلاً 'بکی' اور 'بیاٹرس'، فیلڈنگ کے بعض کردار مثلاً پارسن، ایڈمنز اور ٹام جونس اور شارلٹ برونٹے کے بعض کردار خصوصاً لوسی اسنو

(اور دوسرے بہت سے کردار، ــــ یہ کوئی فہرست نہیں ہے) ــــ کسی تہ دار کردار کو جانچنے کا معیار یہ ہے کہ وہ موثر انداز سے متحیر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے کہ نہیں؟ اگر وہ کبھی حیرت و استعجاب کا باعث نہیں بنتا تو وہ سپاٹ کردار ہے، اگر وہ قائل کرنے کی صلاحیت سے عاری ہے تو وہ تہ دار ہونے کا ڈھونگ رچانے والا سپاٹ کردار ہے۔ وہ اپنے گرد بکھری ہوئی زندگی یعنی کتاب کے اوراق میں بند زندگی کو شمار کرنے کی صلاحیت سے عاری ہے۔ بعض دفعہ ناول نگار سپاٹ کردار کو تنہا اور اکثر بیش تر کسی دوسری قسم کے کردار کے ساتھ استعمال کر کے کرداروں اور ناول کی فضا کے درمیان ہم آہنگی پیدا کرنے کے مقصد میں کامیاب رہتا ہے اور اپنی تخلیق کے دوسرے پہلوؤں سے نسل انسانی کو ہم آہنگ کرتا ہے۔

(۲)

دوسری حکمت عملی (DEVICE) وہ نقطۂ نظر ہے جس کے ذریعہ کہانی بیان کی جاتی ہے۔ بعض نقادوں کے نزدیک یہ بنیادی حکمتِ عملی ہے۔ PURCY LUBOCK کا قول ہے کہ فنِ افسانہ نگاری میں طریقِ کار کا بنیادی مسئلہ راوی کے اندازِ بیان سے وابستہ ہوتا ہے۔ اس نے اپنی تصنیف "CROFT OF FICTION" میں بڑی ذہانت اور دور بینی کے ساتھ مختلف نظریات کا جائزہ لیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ناول نگار یا تو ایک غیر جانبدار یا جانبدار شاہد کی حیثیت سے کرداروں کو باہر کی جانب سے بیان کر سکتا ہے یا وہ ان کی ذات میں حلول کر کے اندر کی جانب سے ان کی تفصیلات بیان کر سکتا ہے۔ یا وہ خود کو ان میں سے کسی ایک مقام پر رکھ کر دوسروں کے محرکات سے لاعلمی کا اظہار کر سکتا ہے یا بعض دوسرے درمیانی رجحانات ہیں جن کو وہ اختیار کر سکتا ہے۔

اس کی تقلید کرنے والے لوگ افسانہ کی جمالیات کے لئے قطعی بنیادیں فراہم کر سکتے ہیں۔ ایسی

بنیادیں جن کے بارے میں، میں کچھ دیر کے لئے کوئی وعدہ نہیں کر سکتا — یہ ایک بھرپور جائزہ ہے اور میرے خیال میں طریقِ کار کا پیچیدہ سوال خود کو فارمولے کی شکل میں حل کر لیتا ہے، نہ کہ قاری سے اپنی بات منوانے کے لئے اس پر جھپٹ پڑنے کی صورت میں، یہ ایک ایسی قوت ہے جسے LUBB-OCK تسلیم کرتا ہے اور اس کی قدر کرتا ہے لیکن عین وسط کے بجائے اس مسئلے کے کنارے پر اس کی نشان دہی کرتا ہے۔ میں اس کو ٹھیک بیچ میں رکھ کر دیکھنا پسند کروں گا دیکھئے! مسٹر ڈکنس "بلیک ہاؤس" میں ہم پر کس طرح جھپٹتا ہے۔ BLEAK HOUSE کے پہلے باب میں وہ ہمہ داں ہے۔ ڈکنس ہمیں چانسری کی عدالت میں لے جاتا ہے اور وہاں موجود بھی لوگوں کے بارے میں سرسری طور پر بتاتا ہے۔ دوسرے باب میں وہ جزوی طور پر ہمہ داں ہے۔ ہم اب بھی اس کی آنکھیں استعمال کرتے ہیں، لیکن بعض نامعلوم وجوہ سے وہ کمزور پڑنے لگتی ہیں۔ وہ سر لیسیز ڈیڈلاک سے مکمل طور پر نہیں بلکہ جزوی طور پر بیگم ڈیڈلاک سے ہمیں متعارف کرا سکتا ہے اور TULKING HORN کے بارے میں کچھ بھی نہیں بتا سکتا، تیسرے باب میں وہ زیادہ لائقِ سرزنش ہو جاتا ہے وہ سیدھے ڈرامائی طریقہ کار اختیار کرتے ہوئے "ایستھر سمرسن" نام کی ایک نوجوان عورت کو رکھ لیتا ہے: "ایستھر" یہ کہتے ہوئے ابل پڑتی ہے کہ "اپنے حصے کے ان صفحات کو لکھنے میں مجھے بڑی پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑا ہے" اور جب تک اسے قلم پکڑے رہنے کی اجازت ملی ہوئی ہے وہ مستقل مزاجی اور کمال ہوشیاری سے اسی لہجے میں بولتی رہتی ہے۔ اس کے وجود کا پوشیدہ مصنف کسی بھی لمحہ قلم اس کے ہاتھوں سے چھین کر خود ہی لکھنا شروع کر سکتا ہے ———— منطقی اعتبار سے BLEAK HUOSE تمام تر ٹکڑوں میں تقسیم ہے لیکن ڈکنس ہم پر اس طرح رعب جماتا ہے کہ ہمیں نقطۂ نظر میں تبدیلی گراں نہیں گذرتی۔

قارئین کی بہ نسبت نقادوں میں اعتراض کرنے کی صلاحیت زیادہ ہوتی ہے۔ ناول کی مقبولیت

سے حسد کرنے کے سبب اس سے متعلق مخصوص مسائل پر نظر کرنے اور اسے ڈرامے سے ممتاز کرنے کی صلاحیت ان میں ذرا کم ہو جاتی ہے۔ وہ محسوس کرتے ہیں کہ اس سے پہلے کہ ناول ایک مستقل بالذات اور آزاد فن کی حیثیت سے قبول عام کی سند حاصل کرے، اس کی راہ میں فنی رکاوٹیں آنی چاہئیں اور چونکہ نقطۂ نظر کا مسئلہ ناول کے ساتھ مخصوص ہے اس لئے انہوں نے اس بات پر زیادہ زور دیا ہے۔ میں بذاتِ خود یہ نہیں سمجھتا کہ کرداروں کی آمیزش کا مسئلہ اتنا اہم ہے۔ یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جس کی مخالفت پر کوئی ڈرامہ نگار بھی آمادہ ہو جائے — اور یہ ضروری ہے کہ ناول نگار ہماری توجہ کو اپنی جانب اس طرح مبذول کرالے کہ ہم مبہوت ہو کر رہ جائیں۔

آیئے! بدلتے ہوئے نقطۂ نظر کی دو مثالوں کا جائزہ لیں۔

مشہور فرانسیسی مصنف آندرے ژید نے "LES FAUX MONNAYEURS" نام کا ایک ناول لکھا ہے، یہ ایک ایسا ناول ہے کہ تمام تر جدت کے باوجود اس میں اور 'BLEAK HOU-SE' میں ایک بات مشترک ہے اور وہ یہ کہ دونوں منطقی طور پر حصوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ کبھی مصنف اس قدر ہمہ دانی کا مظاہرہ کرتا ہے کہ ہر چیز وضاحت کر دیتا ہے اور وہ ایک کنارے پر کھڑا ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات اس کی ہمہ دانی جزوی ہوتی ہے لیکن پھر بھی اس کی ڈرامائی حیثیت باقی رہتی ہے اور وہ ایک کردار کے روزنامچے کے ذریعے کہانی سنوانے کی سبیل نکالتا ہے۔ یہاں بھی نقطۂ نظر کا وہی فقدان ہے لیکن ڈکنس کے یہاں یہ شعوری نوعیت کا ہے جب کہ ژید کے یہاں یہی شعور مصنوعی معلوم ہوتا ہے۔ وہ اہم تجربات کو بہت تفصیل کے ساتھ بیان کرتا ہے۔ جو ناول نگار اپنے طریقۂ کار سے بہت زیادہ دلچسپی کا اظہار کرتا ہے وہ دلچسپ ہونے کے علاوہ اور کچھ نہیں ہو سکتا کیوں کہ وہ کرداروں کی تخلیق کی طرف سے دست کش ہو جاتا ہے اور خود اپنے ذہن کے سلسلے میں ہمیں تعاون کیلئے پکارتا ہے، جس کے نتیجے میں جذبات کے تھرما میٹر کا پارہ بری طرح نیچے آجاتا ہے۔ 'LES FAUX MONNEURS'

کو دورِ حاضر کی اہم ترین تصانیف میں نہیں تو کم از کم دلچسپ ترین تصانیف میں ضرور شمار کیا جاتا ہے۔ چوں کہ فنی شاہکار کی حیثیت سے ہم اسے کافی پسند کرتے ہیں اس لئے سرِ دست ہم بے روک ٹوک اس کی تعریف نہیں کر سکتے۔

دوسری مثال کے لئے ہم دوبارہ "جنگ اور امن" پر نظر ڈالیں گے۔ یہاں نتیجہ اہم ہے۔ ہماری توجہ بار بار روس کی طرف مرکوز کرائی جاتی ہے۔ اسے ضرورت کے مطابق جگہ جگہ ڈرامائی رنگ دیا جاتا ہے اور آخر میں ہم سب اسے قبول کر لیتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ مسٹر لوبوک اسے تسلیم نہیں کرتے، ان کے خیال میں یہ ناول عظیم تو ہے لیکن اگر اس میں نقطۂ نظر کا فقدان نہ ہوتا تو وہ عظیم تر ہوتا۔ میں محسوس کرتا ہوں کہ ناول نگاری کے کھیل کے اصول و ضوابط اس سے مختلف ہیں۔ اگر نقطۂ نظر ناول نگار کی گرفت سے بچ کر نکل جاتا ہو تو وہ اس میں تبدیلی لا سکتا ہے اور یہی ہوا بھی ہے کہ نقطۂ نظر ڈکنس اور ٹالسٹائی کی گرفت سے پھسل گیا ہے۔ میرے نزدیک ادراک کے دائرے کو تنگ کرنے اور پھیلانے کی یہ قوت (جس کی ایک علامت نقطۂ نظر کی تبدیلی ہے اور وقفہ وقفہ سے علم و آگہی کو بروئے کار لانے کا یہ حق ناول جیسی صنفِ ادب کے اہم فوائد میں سے ایک ہے۔ یہ ہمارے زندگی کے ادراک کے متوازی ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات ہم دوسروں کی بہ نسبت زیادہ احمق ہو جاتے ہیں۔ ہم لوگوں کے ذہن میں کبھی کبھی داخل ہو سکتے ہیں لیکن ہمیشہ نہیں، کیوں کہ خود ہمارے ذہن تھک جاتے ہیں اور دور رس نتیجے کے طور پر یہ مداخلت ہمارے تجربات کو تنوع اور رنگ عطا کرتی ہے۔ بہت سے ناول نگاروں، خصوصاً انگریزی ناول نگاروں نے اپنی تصنیفات میں کرداروں کے ساتھ اسی قسم کا برتاؤ روا رکھا ہے۔ وہ ان کے ساتھ دھوکہ اور فریب کرتے رہے۔ ویسے مجھے اس کی بھی کوئی معقول وجہ نظر نہیں آتی کہ ان پر بھلا سنسر کیوں کر لگایا جا سکتا ہے۔

ہم ان پر اس وقت کوئی پابندی عائد کر سکتے ہیں جب ہم انہیں عین وقت پر پکڑ لیں۔

یہ بالکل درست ہے، مگر اس سے ایک اور سوال اٹھ کھڑا ہوتا ہے، وہ یہ کہ کیا ادیب اپنے کرداروں کے سلسلے میں قارئین کو اعتماد میں لے سکتا ہے۔ اس کا جواب، جس کی جانب پہلے بھی اشارہ کیا جاچکا ہے، نفی میں ہوگا — ایسا کرنا خطرہ سے خالی نہیں اور اس کا نتیجہ عموماً فکری اور جذباتی گراوٹ اور اس سے بدتر ٹھٹھے بازی کی شکل میں رونما ہوتا ہے — کیا 'الف' اچھا نہیں معلوم ہوتا، وہ ہمیشہ سے مجھے پسند رہا ہے۔ آئیے ہم غور کریں کہ 'ب' ایسا کیوں کرتا ہے اور ویسا کیوں نہیں — شاید اس کی شخصیت میں اس سے زیادہ کچھ اور بھی ہے جتنا بظاہر آنکھوں کو نظر آتا ہے — جی ہاں، دیکھئے کہ اس کا دل سونے کا ہے۔ اس کی ایک جھلک دکھانے کے بعد میں اس کو چھپا لوں گا۔ میں سمجھتا ہوں کہ اس پر کسی کی نظر نہیں پڑی ہے۔ اور 'ج'، تو ہمیشہ ہی سے پراسرار شخصیت کا انسان رہا ہے۔ اس طرح کرداروں سے واقفیت تو حاصل ہو جاتی ہے مگر فریب اور شرافت کی قیمت پر۔ یہ کسی شخص کو نشے کی حالت میں کھڑا کر دینے کے مترادف ہے تاکہ وہ آپ کے خیالات کو تنقید کا نشانہ نہ بنا سکے۔ تھیکرے اور فیلڈنگ کے لئے تمام احترام کو ملحوظ رکھتے ہوئے میں کہوں گا کہ یہ تباہ کن اور بے لطف ہے۔ اس کی حیثیت شراب خانے کی نشست گاہ میں ہونے والی خوش گپیوں سے زیادہ نہیں، اور ماضی میں لکھے گئے ناولوں کے لئے اس سے زیادہ مضر کوئی اور چیز نہیں۔ کرداروں کے معاملے میں قاری کو اپنے اعتماد میں لینا ایک دوسری بات ہے۔ ناول نگار کے لئے ہارڈی اور کونریڈ (CONRAD) کی طرح اپنے کرداروں کی طرف سے رخ موڑنے اور ان حالات کو جن میں وہ سمجھتا ہے کہ زندگی پل رہی ہے، عمومی شکل میں پیش کرنے میں کوئی خطرہ نہیں ہے۔ نقصان تو دراصل پہنچتا ہے، انفرادی کرداروں کے تئیں اعتماد و یقین سے جو قاری کو کردار سے دور کر دیتا ہے، اور ناول نگار کے ذہن کو پرکھنے پر آمادہ کرتا ہے۔ ایسے لمحات میں وہاں کبھی بھی کوئی چیز ہاتھ نہیں لگتی کیوں کہ وہ کبھی تخلیقی حالت میں نہیں رہتا۔ صرف اتنا کہہ دینا کہ ادھر آئیے، کچھ باتیں کریں گے، اس کو

ٹھنڈا کرنے کے لئے کافی ہوتا ہے۔

اب انسانی کرداروں کے سلسلے میں ہمارے تبصرے کو اختتام پذیر ہونا چاہیے جو پلاٹ کی بحث میں مکمل شکل میں ہمارے سامنے آئیں گے۔

پلاٹ

ارسطو کا کہنا ہے کہ "کردار سے ہمیں بعض خصوصیات یا کیفیات کا علم ہوتا ہے، لیکن ہماری خوشی یا پریشانی کا علم ہمارے اعمال سے ہوتا ہے"۔ ہم پہلے ہی فیصلہ کر چکے ہیں کہ ارسطو کا کہنا غلط ہے اور اب ہمیں چاہیے کہ ارسطو سے اختلاف کرنے کے نتائج کا سامنا کریں۔ ارسطو کہتا ہے کہ تمام تر انسانی مسرت اور رنج و غم، عملی شکل اختیار کرتے ہیں۔ اس بات سے ہم بہ خوبی واقف ہیں۔ ہمارا یقین ہے کہ مسرت اور غم کا وجود مخفی زندگی میں ہوتا ہے، جس سے ہم میں سے ہر ایک شخص نجی طور پر گذرتا ہے اور جس تک (اپنے کرداروں کے قالب میں) ناول نگار کی رسائی ہوتی ہے۔ مخفی زندگی سے ہماری مراد وہ زندگی ہے جس کی کوئی خارجی شہادت نہ ہو، نہ کہ وہ زندگی (جیسا کہ غلط طور پر سمجھا جاتا ہے) جس کا اظہار کسی اتفاقی لفظ یا 'آہ' سے ہوتا ہے۔ اتفاقی لفظ یا 'آہ' کسی گفتگو یا قتل جیسی شہادتیں ہیں۔ ان سے جس زندگی کا اظہار ہوتا ہے وہ مخفی نہ رہ کر عمل کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے۔

ارسطو پر کبھی کڑا وقت نہیں پڑا تھا۔ اس کا مطالعہ چند ناولوں تک محدود تھا اور کسی جدید ناول سے تو اس کے واسطے کا سوال ہی کیا تھا۔ اس نے "اوڈیسی" (ODYSSEY) کا مطالعہ ضرور

کیا تھا لیکن "یولیسس" (ULYSSES) کا نہیں — وہ طبعاً پراسراریت سے بیزار تھا اور انسانی ذہن کو ایک ٹب تصور کرتا تھا جس میں سے ہر چیز آخر کار باہر نکالی جاسکتی ہے۔ اور جب اس نے محولہ بالا الفاظ قلم بند کئے تو اس کے پیشِ نظر ڈرامہ تھا جس میں وہ بے شک صداقت پر پورے اترتے ہیں۔ ڈرامہ کے اندر تمام انسانی مسرتوں اور مصائب کو یوں بھی عمل ڈھل جانا چاہیئے۔ ورنہ ان کا وجود گمنام سا ہو کر رہ جائے گا —————— اور ڈرامہ اور ناول کے درمیان یہی سب سے بڑا فرق ہے۔

ناول کی خصوصیت یہ ہے کہ مصنف اپنے کردار سے متعلق گفتگو کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے 'ذریعے' بھی گفتگو کرسکتا ہے۔ یا جب وہ آپس میں گفتگو کرتے ہیں تو مصنف ہمارے لئے اس کے سنوانے کا انتظام کرسکتا ہے۔ اس کی رسائی خود کلامی تک بھی ہوتی ہے اور وہ اس سطح سے اور نیچے اتر کر تحت الشعور کی تہوں میں بھی جھانک سکتا ہے — کوئی شخص خود اپنے ہی ساتھ بالکل صحیح بات نہیں کرتا۔ جو خوشی یا تکلیف وہ پوشیدہ طور پر محسوس کرتا ہے، ان کا سرچشمہ ایسے اسباب ہیں جنہیں وہ پورے طور پر بیان نہیں کرسکتا۔ کیوں کہ جوں ہی وہ ان کو بیان کی سطح تک لاتا ہے وہ اپنی اصل خصوصیت کھو بیٹھتے ہیں۔ یہاں پر ناول نگار کی ایک کوشش حقیقی ہوتی ہے۔ وہ براہِ راست عمل کے ذریعے لاشعور کا اظہار کرسکتا ہے (یہ کام ڈرامہ نگار بھی کرسکتا ہے) اس کو وہ خود کلامی کے تعلق سے بھی ظاہر کرسکتا ہے۔ وہ پوری پراسرار زندگی کا حاکم ہے اور اس کو اس اختیار سے محروم نہیں کیا جانا چاہیئے — 'مصنف کو یہ بات کیسے معلوم ہوئی؟' — اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ "اس کا موقف کیا ہے؟" وہ مستقل مزاجی کا مظاہرہ نہیں کرتا، وہ اپنے نقطۂ نظر کو محدود سے لامحدود کی طرف منتقل کرتا رہتا ہے اور اب وہ دوبارہ پیچھے کی طرف جارہا ہے' — اس طرح کے سوالات کے اردگرد قانونی عدالتوں جیسی فضا چھائی ہوئی ہے۔ قاری کے

لئے اہم بات صرف یہ ہے کہ رجحان اور پراسرار زندگی کی تبدیلی کی بات قابلِ قبول ہے یا نہیں۔
اور ارسطو اپنے کانوں میں اپنے پسندیدہ الفاظ کی گونج لئے رخصت ہو سکتا ہے۔

بہر کیف وہ ہمیں کشمکش میں مبتلا کر کے کنارہ کشی اختیار کر لیتا ہے، کیونکہ انسانی فطرت کو اس قدر وسعت دینے سے آخر کار پلاٹ کا کیا بنے گا۔ ادبی تصنیفات کے اکثر دو عناصر ہوتے ہیں :- انسانی افراد، جن سے ہم ابھی بحث کر چکے ہیں اور دوسرا عنصر وہ ہے جسے ہم مبہم طور پر "آرٹ یا فن" کہتے ہیں۔ ہم آرٹ سے بھی خوش فعلیاں کر چکے ہیں، لیکن وہ آرٹ کی ایک کمتر شکل تھی۔ یہاں میری مراد وقت کے سلسلے سے ایک کٹے ہوئے حصے یعنی کہانی سے ہے۔
اب ہم ایک زیادہ بلند عنصر 'پلاٹ' کی طرف آتے ہیں — اور پلاٹ انسانی کرداروں کو (جیسا کہ وہ ڈرامے میں ہوتے ہیں) اپنی ضرورت کے مطابق ڈھالنے کے بجائے انہیں وسیع دعریض، پُراسرار، ناقابلِ عبور اور آئس برگ کی طرح، ان کی شخصیت کے تین چوتھائی حصہ کو چھپا کر پیش کرتا ہے۔ یہ اس بے ہنگم مخلوق کے سامنے پیچیدگی، بحران اور اس کے حل کے سہ آتشہ عمل کی (جس کی تبلیغ ارسطو نے کی تھی) خواہ مخواہ نشاندہی کرتا ہے۔ ان میں سے چند کردار اٹھ کر حکم کی تعمیل کرتے ہیں اور نتیجہ کے طور پر ایک ایسا ناول سامنے آتا ہے جسے ڈرامہ ہونا چاہیئے تھا، لیکن اس میں بالعموم دلچسپی نہیں لی جاتی۔ وہ الگ بیٹھ کر کڑھنا یا اسی طرح کچھ اور کرنا چاہتے ہیں اور پلاٹ (جسے میں یہاں پر ایک طرح کا اعلیٰ سرکاری افسر تصوّر کرتا ہوں) ان کے اندر عوامی جذبہ کی کمی پر تشویش کا اظہار کرتا ہے۔ وہ یہ کہتا ہوا نظر آتا ہے کہ "اس سے کام نہیں چلے گا"۔ انفرادیت پسندی ایک بیش قیمت خصوصیت ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ خود اپنے مقام کا انحصار افراد ہی پر ہے۔ میں نے اس بات کو بہت صفائی سے تسلیم کیا ہے، پھر بھی کچھ حدود ضرور ہوتے ہیں اور ان حدود سے تجاوز کیا جا رہا ہے۔ کرداروں کو بہت عرصے تک کڑھتے نہیں رہنا چاہیئے، انہیں اپنے اندرون ذات

کے زینے سے اوپر نیچے چڑھنے اترنے میں وقت نہیں ضائع کرنا چاہیئے۔ ورنہ اعلیٰ مقاصد کا مذاق بن کر رہ جائے گا۔ 'پلاٹ میں اضافہ' کا فقرہ ہر شخص کو اچھی طرح معلوم ہے۔ لوگ اس کو کسی ڈرامے میں ضرورتاً چسپاں کر دیتے ہیں۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ پلاٹ، ناول میں کتنا ضروری ہے۔

آئیے! ہم پلاٹ کی تشریح کریں — ہم نے کہانی کی تشریح یوں کی ہے کہ یہ زمانی تسلسل کے مطابق ترتیب دیئے ہوئے واقعات کا بیان ہے۔ پلاٹ بھی واقعات ہی کا بیان ہے مگر اس میں اسباب و علل پر زیادہ توجہ دی جاتی ہے — "بادشاہ مرگیا اور پھر ملکہ مرگئی" یہ ایک کہانی ہے۔ "بادشاہ مرگیا اور پھر اسکی موت کے غم میں ملکہ مرگئی" یہ ایک پلاٹ ہے۔ اس میں زمانی تسلسل کو ملحوظ رکھا گیا ہے لیکن علت اور معلول کا شعور اس پر غالب ہے۔ یا دوسری مثال لیجئے کہ ملکہ مرگئی یہ کوئی نہیں جانتا کہ وہ کیونکر مری ہے حتیٰ کہ یہ راز کھلا اسکی موت بادشاہ کی موت کے غم کی وجہ سے واقع ہوئی، یہ ایک ایسا پلاٹ ہے جس میں ایک اسراریت ہے۔ ایسی پر اسراریت جس کو اعلیٰ پیمانے پر بڑھایا جاسکتا ہے۔ یہ پلاٹ زمانی تسلسل کو پرے ہٹا دیتا ہے اور جہاں تک اس کی حد بندیاں اجازت دیتی ہیں، کہانی سے دور ہو جاتا ہے۔ ملکہ کی موت پر غور کیجئے۔ اگر یہ کہانی میں ہو تو ہم کہتے ہیں 'اور پھر کیا ہوا؟' اور اگر یہی بات کسی پلاٹ میں ہو تو ہم سوال کرتے ہیں کہ 'ایسا کیوں ہوا؟' ناول کے ان دونوں پہلوؤں کے درمیان یہی (کیا، اور کیوں، کا) بنیادی فرق ہے۔ کوئی پلاٹ، غار میں رہنے والے تحیر آدمیوں پر مشتمل سامعین، جابر بادشاہ یا ان کے جدید جانشین فلم بین عوام، کے سامنے نہیں سنایا جاسکتا۔ انہیں 'اور پھر کیا ہوا؟ اور پھر کیا ہوا؟' کی مسلسل رٹ کے ذریعہ ہی بیدار رکھا جاسکتا ہے۔ ان سے صرف تجسس حاصل ہو سکتا ہے۔ لیکن پلاٹ، فہم و ادراک اور یادداشت کا بھی متقاضی ہوتا ہے۔

تجسس کی صفت ایک ادنیٰ ترین انسانی خصوصیت ہے۔ آپ نے روزمرہ زندگی میں دیکھا ہوگا کہ جب لوگ کسی راز کے متلاشی ہوتے ہیں تو ان کی یادداشت بالعموم خراب ہو جاتی

ہے اور وہ اندر سے عموماً احمق ہوتے ہیں — جو شخص آپ سے سوال کر رہا ہے کہ آپ کے کتنے بھائی اور بہنیں ہیں ؟ وہ کبھی بھی ہمدردانہ کردار کا مالک نہیں ہو سکتا ، اور اگر آپ اُسے ایک سال بعد ملیں تب بھی وہ منھ پھاڑ کر اور آنکھیں نکال کر یہی سوال کرے گا کہ آپ کے کتنے بھائی اور بہنیں ہیں ؟ — ایسے شخص کے ساتھ دوستی نبھانا بہت مشکل ہے ، اور دو متجسس آدمیوں کے درمیان دوستی بالکل ہی ناممکن ہوتی ہے ۔ تجسس بجائے خود بہت تھوڑی دور تک ہماری رہنمائی کرتا ہے اور ہمیں ناول کی گہرائی میں نہ اتار کر صرف کہانی کی حد تک ہماری مدد کرتا ہے ۔ اگر ہم پلاٹ کو گرفت میں لے لیں تو ہمارے لئے اس میں ذہانت اور یادداشت کا بھی اضافہ کرنا ضروری ہے ۔

سب سے پہلے ذہانت کو لیجئے ۔ ناول کے متجسس قاری کے برخلاف ایک ذہین قاری جو ایک لمحے کے لئے بھی کسی نئی حقیقت پر نظر ڈالتا ہے تو اسے ذہن میں محفوظ کر لیتا ہے ۔ وہ اسکو دو زاویوں سے دیکھتا ہے ۔ ایک تو معروضی زاویۂ نظر ہوتا ہے ، اور دوسرا وہ زاویہ جس کا تعلق پچھلے صفحات میں پڑھے ہوئے دوسری حقائق سے ہوتا ہے ۔ شاید وہ اس کو سمجھ نہیں پاتا ، لیکن سر دست وہ کچھ دیر کے لئے اس کو سمجھنے کی کوشش بھی نہیں کرتا ۔ کافی عمدگی سے ترتیب دیئے ہوئے ناول میں حقائق باہمی ترسیل کی نوعیت کے ہوتے ہیں ۔ اور ایک معیاری تماشائی یا قاری اس وقت تک ان کا نظارہ کرنے کی امید نہیں کر سکتا جب تک کہ وہ کسی پہاڑی کی چوٹی پر نہ بیٹھ جائے ۔ حیرت اور سرّیت کا یہ عنصر جسے جاسوسانہ عنصر سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے ۔ پلاٹ کے اندر کافی اہمیت رکھتا ہے ۔ یہ عنصر تسلسل زمانی کے تعطل سے پیدا ہوتا ہے ۔ سرّیت کا تعلق زمانی تسلسل سے بڑا گہرا ہے ۔ مگر یہ بات یکایک سامنے نہیں آتی ۔ مثلاً اس جملے میں کہ " ملکہ کی موت کیوں کر واقع ہوئی " ۔ اور اس سے زیادہ ہوشیاری سے نیم واضح حرکات وسکنات اور الفاظ میں ، جس کا حقیقی مفہوم کئی صفحات

کے بعد سامنے آتا ہے۔ پلاٹ کے لئے سرّیت لازمی ہے اور اس کا لطف ذہانت کے بغیر نہیں اٹھایا جا سکتا۔ متجسس شخص کے لئے یہ ایک بار اور 'پھر کیا ہوا؟' کہنے کے مترادف ہے۔ اسرار سے لطف اندوز ہونے کے لئے ذہن کے ایک حصّہ کو مایوسی کا شکار ہونے کے لئے بچا کر رکھنا چاہیے جبکہ دوسرے حصّہ کو مصروفِ عمل رکھنا ضروری ہوتا ہے۔

یہ بحث ہماری توجہ کو ہماری دوسری صلاحیت 'یادداشت' کی طرف مبذول کرتی ہے۔ ذہانت اور یادداشت کا آپس میں بہت گہرا تعلق ہے۔ کیوں کہ بغیر یاد کئے ہوئے ہم کوئی بات سمجھ نہیں سکتے۔ اگر ملکہ کے مرنے کے وقت تک ہم بادشاہ کے وجود کو بھول چکے ہوں تو ہم ہرگز نہیں جان سکتے کہ ملکہ کی موت کا سبب کیا تھا ۔۔ پلاٹ کا خالق ہم سے واقعات کو یاد رکھنے کی امید رکھتا ہے اور ہم اس سے یہ توقع رکھتے ہیں کہ وہ کوئی سِرا ڈھیلا نہ چھوڑے گا۔ پلاٹ کے اندر کا ہر فعل اور ہر لفظ شمار کیا جانا چاہیے، اسے مختصر اور فاضل ہونا چاہیے۔ اگر پلاٹ پیچیدہ ہو تب بھی اسے بے جان مواد سے پاک اور نامیاتی ہونا چاہیے ۔۔ پلاٹ مشکل یا آسان ہو سکتا ہے، اس کے اندر پر اسراریت ہو سکتی ہے یا ہونی چاہیے، لیکن اسے گمراہ کن نہیں ہونا چاہیے۔ جس طرح اس کی گرہیں کھلتی جاتی ہیں اسی طرح اس کے گرد قاری کی یادداشت منڈلاتی رہتی ہے (ذہن کی وہ دھندلی سی رمق جس کا ایک چمکدار اور نوکیلا سِرا 'ذہانت' ہے) اور وہ نئے نشانات اور سبب وعلّت کے نئے سلسلوں کی تلاش میں واقعات کو از سرِ نو ترتیب دیتی ہے اور ان پر دوبارہ غور کرتی ہے۔ اس طرح آخری احساس (اگر پلاٹ عمدہ ہے) نشانات یا سلسلوں کا نہیں رہے گا بلکہ یہ احساس، جمالیاتی طور پر مربوط کسی اور چیز کا ہوگا۔ ایسی چیز جس کا مظاہرہ براہِ راست ناول نگار کی طرف سے ہونا چاہیے۔ اگر اس کا براہِ راست مظاہرہ صرف ناول نگار کی طرف سے نہ ہوا ہوتا تو وہ ہرگز خوبصورت نہ ہو پاتی۔ ہم اپنی تحقیق کے پورے مرحلے میں پہلی بار

اس خوبصورتی کے خلاف موقف اختیار کر رہے ہیں جسے کبھی بھی ناول نگار کا مقصد نہیں ہونا چاہیے، حالانکہ اس تک رسائی نہ ہونے کی صورت میں وہ ناکام رہتا ہے۔ آگے چل کر میں خوبصورتی کو اس کی موزوں جگہ پر رکھوں گا۔ اس دوران آپ مہربانی کر کے اسے مکمل پلاٹ کے ایک جز کی حیثیت سے تسلیم کر لیں۔ وہ وہاں پر اپنی موجودگی پر حیرت کا اظہار کرتی ہے، لیکن خوبصورتی کو کچھ کم ہی حیرت انگیز معلوم ہونا چاہیے۔ اس کے چہرے پر جذبے کی جھلک بہت بھلی معلوم ہوتی ہے جیسا کہ 'بوٹیسلی' (BOTTICELLI) نے ہواؤں اور پھولوں کے درمیان لہروں سے باہر نکلتے اور اس کی تصویر کشی کرتے ہوئے محسوس کیا تھا۔ ایسی خوبصورتی حیرت انگیز نظر نہیں آتی، اور جو اپنے مقام کو جوں کا توں تسلیم کر لیتی ہے وہ ہمیں بڑی حد تک کسی دیرینا ڈونا کی یاد دلاتی ہے۔

لیکن آئیے ہم پلاٹ کے موضوع کی طرف واپس چلیں اور جارج میریڈتھ کے وسیلے سے اس پر غور کریں۔ اب سے بیس یا تیس برس پہلے کے مقابلے میں جب دنیا کا بیشتر حصہ اور پورا کیمبرج اس کے نام سے تھرتھراتا تھا، اب میریڈتھ کا نام زیادہ اہم نہیں رہا۔ مجھے یاد ہے کہ اس کی ایک نظم کی ایک لائن "ہم زندہ ہیں، مگر تلوار کا شکار ہونے یا قید ہونے کے لیے!" سے میں کسی قدر اُداس رہا کرتا تھا۔ میں دونوں میں سے کچھ بھی نہیں بننا چاہتا تھا اور مجھے معلوم تھا کہ میں تلوار نہیں ہوں۔ مایوسی کا کوئی حقیقی سبب نہیں تھا۔ میریڈتھ ایک اعتبار سے خود ہی عدم مقبولیت سے دوچار ہے اور ہر چند کہ عام ذوق اس کے مقام کو تھوڑا سا بلند کر دے، لیکن ایک روحانی قوت کی جو حیثیت اسے ۱۹۰۰ء کے قریب حاصل تھی وہ آئندہ کبھی نہیں حاصل ہو سکے گی۔ اس کے فلسفے کی تشکیل عمدہ طریقے سے نہیں ہوئی ہے، جذباتیت پر اس کے زوردار حملے موجودہ نسل کو اکتا دیتے ہیں جو بہتر آلات کے ذریعے یکساں نتائج تک پہونچنے کی آرزومند ہے، اور کسی بھی ایسے شخص پر جو خود سے جذباتیت پسند ہونے کا فریب دیتا ہے، شک کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ فطرت سے متعلق اس کی بصیرت ہارڈی کی

مانند دیرپا نہیں رہتی ـــــــ باکس ہل (BOX HILL) کے SALIS BURYPLAIN کے ساتھ سفر کے آگے وہ "فطرت کی طرف واپسی" کا ابتدائی باب نہیں لکھ سکا۔ انگلستان کے قدرتی مناظر کے حقیقی المناک اور ذہن میں رہنے والے پہلوؤں کی طرح اس کی نظر سے زندگی کے المناک پہلو بھی اوجھل رہے۔ جب وہ سنجیدہ اور شریف النفس انسان بن جاتا ہے تو اس کا لہجہ سخت اور کھردرا ہو جاتا ہے جو ایک طرح کی مردم آزاری کے مترادف ہے۔ میں محسوس کرتا ہوں کہ وہ ایک اعتبار سے 'ٹینی سن' کی طرح تھا اور اس نے خود اپنے ساتھ پرسکون رویہ اختیار نہ کرکے اپنی داخلی شخصیت کو جکڑ لیا۔ اور جہاں تک اس کے ناولوں کا سوال ہے تو ان میں بیشتر سماجی اقدار کو مصنوعی طور پر پیش کیا گیا ہے۔ درزی، درزی نہیں ہے۔ کرکٹ میچ کی حیثیت واقعی کرکٹ میچ کی نہیں ہے۔ ریل گاڑیاں معلوم نہیں ہوتیں کہ ریل گاڑیاں ہیں۔ قصبہ کے خاندانوں پر ایسا گمان ہوتا ہے کہ انہیں ابھی اسی لمحے بورے میں سے نکالا گیا ہے، اس طرح کھیل شروع ہونے میں مشکل ہی سے تھوڑا سا وقت باقی ہے اور تنکے ان کی داڑھی میں لپٹے رہ گئے ہیں۔ وہ سماجی پس منظر، جس میں وہ اپنے کرداروں کو پیش کرتا ہے، بہت خراب ہوتا ہے۔ اس کی وجہ کچھ تو اس کا واہمہ ہے جو کہ جائز ہوتے ہوئے جزوی طور پر غلط ہے۔ تصنع اور نصیحت گوئی کے بارے میں کیا کہا جائے گا جو ہرگز قابل قبول نہیں تھی اور اب اسے خالی اور بے معنی کہا جا رہا ہے۔ اور آپ کائنات کی عکاسی کرنے والے قصبات کے بارے میں کیا کہیں گے؟ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ اب میرڈتھ گڈھے میں پڑا ہوا ہے۔ تاہم وہ ایک اعتبار سے عظیم ناول نگار ہے۔ انگریزی فکشن کی دنیا میں اس سے بڑا پلاٹ اختراع کرنے والا اور خیالات کا اس سے بڑا موجد پیدا نہیں ہوا۔ پلاٹ کے موضوع پر اس کے خیالات، خراجِ عقیدت پیش کیے جانے کے مستحق ہیں۔

میرڈیتھ کے پلاٹ کی ساخت کمزور ہوتی ہے۔ HARRY RICHMOND کے عمل کو ہم "عظیم توقعات" (GREAT EXPECTATIONS) کی طرح ایک فقرے میں نہیں بیان کر سکتے۔ حالاں کہ دونوں ہی

کتابوں میں ایک نوجوان شخص سے اپنے ہاتھوں قسمت تباہ کر لینے کی غلطی سرزد ہوتی ہے۔ میریڈیتھ کے ناولوں کا پلاٹ، المیہ یا طربیہ کی دیوی کا مندر نہیں ہے بلکہ وہ 'کیوسکس' کے اس سلسلے سے مماثل ہے جو جنگل کے ڈھلوانوں پر کمال ہنرمندی سے سجا دیئے گئے ہوں جس پر اس کے کردار اپنی صلاحیتوں کے بل بوتے پر چڑھتے ہیں اور وہاں سے ایک بدلی ہوئی شکل لے کر ابھرتے ہیں۔ کردار سے ناگہانی واقعات رونما ہوتے ہیں اور واقع ہونے کے بعد وہ اس کردار کو بدل کر رکھ دیتے ہیں۔ کرداروں اور واقعات کا ایک دوسرے سے بڑا گہرا تعلق ہوتا ہے اور وہ اس تعلق کو ان خیالی ایجادات کے ذریعے نبھاتا ہے جو بیشتر مزے دار، بعض اوقات دلچسپ اور ہمیشہ غیر متوقع ہوتی ہیں ——— یہ جھٹکا جس کے بعد یہ احساس ہوتا ہے کہ 'ارے، یہ بالکل ٹھیک ہے'، اس بات کا اشارہ ہے کہ پلاٹ میں کوئی خرابی نہیں آئی ہے۔ کرداروں کے حقیقی ہونے کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ روانی سے آگے بڑھتے رہیں، لیکن پلاٹ کو حیرت اور استعجاب کی فضا پیدا کرنی چاہیئے 'BEAUCHAMPS CAREER' میں ڈاکٹر شرا پینٹ' کا گھوڑے کو چابک لگانا ایک حیرت انگیز فعل ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ ایورارڈ رامفری کو ROSAMUND کو ناپسند کرنا چاہیئے، اسے نفرت کرنی چاہیئے اور اسکے کٹرپن کو غلط مفہوم دینا چاہیئے اور BEAUCHAMP پر اسکے اثر سے حسد کرنا چاہیئے۔ ہم ROSAMUND کے متعلق غلط فہمی کا بھی تحفظ کرتے ہیں اور 'CECIL BARKELETT' کی سازشوں پر بھی نظر رکھتے ہیں، جب تک کردار آگے بڑھتے رہتے ہیں، میریڈیتھ میز کے سامنے بیٹھا ہوا پتے پھینکتا رہتا ہے لیکن جب مخصوص واقعہ رونما ہوتا ہے تو ہمیں بھی اور کرداروں کو بھی صدمہ پہنچتا ہے۔ اعلیٰ مقاصد کے تحت ایک معمر شخص کے ہاتھوں دوسرے پر کوڑے برسائے جانے کے المناک طربیہ عمل کا رد عمل ان کی پوری کائنات پر ہوتا ہے اور ناول کے تمام کرداروں کی ہیئت بدل کر رکھ دیتا ہے۔ یہ واقعی 'BEAU-CHAMPS CAREER' کا کوئی مرکزی خیال نہیں ہے۔ یہ بنیادی طور پر ایک خیالی ایجاد ہے یا ایک دروازہ

ہے جس سے ناول کو گذارا جاتا ہے۔ بعد میں جس کی شکل بدل جاتی ہے ——— ناول کے اختتام کے قریب جب BEAUCHAMP ڈوب جاتا ہے اور اس کی لاش کے بارے میں دونوں کے درمیان تصفیہ ہو جاتا ہے تو پلاٹ کو ارسطو کی ہم آہنگی (SYMMETRY) کے اصول کے مطابق اوپر اٹھاتے اور ناول کو ایک مندر کی شکل دینے کی کوشش کی جاتی ہے، جس کے اندر امن کا راج ہے۔ یہاں پر میریڈیتھ ناکام رہا ہے BEAUCHAMP'S CEREER خیالی ایجادات کا سلسلہ ہے (اس کا سفر فرانس بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے) لیکن ان خیالی ایجادات کا، جو کرداروں سے جنم لیتے ہیں اور جن کا، ان کے اوپر ردعمل ہوتا ہے۔

اور اب تھوڑی سی وضاحت پلاٹ کے اندر پر اسراریت کے عنصر، کی بھی ہونی چاہیئے۔ ملکہ مرگئی، کا فارمولا بعد میں صدمہ اور رنج کے ذریعے حل ہو گیا تھا ——— اب میں ایک ایسی مثال دوں گا جو نہ ڈکنس سے لی گئی ہے (اگرچہ عظیم توقعات (GREAT EXPECTATIONS) میں ایک بہترین مثال ہے) اور نہ ہی 'دکینین ڈائل' سے (جس سے میری دزدیدہ نگاہی، لطف اندوز ہونے کی اجازت نہیں دیتی) بلکہ دوبارہ میریڈیتھ کے THE EGOIST کے قابل تعریف پلاٹ سے، پوشیدہ جذبہ کی ایک مثال دے رہا ہوں، جو 'لیلیٹا ڈیل' کے کردار میں ملتا ہے۔

پہلے پہل ہمیں اس کی تمام ذہنی واردات سے واقف کرایا جاتا ہے۔ 'SIR WILLONGHBY' اس کو دوبار فریب دے چکا ہے۔ وہ بہت غمزدہ اور اداس ہے لیکن وہ تقدیر پر بھروسہ کئے بیٹھی ہے ـــ پھر ڈرامائی اسباب کی بنا پر اس کی واردات ذہنی کو ہم سے پردہ اخفا میں رکھا جاتا ہے، اور قدرتی بات ہے کہ اس دوران وہ کافی ترقی کر چکا ہوتا ہے، لیکن دوبارہ آدھی رات کے اس اہم منظر سے پہلے سامنے نہیں آتا جہاں وہ اس کو اپنے ساتھ شادی کرنے کے لئے کہتا ہے۔ کیوں کر کلیرا کے بارے میں اسے یقین نہیں ہے۔ اور اس بار ایک یکسر بدلی ہوئی عورت 'لیلیٹا' کا جواب نفی میں ہوتا ہے۔ میریڈیتھ نے اس تبدیلی پر پردہ ڈال دیا ہے۔ اگر شروع سے آخر تک اس سے ہمارا تعلق قائم رہتا تو یہ اس کے اعلیٰ درجے کے طربیہ کو برباد

کرڈالتا۔ SIR WILLOUGHBY کو، اِدھر اُدھر باتوں باتوں کو گرفت میں لینے اور ہر کمزور پہلو دیکھنے کے لئے کئی تصادموں سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ ہمیں اس مذاق سے لطف اندوز ہونا چاہیئے۔ درحقیقت اگر ہم مصنف کو قبل از وقت حیلے تراشتے ہوئے دیکھیں تو یہ ایک ناپسندیدہ فعل ہوگا۔ اسی لئے 'لیلیٹا' کی سرد مہری کو ہم سے چھپایا گیا ہے۔ یہ مثال ایسی بے شمار مثالوں میں سے ایک ہے جن میں یا تو پلاٹ یا کردار کمزور پڑ گیا ہے۔ اور میرڈیتھ نے یہاں اپنے منجھے ہوئے عمدہ شعور کی مدد سے پلاٹ کی برتری کو باقی رکھا ہے۔

مغالطہ پر مبنی برتری یا فوقیت کی مثال کے ضمن میں مجھے ایک لغزش کا خیال آتا ہے جو ایک لغزش سے زیادہ اہمیت بھی نہیں رکھتی جس کا ارتکاب شارلٹ برونٹے نے VILLETTE میں کیا ہے۔ وہ لوسی اسنو کو قارئین سے پوشیدہ رکھنے کی اجازت دیتی ہے کہ ڈاکٹر جان، اس کا پرانا کھیل کا ساتھی، گراہم ہی ہے۔ جب حقیقت آشکار ہوتی ہے تو ہمیں پلاٹ کا لطف ملتا ہے اور سرشاری حاصل ہوتی ہے۔ لیکن اس کا انحصار لوسی کے کردار پر بہت زیادہ ہے۔ اس وقت تک اس کی نظر سالمیت کے جذبے پر رہی ہے اور پہلے کی طرح، جو کچھ بھی اس کے علم میں ہے اسے قاری کے سامنے بیان کر دینے کے اخلاقی فریضہ میں خود کو مقید کر لیتی ہے۔ یہ بات کہ وہ حقیقت کو چھپانے کی خاطر زیر ہوئی ہے کسی حد تک تکلیف دہ ہے، اگرچہ یہ واقعہ اتنا غیر اہم ہے کہ مستقل طور پر اس کو کوئی نقصان نہیں پہنچا۔

بعض اوقات پلاٹ پورے طور پر کامیاب ثابت ہوتا ہے۔ اس صورت میں کرداروں کو ہر موڑ پر اپنی فطرت کو مشتبہ بنانا پڑتا ہے ورنہ وہ اس طرح تقدیر کے دھارے میں بہ جاتے ہیں کہ ان کی حقیقت کے تعین کا، ہمارا شعور کمزور پڑ جاتا ہے۔ اس کی مثالیں ہمیں میرڈیتھ سے کہیں زیادہ اہم مگر ناول نگار کی حیثیت سے نسبتاً کم کامیاب ایک ادیب 'ٹامس ہارڈی' کے یہاں

ملیں گی۔ ہارڈی بنیادی طور پر شاعر معلوم ہوتا ہے جو اپنے ناولوں کا خیال بہت بلندی سے لاتا ہے۔ وہ المیہ یا المیہ اور طربیہ کا امتزاج ہوتے ہیں اور جس طرح وہ آگے بڑھتے ہیں اس سے ہمیں ہتھوڑے کی ضرب کا احساس ہوتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہارڈی واقعات کی ترتیب میں اسباب وعلل کا بہت زیادہ خیال رکھتا ہے —— بنیادی منصوبہ ایک پلاٹ ہوتا ہے اور کرداروں کی ترتیب اس پلاٹ کی ضرورتوں کے مطابق دی جاتی ہے۔ TESS کی شخصیت کے علاوہ (جو ہمیں یہ یقین دلاتی ہے کہ وہ تقدیر سے بھی زیادہ عظیم ہے) اس کے ناول کا یہ پہلو غیر اطمینان بخش ہے۔ اس کے کردار بہت سے پھندوں میں گرفتار ہوتے ہیں اور آخر کار بے دست و پا ہو جاتے ہیں۔ اس کے یہاں تقدیر پر بہت زیادہ زور دیا جاتا ہے اور تقدیر پر ہر چیز کو قربان کر دینے کے باوجود بھی ہمیں 'عمل' ایک جاندار شے کی حیثیت سے نظر نہیں آتا جیسا کہ وہ انٹی گون، یا BERENICE یا THE CHERRY ORCHARD میں ملتا ہے۔ ویسیکس کے ناولوں میں خاص اور یاد رکھنے کے قابل پہلو یہ ہے کہ ان میں ہمارے ساتھ تقدیر کی کارفرمائیوں کو منظر عام پر لانے کے بجائے، ہم پر تقدیر کی حکمرانی کا ڈھنڈھورا زیادہ پیٹا گیا ہے۔ ایگڈ ہیتھ، EUSTACIA سے پہلے روانہ ہو جاتا ہے۔ جنگل کا وجود ہے لیکن جنگل کے باسیوں کا نہیں —— THE DYNASH میں جہاں وہ دوسرا طریقہ اختیار کرتا ہے) ہارڈی کو مکمل کامیابی ملی ہے۔ یہاں پر ہتھوڑے کی ضرب سنائی دیتی ہے۔ اپنی اندرونی کشمکش اور جنگ کے باوجود، کردار اسباب وعلل کی زنجیر میں جکڑے ہوئے ہیں، اور کرداروں اور پلاٹ کے درمیان مکمل رابطہ قائم ہو جاتا ہے۔ لیکن ناولوں میں عمدہ طریقہ کار اختیار کرنے کے باوجود انسانیت پر اس کی گرفت ہمیشہ ڈھیلی رہتی ہے۔ TUDE THE OBSCURE کی بدقسمتی کے پسِ پردہ کوئی ایسا مسئلہ ضرور ہے جو تشنۂ جواب ہے، یا

اس کو چھیڑا نہیں گیا ہے۔ بہ الفاظ دیگر کرداروں سے پلاٹ کو زیادہ سے زیادہ بہتر بنانے کا مطالبہ کیا گیا ہے۔ اپنے دیہقانی رویہ کے علاوہ ہر جگہ ان کی قوت مدھم اور پھیکی پڑجاتی ہے اور وہ خشک اور ناتواں معلوم ہوتے ہیں۔ جہاں تک میں سمجھ سکتا ہوں یہی ہارڈی کے ناولوں کا نقص ہے۔ اسباب وعلل پر اس کا زور اس حد تک ہے جس حد تک اس کے وسائل اجازت نہیں دیتے۔ اس کے مقابلے میں جارج میرڈیتھ، شاعر، پیغمبر اور پیکر نگار کی حیثیت سے کچھ نہیں۔ اور اگر اس کی حیثیت کچھ ہے بھی تو ایک قصباتی سیاح سے زیادہ کی نہیں۔ لیکن میرڈیتھ اس بات سے بخوبی واقف ہے کہ ناول کو کیسا ہونا چاہیے؟ کرداروں سے پلاٹ کی نزاکت کے مطابق عمل کرنے کا مطالبہ کہاں کیا جائے اور کہاں انہیں اپنی مرضی پر چھوڑ دیا جائے؟ —— اور جہاں تک اخلاق کا سوال ہے تو اس میں مجھے کوئی اخلاق نظر نہیں آتا، کیونکہ ہارڈی کی تخلیق میرا گھر ہے، جب کہ میرڈیتھ کے ناول کے ساتھ یہ معاملہ نہیں۔ تاہم اخلاق ان خطیات کے نقطۂ نظر سے ارسطو کے حق میں نہیں ہے۔ ناول میں تمام انسانی خوشیاں اور غم و آلام عملی شکل اختیار کرتے ہیں، بلکہ پلاٹ کے علاوہ دوسرے وسائل کے ذریعہ وہ اظہار کی دوسری راہیں تلاش کرتے ہیں۔

پلاٹ اور کرداروں کے درمیان لڑی جانے والی جنگ میں، پلاٹ اکثر و بیشتر بزدلانہ انتقام لیتا ہے۔ تقریباً سارے ہی ناولوں کا انجام کمزور ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ پلاٹ سمٹنے اور ختم ہونے کا تقاضہ کرتا ہے —— مگر ایسا ضروری کیوں ہے؟ یہ ایک سوال ہے۔ کوئی ایسا طریقہ کار کیوں رائج نہیں جو اس بات کی اجازت دے کہ ناول نگار ذرا سی اکتاہٹ محسوس کرتے ہی لکھنا بند کر دے؟ افسوس کی بات یہ ہے کہ اس تحریر کو بہر حال خاتمہ تک لانا ہوتا ہے اور عموماً کردار اسی وقت بے جان ہو چکتے ہیں کہ جب وہ ابھی لکھ ہی رہا ہوتا ہے اور ہم آخری تاثر ان کے مردہ پن سے اخذ کرتے ہیں۔ THE VIEAR OF WAKEFIELD اس اعتبار سے

ایک مثالی ناول ہے، جو پہلے نصف حصے میں مسز پرائم روز کی معیت میں 'جو حسن کی دیوی وینس کا روپ دھارے ہوئے ہے، خاندان کے افراد کی تصویر کھینچنے تک ترو تازہ اور نکھرا ہوا ہے اور اس کے بعد بے حد غیر فطری اور احمقانہ موڑ لیتا ہے۔ ابتدا میں ظاہر ہونے والے واقعات اور کردار اب ناکامی اور ناپسندی کا موجب ثابت ہوتے ہیں۔ آخر میں مصنف بھی محسوس کرتا ہے کہ وہ کچھ بے وقوف ہو چلا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ "میں ان اتفاقیہ ملاقاتوں کا ذکر کئے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتا جو ہر روز ہوتی ہیں، اتفاقاً ہی کوئی غیر معمولی واقعہ ہماری توجہ کو اپنی طرف کھینچتا ہے" گولڈ اسمتھ بلا شبہ ہلکا پھلکا ناول ہے مگر بیشتر ناول ایسے موقعہ پر ناکام ہو جاتے ہیں۔ جب باگ ڈور منطق کے ہاتھ میں آجاتی ہے تو اسی طرح کا تباہ کن ٹھہراؤ پیدا ہوتا ہے۔ اگر یہ ناول موت اور شادی کے بارے میں نہ ہوتا تو مجھے نہیں معلوم کہ ایک اوسط درجے کا ناول نگار اسے کس طرح اختتام تک لاتا۔ موت اور شادی، اس کے کرداروں اور پلاٹ کے درمیان واحد کڑی کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اور قاری یہاں اس سے ملنے اور اس کا کتابی جائزہ لینے کے لئے کہیں زیادہ آمادہ معلوم ہوتا ہے، بشرطیکہ وہ ناول کے اندر بعد میں وقوع پذیر ہوں۔ بے چارے غریب مصنف کو کسی طرح ناول ختم کرنے کی اجازت ہونی چاہیے۔ تمام انسانوں کی طرح اسے بھی اپنی روزی حاصل کرنی ہے۔ اس لئے اگر ہتھوڑے اور کیل کی بے ہنگم آواز کے علاوہ کچھ اور سنائی نہ پڑے تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔

جہاں تک تعمیم کرنے کا معاملہ ہے، تو یہ ناول کی تہ میں پوشیدہ رہنے والی ایک خلقی خامی ہے۔ آخر میں وہ ناکام رہتے ہیں اور اس کی دو تاویلیں ہیں۔ اولاً PEP کی ناکامی، جو کام کرنے والے سبھی لوگوں کی طرح ناول نگار کو خوف زدہ کرتی رہتی ہے اور دوسرے، وہ مشکل جس پر ہم بحث کرتے رہے ہیں —— کردار ہاتھ سے نکلتے جا رہے ہیں، بنیاد رکھتے وقت ساتھ ہیں مگر بعد میں اس پر دیوار کھڑی کرنے پر آمادہ نہیں اور اب ناول نگار کو بذاتِ خود محنت کرنا پڑ رہی ہے، تاکہ کام بر وقت

پایۂ تکمیل کو پہنچ جائے۔ وہ یہ بہانہ کرتا ہے کہ کردار اس کی خاطر مصروفِ عمل ہیں، ان کے ناموں کا بار بار حوالہ دیتا ہے اور کبھی دواوین کا استعمال کرتا ہے۔ لیکن کردار یا تو رخصت ہو چکے ہوتے ہیں، یا مر چکے ہوتے ہیں۔

تو گویا منطقی اور ذہنی پہلو سے ناول کو پلاٹ کہتے ہیں۔ اس میں پر اسراریت کی ضرورت ہوتی ہے لیکن اسرار و رموز پرے سے بعد میں پردہ اٹھ جاتا ہے۔ ممکن ہے کہ قاری انجانی اور ان دیکھی دنیا میں گھومتا رہے، لیکن ناول نگار اس طرح کی غلط فہمی میں نہیں رہتا۔ وہ اپنے کام سے سروکار رکھنے والا ایک باصلاحیت شخص ہے جو کبھی اِدھر روشنی ڈالتا ہے تو کبھی اُدھر ٹوپی اچکا کر غور سے دیکھتا ہے —— خود کلامی اور کرداروں کی تلاش میں مسلسل مصروف رہتا ہے —— یہ سب اس لئے کرتا ہے کہ قاری کو بہتر سے بہتر تاثر دے سکے۔ وہ اپنی کتاب کا خاکہ پہلے سے ہی تیار کر لیتا ہے۔ سبب اور مسبب میں اس کی دلچسپی اس کی تحریر میں فطری ہونے کی صلاحیت بہم پہنچاتی ہے۔

اور، اب ہمیں خود سے یہ سوال کرنا چاہئیے کہ کیا اس انداز سے ترتیب دیا گیا منصوبہ ناول کا بہترین ممکن منصوبہ ہے —— ویسے کسی ناول کا منصوبہ ہی کیوں ترتیب دیا جائے؟ کیا یہ خود بہ خود پروان نہیں چڑھ سکتا۔ کیا ضروری ہے کہ اسے ڈرامہ کی طرح اختتام تک لایا جائے، کیا اس کی ابتدا نہیں ہو سکتی؟ اس کے بجائے کہ ناول نگار اپنے ناول سے بلند ہو کر اس کی باگ ڈور سنبھالے رہے، کیا یہ ممکن نہیں کہ وہ اس کے اندر خود کود جائے اور اسے ایسے اختتام تک پہنچائے جو اس کا سوچا سمجھا نہیں ہے؟؟ —— پلاٹ دلچسپ اور خوبصورت ہو سکتا ہے مگر کیا یہ ڈرامہ اور اسٹیج کے مکانی حدود سے مستعار لی ہوئی مصنوعی چیز نہیں ہے؟ کیا افسانوی ادب، کوئی ایسا لائحۂ عمل ترتیب نہیں دے سکتا جو بہت زیادہ منطقی نہ ہو مگر اس کے ذہن اور مزاج سے بڑی حد تک مطابقت رکھتا ہو؟؟

نئے ادیبوں کے خیال میں یہ سب ممکن ہے اور یہاں ہم ایک تازہ مثال کا جائزہ لیں گے جو پلاٹ کی ہماری متعینہ تعریف پر ایک حملہ بھی ہے اور پلاٹ کی جگہ پر کوئی دوسری چیز رکھنے کی تعمیری کوشش بھی۔

میں آندرے ژید کے ناول "جعلی سکہ ساز" (LES FAUX MONNAYEUR) کا حوالہ پہلے ہی دے چکا ہوں، یہ ناول دونوں ہی طریقۂ کار کا حامل ہے۔ ژید نے وہ ڈائری بھی شائع کی ہے جو اس ناول کی تصنیف کے دوران اس کے پاس رہی۔ اور کوئی وجہ نہیں کہ وہ مستقبل میں ڈائری اور ناول دونوں کو دوبارہ پڑھتے وقت ابھرنے والے تاثرات، اور پھر مستقبل میں ڈائری، ناول اور ان دونوں کے بارے میں اپنے تاثرات کے تفاعل پر مشتمل ایک آخری تصنیف نہ شائع کرے — وہ پورے طومار میں ایک عام مصنف کے مقابلے میں کچھ زیادہ ہی سنجیدہ اور دیانتدار ہے، لیکن طومار کی حیثیت سے وہ بہت زیادہ کامیاب ہے اور نقادوں کے لئے گہرے مطالعہ کا موضوع بن جاتا ہے۔

اوّل تو یہ کہ "جعلی سکہ ساز" میں منطقی اور معروضی قسم کا ایک پلاٹ ہے جو ہماری بحث کا موضوع رہا ہے۔ اس قسم کا پلاٹ ایک طرح سے مختلف پلاٹوں کے ٹکڑوں یا حصوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ مرکزی حصے کا تعلق 'اولیور' نام کے ایک خوبصورت، دلچسپ اور پرکشش نوجوان کردار سے ہے جو مسرت سے محروم ہے اور کمال ہوشیاری سے اختراع کیا گیا ہے — ڈنامنٹ اسے حاصل کرلیتا ہے۔ یہ حصہ حیرت انگیز دلچسپی کا حامل اور زندگی سے لبریز ہے۔ پرانے خطوط پر مبنی یہ ایک کامیاب تخلیق ہے۔ لیکن کسی طرح بھی اسے ناول کے مرکز کی حیثیت نہیں دی جاسکتی اور نہ ہی یہ حیثیت دوسرے حصوں کو مل سکتی ہے جن کا تعلق اولیور کے اسکول جانے والے بھائی جارج سے ہے جو کھوٹے سکے چلاتا ہے اور اپنے ایک طالب علم ساتھی کو خودکشی پر آمادہ کرنے میں جس کا ہاتھ ہے۔

(ژید نے ان تمام واقعات کے مآخذ کا حوالہ اپنی ڈائری میں دیا ہے۔ زودرج کا

کردار اس نے ایک لڑکے سے لیا ہے جسے اس نے ایک دوکان سے کتاب چراتے ہوئے پکڑا تھا۔ جھوٹے سکے چلانے والوں کا گروہ روئن (ROUEN) میں پکڑا گیا تھا۔ اور بچوں کی خودکشی کا واقعہ CLERMOUT FERRAND میں پیش آیا تھا) کتاب کا مرکزی کردار نہ اولیور ہے نہ ژورج، نہ تیسرا بھائی ونسنٹ اور نہ ہی ان تینوں کا دوست برنارڈ۔ بلکہ قریب ترین مرکزی حیثیت ایڈورڈ کو حاصل ہے۔ ایڈورڈ ایک ناول نگار ہے اور اس کا ژید سے وہی رشتہ ہے جو کلیسولڈ (CLI-SSOLD) کا ویلز (WELLS) سے ہے۔ اس سے زیادہ قطعیت کے ساتھ مجھ میں کچھ کہنے کی جرأت نہیں ہے۔ 'گیدے' کی طرح وہ اپنے پاس ڈائری رکھتا ہے۔ ژید کی طرح وہ اسی ناول کے نام سے ایک کتاب لکھتا ہے اور کلیسولڈ کی طرح ایڈورڈ کی پوری ڈائری شائع ہوتی ہے۔ اس کی ابتدار پلاٹ کے حصوں سے پہلے ہوتی ہے اور ان کے ساتھ جاری رہتی ہے، اور اس طرح یہ ڈائری ژید کی پوری کتاب کا مواد فراہم کرتی ہے۔ ایڈورڈ محض ایک واقعہ نویس ہی نہیں بلکہ ایک اداکار بھی ہے۔ اولیور کو بچانے والا وہی ہے اور الیور اس کو بچاتا ہے۔ ہم ان دونوں کو خوش و خرم چھوڑتے ہیں۔

لیکن یہ بھی کتاب کا مرکزی حصہ نہیں ہے۔ قریب ترین مرکزی حیثیت ناول کے فن سے متعلق ایک بحث کو حاصل ہے۔ ایڈورڈ، برنارڈ کے پاس اپنے سکریٹری اور کچھ دوستوں کے ساتھ بیٹھا ہوا محوِ گفتگو ہے۔ وہ کہہ چکا ہے کہ زندگی کی حقیقت اور افسانوی حقیقتیں مماثل و یکساں نہیں ہیں اور یہ کہ وہ ایک ایسی کتاب لکھنا چاہتا ہے جو دونوں حقیقتوں کا احاطہ کرے۔

"اور اس کا موضوع کیا ہے؟" سوفرونسکا نے سوال کیا — "کوئی موضوع نہیں" ایڈورڈ نے تند لہجے میں جواب دیا — "میرے ناول کا کوئی موضوع نہیں ہے" بے شک یہ بات احمقانہ ہے۔ بلکہ اگر آپ پسند کریں تو یہ کہنا مناسب ہوگا کہ اس ناول کا "ایک" موضوع نہیں ہوگا یا فطرت نگاری کی اصطلاح میں یہ "زندگی کے ایک حصے" کا احاطہ نہیں کرے گا۔ اس مکتبِ فکر کے

لوگوں سے یہ غلطی سرزد ہوئی کہ وہ زندگی کو متوازی سمت یعنی زمان کی سمت میں تقسیم کرتے تھے۔ کیوں نہ اس کی تقسیم عمودی یا آر پار انداز میں کی جائے؟ جہاں تک میرا سوال ہے، میں اس کی تقسیم کے حق میں نہیں ہوں۔ آپ شاید میرا مطلب سمجھ گئے ہوں گے۔ میں اپنے ناول میں ہر چیز کو جگہ دینا چاہتا ہوں نہ یہ کہ جا بجا مواد کی کانٹ چھانٹ کروں۔ میں ایک سال سے لکھتا رہا ہوں اور کوئی ایسی چیز نہیں ہے جسے میں نے شامل نہ کیا ہو۔ جو کچھ بھی میں سنتا اور جانتا ہوں اور میں جو کچھ بھی دوسروں کی اور اپنی زندگی سے سیکھ سکتا ہوں سبھی اس میں شامل ہیں۔

لاروا جو اپنی حیرت پر قابو نہیں رکھ پاتی، چلاتی ہے "غریب آدمی! تم اپنے قاری کو مار ڈالنے کی حد تک اکتا ڈالو گے"

"بالکل نہیں، اپنی تحریر کو پر اثر بنانے کے لئے میں مرکزی کردار کی حیثیت سے ایک ناول نگار کو پیش کر رہا ہوں، اور حقیقت کی پیش کش اور اس پیش کش اور مرکزی کردار کے رویے کے درمیان کشمکش میرے ناول کا موضوع ہوگا۔

کیا تم نے اس کتاب کا منصوبہ تیار کیا تھا؟ لاروا سنجیدگی برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہوئے پوچھتی ہے۔

"بے شک نہیں ـــ بے شک کیوں؟"

اس قسم کی کتاب کے لئے کوئی بھی منصوبہ ناموزوں رہے گا ـــ اگر میں آگے کی کسی تفصیل کے بارے میں فیصلہ کر لوں تو سب کچھ غلط ہو سکتا ہے۔ میں اس بات کا منتظر ہوں کہ حقیقت میری رہنمائی کرے۔

"لیکن میرا خیال تھا کہ تم حقیقت سے دور رہنا چاہتے ہو؟" "میرا ناول نگار ایسا چاہتا ہے لیکن میں اسے پیچھے ڈھکیلتا رہتا ہوں۔ سچ پوچھئے تو میرے ناول کا موضوع حقیقت سے ابھرنے والی

حقائق اور مثالی حقیقت کے درمیان کی کش مکش ہے،

"ہمیں اس کتاب کا نام بتادو" لاروا نے بے چینی سے کہا۔

"خوب، برنارڈ! انہیں اس کتاب کا نام بتادو،

'LES FAUX MONNAYEUR' برنارڈ نے کہا، اور اب کیا آپ مہربانی کر کے یہ بتائیں گے کہ یہ FAUX MONNAYEUR کون ہیں؟

"اس بارے میں میرا کوئی خیال نہیں ہے،

برنارڈ اور لاروا نے پہلے ایک دوسرے کو دیکھا اور پھر SOPHRONISIKA کی طرف۔ اس کے بعد ایک گہری سانس کی آواز آتی ہے۔

حقیقت یہ تھی دولت یا افراط زر، تفریط زر، غرور، فریب وغیرہ سے متعلق خیالات ایڈورڈ کی کتاب میں رفتہ رفتہ بالکل اسی طرح جگہ پاتے گئے جس طرح سے کہ تن پوشی سے متعلق نظریات SARTER RESARTUS میں در آئے، اور اتنا ہی نہیں بلکہ انہوں نے کرداروں جیسی فعالیت اختیار کرلی۔

"کیا یہاں پر کسی کے پاس کبھی کھوٹا سکہ رہا ہے؟" اس نے ایک لمحہ کے توقف کے بعد سوال کیا۔

"دس فرانک کے قیمت کے ایک سنہری سکے کا تصور کیجئے جو کھوٹا ہے۔ سچ پوچھئے تو اس کی اصل قیمت دو سوز (SOUS) سے زیادہ کی نہیں، لیکن اس کی قیمت اس وقت تک دس فرانک رہے گی جب تک کہ اس کی اصلیت معلوم نہیں ہو جاتی۔ فرض کیجئے کہ میں اس تصور سے سوچنا شروع کروں -----

"لیکن کیوں، کسی تصور سے ابتدا کیوں کی جائے؟، برنارڈ جواب مشتعل ہو چکا تھا چلا اٹھا۔ "کیوں نہ کسی صداقت سے آغاز کیا جائے؟ اگر آپ کسی صداقت کا تذکرہ مناسب طور پر کرتے ہیں تو خیال خود ہی آگے بڑھتا جائے گا۔ اگر میں آپ کی FAUX MOUNAYEURS لکھ رہا ہوتا تو اس کی ابتدا کھوٹے

سکّے سے کرتا۔ دس فرانک کے اس سکّے سے جس کا آپ ذکر کر رہے تھے اور جو یہاں موجود ہے!"
یہ کہتے ہوئے برنارڈ نے اپنی جیب سے دس فرانک کا ایک سکّہ نکالا اور اسے میز پر اچھال دیا۔ "میز پر یہ سکّہ ٹھیک لگ رہا ہے" اس نے کہا۔ آج صبح مجھے یہ سبزی فروش سے ملا ہے۔ اس کی قیمت دو SOUS سے زیادہ کی ہے، کیوں کہ اس پر سونے کا ملمع ہے، ورنہ درحقیقت یہ شیشے کا بنا ہوا ہے۔ کچھ عرصے بعد یہ بالکل شفاف ہو جائے گا۔" "نہ نہ، اس کو رگڑیے مت، آپ میرے کھوٹے سکّے کو خراب کر ڈالیں گے!"

ایڈورڈ وہ سکّہ لے چکا تھا اور پوری توجہ کے ساتھ اس کا معائنہ کر رہا تھا۔

"سبزی فروش کو یہ سکّہ کیسے ملا؟"

"اسے یہ نہیں معلوم، اس نے مجھے مزاحاً یہ سکّہ دے کر خوش کر دیا، جس کے لئے مجھ سے اس نے پانچ فرنیک وصول کئے۔ میں نے سوچا کہ چوں کہ آپ LES FOX MOUNAYEURS لکھ رہے ہیں، آپ کو دیکھ لینا چاہیے کہ کھوٹا پیسہ کیسا ہوتا ہے۔ اس لئے میں اسے آپ کو دکھلانے کی غرض سے لے آیا۔ اب آپ دیکھ چکے ہیں تو مجھے واپس کر دیجئے۔ مجھے یہ دیکھ کر افسوس ہوا کہ درحقیقت آپ کو کوئی دلچسپی نہیں ہے!"

ایڈورڈ نے اثبات میں جواب دیتے ہوئے کہا "میں حقیقت سے دلچسپی تو ضرور رکھتا ہوں مگر حقیقت میرے لئے الجھن پیدا کر دیتی ہے۔

"یہ افسوسناک بات ہے!" برنارڈ نے کہا۔

اس اقتباس کو کتاب میں مرکزی اہمیت حاصل ہے جس میں ایک طرف عملی حقیقت اور ادبی حقیقت کے مابین تقابل کے متعلق پرانے نظریات پر روشنی ڈالی گئی ہے تو دوسری طرف صحیح معنوں میں ایک کھوٹے سکّے کو کہانی کے اندر لا کر، اس تقابل کو اور واضح کیا گیا ہے۔ اس کا

انوکھاپن یہ ہے کہ دونوں حقیقتوں کو ایک سلسلے میں پرونے کی کوشش کی گئی ہے اور یہاں یہ اشارہ ہے کہ مصنف کو اپنے مواد کے ساتھ ہم آہنگ رہنا چاہیئے۔ ان پر زیادہ دیر تک غالب رہنے کے بجائے مغلوب ہی رہنے کی امید کرنی چاہیئے۔ جہاں تک پلاٹ کا سوال ہے تو اس کو چھوٹے چھوٹے حصوں میں تقسیم کر کے کھنگالنا چاہیئے، یہاں تک کہ نطشے کی اصطلاح میں اشکال اور صورتیں میری طرح ڈھل کر بدل جائیں۔ جو کچھ پہلے سے مرتب شدہ ہو گا وہ جھوٹا اور نقلی ہو گا۔

ایک اور ممتاز نقاد ژید (GIDE) سے اتفاق کرتا ہے۔ میری مراد اس روایتی معمر خاتون سے ہے جسے اس کی بھانجیاں غیر منطقی ہونے کا الزام دیتی ہیں۔ تھوڑی دیر تک تو اس کی سمجھ میں یہ نہیں آسکا کہ منطق ہے کیا ـــ اور جب وہ اس کی اصل ماہیت کو سمجھ لیتی ہے تو اتنا غصہ نہیں کرتی جتنا کہ نفرت کا اظہار کرتی ہے ـــ وہ حیرت سے کہتی ہے "منطق! کیسی بکواس چیز ہے۔ جب تک میں اس چیز کو دیکھ نہ لوں جو کچھ میں کہہ رہی ہوں اس وقت تک میں کیسے بتا سکتی ہوں کہ میں کیا سوچ رہی ہوں۔ اس کی بھانجیاں جو تعلیم یافتہ نوجوان خواتین ہیں سوچتی ہیں کہ وہ پرانی ہیں جب کہ وہ حقیقتاً ان کے مقابلے میں زیادہ جدید تھی۔

آج کے فرانس سے تعلق رکھنے والوں کا کہنا ہے کہ موجودہ نسل ژید اور اسی بوڑھی خاتون کے مشورہ پر عمل کرتی ہے اور مصمّم طور پر خود کو بے یقینی کے اندھیرے میں ڈھکیل دیتی ہے اور واقعی اس بنیاد پر انگریزی ناول نگاروں کو پسند کرتی ہے کہ وہ جو کچھ بھی لکھتے ہیں اس میں انہیں شاذ و نادر ہی کامیابی حاصل ہوتی ہے ـــ تعریف ہمیشہ بھلی معلوم ہوتی ہے۔ یہ تو ایسا ہی ہے کہ جیسے کوئی انڈا دینے کی کوشش کرے اور اسے یہ بتایا جائے کہ اس نے بیضوی شکل کی کوئی اور چیز پیدا کی ہے، تو اطمینان کے بجائے اس کا تجسس بیدار ہو گا ـــ اور

جب آپ بیضہ نما چیز پیدا کرنا چاہیں تو اس کا نتیجہ کیا ہوگا، اس کا میں تصور نہیں کر سکتا۔ شاید اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ مرغی کی موت واقع ہو جائے گی —— زید کے ساتھ یہی خطرہ لاحق معلوم ہوتا ہے کہ وہ بیضوی شکلیں پیدا کرنے کے لئے تیار ہو جاتا ہے —— جب اسے تحت الشعور کے بارے میں اطمینان بخش اور ٹھوس طریقے پر بحث کرنے کے لئے صحیح رہنمائی نہیں ملتی۔ تنقیدی عمل میں غلط موقعوں پر تصوف کو گھسیٹ لاتا ہے۔ بہر حال یہ اس کا ذاتی معاملہ ہے۔ ایک نقاد کی حیثیت سے وہ دلچسپ اور پر جوش ہے، اور الفاظ کے مختلف خوشون سے جن کو اس نے LES FAUX MONNAYEURS نام دیا ہے، ان تمام لوگوں کو محظوظ کرتا ہے —— جو یہ دیکھے بغیر کہ وہ کیا کہتے رہے ہیں، نہیں بتا سکتے کہ وہ کیا سوچتے ہیں۔ یا ان لوگوں کو جو پلاٹ کے جبر یا اس کے نعم البدل کردار کے جبر سے بیزار ہو چکے ہیں۔

اس کے علاوہ کوئی اور چیز بھی واضح طور پر ہمارے مدنظر ہے اور وہ ہے کوئی دوسرا پہلو جس کو ابھی تک ہم نے کسوٹی پر نہیں کسا ہے —— شاید ہمیں یہ شک ہو کہ یہ دعویٰ شعوری طور پر تحت الشعور سے لاتعلق رکھتا ہے۔ تاہم ایک ایسا مبہم اور وسیع حصّہ بچ رہتا ہے جس میں تحت الشعور کا دخل ہے۔ چونکہ ہم نقاد ہیں اور صرف نقاد ہیں، اس لئے ہمیں قوس قزح کی تشکیل کے لئے شاعری، مذہب اور جذبہ کو ایک ترتیب میں رکھنے کی کوشش کرنی چاہیئے —— ابھی تک ہم نے کوئی ایسی کوشش نہیں کی تھی۔ ہم انسان کی گہرائیوں کے اندر پہلے ہی جھانک چکے ہیں اور ان پر سبزہ اگا چکے ہیں۔

قوس قزح کے الوان کے اعداد و شمار کا کام صحیح طور پر ہونا چاہیے اور اسی لئے آئیے اب ہم فنتاسی (FANTASY) کے موضوع کی طرف رُخ کریں۔

فنتاسی

FANTASY

تقریروں کے کسی انتخاب کو اگر صرف جملوں کے مجموعہ سے زیادہ کچھ اور اہمیت کا حامل ہونا ہے، تو اس میں کسی مسلسل خیال کا ہونا ضروری ہے جو تمام جملوں میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہو۔ اس کا کوئی موضوع بھی ہونا چاہیے اور خیال کو موضوع کے شانہ بشانہ چلنا بھی چاہیے۔ بظاہر تو یہ بات احمقانہ معلوم ہوتی ہے مگر کوئی ایسا شخص جس نے کبھی تقریر کرنے کی کوشش کی ہو، وہ تسلیم کرے گا کہ اس مرحلے پر مقرر کی دشواری قابل قبول ہوتی ہے ___ الفاظ کے کسی دوسرے مجموعہ کی طرح تقریر بھی ایک خاص فضا اور ماحول پیدا کرتی ہے اور اس کے اپنے وسائل ہوتے ہیں۔ مثلاً ایک مقرر کا وجود، سامعین کا ایک مجمع یا اس کا کوئی دوسرا متبادل ___ یہ برابر کے وقفوں کے ساتھ ہوتا ہے، اس کا اعلان اشتہاروں کے ذریعہ کیا جاتا ہے۔ تقریر کا ایک اقتصادی پہلو بھی ہوتا ہے ہرچند کہ یہ صفت بڑی ہوشیاری سے صیغۂ راز میں رکھی جاتی ہے ___ تقریر کے اندر پنہاں خیالات ابتداء میں ایک سمت میں اپنا سفر شروع کرتے ہیں مگر اسی اثنا میں، موضوع بالعموم آنکھ بچاکر کسی دوسرے خیال سے بھی جا ٹکراتا ہے۔

ان تقریروں کا مرکزی خیال اب تک بڑی حد تک واضح ہو چکا ہے، اور وہ مرکزی خیال یہ ہے کہ ناول میں دو قوتیں کار فرما رہتی ہیں، ایک انسانی وجود کی اور دوسری ان اشیاء کے مجموعہ کی، جو غیر انسانی ہیں —— ان دونوں قوتوں کو مناسب مقام پر رکھنا اور ان کے تقاضوں کو روبہ عمل لانا ناول نگار کا کام ہے —— یہ بات ہے تو بہت سامنے کی مگر، کیا ناول میں کہیں پر یہ بات ملتی بھی ہے؟ شاید اڑان بھرتی ہوئی چڑیا کی طرح —— ہمارا موضوع ان کتابوں سے ماخوذ ہوتا ہے جو ہم نے پڑھی ہیں۔ نظریاتی بحث کرتے وقت جیسے اس موضوع کو چرا لیا جاتا ہے —— چڑیا اپنی جگہ پر بالکل ٹھیک ہے۔ یہ اوپر اٹھتی ہے اور اٹھتی ہی چلی جاتی ہے۔ اور پھر اس کا سایہ بھی بالکل ٹھیک ہے۔ اس کا سلسلہ سڑکوں اور باغوں پر پڑتا ہے۔ لیکن دونوں چیزوں میں مشابہت بہت ہی کم ہے۔ چڑیا جب زمین پر اپنے پنجے ٹیکتی ہے تو اس کے سایہ کے ساتھ یہ عمل رونما نہیں ہوتا۔ تنقید اور بالخصوص کوئی تنقیدی نصاب بہت زیادہ گمراہ کن ہوتا ہے۔ اس کا مقصد خواہ کتنا ہی بلند ہو اور اس کا طریقہ کار چاہے کتنا ہی پر زور، پھر بھی موضوع اس کے نیچے سے پھسل کر نگاہوں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور جب مقرر یا سننے والے تحیر کی حالت میں غفلت سے چونکتے ہیں تو انہیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ بڑے پر وقار اور عالمانہ انداز میں ایسے خطوں کی سیر کرتے رہے ہیں جن کا ان کی پڑھی ہوئی کتابوں سے ذرہ برابر بھی تعلق نہیں۔

آندرے ژید (GIDE) کے لئے یہی بات باعث تشویش تھی یا یوں کہہ لیجئے کہ یہ بات بھی اس کی تشویش کا ایک سبب تھی، کیونکہ وہ ایک متجسس ذہن کا مالک تھا۔ جب ہم حقیقت کو ایک دائرے سے دوسرے دائرے میں منتقل کرتے ہیں، خواہ وہ منتقلی زندگی سے کتابوں کے دائرے میں ہو یا اس کے برعکس کتابوں سے تقریروں میں، تو اس کے ساتھ کوئی نہ کوئی حادثہ ضرور پیش آتا ہے اور وہ رفتہ رفتہ (نہ کہ اچانک) افسردہ ہو جاتی ہے۔ جعلی سکہ ساز (LES FAUY MONNAYEUR) کا طویل

اقتباس جس کا حوالہ گذشتہ صفحات میں دیا جا چکا ہے، شاید چڑیا کو اس کے سائے سے ملا دے۔ اس کے بعد پرانے وسائل کو مزید استعمال کرنا ممکن نہیں ہے۔ ناول میں زمان، اشخاص یا منطق سے زیادہ مواد ہوتا ہے، یہاں تک کہ قسمت سے بھی زیادہ، 'زیادہ' سے میری مراد کوئی ایسی چیز نہیں جس میں یہ پہلو شامل نہ ہوں اور نہ ہی کوئی ایسی چیز جو ان پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہو بلکہ میری مراد کسی ایسی چیز سے ہے جو روشنی کی کرن کی طرح دونوں کو واضح طور پر منقسم کر دے۔ ایک ایسی چیز جس کا ایک طرف تو دونوں سے مضبوط رشتہ ہے اور جو ان کے تمام تر وسائل پر روشنی ڈالتی ہے اور دوسری جانب ان کے اوپر یا درمیان سے ہو کر اس طرح نکل جاتی ہے گویا ان کا کوئی وجود ہی نہ ہو۔ اس روشنی کی کرن کو ہم دو ناموں سے موسوم کرنا پسند کریں گے ــــ ایک فنتاسی (FANTASY) اور دوسرا پیش گوئی (PROPHECY)۔ اس وقت جو ناول ہمارے سامنے ہیں، ان سب میں کہانی بیان کی گئی ہے، ان میں کردار ہیں اور ان کے اندر پلاٹ ہے یا پلاٹ کے ٹکڑے موجود ہیں، اس لئے ہم 'فیلڈنگ' یا 'آرنلڈ بنیٹ' پر پورے اترنے والے پیمانوں کا استعمال کر سکتے ہیں۔ لیکن جب میں ان میں سے دو یعنی 'TRISTRAM SH-ANDY' اور 'MOBY DICK' کے نام لیتا ہوں تو یہ بات واضح ہے کہ مجھے ایک لمحہ کے لئے رک کر غور کر لینا چاہیئے۔ چڑیا اور سایہ ایک دوسرے سے بہت دور ہیں۔ یہاں پر کوئی نیا فارمولا بنایا جانا چاہیئے۔ اور یہ بات اس حقیقت سے صاف ظاہر ہے کہ کوئی شخص TRISTRAM اور MOBY کا ذکر ایک اور صرف ایک جملے میں کر سکتا ہے۔ دونوں کا ایک کڑی میں مربوط ہونا کسی قدر ناممکن ہے۔ ان کے درمیان بُعد المشرقین ہے۔ اور مشرقین کی طرح ان کے درمیان ایک بات قدرِ مشترک کی حیثیت بھی رکھتی ہے جو خطِ استوار کے گرد کے منطقوں میں نہیں پائی جاتی اور وہ مشترک قدر، قطب یا محور کی ہے۔ جارج میریڈیتھ نے اس محور کو چھو لیا تھا، وہ ایک طرح سے تخیل کی دنیا کا باسی تھا۔ یہی بات 'چارلس برونٹے' پر بھی صادق آتی ہے جو کہیں کہیں پیغمبرانہ انداز (پیش گوئی کا طریقہ) اختیار

کرلیتی ہے، لیکن خصوصیت ان دونوں میں سے کسی کے یہاں بھی لازمی جزو کی شکل میں موجود نہیں تھی۔ اگر یہ عنصر ان کی تحریروں میں سے نکال دیا جائے تو کتاب 'ہنری رچمنڈ' اور 'شرلے' کی تحریروں سے ملتی جلتی ایک تصنیف رہ جائے گی۔ 'اسٹرن' یا 'مل ول' یا ورجینیا وُلف یا والٹر ڈی لامیئر یا ولیم بیکسفورڈ یا جیمس جوائس یا ڈی ایچ لارنس یا سولیفٹ کو اس خصوصیت سے محروم کر دیجئے تو ان کے یہاں کچھ بھی باقی نہیں رہ جاتا۔

فکشن کے کسی پہلو کی توجیہہ یا تعریف کرنے کا ہمارا آسان طریقۂ کار ہمیشہ یہ دیکھنا رہا ہے کہ وہ قاری سے کس قسم کا تقاضا کرتا ہے۔ کہانی کا تجسس، کرداروں کے لئے انسانی احساسات اور اقدار کا شعور، پلاٹ کے لئے ذہانت اور یادداشت وغیرہ۔ فنتاسی، ہم سے کیا مطالبہ کرتی ہے؟؟ اس کا ہم سے مطالبہ کچھ اور ہی ہے۔ یہ ہمیں ایک ایسے تطابق پر مجبور کرتی ہے جو کسی ادب پارے کے تطابق سے مختلف اور ایک مستزاد سمجھوتہ ہے۔ دوسرے ناول نگار کہتے ہیں کہ "یہاں پر بعض باتیں ایسی ہیں جو آپ کی زندگی میں واقع ہو سکتی ہیں" فنتاسی نگار کہتا ہے "یہاں بعض باتیں ایسی ہیں جو ممکن ہے آپ کی زندگی میں واقع نہ ہوئی ہوں مگر پہلے مجھ کو آپ سے اپنی پوری کتاب کو قبول کرنے کا مطالبہ کرنا چاہیئے اور پھر یہ مطالبہ کہ آپ میری کتاب کی کچھ خاص باتوں کو قبول کریں۔" بیشتر قارئین پہلی بات کو منظور کر سکتے ہیں لیکن دوسری درخواست کو مسترد کر دیں گے۔ وہ کہیں گے کہ "ہر شخص جانتا ہے کہ کتاب سچی نہیں ہوتی تاہم وہ اس سے فطرت سے قریب تر ہونے کی امید کرتا ہے۔ اور یہ فرشتے، اور جن، یا بچے کی ولادت میں تاخیر وغیرہ، واہیات چیزیں ہیں، نا، صاحب! یہ تو بہت زیادہ ہو گیا" ــــ یا تو وہ پڑھنا بند کر دیتے ہیں اور اگر پڑھنا جاری رکھتے بھی ہیں تو بڑی سرد مہری کے ساتھ ــــ اور وہ مصنف کے داؤ پیچ کی نگرانی، بغیر اس احساس کے کرتے رہتے ہیں کہ ان کے نزدیک اس کی اہمیت اور افادیت کیا ہے ــــ اس میں شک نہیں کہ محولہ بالا طریقۂ کار تنقیدی اعتبار سے موزوں نہیں ہے۔ ہم میں سے

ہر شخص جانتا ہے کہ کوئی بھی ادب پارہ اپنا ایک الگ وجود رکھتا ہے۔ اس کے اپنے اصول وضوابط ہوتے ہیں جو روزمرہ زندگی سے مختلف ہیں۔ ہر وہ چیز جو اس سے مناسبت رکھتی ہے اگر ٹھیک ہے تو آخر فرشتوں وغیرہ سے متعلق کوئی سوال کیوں اٹھایا جائے؟ علاوہ اس کے کہ یہ اس کتاب کے لئے موزوں ہے یا نہیں؟ —— ایک بار تصوراتی اور خیالی دنیا میں جانے کے بعد کسی بھوت اور خود ساختہ توہّم میں کیا فرق باقی رہتا ہے۔ مجھے اس استدلال میں صحت نظر آتی ہے، لیکن میرا دل اسے ماننے پر تیار نہیں ہوتا۔ مجموعی طور پر ناولوں کا لہجہ ایسا لغوی ہوتا ہے کہ جب تخئیلی چیزوں کو لایا جاتا ہے تو اس سے ایک مخصوص قسم کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ بعض قاری اس سے خوش ہوتے ہیں تو بعض کو حیرت ہوتی ہے۔ عین اسی طرح جیسے کسی نمائش کے ضمنی تماشوں کو دیکھنے کے لئے آپ داخلہ فیس کے ساتھ ساتھ کچھ اور پیسے بھی ادا کرتے ہیں۔ اپنے طریقۂ کار یا موضوع کی مناسبت کی وجہ سے یہ ایک مزید سمجھوتے کا مطالبہ کرتا ہے۔ بعض قارئین جو خوشی سے یہ پیسے ادا کر دیتے ہیں وہ ضمنی تماشے ہی دیکھنے کے لئے نمائش گراؤنڈ میں داخل ہوتے ہیں۔ (اس جگہ میرا روئے سخن صرف ایسے ہی لوگوں کی طرف ہے) دوسرے حضرات منہ بگاڑ کر انکار کر دیتے ہیں اور ہم صدق دل سے ان کا احترام کرتے ہیں، کیونکہ ادب میں تخئیل پسندوں کو ناپسند کرنا ہرگز ادب کو ناپسند کرنے کے مترادف نہیں ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان کے یہاں اس عنصر کا فقدان ہے بلکہ مقصد صرف اس بے رغبتی کو ظاہر کرنا ہے جس سے اس کے بعض تقاضے پورے ہوتے ہیں۔ (اگر یہ افواہ صحیح ہے) مسٹر اسکوئتھ، لیڈی انٹو فوکس کے تقاضے پورے نہیں کر سکے۔ ان کا کہنا تھا کہ اگر لومڑی دوبارہ ایک خاتون کا روپ اختیار کر لیتی تو انہیں اس پر اعتراض نہیں ہونا چاہیے تھا، لیکن جب ایسا ہوا تو وہ ایک عجیب طرح کے اضطراب اور غیر اطمینان بخش احساس میں مبتلا ہو گئے۔ یہ احساس نہ تو کسی ممتاز سیاست داں کو کوئی نقصان پہنچاتا ہے اور نہ ہی کسی دلچسپ کتاب کی شہرت کو کم کرتا ہے۔ اس کا مطلب محض یہ ہے کہ مسٹر اسکوئتھ، ادب کے

سچے عاشق ہونے کے باوجود کچھ مزید پیسے نہیں ادا کر سکے، یا ممکن ہے کہ وہ ادا کرنے پر رضامند رہے ہوں لیکن انہیں نمائش کے خاتمے پر ان پیسوں کی واپسی کی امید بھی رہی ہو۔

لہٰذا 'فنتاسی' ہم سے کسی فاضل چیز کا مطالبہ کرتی ہے۔ آیئے اب ہم 'فنتاسی' اور 'پیش گوئی' کے فرق کو پہچانیں۔

دونوں چیزیں اس اعتبار سے یکساں ہیں کہ ان میں دیوتاؤں کا وجود ہے مگر دیوتاؤں کی اقسام کے اعتبار سے وہ مختلف ہیں۔ دونوں میں اساطیری شعور کارفرما ہوتا ہے جو ان کو ہمارے موضوع کے دوسرے پہلوؤں سے ممتاز کرتا ہے۔ ان میں دعائیہ خطاب بھی ہے۔ اس لئے آیئے ہم 'فنتاسی' کی جانب سے، ہوا، پانی، پہاڑ، کیڑے مکوڑے، حافظہ کی فروگذاشت، تمام نحانی واقعات و اتفاقات، ہنسی مذاق اور موت کی سرحد سے اس طرف بسنے والے تمام تر موجودات کو مخاطب کریں ـــــ پیش گوئی (PROPHECY) کے موضوع تک آتے ہوئے ہم دعائیہ اندازِ تخاطب اختیار نہیں کریں گے بلکہ یہ ان تمام عناصر کے لئے ہوگا جو ہماری صلاحیتوں سے بالا و برتر ہیں چاہے وہ انسانی جذبہ ہی کیوں نہ ہو، ہندوستان، یونان، اسکینڈے نیویا اور اسرائیل کے لئے، ان تمام چیزوں کے لئے جو موت سے پرے ہیں اور صبح کے دیوتا 'لوسیفر' کے لئے۔ ان کے دیومالائی تصورات کے ذریعے ہم ان دو ناولوں کے درمیان امتیاز کریں گے۔ اس زمانے میں ہمارے ذہنوں پر یقیناً بہت کم اہمیت کے دیوتا چھائے ہوئے ہیں۔ میں انہیں 'پریوں' کا نام دوں گا بشرطیکہ یہ لفظ توہم پرستی سے مخصوص نہ کیا جائے۔ (کیا آپ پریوں میں یقین رکھتے ہیں؟ جی نہیں، کسی حالت میں بھی نہیں) معمولی زندگی کا مواد مختلف سمتوں میں پھیلتا اور بڑھتا رہے گا، زمین کو چھوتی، شرارت آمیز یا غم والم کی ضربیں لگتی رہیں گی۔ مرکزی روشنیاں ان اشیاء پر پڑیں گی جو ان روشنیوں کے خیرمقدم کی صلاحیت نہیں رکھتیں اور 'ٹریجڈی' خود اگرچہ اس فہرست سے خارج نہیں ہوئی ـــــ لیکن ایک

ناگہانی اور اتفاقی تاثر سے ہمکنار ضرور ہوگی۔ گویا کہ یہ واحد لفظ اس کو بالکل نہتا کر دے گا — فنتاسی کی قوت کائنات کے ہر گوشے میں حلول کرتی ہے لیکن نہیں کرتی تو ان قوتوں میں جن کے قبضے میں کائنات کی حرکت ہے۔ ستارے جو آسمان کا دماغ ہیں اور ناقابل ترمیم قانون پر چلنے والی فوج ہیں، فنتاسی کی رسائی سے باہر ہیں۔ اور اس طرح کے ناولوں میں ایک طرح کا ترقی یافتہ ماحول ملتا ہے، جو ان کی قوت اور دلچسپی کا راز ہے۔ ان میں ٹھوس کردار نگاری اور اخلاق و تہذیب کی دلکشی اور تلخ تنقید بھی مل سکتی ہے۔ تاہم ہمیں روشنی کی کرن کی تشبیہہ کو برقرار رکھنا چاہیئے اور اگر ایک دیوتا کو خصوصی طور پر دعائیہ انداز میں مخاطب کرنا ضروری ہے تو آیئے ہم ہرمیز (HERMES) کو آواز دیں جو قاصد، چور اور روحوں کو ایک خطرناک عاقبت کیطرف لے جانے والا ہے۔

یہاں آپ مجھ سے یہ سننے کی توقع کریں گے کہ "فنتاسوی کتابیں ہم سے مافوق الفطرت باتوں کو قبول کرنے کا مطالبہ کرتی ہیں"۔ میں ایسا ضرور کہوں گا لیکن قدرے ہچکچاہٹ کے ساتھ کیونکہ موضوع کے متعلق میرا بیان ان ناولوں کو تنقید کے شکنجے میں کس دے گا جس سے ان کا محفوظ رہنا ضروری ہے۔ بیشتر کتابوں کے مقابلے میں یہ بات ان پر زیادہ صادق آتی ہے کہ انہیں پڑھ کر ہم صرف یہ جان سکتے ہیں کہ ان میں کیا ہے اور ان کی اپیل یا تاثر خاص طور پر ذاتی اپیل یا ذاتی تاثر ہے۔ ان کی حیثیت ایک طرح سے نمائش کے اندر ضمنی تماشوں کی سی ہے۔ اس لئے میں ہر ممکن احتیاط سے کام لوں گا اور یہ کہوں گا کہ وہ ناول ہم سے یا تو مافوق الفطرت عناصر کی موجودگی یا انکی غیر موجودگی کو قبول کرنے کا مطالبہ کرتے ہیں۔

ان میں سے بہترین ناول 'TRISTRAM SHANDY' کا حوالہ اس نکتہ کو واضح کر دے گا۔ SHANDY کی خانہ داری مافوق الفطرت عناصر سے یکسر عاری ہے مگر اس جانب ہزاروں

واقعات اشارہ ضرور کرتے ہیں کہ مافوق الفطرت عناصر اس سے کچھ دور بھی نہیں ہیں۔ پورے رزمیہ پر ایک دلچسپ جمود طاری ہے۔ کردار جس قدر جد و جہد کرتے ہیں کام اسی قدر کم ہوتا ہے۔ جتنا کم وہ کہنا چاہتے ہیں اتنا ہی زیادہ بولتے ہیں، جتنی قوت کے ساتھ وہ سوچتے ہیں اتنی ہی ان کی زبان رکتی ہے ـــــ حقائق میں مستقبل کو گرفت میں لینے کے بجائے ماضی کو پھیلانے کا ایک غلط رجحان رونما ہوتا ہے اور ڈاکٹر سلوپ کے تھیلے جیسی اشیاء کی ضد اور سرکشی مشکوک ترین شے بن جاتی ہے بظاہر TRISTRAM SHANDY میں ایک دیوتا کا نام پوشیدہ ہے جس کا نام 'پراگندگی' ہے اور بعض قارئین اسے قبول نہیں کر سکتے۔ موڈل مجسم اوتار ہے۔ اس کے بھیانک خدوخال کا نقشہ کھینچنا ہی اسٹرن کا مقصد نہیں تھا۔ وہ اس کے شاہکار کے پس پردہ معلق رہنے والی فن کی دیوی ہے ـــــ اس سے کم تعجب کی بات یہ ہے کہ ایک اور روحانی موڈلر 'ڈاکٹر جانسن' نے ۱۷۷۶ء میں لکھتے ہوئے یہ فقرے چسپت کئے کہ "کوئی بھی احمقانہ چیز زیادہ عرصے تک قائم نہیں رہتی، TRIS-TRAM SHANDY زیادہ دنوں تک باقی نہیں رہی۔" ڈاکٹر جانسن اپنے ادبی فیصلوں سے اکثر خود پشیمان رہتے تھے اور بالخصوص اس فیصلے کی صداقت تو یوں بھی مشتبہ ہے۔

اچھی بات ہے! ہمیں اس سے 'فنتاسی' کی تعریف کرنے میں مدد ملے گی ـــــ اس سے مراد مافوق الفطرت عناصر ہوتے ہیں، لیکن ضروری نہیں کہ اس سے ان عناصر کا اظہار ہو۔ اکثر اس سے ان عناصر کا اظہار ہوتا بھی ہے اور اگر اس قسم کی تقسیم معاون ثابت ہو سکتی ہے تو ہم ان تدابیر کی ایک فہرست مرتب کر سکتے ہیں جن کو تخیلی مزاج رکھنے والے ادیبوں نے استعمال کیا ہے، مثلاً کسی دیوتا، بھوت، فرشتہ، بندر، عفریت یا بدروح کو روزمرہ کی زندگی میں لانا یا کسی انسانی کردار کو غیر انسانی ماحول، مستقبل، ماضی، زمین کے اندرونی حصے یا چوتھے بعد میں لانا، یا شخصیت کے اندر چھلانگ لگانا یا اسے تقسیم کرنا یا سب سے آخر میں پیروڈی کی اقسام وغیرہ ـــــ

ان اقسام کو کبھی فرسودہ ہونے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ وہ قدرتی طور پر مخصوص مزاج کے ادیبوں میں پیدا ہو جاتی ہے اور دوبارہ از سرِ نو استعمال میں آجاتی ہیں ـــــ لیکن یہ حقیقت دلچسپ ہے کہ ان کی تعداد محدود ہے اور اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ روشنی کی کرن کو مخصوص صورتوں میں ہی استعمال کیا جا سکتا ہے۔

ایک نمائندہ اور مخصوص مثال کے طور پر میں ایک چڑیل کے موضوع پر لکھی 'NORMAN - MATSON' کی نئی کتاب "فلیکرس میجک" کا انتخاب کروں گا۔ مجھے یہ کتاب اچھی لگی اور میں نے ایک ایسے دوست سے اس کو پڑھنے کی سفارش کی جس کے فیصلے کی میں قدر کرتا ہوں۔ اس کو وہ کتاب بہت ڈھیلی اور کمزور لگی ۔ یہی بات نئی کتابوں میں بڑی تکلیف دہ ہے۔ نئی کتابوں میں ہمیں وہ طمانیت ہرگز حاصل نہیں ہوتی جو ہمیں کلاسیکی چیزوں کو پڑھ کر ملتی ہے۔ 'فلیکرس میجک' میں مشکل سے ہی کوئی چیز نئی ہوگی۔ فنتاسی اس میں ہو نہیں سکتی۔ وہی جادو کی انگوٹھی کی صدیوں پرانی کہانی ہے جو یا تو آفت لاتی ہے یا کچھ بھی نہیں لاتی۔ ایک امریکی لڑکے 'فلیکر' کو جو پیرس میں مصوری سیکھ رہا ہے، کافی ہاؤس میں ایک لڑکی انگوٹھی دیتی ہے ۔ وہ لڑکی ایک بدروح ہے جو اسے بتاتی ہے کہ اسے صرف یہ یقین ہونا چاہیے کہ اسے کس چیز کی ضرورت ہے اور وہ چیز اسے خود بخود مل جائے گی۔ انگوٹھی کی قوت کا ثبوت اس سے ملتا ہے کہ ایک موٹر بس آہستہ آہستہ سڑک سے اوپر کی جانب اٹھتی ہے اور ہوا میں الٹی ہو جاتی ہے۔ اندر بیٹھے ہوئے مسافر جو باہر نہیں گرنے پاتے بظاہر یہ تاثر دینے کی کوشش کرتے ہیں گویا کوئی بات ہی نہیں ہوئی ہے۔ موٹر بس کا ڈرائیور جو راہداری میں کھڑا ہے، اپنے استعجاب کو چھپا نہیں پاتا لیکن جب اس کی بس حفاظت سے زمین پر دوبارہ واپس آجاتی ہے تو وہ اپنی سیٹ سنبھالنے اور ہمیشہ کی طرح فراٹے سے بھاگ جانے میں ہی عافیت سمجھتا ہے ـــ اب 'فلیکر' انگوٹھی قبول کر لیتا ہے ـــ ہر چند کہ اس کے کردار کا

خاکہ دھندلا رہ گیا ہے مگر اس میں انفرادیت ہے۔ اور یہی شدگی کتاب کو قابل گرفت بناتی ہے۔

کہانی، گھر کر تناؤ اور چھوٹے چھوٹے جھٹکوں کے ساتھ آگے بڑھتی ہے۔ یہ طریقۂ کار سقراط سے ملتا جلتا ہے۔ لڑکا کسی ظاہری چیز مثلاً رولس رائس کار کے خیال سے ابتدا کرتا ہے۔ لیکن وہ اس فضول چیز کو کہاں رکھے گا؟ یا وہ ایک خوبصورت عورت کا تصوّر کرتا ہے یا وہ دولت کے لئے سوچتا ہے وہ بالکل ہی غریب ہے، یوں کہئے کہ وہ ایک ملین ڈالر کا خیال کرتا ہے۔ وہ دل کی مراد پانے کی خاطر انگوٹھی گھمانے کی تیاری کرتا ہے، کہ اسی وقت یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ دو ملین ڈالر زیادہ مناسب رہیں گے اور پھر دس ملین ڈالر، یہاں تک کہ دولت اُسے پاگل کر دیتی ہے اور یہی بات اس وقت بھی ہوتی ہے جب وہ طویل عمر کا خیال کرتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ میں چالیس سال میں مروں گا، نہیں، پچاس سال میں، نہیں، سو سال میں — توبہ کیجئے، کیسا بھیانک تصوّر ہے! پھر اس کے ذہن میں اس کا ایک حل آتا ہے۔ اس کی خواہش ہمیشہ سے ایک بڑا مصوّر بننے کی رہی ہے — خوب! وہ اچانک ایک عظیم مصوّر بن جائے گا۔ لیکن یہ عظمت کس نوعیت کی ہونی چاہیے؟ گوئٹے جیسی عظمت یا 'سیزین' (CEZANNE) جیسی؟ یقیناً ان دونوں میں سے کوئی بھی نہیں۔ وہ ایک ایسی عظمت کا خواہش مند ہے جو اس کی اپنی انفرادی عظمت ہو — مگر وہ نہیں جانتا تھا کہ آخر وہ عظمت ہے کیا — اس طرح دوسری خواہشات کی طرح اس خواہش کی تکمیل بھی ناممکن ہو جاتی ہے۔

اور اب ایک خوفناک عورت رات دن اس پر اپنی سحر کاری شروع کرتی ہے۔ وہ اسے اس لڑکی کے بارے میں یاد دہانی کراتی ہے جس نے انگوٹھی دی تھی۔ وہ اس کے خیالات کو جانتی ہے اور کہتی ہے کہ "پیارے لڑکے! خوشی کی خواہش کرو" ورنہ اُسے ہمیں معلوم ہو جاتا ہے کہ اصل چڑ یہ

وہی ہے اور لڑکی اس کی ایک انسانی دوست تھی جس کو وہ فلیکر سے رابطہ قائم کرنے کے لئے استعمال کیا کرتی تھی۔ یہ سب سے آخری اور بہت ہی اکیلی بدروح تھی، باقی تمام بدروحوں نے اٹھارہویں صدی کے دوران خودکشی کر لی تھی۔ وہ نیوٹن کی دنیا میں جہاں دو اور دو چار ہوتے ہیں زندہ رہنے کی سکت نہیں رکھتی تھیں اور آئن اسٹائن کی دنیا بھی اپنے مرکز سے اس قدر نہیں ہٹی ہے کہ بدروحیں پھر سے زندہ ہو جائیں۔ وہ اس دنیا کو نیست و نابود کرنے کی امید میں سولی پر چڑھ گئی ہے وہ چاہتی ہے کہ وہ خوشی پانے کی خواہش کرے کیونکہ اس انگوٹھی کی تاریخ میں اس قسم کی خواہش کبھی نہیں کی گئی ہے۔

شاید اپنے کو اس آفت میں پانے والا پہلا شخص فلیکر تھا۔ قدیم دنیا کے لوگوں کے سامنے اتنی کم چیزیں تھیں کہ وہ یقین کے کچھ چیزوں کی تمنا کر سکتے تھے جن کی انھیں ضرورت ہوتی تھی۔ وہ اس خدا کے بارے میں جانتے تھے جس کی داڑھی تھی اور جو کھیتوں سے تقریباً ایک میل دور آرام کرسی پر بیٹھا ہوتا تھا —— زندگی بہت مختصر بھی تھی اور طویل بھی۔ کیوں کہ وہ زمانہ بے سمجھی بوجھی کاوشوں سے پُر تھا۔

قدیم زمانے کے لوگ کسی اونچی پہاڑی پر بنے ہوئے ایک خوبصورت قلعہ کی خواہش کرتے تھے، جس میں وہ مرتے دم تک رہتے تھے۔ پہاڑی بہت اونچی نہیں ہوتی تھی۔ کھڑکیوں سے کوئی شخص اسی طرح تیس صدی پیچھے تک دیکھ سکتا تھا جیسے کوئی بنگلے کی کھڑکی سے دیکھتا ہے —— قلعہ کے اندر الفاظ اور تصاویر سے بھری ہوئی کتابوں کی جلدیں نہیں ہوتی تھیں جن کو انسان نے مسلسل تجسّس کے نتیجے میں دنیا کے ہر کونے سے مٹی اور ریت کے سینے سے کھود کر نکالا ہے۔ وہاں کے عفریت کے بارے میں ایک نیم پختہ جذباتی لگاؤ تو تھا مگر اس کا علم نہیں تھا کہ کسی زمانے میں روئے زمین پر صرف عفریت ہی آباد تھے۔ اس زمانے میں خیالات کی طرح سفید دیوار پر تھرکنے والی فلمیں نہیں تھیں، صدا پیما نہیں تھا، نہ ہی کوئی ایسی مشین تھی جس سے رفتار کا احساس

کیا جا سکے، جو تھے بُعد کی کوئی تصویر نہیں تھی ـــــ واٹرول اور من (١٨٨٨) اور پیرس یا فرانس کی زندگی اور وہاں کی زندگی میں کوئی فرق و امتیاز نہ تھا۔ قلعہ کی زندگی میں روشنی کمزور اور دھندلی تھی، راہداریاں اندھیرے میں الٹی ہوئی تھیں اور کمروں میں صرف گہرے سائے تھے۔ باہر کی چھوٹی سی دنیا بھی سائیوں سے پر تھی اور قلعے میں رہنے والے شخص کے دماغ کے بالکل اوپر ایک دھندلی روشنی رقص کرتی رہتی تھی۔ اس کے نیچے صرف سائے تھے، خوف، جہالت، ناواقفیت اور ان سے سمجھوتے کے سائے۔ سب سے بڑی بات یہ تھی کہ پہاڑی پر بنے ہوئے اس قلعے میں اس انکشاف کا ذرہ برابر بھی شعور نہیں تھا کہ اگر آج نہیں تو کل یقیناً آدمی ایک ہی جھٹکے میں اپنی طاقت دوگنی کرلے گا، اور دنیا کو دوبارہ تبدیل کر دے گا۔

آخر کار فیلکر کو یہ سوچ کر غصہ آیا کہ قدیم طلسمی کہانیاں اس دور کی ایک بدصورت مختصر سی دنیا غیر واضح خیالات کی حیثیت رکھتی تھیں۔ ان کہانیوں سے اسے کوئی رہنمائی نہیں ملی۔ اس کی دنیا اور ان کہانیوں کی دنیا کے درمیان بہت زیادہ فرق تھا۔

اسے حیرت ہوئی کہ کہیں اس نے بے توجہی سے خوشی کی خواہش ترک تو نہیں کردی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا تھا کہ وہ اس کے بارے میں بالکل نہیں سوچتا۔ وہ زیادہ عقل مند نہیں تھا۔ پرانی کہانیوں میں کسی نے بھی خوشی کی تمنا نہیں کی تھی۔ اسے تعجب ہوا کہ ایسا کیوں ہے؟ اس نے سوچا، مجھے ضرور تجربہ کرنا چاہیئے۔ صرف یہ دیکھنے کے لئے کہ یہ آخر ہے کیا ـــ اس خیال سے وہ کانپنے لگا۔ اس نے اپنے بستر سے چھلانگ لگائی اور دونوں ہاتھوں کو ایک ساتھ رگڑتا ہوا سرخ ٹائیں کے فرش پر ٹہلنے لگا "میں ہمیشہ کے لئے خوش رہنا چاہتا ہوں" ان الفاظ کے ساتھ اس نے سرگوشی کی مگر اس احتیاط سے کہ انگوٹھی چھو نہ جائے "ہمیشہ کے لئے خوش" پہلے لفظ کے دو حروف چھوٹے چھوٹے سخت پتھروں کی مانند اس کے تخیل کی گھنٹی سے موسیقی پیدا کرتے

ہوئے ٹکرائے لیکن دوسرا لفظ ایک سرد آہ کی طرح نکلا۔ ہمیشہ کے لئے، اس کی روح اس لفظ کی نرم وزنی تہ کے نیچے ڈوب گئی اور اس کے خیالات میں اس لفظ کی ایک بے ہنگم سی بجتی ہوئی موسیقی پیدا ہوئی "ہمیشہ کے لئے خوش ہے" — نہیں !!

ایک سچے فنتاسی نگار کی حیثیت سے نارمن میٹسن طلسم اور عقل سلیم کی دنیاؤں کو دونوں پر منطبق ہونے والے الفاظ استعمال کر کے ایک دوسرے سے مربوط کر دیتا ہے اور اس سے پیدا ہونے والا لاخیر ایک زندہ وجود اختیار کر لیتا ہے۔ میں کہانی کا انجام نہیں بتاؤں گا، آپ نے اس کے لازمی اجزاء کا اندازہ لگا لیا ہو گا لیکن ایک تازہ فکر کے افعال میں ہمیشہ تحیر اور استعجاب پوشیدہ ہوتا ہے، اور اعلیٰ ادب اسی طرح خواہش بن کر تا قیامت معرض وجود میں آتا رہے گا۔

مافوق الفطری ادب کی اس سادہ مثال سے آگے بڑھ کر آئیے، ہم ایک ذرا پیچیدہ مثال کو سامنے رکھیں اور ایک مشہور، اور اچھے انداز میں لکھی ہوئی کتاب کو دیکھیں جو اپنی روح کے اعتبار سے مزاحیہ ہے — یہ کتاب MAX BEERBOHM کی ZULEIKHA DOBSON ہے۔ آپ سب ذاتی طور پر نہ سہی مگر مس ڈوبسن سے واقف ضرور ہوں گے ورنہ اس وقت آپ کا یہاں رہنا مشکل ہو جائے گا — یہ وہی دوشیزہ ہے جس کے عشق میں ایک کے علاوہ آکسفورڈ کے تمام انڈر گریجویٹ طلباء نے اپنے آپ کو سمندر کی موجوں کے حوالے کر دیا اور اس باقی ماندہ لڑکے نے بھی کھڑکی سے کود کر جان دے دی۔

یہ "فنتاسی" کا ایک عمدہ موضوع ہے، لیکن اس کا تمام تر انحصار طریقہ کار پر ہے۔ اس پر لکھنے کے لئے حقیقت پسندی، ظرافت، طلسم اور اساطیر کا ایک امتزاج درکار ہے اور ان میں اساطیر عنصر سب سے زیادہ ہیں۔ میکس نے متعدد مافوق الفطرت قوتوں کی یا تو اختراع

کی ہے یا انہیں مستعار لیا ہے۔ 'زلیخا' کو ان میں سے کسی مخصوص قوت کے ساتھ منسلک کرنا نامناسب ہوگا۔ اس طرح فنتاسی یا تو وزنی بن جائے گی یا ہلکی۔ لیکن پسینے میں شرابور بادشاہ سے لے کر سیاہ اور بھیگی موتیوں، شور مچاتے ہوئے اُلوؤں، دیوی کی مداخلت اور مختلف اشخاص کے بھوتوں، ان سب سے ہمارا واسطہ پڑتا ہے۔ جوں ہی ان میں سے ایک شے ہانپ جاتا ہے دوسرا شروع ہو جاتا ہے۔

وہ پہاڑی کے نیچے گر وہ اسٹریٹ میں سے اسکوائر کے پاس سے گذرے۔ ڈلوک نے مارٹن کے مجسّم والے مینار کی طرف دیکھا۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ آج رات بھی یہ اپنی تمام تر خوبصورتی اور وقار کے ساتھ یہاں کھڑا رہے گا، اور آج بھی چھتوں، چمنیوں اور اپنی قانونی بیوی کے مینار کو گھورتا رہے گا۔ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ مستقبل میں کتنی صدیوں تک اسی طرح کھڑا رہے گا اور اسی طرح گھورتا رہے گا۔ وہ ایک لمحہ کے لئے چونکا، آکسفورڈ کی دیواریں تک ہماری تحقیر کرنے کا طریقہ جانتی ہیں، اور ڈلوک اپنی بربادی کو بے قیمت تصوّر کرنے کو ناپسند کرتا تھا۔

ارے، یہ تو تمام معدنیات ہمارا مذاق اڑا رہی ہیں، سبزہ، اور سال میں ایک بار اُگنے والے پت جھڑ والے درخت ان سے کہیں زیادہ رحمدل ہیں۔ مسیحی گرجا کی کیاریوں میں قطار در قطار کھلے ہوئے پھول ڈلوک کو دیکھ کر، "گویا سر ہلا کر اور جھوم جھوم کر کہہ رہے تھے "خدا حافظ عالی جاہ!" اور یوں سرگوشی کر رہے تھے کہ "ہمیں آپ کی حالت پر بہت افسوس ہے، واقعی حد سے زیادہ افسوس۔ ہم یہ سوچنے کی بھی جسارت نہیں کر سکتے کہ آپ ہم سے پہلے مر جائیں گے، ہم آپ کی موت کو ایک عظیم المیہ تصوّر کرتے ہیں۔ خدا حافظ، اگر ہماری طرح حیوانوں کی اقلیم کے لوگوں کو بھی لافانی روحیں ودیعت کی گئی ہیں تو شاید ہم دوسری دنیا میں ملیں گے"!

ڈیوک ان کی زبان بہت کم جانتا تھا تاہم جب وہ نرم روی سے لہراتے ہوئے لالہ زاروں سے گذرتا تو کم از کم وہ ان کے کلمات خیر اور تسلیمات کو سمجھ ضرور گیا اور ایک مبہم لیکن مودبانہ مسکراہٹ سے ان کا جواب دیتے ہوئے اور بہت ہی خوشگوار تاثر پیدا کرتے ہوئے یکے بعد دیگرے دائیں اور بائیں جانب نظر ڈالی۔"

اس طرح کے اقتباسات ایسی خوبصورتی کے حامل ہیں کہ جو سنجیدہ ادب کو میسر نہیں۔ یہ مزاحیہ اور قوس قزح کی مانند رنگین ہونے کے ساتھ دلچسپ اور عمیق بھی ہیں۔ انسانی فطرت کی تنقید تیر کی طرح نہیں اڑتی بلکہ اپسراؤں کے پروں پر اڑتی ہے۔

اختتام

خاتمہ (جو ادب میں بیشتر مہلک ہوتا ہے اور وہاں ناول زیادہ تر کمزور پڑ جاتا ہے) کے قریب پہنچ کر بہت قریب سے دیکھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ تمام انڈر گریجویٹ طلباء کی خودکشی کا حصّہ دلچسپ نہیں ہے، پھر بھی یہ کتاب عظیم ہے اور ہم اس کو فنتاسی کے موضوع پر اپنے دور کا عمدہ ترین کارنامہ کہہ سکتے ہیں۔ اور زلیخا کی خواب گاہ کا آخری منظر اپنی تمام تر آئندہ ہیبت ناکیوں کے باوجود بے عیب ہے۔

"اور اب رکی ہوئی سانس اور تیزی سے دھڑکتے ہوئے دل کے ساتھ اس نے آئینہ میں نظر آتی ہوئی خاتون کو پیچھے مڑے بغیر دیکھا، اور اب وہ پورا چکر کاٹتی ہوئی گھوم کر آہستہ سے اس چھوٹی سی میز پر آئی جس پر اس کی دو کتابیں رکھی تھیں۔ اس نے لپک کر براڈشا (BRADSHAW) (برطانیہ کا ریلوے ٹائم ٹیبل) اٹھالیا۔

ہم ہمیشہ براڈشا اور اس سے گفتگو میں مصروف کسی بھی شخص کے درمیان مخل ہوتے ہیں۔ MELISANDE نے پوچھا "کیا 'MADEMOISELLE' مجھے وہ چیز پانے کی اجازت دیں گی جو وہ ڈھونڈھ رہی ہیں؟؟

"خاموش ہو جاؤ" زلیخا نے کہا، ہم سب سے پہلے اس شخص کو خارج کرتے ہیں جو ہمارے اور براڈشا کے درمیان حائل ہوتا ہے۔"

زلیخا نے کتاب اوپر اٹھاتے ہوئے کہا" دیکھو، کیا یہاں سے براہ راست کیمرج جانا ممکن ہے" کیا ایسا نہیں ہو سکتا، دیکھو کہ وہاں تک کیسے پہنچا جا سکتا ہے؟

ہمیں مداخلت کرنے والے پر کبھی اعتماد نہیں رہتا اور نہ ہی مداخلت کرنے والا کبھی رنجیدہ و نادم ہوتا ہے ــ زلیخا اکتاہٹ اور چڑچڑے پن کی حد تک بداعتمادی کے ساتھ بیٹھی ہوئی اپنی خادمہ کی بزدلانہ تحقیقات کا بغور معائنہ کر رہی ہے۔

"رک جاؤ، اس نے اچانک کہا، میرے ذہن میں ایک بہت ہی اچھا خیال آیا ہے۔ صبح سویرے اسٹیشن چلی جاؤ اور اسٹیشن ماسٹر سے مل کر کہو کہ کوئی دس بجے میرے لئے ایک خاص گاڑی کا انتظام کر دے۔"

اس نے اٹھتے ہوئے اپنی باہیں سر تک اٹھائیں اور جماہی لینے کے انداز میں پھیلے ہوئے اس کے ہونٹ مسکراہٹ کے ساتھ بند ہو گئے۔ اس نے اپنے ہاتھوں سے کندھے پر سے بالوں کو پکڑ کر جھٹکا دیتے ہوئے ایک ڈھیلی گرہ باندھی اور بہت آہستگی سے بستر کے اندر سرک گئی۔

زلیخا کو اس جگہ آ جانا چاہیئے۔ معلوم بھی نہیں ہوتا کہ وہ یہاں کبھی آئی ہو اور ہم صرف یہ فرض کر سکتے ہیں کہ دیوتاؤں کی مداخلت کے سبب اس کی خصوصی گاڑی روانہ نہیں ہو سکی۔ یا اس سے زیادہ اس بات کا امکان ہے کہ وہ ابھی BLETCHLEY کے کسی پلیٹ فارم پر کھڑی ہوئی ہو ــ اپنی فہرست میں شامل اقسام میں سے، میں نے پیروڈی کا ذکر کیا ہے جس کا جائزہ میں آگے بھی لوں گا۔ یہاں نغمہ اسی پسند مصنف اپنی دیومالا کے لئے کسی قدیم تصنیف سے کام لیتا ہے اور اس کو اپنے ذاتی مقاصد کے لئے ایک خاکے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ اس کی ایک مثال ہمیں جوزف اینڈریوز کے یہاں ملتی ہے۔ فیلڈنگ نے

پامیلا کو ایک طربیہ دیومالا کی حیثیت سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کا خیال تھا کہ پامیلا کے ایک بھائی اور سادہ مزاج پیادہ کی اختراع دلچسپی سے خالی نہ ہوگی، جو اسی طرح لیڈی بوبی کی توجہ کو مرتکز کرے جیسے کہ پامیلا مسٹر بی کی توجہ کو مرتکز کرتی تھی، اور اس نے لیڈی بوبی کو مسٹر بی کی پھوپھی بنا دیا۔ اس طرح اس کو رچرڈسن پر ہنسنے اور کبھی کبھی زندگی کے بارے میں اپنے ذاتی خیالات کے اظہار کا موقع ملے گا۔ فیلڈنگ کا نظریۂ حیات ایک ایسا نظریہ تھا جو مضبوط ہمت جہت کرداروں سے تال میل رکھتا ہے اور فنتاسی PARSON ADAMS اور MRS. SLIPSLOP کے وجود کے ساتھ اختتام کی منزل کو پہنچتی ہے اور ہمارے سامنے ایک آزاد تحریر آجاتی ہے۔ جوزف انڈریوز (جو تاریخی اہمیت کا بھی حامل ہے) ایک ناکام اور نقلی ابتدار کی حیثیت سے ہمارے لئے دلچسپ ہے۔ اس کا مصنف "رچرڈسن کی دنیا" میں ابتدار احمقانہ کھیل سے کرتا ہے۔ اور اس کا اختتام اپنی ذاتی زندگی کی سنجیدگی میں کرتا ہے جو 'ٹامس جونسن' اور 'امیلیا' کی دنیا ہے۔

بعض ناول نگاروں کے حق میں، خصوصاً ان کے لئے جن کے پاس کہنے کے لئے بہت کچھ اور ادبی ذہانت کی افراط ہوتی ہے مگر وہ مرد اور عورت کی انفرادیت کے پہلو سے دنیا پر نظر نہیں ڈالتے یا دوسرے الفاظ میں کرداروں کی اختراع کے لئے آسانی سے تیار نہیں ہوتے، پیروڈی یا کسی اور چیز کو من و عن قبول کر لینا بہت سودمند ثابت ہوتا ہے۔ ایسے لوگ لکھنا کس طرح شروع کرتے ہیں؟ پہلے سے موجود کسی کتاب یا ادبی روایت سے انہیں حوصلہ ملتا ہوگا جس میں پڑا ہوا کوئی نمونہ ان کے لئے ابتدار کا کام کرتا ہے ___ LOWS DICKINSON کی فنتاسی "جادوئی بانسری" اسی طرح معرض وجود میں آئی ہوگی جس نے موزارٹ (MOZART) کی دنیا کو اپنے لئے دیومالا کے طور پر استعمال کیا تھا ___ یہی بات دوسری فنتاسی یعنی جیمس جوائس کی "یولیسس" پر بھی صادق آتی ہے، جو خواہ کچھ بھی ہو مگر ہے شاندار۔ جوائس کو اس قابل تعریف کارنامہ کی تکمیل میں، جو شاید ہمارے دور کا دلچسپ ترین ادبی تجربہ

ہے، کامیابی نصیب نہ ہوتی اگر اس نے 'اوڈیسی' کی دنیا اور اس کے ماحول سے استفادہ اور رہنمائی نہ حاصل کی ہوتی۔

میں صرف "یولیسس" کے ایک پہلو سے کسی قدر بحث کروں گا۔ اس میں شک نہیں کہ یہ ناول نفسیاتی سے زیادہ بھی بہت کچھ ہے اور کائنات کو کیچڑ اور مٹی سے ڈھکنے کی ایک جان توڑ کوشش۔ منفی وکٹوریائیت، جہاں شیرینی اور روشنی ناکام ہوجائیں وہاں بھونڈے پن اور گندگی کو ترجیح دینے کی کاوش ہے ــــ ساری سہل انگاریاں دلچسپ اور پرلطف ہیں، سبھی ہمیں صداقت سے دور کرتی ہیں (جو TRISTRAM SHANDY کے گنجلک پن سے قریب تر ہے) 'یولیسس' ہمیں اس بنیاد پر متوجہ نہیں رکھ سکتا کہ اس کے اندر ایک طرح کی اخلاقیات ہے ورنہ تو ہمیں بھی مسز ہمفری وارڈ سے بحث کرنی پڑے گی۔ ہمارا تعلق اس سے صرف اس بنا پر ہے کہ ایک دیومالا کی مدد سے جوائس مطلوبہ ایسٹیج اور کرداروں کی تخلیق میں کامیاب ہوگیا ہے۔

چار لاکھ الفاظ کا تعامل صرف ایک دن کا احاطہ کرتا ہے۔ ڈبلن کا منظر ہے اور مرکزی خیال ایک سفر کا ہے جو ہم عصر انسان کا صبح سے نصف شب تک، بستر سے لے کر متوسط طبقہ کی بے ہنگم حرکات وسکنات تک، جنازہ، اخبار کے دفتر، لائبریری، شراب خانہ، بیت الخلاء، اسپتال کے بستر، ساحلِ سمندر پر ہواخوری، شراب خانہ، کافی اسٹال اور پھر بستر میں واپس آجانے تک کا سفر ہے، اور اس کا تسلسل اس وجہ سے ہے کہ اس کا انحصار درختوں سے لٹکی ہوئی چمگادڑ کی طرح کسی ہیرو کے یونانی سمندروں کا سفر طے کرنے پر ہے۔

"یولیسس" خود ایک مذہب تبدیل کردہ یہودی 'بلوم' ہے جو لالچی، عیاش، اوچھا، بداخلاق، چھچھورا، نمائشی، قابلِ رحم اور گھٹیا امیدیں رکھنے والا شخص ہے۔ وہ جسم کے وسیلے سے زندگی کے اسرار سے واقف ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ پن پال، مسز میرینا بلوم کا چربہ ہے جو کسی بھی طرح اپنے جاننے والوں کے

لئے سمت مزاج نہیں ہے۔ تیسرا کردار نوجوان STEPHENDEDALUS کا ہے جسے بلوم نے اسی قدر اپنا روحانی بیٹا تسلیم کر لیا ہے جس قدر 'یولیسس' TELAMACHUS کو اپنا حقیقی بیٹا مانتا ہے۔ اسٹیفن بھی زندگی سے واقف ہونا چاہتا ہے مگر عقل کے وسیلے سے ـــــ پہلے بھی اس سے ہماری ملاقات "THE PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN" میں ہو چکی ہے۔ اور اب اسے اس رزمیہ میں لایا گیا ہے۔ وہ اور بلوم 'نائٹ ٹاؤن میں آدھے راستے پر ملتے ہیں (جو کسی حد تک ہومر کے قلعہ سے مناسبت رکھتا ہے اور کسی حد تک دوزخ میں اس کے داخلے سے) اور اس کی مافوق الفطری اور گندگی سے اٹی ہوئی راہوں میں وہ اپنی ہلکی سی لیکن سچی دوستی منقطع کرتے ہیں۔ یہ ناول کا بحران ہے اور یہاں پر اور درحقیقت پورے ناول میں کسی زہریلے سانپ کی طرح کینچلی کے درمیان مہلک کیڑوں کی طرح چھوٹی چھوٹی دیومالاؤں کی بھرمار ہو جاتی ہے۔ زمین و آسمان دوزخی زندگی سے بھر جاتے ہیں۔ شخصیتیں پگھل جاتی ہیں، مرد اور عورت میں ایک دوسرے کی جنس کا تبادلہ ہوتا ہے، یہاں تک کہ پوری کائنات بشمول غریب عیش پسند بلوم کے، ایک بے لطف عمل میں ملوث ہو جاتی ہے۔

کیا ایسا ہی ہوتا ہے؟ نہیں، بالکل نہیں۔ ادب میں سفلہ پن نہ ہی 'JUVENAL' کے یہاں اور نہ ہی سوفٹ یا جیمس جوائس کے یہاں ملتا ہے۔ الفاظ کے اندر کوئی اور چیز ضرور پوشیدہ ہے جو اس کی سادگی کی شناخت سے باہر ہے۔ نائٹ ٹاؤن کا منظر صرف فنتاسیوں کا ایک دوسرے میں ادغام اور واقعات کے وسیع ارتباط کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ جیسے تیسے ایک طرح کا اطمینان حاصل ہو جاتا ہے اور ہم پورے ناول میں یکساں تجربات سے دوچار ہوتے ہیں، جس کا مقصد اشیاء خصوصاً تہذیب اور فن کے داخلی قالب کو الٹ پلٹ کر تہذیب کا مذاق اڑانا ہے ـــــ کچھ جوشیلے حضرات کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ 'یولیسس' کا ذکر یہاں بے محل ہے اسے تو "پیش گوئی" کے عنوان کے تحت کہیں اور پیش کیا جانا چاہیئے۔ اور میں اس تنقید کی حقیقت سمجھ سکتا ہوں۔ لیکن

میں یہاں پر ZULEIKHA DOBSON، FLACKER'S MAGIC، TRISTRAM SHANDY اور MAGIC FLUTE کے ساتھ اس کے تذکرے کو ترجیح دوں گا۔ کیوں کہ دوسرے ادیبوں کے مسرور پُر سکون مزاج کی مانند جوائس کی برافروختگی بنیادی طور پر فنتاسوی معلوم ہوتی ہے اور اس میں اس تاثیر کی کمی ہے جس کے بارے میں ہم آئندہ گفتگو کریں گے۔ تاہم دیومالا یا اسطور کے مسئلے پر ہم کو مزید دور اندیشی اور گہرائی کے ساتھ غور کرتے رہنا چاہیے۔

پیش گوئی

PROFECY

اگر ہم پروفیسی' کو محدود معنوں میں صرف "مستقبل کی پیش گوئی" سے تعبیر کریں تو یہ اس لئے درست نہیں کہ مستقبل سے اس کا کوئی تعلق نہیں اور نہ اس سے سچائی اور حقیقت کی اپیل کی حیثیت سے ہمارا کچھ زیادہ تعلق ہے۔ آج کے دور میں ہماری دلچسپی کا باعث یا بہ الفاظ دیگر ہماری توجہ کو جذب کرنے والی چیز (کیوں کہ دلچسپی کا لفظ اب بہت موزوں نہیں رہا) ناول نگار کی آواز کا زیر و بم ہے۔ ایک ایسا زیر و بم جس کو سننے کے لئے فنتاسی کی بانسریاں ہمیں متوجہ کرتی ہیں۔ یہ ہی کا مرکزی جو موضوع حیات یا کائنات میں موجود کوئی چیز ہوتی ہے لیکن یہ بالکل ضروری نہیں کہ وہ کائنات کے بارے میں ہی کوئی بات کہے۔ بلکہ وہ نغمہ سرا ہونے کی تجویز رکھتا ہے اور افسانوی ادب کے ایوان میں پیدا ہونے والے نغمہ کی اجنبیت سے یقینی طور پر ہمیں ذہنی جھٹکے اور حیرت کا احساس ہوتا ہے۔ ہمیں اپنے آپ سے یہ سوال کرنا پڑے گا کہ نغمہ اور عام احساس کے فرنیچر کے درمیان ربط کیسے پیدا ہو سکتا ہے اور خود ہی ہمیں جواب بھی دینا پڑے گا کہ دونوں کے درمیان ایسا کوئی خاص ربط نہیں ہو سکتا۔ گلوکار کے لئے نغمہ سرائی کے دوران اشاروں اور کنایوں کی گنجائش ہمیشہ نہیں ہوتی۔ میز اور کرسیاں ٹوٹ جاتی ہیں۔ اور ناول جس نے یہ اثرات قبول کئے ہیں بالکل اسی طرح اکثر و بیشتر شکست و ریخت کے تاثر سے

معلوم ہوتا ہے جس طرح کہ زلزلہ کے بعد یا بچوں کی کسی پارٹی کے اختتام پر کوئی ڈرائنگ روم۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے قاری میرے مطمع نظر کو اس بات سے آسانی سے سمجھ سکیں گے۔

'پروفیسی' ہمارے مفہوم میں آواز کا ایک لہجہ یا طرز ہے۔ اس سے مراد انسانیت کو متاثر کرنے والے کسی عقیدے سے بھی ہو سکتی ہے، خواہ وہ عیسائیت، بدھ ازم، ثنویت ہو یا انسانی محبت اور نفرت کو کسی ایسے مقام پر فائز کر دینا ہو کہ ان کی معمولی صفات ان کے اندر مزید باقی نہ رہ جائیں۔ لیکن اس بات سے ہمارا براہ راست کوئی تعلق نہیں ہے کہ کائنات کے کس مخصوص نظریہ کو پیش کیے جانے کی حمایت کی جارہی ہے۔ انطباق اور سیاق وسباق سے ہی ناول کے فقروں کی نشاندہی اور وضاحت ہوتی ہے، اور اس تقریر میں جو قدرے مبہم اور دقیق ہوگی ہم اسلوب کے باریک پہلوؤں سے جتنی زیادہ واقفیت فراہم کریں گے اتنی کہیں اور نہیں۔ ہمیں ناول نگار کی ذہنی کیفیت اور اس کے قلم سے نکلنے والے حقیقی الفاظ، دونوں پر نظر رکھنی چاہیے اور ہر ممکن حد تک عام شعور کے مسائل ومشکلات سے صرفِ نظر کرنا چاہیے۔ میں نے 'ہر ممکن حد تک' کا فقرہ اس لیے استعمال کیا ہے کہ تمام ناولوں میں میز اور کرسیاں ہوتی ہیں اور افسانوی ادب کے بیش تر قارئین کی نظر سب سے پہلے انہیں چیزوں پر پڑتی ہے۔ ظاہر داری یا کسی توڑ موڑ کے لیے اس کی نکتہ چینی کرنے سے قبل ہمیں اس کے نقطۂ نظر کو بھی جان لینا چاہیے۔ قاری میزوں اور کرسیوں کی طرف سرے سے دیکھ ہی نہیں رہا ہے، اور اسی بنا پر وہ مرکز نگاہ سے ہٹ جاتی ہیں۔ ہم انہیں چیزوں کو دیکھتے ہیں جن پر وہ روشنی نہیں ڈالتا، نہ کہ ان چیزوں کو جن پر روشنی مرکوز ہوتی ہے، اور اپنے اندھے پن میں اس کا مذاق اڑاتے ہیں۔

میں کہہ چکا ہوں کہ ناول کا ہر پہلو قاری سے ایک الگ خصوصیت اور صلاحیت کا مطالبہ کرتا ہے۔ پیش گوئی کا یہ پہلو بھی دو صلاحیتوں کا مطالبہ کرتا ہے اور وہ دونوں صلاحیتیں عجز وانکسار"

اور مزاح کی حس کی کمی، ہیں۔ پہلی خصوصیت کو میں بہت محدود طور پر پسند کرتا ہوں۔ زندگی کے بیش تر حصوں میں یہ ایک بڑی غلطی بن جاتی ہے اور مدافعت پسندی یا خود غرضی کی شکل اختیار کرلیتی ہے۔ لیکن یہ خصوصیت ہے اپنی جگہ پر مسلّم۔ اس کی مدد کے بغیر ہمارے لئے پیغمبر کی آواز کا سننا ممکن نہ ہوگا اور اس کی پر شکوہ شخصیت کے بجائے ایک مزاحیہ شخصیت ہمارے سامنے آسے گی۔ اور جہاں تک حسِ مزاح کا تعلق ہے تو اس کا یہاں کوئی موقع نہیں۔ تعلیم یافتہ انسان کی اس صلاحیت کو بالائے طاق رکھ دینا چاہیئے۔

'بائبل' میں مذکورہ اسکولی بچوں کی طرح کوئی شخص پیغمبر پر ہنسے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اس کا گنجا سر کیسا احمقانہ لگتا ہے —— لیکن ایک شخص ہنسی کو روک کر یہ محسوس کر سکتا ہے کہ اس کی کوئی تنقیدی اہمیت نہیں۔

اب آیئے ہم پیغمبر اور غیر پیغمبر کے درمیان امتیاز کریں ——

دو ناول نگار ایک ساتھ مسیحی ماحول میں پروان چڑھے۔ حقیقت کا مشاہدہ کرنے کے بعد وہ دونوں اس ماحول سے نکل گئے لیکن نہ تو انہوں نے مسیحی ذہنیت اور جذبہ کو خیر باد کہا اور نہ اس کو خیر باد کہنا چاہا۔ دونوں اسی نقطۂ نظر کے حامل تھے کہ گناہ گار ہمیشہ اپنے اعمال کی سزا پاتا ہے۔ اور سزا کا مظاہرہ کسی قدیم یونانی یا جدید ہندو کے اپنے مذہب سے قطع تعلق کر لینے سے نہیں بلکہ ان کی آنکھوں میں اُمڈتے ہوئے آنسو سے ہوتا ہے۔ ان کے خیال میں ایک ایسا ماحول ہے جس میں اخلاق، اپنی منطق کو بروئے کار لا ہے۔ ایک ایسی منطق جو بصورت دیگر خام اور بے معنیٰ ہے۔ کسی گنہ گار کو سزا دینے اور اس کا علاج کرنے کا فائدہ ہی کیا ہے۔ اگر دوا کے اندر ایک روحانی اور الوہی انعام کا اضافہ نہیں ہے۔ اور اس اضافہ کا سرچشمہ کیا ہے؟ اس کا سرچشمہ وہ طریقہ کار نہیں ہے بلکہ وہ ماحول ہے جس میں وہ مخصوص عمل واقع ہوتا ہے۔ وہ محبت اور جذبہ ترحم ہے جو

(ان کے اعتقاد کے مطابق) خدا کی صفات ہیں۔ یہ دونوں ناول نگار یقیناً ایک دوسرے سے بہت زیادہ مشابہ رہے ہوں گے، لیکن آپ حیران ہوں گے کہ ان میں سے ایک جارج ایلیٹ اور دوسرا داستوئفسکی تھا۔

اگر یہ کہا جائے کہ داستوئفسکی ادبی بصیرت رکھتا تھا تو یہ خصوصیت جارج ایلیٹ کے یہاں بھی پائی جاتی ہے۔ ان دونوں کو دو الگ الگ خانوں میں تقسیم کرنا ضروری تو ہے مگر اتنا آسان نہیں ـــ لیکن اگر میں ان کی تحریروں میں سے دو اقتباسات پڑھوں تو دونوں اقتباسات یکساں معلوم ہوں گے اور جس کے کان نغمہ سے آشنا ہیں اسے دونوں اقتباسات دو الگ دنیاؤں سے اترتے ہوئے معلوم ہوں گے۔

میں 'AADAM BEDE' کے ایک اقتباس سے آغاز کروں گا جو نصف صدی قبل بہت مقبول اقتباس رہا ہے۔ ہٹی (HETTY) اپنے ناجائز بچے کے قتل کرنے کے جرم میں قید میں پڑی ہوئی ہے، اس سے اعتراف جرم کی توقع نہیں، اس لئے کہ وہ سخت دل اور سرکش ہے۔ ڈائنا اس سے ملاقات کے لئے آتی ہے۔

ڈائنا کو شک ہونے لگتا ہے کہ آیا ہٹی اس بات سے بے خبر ہے کہ اس کے برابر میں بیٹھا ہوا شخص کون ہے؟ لیکن اس کو الوہی وجود کا احساس زیادہ سے زیادہ ہو رہا تھا، گویا کہ وہ خود بھی اسی وجود کا ایک حصہ بن گئی تھی اور الوہی جذبۂ ترحم اس کے دل پر دستک دے رہا تھا اور اس بے یار ومددگار جان کی حفاظت کر رہا تھا۔ آخر کار اسے بولنے کے لئے آمادہ کیا گیا، اور یہ جاننے کیلئے کہ 'ہٹی' اپنے حال سے کس قدر واقف تھی۔ اس نے ملائمت سے کہا "ہٹی" کیا تم جانتی ہو کہ تمہارے برابر میں کون بیٹھا ہوا ہے؟

'ہاں' ہٹی نے آہستہ سے جواب دیا "یہ ڈائنا ہے"۔ پھر ایک لمحہ کے توقف کے بعد

اس نے مزید کہا "لیکن تم میرے لئے کچھ نہیں کر سکتی اور نہ ہی ان سے کچھ کرا سکتی ہو، وہ دوشنبہ کے روز مجھے پھانسی پر لٹکا دیں گے، اور آج جمعہ کا دن ہے"!

"لیکن، ہٹی! قید خانہ کی کوٹھری میں میرے علاوہ کوئی اور شخص بھی ہے۔ ایسا شخص جو تم سے بہت قریب ہے"! ہٹی نے سراسیمگی کے ساتھ سرگوشی کی "کون؟"

"کوئی ایسا شخص جو تمہارے گناہ اور مصائب کی گھڑیوں میں تمہارے ساتھ رہا ہے، جو تمہارے ذہن میں آئے ہوئے تمام خیالات سے واقف ہے۔ جو جانتا ہے کہ تم کہاں گئیں، کہاں سوئیں اور کہاں اٹھیں؟ جو تمہارے ان تمام اعمال کو دیکھتا رہا ہے جنہیں تم نے اندھیرے میں چھپانے کی کوشش کی — اور دوشنبہ کے روز جب میں تمہارے ساتھ نہیں آپاؤں گی، جب میری باہیں تم تک نہیں پہنچ پائیں گی، جب موت ہمیں ایک دوسرے سے جدا کر دے گی تو وہ جو اس وقت تمہارے ساتھ ہے اور تمام باتوں کو جاننے والا ہے تب بھی تمہارے ساتھ ہوگا۔ اس سے کوئی فرق نہیں لازم آتا، خواہ ہم زندہ رہیں یا مرجائیں، ہم ہمیشہ خدا کے حضور میں رہتے ہیں"!

"اوہ ڈائنا! کیا کوئی بھی شخص میرے لئے کچھ نہیں کر سکے گا؟ کیا وہ لوگ یقینی طور پر مجھے پھانسی پر لٹکا دیں گے — مجھے کوئی پرواہ نہیں، میری مدد کرو..... میں کسی بھی چیز کو تمہاری طرح محسوس نہیں کر سکتی — میرا دل لخت لخت ہے"!

ڈائنا نے مضبوطی سے دونوں ہاتھوں کو پکڑ لیا، اور اس کی تمام روح اس کی آواز میں سما گئی "اے ایسی حفاظت کرنے والے کہ مرے ہوئے لوگ تیری آواز سنیں اور تجھ سے نابیناؤں کی آنکھیں روشن ہو جائیں، اسے دکھا دے کہ تو اس کو اپنے جلو میں لئے ہوئے ہے، دیکھ! کہ اس پر گناہ کے علاوہ کسی اور چیز کا خوف نہ طاری ہو جس نے اسے تجھ سے دور کر دیا ہے۔ سخت دل کو نرم کر دے، لبوں پر لگی ہوئی سکوت کی مہر کو توڑ دے۔ اس سے روح کی پوری گہرائی کے ساتھ چیخ کر

کہلوادے کہ" مقدس باپ! میں نے گناہ کا ارتکاب کیا ہے۔"

اپنی بانہوں کو ڈائنا کی گردن میں حمائل کرتے ہوئے ہیٹی، سسک پڑی۔"میں بولوں گی ......میں سب بتادوں گی، اور اب اس بات کو مزید پوشیدہ نہ رکھوں گی۔ میں نے اس جرم کا ارتکاب کیا ہے ڈائنا!۔ میں نے چھوٹے معصوم بچے کو جنگل میں دفن کرنا چاہا۔ وہ چیخا، اور میں نے اس کی چیخ سنی اور پوری رات اتنے فاصلے سے بھی اس کی چیخیں سنتی رہی اور میں وہاں واپس گئی اس لئے کہ وہ چیخ رہا تھا۔ ایک لمحہ کے بعد وہ اپنی وکالت کے، لہجے میں جلدی جلدی بولنے لگی۔

"لیکن میرا خیال تھا کہ وہ مرے گا نہیں، ہوسکتا ہے کہ وہ کسی کے ہاتھ لگ جائے۔ میں نے اس کو مارا نہیں۔ میں نے بذاتِ خود اس کا خاتمہ نہیں کیا۔ میں نے اسے وہاں رکھ کر اوپر سے ڈھک دیا اور وہ میرے واپس آنے تک ختم ہوگیا۔ میں یہ بھی نہیں جانتی کہ بچہ کی موت کی اطلاع تک میری کیفیت کیا تھی — جب میں نے اسے وہاں لٹایا تھا تو خیال تھا کہ بہتر ہو کہ یہ کسی کے ہاتھ لگ جائے جو اسے مرنے سے بچالے۔ لیکن جب میں نے دیکھا کہ وہ ختم ہوچکا ہے تو میں خوف سے پتھر کی مانند ساکت رہ گئی۔ مجھے بہت زیادہ کمزوری محسوس ہورہی تھی۔ میں جانتی تھی کہ میں بھاگ نہیں سکوں گی اور ہر شخص مجھے دیکھتے ہی بچے کے بارے میں جان جائے گا۔ میرا دل پتھر کی مانند ہوگیا۔ میں کسی چیز کی کوشش یا خواہش نہیں کرسکتی تھی۔ ایسا معلوم ہوتا تھا گویا کہ میں ہمیشہ کے لئے وہیں ٹھہری رہ جاؤں گی اور کوئی بھی چیز اپنی جگہ سے کبھی نہیں ہل پائے گی — لیکن وہ لوگ آئے اور مجھے لے گئے۔"

'ہیٹی' خاموش ہوگئی، مگر اس نے ایک بار پھر جھرجھری لی، گویا کہ اب بھی کوئی چیز پیچھے تھی اور ڈائنا انتظار کرتی رہی کیوں کہ اس کا دل اس قدر بھر آیا تھا کہ الفاظ سے پہلے آنکھوں سے آنسو ٹپک پڑے تھے۔ آخر کار 'ہیٹی' سسکیوں کے ساتھ پھوٹ پھوٹ کر رو پڑی۔

ڈائنا! کیا تم سوچتی ہو کہ خدا اس چیخ کو اور جنگل کی اس جگہ کو اٹھالے گا؟ اب میں نے سب کچھ بتا دیا ہے۔"

"عزیب گنہ گار لڑکی، آؤ ہم دعا کریں، آؤ ہم ایک بار پھر جھکیں اور دعا کریں۔

اختصار کے باعث میں نے اس منظر کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے۔ جارج ایلیٹ کی کامیابی کا انحصار اس کی شدت پر ہے۔ اسلوب کی عمدگی کے نام پر اس کے یہاں کچھ نہیں ملے گا۔ یہ منظر سنجیدہ، ٹھوس، دردناک اور مسیحی فضا میں ڈوبا ہوا ہے۔ جس دیوتا کو ڈائنا پکارتی ہے وہ مصنفہ کے لئے بھی ایک زندہ قوت کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسے قاری کے احساسات کو پیش کرنے کے لئے پیش نہیں کیا گیا بلکہ وہ انسانی خطاؤں اور تکلیفوں کا ایک قدرتی لازمی ہے۔

اب اس کا مقابلہ برادرس کراما زوف سے کیجئے۔

"برادرس کراما زوف" کا مندرجہ ذیل منظر اس سے مختلف اور متضاد ہے (MITYA پر اپنے باپ کو قتل کرنے کا الزام لگایا جا رہا ہے، گرچہ وہ قانونی اعتبار سے نہیں روحانی اعتبار سے مجرم ہے)

"وہ پروٹوکول" کی آخری دیکھ بھال کے لئے چلے، MITYA اٹھ کھڑا ہوا اور اپنی کرسی سے ہٹ کر پردہ کے پاس کونے تک آیا اور ایک لمبی کرسی پر جس پر ایک کمبل ڈھکا ہوا تھا، لیٹ گیا اور فوراً ہی سو گیا۔"

"اس نے ایک عجیب خواب دیکھا، جو موقع و محل اور وقت سے کسی طرح بھی مطابقت نہ رکھتا تھا۔ وہ سرد لق و دق صحرا میں کہیں چلا جا رہا تھا جہاں بہت عرصہ پہلے اس نے قیام کیا تھا اور ایک دیہاتی اسے دو گھوڑوں کے ہمراہ برف میں اس سے گاڑی کھنچوا رہا تھا۔ وہ کالی جھونپڑیوں کو دیکھ سکتا تھا، جن میں سے نصف جل چکی تھیں اور صرف جلے ہوئے شہتیر اب بھی چپکے ہوئے تھے۔ جونہی وہ لوگ

اس آبادی کے اندر داخل ہوئے تو دیہاتی عورتیں قطار در قطار سڑک پر نکل آئیں۔ دُبلی اور مریل عورتوں کا جمِ غفیر جمع ہو گیا۔ ان سب کے چہرے مٹ میلے تھے اور خاص طور پر وہ عورت جو کنارے پر کھڑی ہوئی، دراز قد، دُبلے چہرے اور ہڈیوں سے بھرے ہوئے جسم والی تھی —— جو چالیس سال کی معلوم ہوتی تھی، لیکن رہی ہو گی صرف بیس سال کی۔ وہ اپنی بغل میں ایک بچے کو لئے ہوئے تھی، جو مسلسل چیخے جا رہا تھا۔ اس کی چھاتیاں اس قدر سوکھی ہوئی تھیں کہ ان میں ایک قطرہ بھی دودھ نہیں تھا۔ بچہ چلائے جا رہا تھا اور سردی سے نیلی پڑی ہوئی چھوٹی چھوٹی مٹھیوں سے اپنی ننھی ننھی بانہیں پکڑے ہوئے تھا۔

جب وہ خوش خرم ادھر سے گذرے تو MITYA نے پوچھا "یہ لوگ کیوں چیخ رہے ہیں —— کوچوان نے کہا "ایک بچہ رو رہا ہے۔"

MITYA کو اس کے دہقانی انداز میں "بچہ" کہنے پر تعجب ہوا اور اس نے اس کے انداز کو پسند کیا، کیوں کہ اس میں رحم کی آمیزش زیادہ معلوم ہوتی تھی۔

"لیکن وہ کیوں رو رہا ہے؟" MITYA نے احمقانہ انداز میں دوبارہ سوال کیا "اس کی ننھی بانہیں ننگی کیوں ہیں؟ اس کے ماں باپ اس کی بانہیں کیوں نہیں ڈھکتے؟"

"دراصل وہ غریب لوگ ہیں، جو جل کر تباہ حال ہو چکے ہیں، ان کے پاس روٹی نہیں ہے، وہ بھیک مانگ رہے ہیں، کیوں کہ ان کے گھر جل چکے ہیں۔"

" MITYA اب بھی نہیں سمجھ سکا، "نہیں نہیں" "مجھے بتاؤ کہ وہ غریب مائیں وہاں پر کس لئے کھڑی ہیں؟" لوگ غریب کیوں ہوتے ہیں؟ وہ بچہ غریب کیوں ہے؟ یہ لق و دق میدان بنجر اور بے آب و گیاہ کیوں ہے؟ وہ لوگ ایک دوسرے سے معانقہ اور بوسوں کا تبادلہ کیوں نہیں کرتے؟ وہ مسرت کے نغمے کیوں نہیں گاتے؟ وہ افلاس کی سیاہی سے اس قدر کالے کیوں ہو گئے ہیں؟ وہ بچے کو

دودھ کیوں نہیں پلاتے ؟"۔

اور اس نے محسوس کیا کہ ہر چند کہ اس کے سوالات غیر معقول اور لایعنی تھے لیکن وہ یہ سوالات کرنا چاہتا تھا اور اُسے عین اسی انداز میں پوچھنا تھا۔ اسے ایسا لگا کہ رحم کا ایک جذبہ جس کی لذت سے وہ اس سے قبل کبھی آشنا نہ ہوا تھا اس کے دل میں جنم لے رہا ہے اور یہ کہ وہ چیخنا چاہ رہا تھا، وہ ان سب کے لیے کچھ کرنا چاہتا تھا تاکہ بچہ مزید نہ روئے، تاکہ کالے چہرے والی فاقہ زدہ مائیں پھر نہ روئیں۔ اور اس لمحہ کے بعد سے کوئی بھی شخص آنسو کا ایک قطرہ بھی نہ بہائے اور یہ سب وہ 'کراما زوف' کی احمقانہ غفلت کے ساتھ مشکلات سے صرف نظر کرتے ہوئے، لمحہ بھر میں اور فوراً کر لینا چاہتا تھا۔ اس کا دل جگمگا اٹھا اور اس نے آگے روشنی کی سمت میں اپنی جد وجہد جاری رکھی۔ اس کے دل میں زندہ رہنے اور نئی جھلملاتی ہوئی روشنی کی جانب آگے بڑھ کر فوراً منزل کو پالینے کی خواہش تھی۔

کیا؟ کہاں ؟ اس نے آنکھیں کھول کر ہلکی سی مسکراہٹ کے ساتھ حیرت سے کہا، گویا کہ وہ غشی کی حالت سے ابھی ہوش میں آیا ہو "NICKOLAY PARJENO VITCH" اس کی پشت پر یہ بتانے کے لئے کھڑا تھا کہ وہ 'پروٹوکول' کی عبارت کو پڑھوا کر سن لے اور اس پر دستخط کر دے۔ 'MITYA' کا اندازہ تھا کہ وہ ایک گھنٹہ یا اس سے زیادہ دیر تک سوتا رہا ہے لیکن اس نے NICKOLAY کی آواز نہیں سنی۔ اچانک اسے یہ جان کر حیرت ہوئی کہ اس کے سر کے نیچے ایک تکیہ رکھا ہوا ہے اور جب وہ تھک کر پیچھے کی جانب لیٹ گیا تو وہ تکیہ وہاں نہیں تھا۔"

"میرے سر کے نیچے وہ تکیہ کس نے رکھا؟ اس نے اس قدر مہربانی کی"۔۔۔ وہ سرشار احسان مندی کے انداز میں رندھی ہوئی آواز سے چیخا، گویا کہ اس کے ساتھ کسی نے بڑی مہربانی کا سلوک کیا ہے۔"

اسے کبھی بھی علم نہ ہو سکا کہ وہ مہربان شخص کون تھا؟ شاید دہقان کے ملنے والوں میں سے کسی نے ایسا کیا تھا یا NICKOLAY کے پستہ قد سکریٹری کو اس کے سر کے نیچے تکیہ رکھ دینے کا خیال آیا ہو۔ لیکن اس

کی پوری روح آنسوؤں سے لبریز ہو گئی تھی۔ وہ میز کے پاس گیا اور بولا کہ جس کاغذ پر بھی وہ چاہیں گے وہ دستخط کرے گا۔

"صاحبو! میں نے ایک اچھا خواب دیکھا ہے" اس نے ایک عجیب آواز میں چہرے پر مسکراہٹ کی ایک نئی رمق لاتے ہوئے کہا۔"

ان دونوں اقتباسات کے درمیان فرق یہ ہے کہ پہلا مصنف ایک مذہبی مبلغ ہے اور دوسرا پیغمبر ہے۔ جارج ایلیٹ خدا کے بارے میں گفتگو کرتی ہے لیکن اپنے مرکزی مطمح نظر کو نہیں بدلتی۔ خدا، میز اور کرسیاں، سب کچھ ایک ہی سلسلے میں آجاتا ہے اور نتیجتاً ہم ایک لمحہ کے لئے بھی محسوس نہیں کرتے کہ پوری کائنات کو رحم اور محبت کی ضرورت ہے۔ بلکہ ان دونوں جذبوں کی ضرورت صرف ہٹی کے قید خانے کی کوٹھری تک محدود ہے — داستوئفسکی، کے یہاں اس کے برخلاف کردار اور صورت حال کی معنویت ہمیشہ ان کی ظاہری ماہیت سے زیادہ اور بلند ہوتی ہے۔ ان کی حاجت روائی قدرت کاملہ کے ذریعہ ہوتی ہے۔ اگرچہ وہ افراد کی حیثیت سے باقی رہتے ہیں، وہ انفرادیت کو ضم کرنے کے لئے پھیلتے ہیں اور انفرادیت کو آواز دیتے ہیں کہ وہ انہیں اپنے اندر ضم کرلے ST. CATHER-INE OF SIENE کا مقولہ ان پر پوری طرح صادق آتا ہے کہ خدا روح کے اندر ہے اور روح خدا کے اندر ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ سمندر مچھلی میں ہے اور مچھلی سمندر میں۔ اس کے قلم سے لکھے ہوئے ہر جملے میں یہ وسعت پوشیدہ ہے اور یہی پہنائی اس کی تحریروں کا نمایاں پہلو ہے۔ عام معنوں میں وہ ایک عظیم ناول نگار ہے، اس بات سے مراد یہ ہے کہ اس کے کردار عام زندگی سے مناسبت رکھتے ہیں اور اپنے ذاتی ماحول میں سانس لیتے ہیں۔ اس کے یہاں ایسے واقعات بھی ہیں جو ہماری دلچسپی کا باعث ہوں، وغیرہ۔ وہ ایک پیغمبرانہ عظمت کا بھی حامل ہے جس پر ہمارے معمولی معیاروں کا اطلاق نہیں ہوتا۔

یہی فرق ہٹی اور MITYA کے درمیان بھی ہے اگرچہ وہ ایک ہی اخلاقی اور دیومالائی دنیا کے باشندے ہیں — ہٹی ایک غریب لڑکی ہے جس کو، اپنے جرم کے اعتراف سے ایک بہتر ذہنی چوکھٹے میں لایا جاتا ہے۔ لیکن MITYA، کسی چوکھٹے میں نہیں ہے۔ وہ صرف انہیں باتوں کے ذریعے حقیقی

روپ میں سامنے آتا ہے جن کی وہ وکالت کرنا چاہتا ہے۔ اس کا ذہن تک کسی چوکھٹے میں بالکل بند نہیں ہے۔ لیکن اگر متیہ پر غور کیجئے تو اس کردار میں خاصی کمیاں نظر آتی ہیں جتنا اہم ہے اسی کے باعث حقیقی سمجھ لیا جاتا ہے جب کہ اس کی ذہنی ساخت ناقص ہے۔ صرف اس کی ذات پر توجہ دیجئے تو وہ غلط انداز سے اتاری ہوئی تصویر معلوم ہوتی ہے مگر اس کے ذہنی عمل کو آہستہ آہستہ سامنے لایا جاتا ہے، اور ہم اس کے کردار کی وضاحت کرنا شروع کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ وہ درحقیقت کسی روسی کی مانند تکیہ کیلئے غیر متناسب طور پر احسان مند تھا۔ ہم اسے اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے جب تک ہم یہ نہیں دیکھ لیتے کہ وہ پھیل رہا ہے اور یہ کہ اس کی شخصیت کا وہ حصہ جس پر داستوئیفسکی نے خصوصی طور پر روشنی ڈالی ہے، نہ لکڑی کے ڈھیر پر تھا، اور نہ خواب کی دنیا میں، بلکہ ایک ایسے علاقہ میں پڑا ہوا تھا جہاں اس کے ساتھ باقی انسانیت شریک ہو سکتی تھی۔ 'MITYA' کا ذکر ہم سب کا احاطہ کرتا ہے اور اسی طرح "الیوشا" اور اسمرڈیاکوف ہیں۔ موخر الذکر کے پاس پیغمبرانہ بصیرت اور ناول نگار کی تخلیقی قوت بھی ہے۔ یہاں پر وہ ہم سب کی طرح نہیں رہتا، بلکہ وہ MITYA کی طرح ہے، جس طرح کہ ہٹی، ہٹی ہے — توسیع، محبت اور رحم کے ذریعے اتحاد کا عمل، یہ سب ایسے علاقے میں واقع ہوتے ہیں جس سے صرف مرادی مفہوم اخذ کیا جا سکتا ہے، اور جس کو سمجھنے کے لئے فکشن کا سہارا لینا ایک غلط طریقہ کار ہے۔ کراما ذوف، مشکن، سکونی کوف کی دنیا اور موبی ڈک کی دنیا جس میں ہم جلد ہی داخل ہوں گے، کوئی پردہ یا رمزیہ تمثیل نہیں ہے۔ یہ فکشن کی معمولی دنیا ہے، لیکن یہ ماضی کی طرف لوٹتی ہے۔ ممکن ہے کہ لیڈی برٹرام کی پستہ قد، پُرمزاح شخصیت سے ان عمیق معاملات میں ہمیں مدد ملے۔ اس سے قبل ہم لیڈی برٹرام کو صوفے پر پگ کے ساتھ بیٹھے ہوئے دیکھ چکے ہیں۔ ہم نے یہ فیصلہ کیا تھا کہ لیڈی برٹرام ایک 'سپاٹ' کردار ہے جس میں ایکشن کی ضرورت کے مطابق 'تہ دار' ہو جانے کی صلاحیت موجود ہے۔ MITYA ایک

تہ دار کردار ہے، لیکن وہ پھیلنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ وہ کسی بات کو پوشیدہ نہیں رکھتا (تصوف) کچھ کہنے سے اس کی مراد کچھ اور ہوتی ہے (رمزیت) وہ صرف ڈمٹری کراما زوف ہے۔

لیکن دستوفسکی کے صرف ایک انسانی فرد ہونے کا مطلب زمانہ دراز قبل کے دوسرے لوگوں کے ایک سلسلے میں بندھ جاتا ہے۔ نتیجہ کے طور پر اختتامیہ الفاظ میں اچانک ایک زوردار لہر آجاتی ہے "دوستو! میں نے ایک اچھا خواب دیکھا ہے؟" نہیں۔ داستوفسکی کے کردار ہم سے اپنے تجربات سے آگے مزید گہرائی میں اترنے کا مطالبہ کرتے ہیں۔ وہ ہمیں ایک ایسی کیفیت اور ارتعاش سے روشناس کراتے ہیں جو کسی حد تک جسمانی ہے۔ ایک شفاف گڑھے میں اترتے جانے اور اپنے تجربات کو اپنے اوپر کی چھوٹی اور دور از کار، تاہم خود اپنی سطح پر تیرتے دیکھنے کی کیفیت — ہم اب بھی آدمی ہیں، کوئی چیز ہم سے چھوٹی نہیں ہے تاہم "سمندر مچھلی کے اندر ہے اور مچھلی سمندر کے اندر"

اسی جگہ ہم اپنے موضوع کی حد کو چھو لیتے ہیں۔ ہمارا تعلق پیغمبر کے پیغام سے نہیں ہے، یا یہ کہا جا سکتا ہے کہ (اگر مواد اور ہیئت ایک دوسرے سے جدا نہیں کئے جا سکتے) تو ہمارا تعلق اس سے کم از کم ہے۔ اس کی آواز کا لہجہ اور نغمہ خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ ہٹی نے قید میں کوئی اچھا خواب دیکھا ہو اور اس کے بارے میں اطمینان بخش طور پر یہ صحیح بھی ہو سکتا ہے، — ڈائنا کہے گی کہ وہ خوش و خرم تھی۔ ہٹی اپنے خواب کو دوبارہ بیان کرے گی۔ جس کا تعلق MITYA کے خواب کے برخلاف بحران سے ہوگا اور جارج ایلیٹ، عام طور پر اچھے خوابوں اور ستم رسیدہ شخص پر ان کے فائدہ مند اثرات کے بارے میں کچھ ٹھوس اور ہمدردانہ باتیں کہے گی — دو مناظر، دو کتابیں اور دو مصنف بیک وقت یکساں اور کلی طور پر مختلف ہیں۔

اب یہاں ایک دوسرا نکتہ پیدا ہوتا ہے۔ محض ایک ناول نگار کی حیثیت سے پیغمبر کو بعض ایسی آسانیاں حاصل ہیں کہ بعض اوقات فرنیچر کے بہانے ہی اسے وہ ڈرائنگ روم میں

بٹھانے کے قابل ہوتا ہے۔ شاید وہ ان چیزوں کو توڑے پھوڑے گا یا ان کا حلیہ بگاڑ دے گا لیکن ممکن ہے کہ وہ ایک نور بکھیر دے، جیسا کہ میں نے فنتاسی نگار سے متعلق کہا، وہ امید کی شعاع کو اپنے لئے قابل استعمال بناتا ہے جو بسا اوقات ——— گھسی ہوئی چیزوں کو چھوتی ہے اور انہیں عام حالات میں نظر آنے والی اشیار سے زیادہ واضح کرتی ہے۔ یہ وقفہ جا بجا حقیقت پسند داستوفسکی اور HERMAN VELVILLE کی تمام تحریروں میں نظر آتی ہے۔ داستوفسکی بڑے آرام سے کسی مقدمہ کے ظاہر ہونے کی تفصیلات بیان کر سکتا ہے۔ میلول، وصل سے تیار ہونے والی اشیار کی ایک فہرست فراہم کر سکتا ہے (اس کا کہنا ہے کہ مجھے سادہ چیزیں ہمیشہ سب سے زیادہ مضحکہ خیز نظر آتی ہیں) ڈی، ایچ، لارنس، گھاس کے میدان یا پھولوں کے باغ میں داخلہ کا بیان کر سکتا ہے۔ پیش منظر میں آنے والی چھوٹی چھوٹی چیزوں پر کبھی کبھی بہت زیادہ توجہ دیتا ہے وہ ان کے ساتھ اتنا منہمک ہو جاتا ہے جیسے دو چنچل لڑکیوں کے درمیان کھیلتا ہوا کوئی بچہ۔ وہ اس دوران کیا محسوس کرتا ہے؟ کیا یہ دلچسپی اور انبساط کی دوسری شکل ہے یا وہ آرام کر رہا ہے؟ اس کے بارے میں ہم کچھ نہیں جانتے۔ اس میں شک نہیں کہ یہ وہی احساس ہے جس سے اے، ای، (اس سے مراد شاعر اور آرٹسٹ جارج ولیم رسل ہیں) دوچار ہوا تھا یا جس سے کلاوڈل (مراد PAUL CLAUDEL ہیں جو ڈپلومیٹ بھی تھے اور ادیب بھی) اپنی ڈپلومیسی کے دوران روشناس ہوا تھا — لیکن وہ احساس ہے کیا؟ بہر کیف یہی احساس ان ناولوں کی خصوصیت ہے، جو کسی ادب پارے کو ترغیبی عنصر یا سطحی کھردلے پن سے مزین کرتا ہے۔ ہماری آنکھوں کے سامنے سے گذرتے ہوئے وہ باغوں، شاخوں اور خوشوں سے پُر معلوم ہوتے ہیں جن پر ہم اپنی پسند و ناپسند کا اظہار کم ہی کرتے ہیں۔ جب وہ گذر چکے ہوتے ہیں تو کھردرا پن اور بعد ازاں کبھی ذہن سے محو ہو جاتا ہے اور وہ چاند کی طرح چمکنے اور ہموار معلوم ہونے لگتے ہیں۔

تو گویا کہ پیغمبرانہ فکشن کی کچھ متعین خصوصیات ہیں — پیغمبرانہ فکشن انکسار اور مزاح کی

حس کے فقدان کا تقاضہ کرتا ہے۔ یہ فکشن پیچھے کی طرف لوٹتا ہے، اگرچہ ہمیں داستوفسکی کی مثال سے یہ نتیجہ اخذ کرنا چاہئے کہ یہ ہمیشہ رحم اور محبت کی طرف واپس لوٹتا ہے۔ یہ شدید طور پر حقیقت پسندانہ ہے اور اس سے نغمہ یا آواز کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہ فنتاسی سے مختلف ہے، کیوں کہ اس کا چہرہ ایک جانب متوجہ ہوتا ہے جب کہ اس کے برخلاف 'فنتاسی' کی نگاہیں چاروں طرف دوڑتی رہتی ہیں۔ اس کا حیرت و استعجاب اتفاقی ہوتا ہے جب کہ 'فنتاسی' میں تحیر کی کیفیت کو بنیادی حیثیت حاصل ہوتی ہے TRISTRAM SHANDY کو گنجلک ہونا چاہیئے اور ZULEIKHA DOBSON کے لئے اساطیر میں اپنے انداز سے تبدیلی کرنا بھی ضروری تھا۔ پیغمبر، فنتاسی نگار کے مقابلے میں کہیں زیادہ ذہنی طور پر ماؤف ہو چکا ہوتا ہے، اور فکر کے لمحات میں وہ زیادہ گہری جذباتی کیفیت میں ڈوبا ہوا ہوتا ہے۔ یہ پہلو معدودے چند ناول نگاروں کے یہاں ملتا ہے۔ 'پو' (POE) کے یہاں اتفاقی واقعات کی بھرمار ہے۔ HAWTHORN فرد کی آزادی کی خواہش پر لکھنے کے لئے بے تاب ہے۔

'ہارڈی'، جو فلسفی اور عظیم شاعر دونوں ہی ہے، بڑے بڑے دعوے کر سکتا ہے لیکن اس کے ناولوں کی حیثیت سرسری جائزوں کی سی ہے، ان میں سے کوئی صدا نہیں نکلتی۔ مصنف تو بیشک پیچھے جا بیٹھتا ہے لیکن کردار پیچھے نہیں پہنچ پاتے۔ وہ انہیں ہمارے سامنے بانہیں اوپر اٹھائے ہوئے اور پھر ہوا میں جھولتے ہوئے پیش کرتا ہے۔ وہ ہمارے مصائب کے متوازی تو ہو سکتے ہیں لیکن ان کو وسعت نہیں دے سکتے۔ میری مراد یہ ہے کہ 'MITYA' کی طرح 'JUDE' ایک قدم آگے بڑھ کر ہمارے جذبات کے سیلاب کو یہ کہہ کر آزاد نہیں کر سکتی کہ "صاحبو! میں نے ایک بہت بُرا خواب دیکھا ہے۔"
'کونریڈ' کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی معاملہ ہے۔ 'مارلو' کی آواز نغمہ سرائی کے تجربے سے پُر ہے اور وہ لغزش اور حسن کاری کے احساس سے پژمردہ ہو جاتی ہے۔ مارلو، اس قدر مشاہدہ کر چکا ہے کہ وہ علت و معلول سے آگے کچھ دیکھ ہی نہیں سکتا۔ کسی فلسفہ کی موجودگی خواہ وہ

'ہارڈی' اور 'کونریڈ' کا شاعرانہ جذباتی فلسفہ ہی کیوں نہ ہو، زندگی اور اشیاء کے متعلق خیالات کے دروازے کھولتی ہے۔ پیغمبر عکس نہیں دکھلاتا اور نہ ہی وہ اپنی طرف سے کچھ گڑھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم نے جوائس کو اس فہرست سے خارج کر دیا ہے۔ 'جوائس' پیش گوئی سے مماثل بہت سی خصوصیات کا مالک ہے اور اس نے بدی پر ایک تصوراتی گرفت دکھائی ہے (بالخصوص PORTRAIT OF THE ARTIST میں) لیکن اس نے ایک مشاق کاریگر کی طرح اِدھر اُدھر آوازوں کو تلاش کرتے ہوئے کائنات کی حیثیت کو کم کر کے دکھلایا ہے۔ اپنی تمام داخلی کمزوریوں کے باوجود اس کا پلاٹ بہت زیادہ کسا ہوا ہے۔ اس کے یہاں ابہام کبھی نہیں پایا جاتا اور اگر پایا جاتا ہے تو معقول اور سوچے سمجھے انداز میں اس کی تحریر گفتگو کا طویل سلسلہ ہے جس میں نغمہ کی گنجائش کبھی نہیں ہوتی۔

اگرچہ مجھے یقین ہے کہ اس تقریر کا موضوع ناول کا ایک معقول اور اصلی پہلو ہے نہ کہ نقلی پہلو، میں اپنی بات کی وضاحت کے لئے صرف چار ناول نگاروں کے بارے میں سوچ سکتا ہوں، اور وہ ہیں، داستوفسکی، میلول (MELVILLE) ڈی، ایچ، لارنس اور 'ایملی برونٹے'۔ ایملی برونٹے، پر سب سے آخر میں اظہارِ خیال کیا جائے گا۔ 'داستوفسکی' کا ذکر پہلے ہی کیا جا چکا ہے۔ 'میلول' ہماری تصویر کا مرکز ہے اور 'میلول' کا مرکز "موبی ڈِک" ہے۔ 'موبی ڈک' کو جب تک ہم ایک قصہ یا شکار کی کہانی کے طور پر (جس میں کہیں کہیں شعری چاشنی بھی شامل ہے) پڑھتے رہتے ہیں اس وقت تک وہ بہت آسان معلوم ہوتی ہے، لیکن جوں ہی ہمارا واسطہ نغمہ سے پڑتا ہے تو یہی کتاب مشکل بن جاتی ہے اور بہت زیادہ اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔

'موبی ڈک' کا محدود اور الفاظ کی شکل میں منجمد کیا ہوا روحانی مرکزی خیال بدی کے خلاف بہت دیر تک یا غلط طریقے پر لڑی جانے والی جنگ ہے۔ سفید وہیل بدی کی نمائندہ

ہے اور کیپٹن 'اہاب' تعاقب سے تنگ آجاتا ہے، یہاں تک کہ انتقام پر اتر آتا ہے ــــ یہ الفاظ ہیں جنہیں اگر ہم چاہیں تو کتاب کی علامت کہہ سکتے ہیں لیکن وہ ہمیں اس کتاب کو ایک قصّہ سے زیادہ کی حیثیت سے قبول کرنے پر آمادہ نہیں کرتے۔ شاید وہ ہمیں پیچھے کی طرف لے جاتے ہیں کیونکہ وہ ہمیں واقعات میں ہم آہنگی پیدا کرنے کے لئے گمراہ کر سکتے ہیں ــــ اس طرح ان کا حسن اور قبح، دونوں ہی ختم ہو جائیں گے۔ ہم مقابلہ یا جنگ کے خیال بر قرار رکھ سکتے ہیں۔ تمام عمل جنگ کو محیط ہے اور واحد خوشی امن ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ مقابلہ کن کے درمیان ہے؟ اگر ہم کہیں کہ مقابلہ نیکی اور بدی یا بدی کی دو متضاد قوتوں کے درمیان ہے تو یہ صحیح نہ ہوگا۔ پیغمبرانہ نغمہ جو 'موبی ڈک' کا بنیادی عنصر ہے عمل کے اندر جاری رہتا ہے اور ظاہری اخلاقیات زیریں لہر کی مانند دوڑتی رہتی ہے۔ یہ بنیادی عنصر الفاظ کے حدود سے باہر ہوتا ہے۔ اختتام پر جب جہاز آسمانی پرندہ کو اپنے مستول پر چسپاں کئے ہوئے نیچے بیٹھتا ہے اور تیرتے اٹھتے ہوئے خالی تابوت کو دنیا میں واپس لاتا ہے تب بھی ہم نغمہ کے الفاظ کو اپنی سماعت کی گرفت میں لینے سے قاصر رہتے ہیں۔ وقفہ وقفہ سے ہمیں لفظی تاکید ملتی ہے لیکن واضح حل نہیں ملتا اور سچ تو یہ ہے کہ نہ تو اس میں آفاقی محبّت اور رحم کی بازگشت ہے اور نہ کسی اچھے خواب دیکھنے جیسی خوش خبری ــــ

اس ناول کی غیر معمولی اہمیت دو ابتدائی واقعات میں آشکارا ہوتی ہے اور وہ ہیں وجو ناح' سے متعلق 'سرمن' اور 'QUEEQUEG' کی دوستی۔

'سرمن' کا مسیحیت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ وہ انعام کی توقع کے بغیر صبر و تحمّل یا وفاداری کا تقاضہ کرتا ہے ــــ مبلّغ نے میز کی محرابوں میں جھکتے ہوئے اپنے لمبے میلے ہاتھوں کو موڑ کر سینے پر باندھ لیا۔ اپنی بند آنکھوں کو اوپر کی جانب اٹھایا۔ وہ ایسے انہماک سے

دعا کر رہا تھا گویا کہ وہ سمندر کی تہ میں جھکا ہوا دعا کر رہا ہو۔

خوشی اس کے لیئے ہے جس کے مضبوط بازو سے اس وقت سہارا دیتے ہیں جب اس ظالم دنیا کا جہاز اس کے اندر غرق ہو جاتا ہے، خوشی اس کے لیئے ہے جو سچائی میں ذرہ برابر کسر باقی نہیں رکھتا اور تمام گناہوں کو فنا کر دیتا، جلا ڈالتا اور ضائع کر دیتا ہے۔ خواہ اس نے انہیں سینیٹر، اور منصفوں کے عمامے میں سے ہی کیوں نہ توڑا ہو۔ خوشی اس کی ہے۔ جو اپنے حقیقی مالک خدا کے علاوہ کسی قانون یا آقا کو تسلیم نہیں کرتا اور صرف آسمانی قوت کا قائل ہے۔ خوشی اس کی ہے جس کو غضبناک سمندر کی لہریں کبھی اس یقین سے متزلزل نہیں کر سکتیں۔ لافانی مسرت اور لذت کا مستحق وہ شخص ہوگا جو اپنی آخری سانس کے دوران کہے گا" اے مقدس خدا! اب میں مرتا ہوں، میں اس دنیا کا، یا اپنے آپ کا بننے سے زیادہ تیرا بننے کی کوشش کرتا رہا ہوں، پھر بھی یہ کچھ نہیں ہے۔ میں ابد کا معاملہ تجھ پر چھوڑتا ہوں، اس لئے کہ آدمی کی کیا بساط ہے جس کو خدا کی طرح بقائے دوام حاصل ہو ——

مجھے یقین ہے کہ یہ اتفاقی امر نہیں ہے کہ کتاب کے اختتام سے پہلے جس آخری جہاز سے ہمارا واسطہ پڑتا ہے اسے حقیقی خوشی کہا گیا ہے جب کہ یہ ایک بدشگونی کا جہاز ہے جس سے خود 'موبی ڈک' کا واسطہ پڑا۔ لیکن پیغمبر کے ذہن میں کیا سلسلہ تھا؟ میں نہیں کہہ سکتا اور نہ وہی ہمیں بتا سکتا ہے۔

'سرمن' کے فوراً بعد اسماعیل، آدم خور QUEEQUEG سے گہری دوستی پیدا کر لیتا ہے، اور ایک لمحے کے لئے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ کتاب حقیقی بھائی چارگی کے موضوع پر لکھی گئی ہے، لیکن 'میلول' کی نظر میں انسانی رشتوں کی کچھ زیادہ اہمیت نہیں ہے اور ایک تشدد آمیز داخلے کے بعد QUEE-QUEG یکسر ذہن سے محو ہو جاتا ہے۔ اختتام کے قریب وہ بیمار پڑ جاتا ہے اور اس کے لیے ایک تابوت تیار کرایا جاتا ہے جس میں وہ روبہ صحت ہو جانے کے باعث لیٹ نہیں پاتا۔ اس طرح اسماعیل کو

موت سے دوچار کرنے والا تابوت اس کو موت سے بچالیتا ہے اور یہ بھی کوئی اتفاق کی بات نہیں۔ موبی ڈک معنی سے پُر ہے۔ اور اس کا مفہوم ایک الگ مسئلہ ہے۔ یہاں حقیقی خوشی یا تابوت کو علامتی شکل دینا غلط ہوگا، کیوں کہ علامت نگاری اگر صحیح معنوں میں بھی ہے تب بھی یہ کتاب پر مہر سکوت ثبت کر دیتی ہے۔ موبی ڈک کے بارے میں اس کے علاوہ اور کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ ایک مبارزہ ہے اور باقی جو کچھ ہے وہ نغمہ ہے۔

میلول کی تحریروں کی تاثیر کا انحصار کافی حد تک اس کے نظریۂ شر پر ہے۔ بدی کو پورے افسانوی ادب میں بہت کمزور شکل میں پیش کیا جا رہا ہے، جہاں وہ شاذ و نادر ہی بدسلوکی یا بے اعتباری کی سطح سے اوپر اٹھتی ہو یا پُر اسراریت کی دھند سے احتراز کرتی ہو۔ اکثر ناول نگاروں کے نزدیک بدی یا تو معاشرتی ہوتی ہے یا جنسی، یا کوئی بہت ہی مبہم سی چیز جس کے لئے شاعرانہ قسم کا مخصوص اسلوب موزوں سمجھا جاتا ہے۔ وہ بدی کے وجود کی خواہش کرتے ہیں تاکہ وہ ان پر مہربان ہو کر پلاٹ کی دشواریوں سے نبرد آزما ہونے میں ان کی مدد کرے، بے مروّت بدی عموماً ولین کی شکل میں ان کا راستہ روکتی ہے اور باہمی کرداروں سے زیادہ خود مصنف کو نقصان پہنچاتی ہے۔ حقیقی ولین سے واقفیت حاصل کرنے کے لئے ہمیں 'میلول' کی ایک کہانی 'BILLY BUDD' کا جائزہ لینا چاہئے۔

اگرچہ یہ مختصر کہانی ہے مگر اس کا ذکر اس لئے ضروری ہے کہ اس سے 'میلول' کی دوسری تصانیف پر روشنی پڑتی ہے۔ نور (NORE) کی بغاوت کے بعد کے برطانیہ کے جنگی آدمی کا منظر ہے۔ ایک بظاہر نمائشی مگر حقیقی جہاز دکھائی دیتا ہے۔ اس کا ہیرو جو ایک خوبصورت نوجوان جہاز راں ہے، باغیانہ مزاج رکھتا ہے اور جو منکروں کو ختم کئے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ وہ بذاتِ خود جارح نہیں ہے بلکہ یہ اس کے اندر کی ایک آگ ہے جو اس کے اندر بھڑک پڑتی ہے۔ بظاہر وہ ایک خوش باش کھلنڈرا اور غیر حساس لڑکا ہے جس کی مکمل صحت کو توتلے پن کا ایک ہلکا سا عیب چوپٹ

کردیتا ہے اور جو بالآخر اُسے تباہ کر ڈالتا ہے۔ اسے ایک ایسی دنیا میں رکھ چھوڑا گیا ہے جس کی عیاریوں کے خلاف حفاظتی ہتھیار بندی کے بغیر محض جرأت سے کوئی خاص فائدہ نہیں پہنچ سکتا اور جہاں انسان کی دسترس میں رہنے والی معصومیت، اخلاق اور ہنگامی حالات ہمیشہ صلاحیت یا ضمیر کو روشن نہیں کرتے۔

ادنیٰ درجے کا ایک افسر 'کلاگارٹ' اپنے اندر کے دشمن کو فوراً دیکھ لیتا ہے جو اس کا ذاتی دشمن ہے۔ کیونکہ 'کلاگارٹ' شر کا نمائندہ ہے۔ یہ ایک بار پھر اہاب، اور موبی ڈک کے درمیان مقابلہ جیسی صورتِ حال معلوم ہوتی ہے اگرچہ اس جگہ ان کے کام زیادہ واضح طور پر تقسیم کر دیئے گئے ہیں، یہاں ہم 'پیش گوئی' سے دور اور عام شعور اور نظام اخلاق سے قریب ہو جاتے ہیں لیکن بہت زیادہ قریب نہیں۔ کلاگارٹ کسی اور ولین کی مانند نہیں ہے۔

"قدرتی محرومی کی خصوصیات کچھ منفی ہوتی ہیں جو خاموش معاون کی طرح اس کی خدمت میں حاضر رہتی ہیں۔ یہ کہنا کہ اس میں خامیاں اور چھوٹے چھوٹے گناہ نہیں ہیں، کوئی غلط بات نہیں ہے۔ اس میں ایک ارضی فخر ہے جو اسے ہر اس چیز سے الگ تھلگ رکھتا ہے جو لوٹ کھسوٹ اور لالچ جیسی بری عادتوں کے حوالے سے کرائے کے سپاہیوں کا خاصہ ہوا کرتی ہے مختصراً یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہاں جس قسم کی محرومی کا ذکر ہے وہ کسی شہوانی اور گھناؤنی حرکت میں شریک نہیں ہوتی اور اس میں کدورت اور تلخی سے پاک سنجیدگی ہوتی ہے۔"

وہ 'بلی' پر غدر کی سازش کرنے کا الزام لگاتا ہے۔ یہ الزام مضحکہ خیز ہونے کے ساتھ مہلک بھی ہے۔ کیوں کہ جب نوجوان کو اپنی بے گناہی کے سلسلے میں بیان دینے کے لئے بلایا جاتا ہے تو وہ اس قدر خوف زدہ ہو جاتا ہے کہ اس سے ایک لفظ بھی نہیں بولا جاتا۔ اس کا احمقانہ توتلاپن، زبان بند کر دیتا ہے۔ یہاں پر اس کی قوت مشتعل ہو کر پھٹ پڑتی ہے اور وہ اپنے الزام لگانے والے کو گرا کر قتل

کر دیتا ہے، جس کے نتیجے میں اسے پھانسی پر لٹکا دیا جاتا ہے۔

'BILLY BUDD' اس دنیا سے بہت اچھوتی اور غیر ارضی کہانی ہونے کے باوجود ایک ایسا نغمہ ہے جس میں الفاظ نہیں ہیں اور جسے اس کی ذاتی خوبیوں کے لئے اور مشکل ترین تصنیفات کے تمہیدی مطالعہ کے طور پر پڑھا جانا چاہیئے۔ آبادی اور سمندر کے گرد چکر لگانے کے بجائے شر کو مجسم شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ میلول کے ذہن کے مشاہدہ سے انکشاف ہوتا ہے کہ اس کے اندیشے، ذاتی تفکرات سے آزاد ہیں تاکہ ان میں شریک ہونے کے بعد ہم بڑے بن جائیں نہ کہ چھوٹے۔ اس کے پاس تھکا دینے والا وہ چھوٹا سا ذخیرہ نہیں ہے جسے ضمیر کہتے ہیں اور جو سنجیدہ ادیبوں کے لئے وبالِ جان بن جاتا ہے اور ان کی تاثیر کو بے جان کر دیتا ہے۔ مثلاً ہاتھورن یا مارک روتھر فورڈ کا ضمیر۔ حقیقت پسندی کے ابتدائی کھردرے پن کی منزل سے گذرنے کے بعد میلول سیدھا ایک ایسی سیاہی اور مایوسی کی طرف واپس جاتا ہے جو ہماری دنیا سے اس قدر ارفع ہے کہ اس میں اور روشنی کے درمیان امتیاز نہیں کیا جا سکتا۔

وہ کہتا ہے "بعض ذہنی کیفیتوں میں کوئی بھی آدمی دنیا کو اس وقت تک نہیں تول سکتا جب تک کہ وہ عدم توازن کو دور کرنے کے لئے پہلے اس میں اولین گناہ جیسی کوئی چیز نہ رکھے۔ اس نے کوئی ناقابلِ شناخت چیز رکھ دی تھی اور ترازو کے پلڑے برابر ہو گئے، اور اس سے اسے ہم آہنگی اور عارضی نجات حاصل ہو گئی۔

یہ کوئی تعجب کی بات نہیں، اگر ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے میلول پر دو عمیق مقالے لکھے ہیں، کیوں کہ جہاں تک میں جانتا ہوں کہ لارنس ذاتی طور پر وہ واحد ناول نگار ہے جسے پیغمبرانہ انداز کا ناول نگار قرار دیا جا سکتا ہے۔ باقی سب نفسیاتی نگار یا واعظ ہیں۔ وہ ایک ایسا زندہ ناول نگار ہے جس میں نغمہ کا عنصر نمایاں ہے، جس میں بلا کی غنائی خصوصیت ہے اور جس پر تنقید کرنا نامناسب معلوم ہوتا ہے، ہر چند کہ وہ تنقید کو دعوت دیتا

ہے، کیوں کہ وہ مذہبی مبلغ بھی ہے۔ یہی اس کا وہ معمولی سا عنصر ہے جو اس کی تحریروں کو مشکل اور گمراہ کن بنا دیتا ہے۔ وہ حد سے زیادہ چالاک واعظ ہے جو مجمع کے ذہن سے کھیلنے کا فن جانتا ہے۔ آپکے لئے ایک پیغمبر کے سامنے بیٹھنے اور پھر اچانک پیٹ پر لات کھانے سے زیادہ خراب بات اور کیا ہوسکتی ہے، "مجھ پہ لعنت ہو کہ میں اس کے بعد بھی انکساری کروں" آپ یہ چیخ کر کہتے ہیں اور پھر خود کو لات کھانے کے لئے پیش کر دیتے ہیں۔ "سرمن" کا موضوع بھی احتجاج سے پُر ہوتا ہے۔ یا تو اس میں پرجوش انداز میں دنیا کی مخالفت ہوتی ہے یا نصیحتیں ہوتی ہیں تاکہ آخر میں آپ یاد نہ رکھ سکیں کہ آپکے پاس جسم ہونا چاہیئے یا نہیں۔ اور صرف اس بات کا یقین ہو کہ آپ لاشئے ہیں۔ یہ لڑائی جھگڑا اور شہد آمیز شیرینی جو جھگڑے کا نتیجہ ہے، یہ سب لارنس کی تحریر کا پیش منظر ہیں۔ اس کی عظمت کا راز بہت گہرا ہے اور اس کا انحصار نہ داستو ئفسکی کی طرح مسیحیت پر ہے اور نہ میلول کی طرح مبارزہ پر، بلکہ اس کا انحصار کسی جمالیاتی عنصر پر ہے۔ آواز 'BALDER' کی ہے لیکن ہاتھ یسوع کے ہیں۔ پیغمبر اندر کی جانب سے قدرت کو منعکس کر رہا ہے جس کی وجہ سے ہر رنگ میں تابانی اور ہر شکل میں امتیازی شان آگئی ہے جو کسی اور طرح سے ممکن نہ تھا۔ مثال کے طور پر WOMAN INLOVE کے اس منظر کو لیجئے جو ذہن پر نقش ہو گیا ہے، جس میں ایک کردار رات کے وقت چاند کے عکس کو منتشر کرنے کے لئے پانی میں کنکری پھینکتا ہے۔ وہ ایسا کیوں کرتا ہے۔ اس منظر کی علامتی حیثیت کیا ہے ان باتوں کی چنداں اہمیت نہیں۔ لیکن ناول نگار کو اس جیسا چاند یا پانی کہیں اور نہیں مل سکتا تھا۔ وہ ان تک اپنے مخصوص راستے سے پہنچتا ہے جو انہیں ہمارے تصور سے زیادہ حیرت انگیز اور حسین بنا دیتا ہے۔ پیغمبر اب اسی جگہ واپس آگیا ہے جہاں سے اس نے اپنے سفر کا آغاز کیا تھا۔ ایک ایسی جگہ جہاں ہم باقی ماندہ لوگ تالاب کے کنارے کھڑے اس کے منتظر ہیں، لیکن اس کی واپسی تخلیق نو اور پکار کی اس قوت کے ساتھ ہے جو ہم میں کبھی نہیں پیدا ہو سکتی۔

طیش میں آنے اور مشتعل کرنے والے اس ادیب کے ساتھ انکساری کا رویہ آسان نہیں ہے، کیونکہ ہم جتنی ہی انکساری برتتے جاتے ہیں اتنا ہی وہ شدید ہوتا چلا جاتا ہے۔ مگر میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ اس کو پڑھنے کا آخر کون سا دوسرا طریقہ اختیار کیا جائے۔ اگر ہم غصہ کرنا یا چڑچڑانا شروع کرتے ہیں تو اس کی ندرت یقینی طور پر اسی انداز میں غائب ہو جاتی ہے جیسی انداز میں سعادت مندی اور تعمیل کے رویے سے غائب ہو گئی تھی۔ اس کی تحریر میں قابلِ قدر چیز کیا ہے اس کا بیان الفاظ میں نہیں کیا جا سکتا۔ یہاں بھی رنگ، حرکات، اشارات، افراد، اشیاء اور وہ تمام چیزیں جنہیں ناول نگار روزمرہ کے وسیلہ کے طور پر استعمال کرتا ہے، سب موجود ہیں لیکن ان کی پیش کش ایک ایسے مختلف انداز سے ہوتی ہے کہ وہ کسی اور دنیا کے معلوم ہوتے ہیں۔

لیکن 'ایملی برونٹے' کے بارے میں کیا کہا جائے گا۔ کیا "وُدرنگ ہائٹس" اس جائزے میں شامل کیا جانا چاہیے؟ یہ صرف انسانی افراد کی کہانی ہے جس میں کائنات کے بارے میں کوئی نظریہ موجود نہیں۔

میرا جواب یہ ہے کہ ہیتھ کلف، اور کیتھرین، کے جذبات فکشن میں پیش کیے جانے والے جذبات سے مختلف ڈگر پر چلتے ہیں۔ کرداروں کے بطون میں رہنے کے بجائے وہ کڑک دار بادلوں کی مانند ان کا احاطہ کیے رہتے ہیں اور ایسے دھماکے پیدا کرتے ہیں جن کی بھرمار، کھڑکی پر ہاتھوں کا خواب دیکھنے سے اس کھلی کھڑکی پر ہیتھ کلف کے مردہ ہاتھ کے جانے کے وقت تک رہتی ہے۔ "ویدرنگ ہائٹس" آوازوں سے پُر ہے، ایسی آوازیں جو الفاظ اور خیالات سے زیادہ اہم ہیں اور جو تیز، طوفانی سنسناتی ہوائیں بھی سنائی دیتی ہیں —— ناول کی عظمت مسلّم ہے، اس کے بعد کسی کو ہیتھ کلف اور سن رسیدہ کیتھرین کے علاوہ کوئی اور چیز یاد نہیں آسکتی۔ ان کی علیحدگی ایکشن کا سبب بنتی ہے جو موت کے بعد ان کے ملاپ سے ختم ہو جاتا ہے۔ اس میں کوئی حیرت کی بات نہیں کہ وہ 'چلتے' ہیں، ایسی مخلوق اس کے

علاوہ اور کر بھی کیا سکتی ہے۔ جب وہ زندہ تھے تب بھی ان کی نفرت اور محبت ان کے سر پر سوار تھی۔

'ایملی برونٹے' ایک طرح سے تربیت یافتہ اور محتاط ذہن کی مالک تھی۔ اس نے 'مس آسٹن' سے بھی زیادہ وقتی نزاکتوں کی بنیاد پر اپنے ناول کی تعمیر کی۔ اسے ان قانونی اقدامات کا بخوبی علم تھا جن کی مدد سے 'ہیتھ کلف' نے ان دونوں کی جائدادوں پر قبضہ کر لیا تھا۔ مگر وہ دیدہ و دانستہ، تباہی و بربادی اور طوفان کو کیوں بیچ میں لاتی، کیوں کہ ہماری دانست میں وہ پیغمبریت سے عاری پیغمبر ہے اور، کیوں کہ پوشیدہ مفہوم کی اہمیت اس کے لئے ظاہری الفاظ سے زیادہ ہے ——— اور صرف ایک پراگندگی کے عالم میں 'ہیتھ کلف' اور 'کیتھرین' کی شخصیتیں اپنے جذبات عشق کو خارجی شکل دے سکتی تھیں۔

"وررنگ ہائٹس" میں اس سے زیادہ کوئی دیومالا نہیں ہے جو ان دو کرداروں سے حاصل ہوتی ہے۔ کوئی بھی عظیم تصنیف جنت و جہنم کے آفاقی تصور سے اس حد تک لاتعلق نہیں ہوتی۔ جہاں ہماری ملاقات کسی تالاب میں 'موبی ڈک' سے ہو سکتی ہے وہیں ان سے ہمارا سامنا خود ان کے وطن میں سفید پتھروں کے درمیان ہوتا ہے۔

ایک اختتامی تبصرہ

میں آخر میں یہ کہوں گا کہ اس پیغمبرانہ صفت کے متعلق میرے ذہن میں ایک خیال چھپا ہوا ہے، ایک ایسا خیال جو ممکن ہے بعض لوگوں کے ذہن میں زیادہ شدید ہو اور بعض دوسروں کے یہاں بالکل نہ ہو۔ 'فنتاسی' نے ہم سے کچھ اور ادا کرنے کا مطالبہ کیا ہے اور اب پروفیسی ہم سے عاجزی اور حسِ مزاح کو ایک طرف رکھ دینے کا تقاضہ کرتی ہے تاکہ جب کسی المیہ کو

'BILLY BUDD' کہا جائے تو ہمیں اعتراض کرنے کی اجازت نہ ہو۔ ہمیں اس اکہری نظر کو جس سے ہم اکثر ادب اور زندگی کو دیکھتے اور جس کو اپنے بیشتر مطالعہ میں استعمال کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں، ایک طرف رکھ کر اس کے بجائے بعض دوسرے ذرائع اختیار کرنا چاہیے کیا یہ درست ہے؟ ایک اور پیغمبر "بلیک" کو یقین تھا کہ یہ درست ہے۔

"خدا کرے کہ ہم اکہری نظر اور 'نیوٹن' کی نیند سے محفوظ رہیں۔ وہ چیخا اور اس نے ایک مشکل ریاضیاتی مثلث کی تشریح کرتے ہوئے اور 'موبی ڈک' کے وسیع اور ناقابل پیمائش آبی سبزے کی طرف پشت کر کے اسی 'نیوٹن' کی تصویر بنائی ہے۔ 'بلیک' سے چند ہی لوگ اتفاق کریں گے اور مزید چند ہی لوگ بلیک کے نیوٹن سے متفق ہوں گے۔ ہم میں سے زیادہ تر لوگ اپنے مزاج کے مطابق کسی ایک پہلو کا انتخاب کریں گے۔ اور اپنے اپنے مذاق کے مطابق اِس جانب یا اُس جانب جھک پڑیں گے۔ انسانی دماغ کوئی باوقار آلہ نہیں ہے اور میں نہیں کہہ سکتا کہ ہم سنجیدگی سے اس کا استعمال انتخابی عمل کے بغیر کر سکتے ہیں اور اپنے ساتھی انتخاب کرنے والوں کے لئے میرا صرف یہ مشورہ ہے کہ وہ اپنی خامیوں پر فخر نہ کریں۔ یہ بہت ہی قابلِ رحم بات ہے کہ ہماری تربیت ایسے نہج پر ہو۔ یہ عجیب اور افسوس ناک بات ہے کہ آدمی موثر اور سچا ہونے کی صفات اپنے اندر ایک ساتھ نہ پیدا کر سکے۔

ہم اس سے پہلے کی پانچ تقاریر (ابواب) میں کم و بیش ایک ہی طرزِ اظہار اختیار کر چکے ہیں۔ مگر اسے کیا کیجیے کہ اس طرزِ تخاطب سے کسی بھی نقاد کا چھٹکارا حاصل کرنا نہایت مشکل کام ہے۔ چنانچہ ممکن ہے کہ اگلی تقریر میں بھی ہمیں وہی لب و لہجہ برقرار رکھنا پڑے۔

پیٹرن اور آہنگ

PATTERN AND RHYTHM

ہم نے اپنی ابتداء 'کہانی' سے کی تھی، اور 'انسانی کردار' پر بحث کرنے کے بعد ہم 'پلاٹ' کو زیر بحث لائے تھے جو کہانی ہی کے اندر سے پھوٹتا ہے۔ اب ہم کسی ایسے عنصر پر گفتگو کرینگے جو خاص طور پر پلاٹ کے اندر سے جنم لیتا ہے اور اس میں موجود دوسرے عناصر بھی اس کے معاون بنتے ہیں۔ اس نئے عنصر کے لئے کوئی ادبی اصطلاح نہیں سوجھ رہی ہے — واقعہ یہ ہے کہ فنونِ لطیفہ جس قدر ترقی کرتے جاتے ہیں، اسی قدر اپنی وضاحت و تشریح کے لئے وہ ایک دوسرے کے محتاج ہوتے جاتے ہیں۔ سب سے پہلے ہم فنِ مصوری سے ایک اصطلاح مستعار لیں گے اور اس کو ہم پیٹرن (PATTERN) کا نام دیں گے اور دوسری اصطلاح موسیقی سے لیں گے اور اسے آہنگ (RHYTHM) کہیں گے۔ بدقسمتی سے یہ دونوں ہی الفاظ مبہم ہیں۔ جب لوگ ان دونوں اصطلاحات کا اطلاق ادب پر کرتے ہیں تو وہ عموماً اپنا مدعا نہیں بیان کر پاتے، اور نہ جملے مکمل کر پاتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ "ارے! یقیناً یہ آہنگ (RHYTHM) ہوگا۔" یا "آپ اسے پیٹرن (PATTERN) کہہ سکتے ہیں۔" وغیرہ۔

پیٹرن کے مفہوم، اور اس کو سمجھنے کے لئے قاری کی مطلوبہ خصوصیات سے بحث کرنے سے

قبل میں ایسی دو کتابوں کی مثال دیتا ہوں جن میں پیٹرن اتنا واضح ہے کہ ایک صوری پیکر اس کا خلاصہ بیان کر دیتا ہے۔

اناتولے فرانس کی 'THAIS' ریت گھڑی کی مانند ہے۔ تارک الدین PAPHNUCE اور درباری رقاصہ THAIS دو خاص کردار ہیں۔ جن میں سے اول الذکر ریگستان میں رہتا ہے اور کتاب کے آغاز میں محفوظ اور خوش دکھائی دیتا ہے۔ THAIS اسکندریہ میں ایک گناہ آلودہ زندگی گذارتی ہے اور اس کو بچانا PAPHNUCE کا فرض ہے۔ کتاب کے مرکزی منظر میں وہ دونوں آگے بڑھتے ہیں اور PAPHNUCE کو کامیابی حاصل ہوتی ہے۔ ایک طرف وہ راہب کدہ میں جاکر اس وجہ سے نجات حاصل کرتی ہے کہ اس کی ملاقات PAPHNUCE سے ہو گئی اور دوسری طرف PAPHNUCE اس سے ملنے کی وجہ سے گناہگار اور ملعون ہو جاتا ہے ——

'THAIS' کا پیٹرن اس طرح کا ہے اور یہ اتنا آسان ہے کہ کسی مشکل جائزے کے لئے اس سے زمین ہموار ہو جاتی ہے۔ جب ہم دونوں کرداروں کو گذشتہ افعال سے مربوط اور مہلک اقدامات کرتے ہوئے دیکھتے ہیں جن کے نتائج سے وہ غافل ہیں تو یہ ہمیں THAIS کی "کہانی" ہی کی طرح معلوم ہوتی ہے۔ لیکن جہاں 'کہانی' ہمارے تجسس کو اپیل کرتی ہے اور پلاٹ ہماری ذہانت کو چھوتا ہے وہیں پیٹرن ہمارے جمالیاتی احساس کو متاثر کرتا ہے اور وہ ہم سے پوری کتاب پڑھواتا ہے۔ ہم اسے ایک ریت گھڑی (HOUR GLASS) کی حیثیت سے نہیں دیکھتے کیوں کہ وہ کلاس روم کا بندھا ٹکا جارگن ہے جس کو ہماری تحقیق کی راہ میں اس اعلیٰ مرحلے پر حائل نہیں ہونا چاہیے۔ ہمیں تو یہ جانے بغیر محظوظ ہونا چاہیئے کہ لطف، کیوں اور کب ختم ہو جاتا ہے، جیسا کہ اب ہے اور ہمارا ذہن اس کی وضاحت کے لئے آزاد ہے۔ اس صورت حال کے لئے ریت گھڑی کی تشبیہہ ہماری مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ اگر یہ سب کچھ ریت گھڑی

کیلئے نہ ہوتا تو کہانی، پلاٹ اور THAIS اور PAPHNUCE کے کردار میں کوئی بھی چیز اپنی پوری قوت کے ساتھ مصروفِ کار نظر نہ آتی اور ان میں سے کوئی بھی، معمول کے مطابق سانس نہ لیتا ہوتا پیٹرن جو کہ بہت ٹھوس ہے اس ماحول سے مربوط ہوتا ہے جو بہت سیال ہے یعنی تبدیلی کے اثرات کو قبول کرتا ہے۔

اب میں ایک ایسی کتاب کے بارے میں کچھ عرض کروں گا جس کی ساخت ایک عظیم سلسلے یا کڑی کی طرح ہو اور وہ کتاب 'پرسی لوبوک' (PERCY LUBBOCK) کی 'ROMAN PI-CTURES' ہے —— یہ ایک سماجی طربیہ ہے، جس کا راوی روم میں مقیم ایک سیاح ہے۔ وہاں اس کی ملاقات اپنے ایک مہربان اور ہم مذاق دوست 'ڈیرنگ' سے ہوتی ہے، جو اسے گرجاؤں کو گھورتے رہنے پر حد سے زیادہ لعنت وملامت کرتا ہے اور اسے معاشرہ کی اندرونی فضا دکھانے کے لئے باہر لے جاتا ہے، جس کی تعمیل وہ بڑی سعادت مندی سے کرتا ہے۔ ایک آدمی اسے دوسرے کے سپرد کر دیتا ہے۔ وہ کیفے، اسٹوڈیو اور وٹیکن، غرض ہر جگہ گھومتا ہے۔ یہاں تک کہ اپنے سفر کے انتہائی مرحلے میں وہ سوچتا ہے کہ اب وہ کس سے ملے گا۔ حالانکہ 'ڈیرنگ' اس کی میزبان خاتون کا رشتہ کا بھانجا ہے، لیکن نمائش پن کی پوشیدہ آگ کی وجہ سے وہ اس حقیقت پر پردہ ڈالے رہتا ہے۔ دائرہ مکمل ہو جاتا ہے۔ اصل دوست مل جاتے ہیں اور ہلکے قہقہوں میں تبدیل ہو جانے والی باہمی الجھن کے ساتھ ایک دوسرے کو خوش آمدید کہتے ہیں۔

'ROMAN PICTURES' کی اچھائی کا راز پیٹرن کے تسلسل میں نہیں ہے کیوں کہ کوئی بھی شخص اس تسلسل کی تشکیل کر سکتا ہے بلکہ یہ تشکیل مصنف کی ذہنی کیفیت سے پیٹرن کی مطابقت میں پنہاں ہوتی ہے۔ لوبوک، آغاز سے انجام تک چھوٹے چھوٹے جھٹکوں کا ایک

ایک سلسلہ قائم رکھ کر اور کرداروں کو ایک گہری اور وسیع سخاوت کا نذرانہ پیش کر کے (جو انہیں اس سے بھی بدتر حالت میں سامنے لاتی ہے، جیسے ان کے ساتھ بالکل ہمدردی کی ہی نہ گئی ہو) اپنے مقصد تک پہنچتا ہے۔ اس کی تحریروں کا ماحول طربیہ ہونے کے ساتھ نیم تیزابی ہے۔ اور آخر میں اس ماحول کو خارجی شکل میں دیکھ کر ہم مسرور ہوتے ہیں اور MERCHESA کے ڈرائنگ روم میں داخل ہوتے ہی اس کے ساتھی وہی کام کر چکے ہوتے ہیں جس کا تقاضہ کتاب کرتی ہے اور جس کا تقاضہ وہ ابتداء سے ہی کر رہی ہوتی ہے —— اس طرح واقعات اپنے ہی خام مال سے تیار کردہ ڈوری سے مربوط نظر آنے لگتے ہیں۔

'THAIS' اور 'ROMAN PICTURES' میں ہمیں پیٹرن کی آسان مثالیں ملتی ہیں۔ کسی کتاب کا موازنہ فن مصوری کے کسی نمونے سے بالکل نپے تلے انداز میں مشکل ہی سے کیا جا سکتا ہے اگرچہ وہ نقاد حضرات جو یہ نہیں جانتے کہ کہنا کیا چاہتے ہیں وہ پیچ وخم کی بات عام طور پر کیا کرتے ہیں۔ ہم صرف اتنا کہہ سکتے ہیں کہ پیٹرن ناول کا ایک جمالیاتی پہلو ہے اور ہر چند کہ اس کی نشوونما، ناول کے کردار، منظر، لفظیات، کسی سے بھی ہو سکتی ہے لیکن وہ اپنی زیادہ تر غذا پلاٹ سے حاصل کرتا ہے۔ پلاٹ کی بحث میں ہم نے دیکھا تھا کہ یہ خود اپنے اندر جمالیات کی صفت میں اضافہ کرتا ہے۔ جمالیات کو خود اپنی آمد پر حیرت ہوئی اور اسی زبردست صناعی کے باعث اس میں اہلِ نظر حضرات کو روحِ شاعری کی تصویر کشیدہ نظر آنے لگی اور یہ کہ منطق نے خود اپنے مکان کی آرائش و زیبائش کے وقت ایک نئے مکان کی بنیاد ڈال لی تھی —— یہی وہ نقطہ ہے، جہاں وہ پہلو جسے پیٹرن کا نام دیا جاتا ہے، اپنے مواد سے قریب تر ہو جاتا ہے، اور یہی ہمارا نقطہ آغاز ہے۔

یہ (پیٹرن) خاص طور پر پلاٹ سے پھوٹتا ہے اور بادلوں کے درمیان روشنی کی مانند اس کے ساتھ رہتا ہے اور الگ ہونے کے بعد بھی نظر آتا رہتا ہے۔ خوبصورتی بعض اوقات کتاب

کی شکل میں ہوتی ہے، کتاب بحیثیت کل اور بحیثیت ایک اکائی کے، اور اگر ہمیشہ ایسا ہی ہو تو ہماری تحقیق و تفتیش کا کام آسان ہو جائے گا۔ لیکن بعض اوقات ایسا نہیں ہوتا۔ لہٰذا اس کے برعکس صورت حال کو میں 'آہنگ' کا نام دوں گا ــــ ویسے سردست ہمارا تعلق صرف پیٹرن سے ہے۔

اب کچھ دیر کے لئے ایک اور بے لوچ کتاب کا جائزہ لیں جو اتحاد کی حامل ہے اور اس اعتبار سے آسان بھی ہے، اگرچہ اس کا مصنف ہنری جیمس ہے۔ اس میں پیٹرن ہی نمایاں نظر آئے گا اور ہم یہ بھی دیکھ سکیں گے کہ اس ادیب کو جو صرف پیٹرن ہی کو نمایاں دیکھنے کا خواہش مند رہتا ہے، کیا کیا قربانیاں دینا پڑتی ہیں۔

THAIS کی طرح 'AMBASSADORS' بھی ریت گھڑی کی شکل کا ہے۔ STRETHER اور CHAD ، PAPHNUCE اور THAIS کے نعم البدل ہیں جو جگہ تبدیل کرتے رہتے ہیں اور اسی احساس کی بناء پر کتاب اپنے اختتام میں تشفی بخش ثابت ہوتی ہے۔ پلاٹ میں وسعت اور نزاکت ہے۔ اور ہر پیراگراف میں عمل، گفتگو یا عبادت کے سہارے آگے بڑھتا رہتا ہے۔ چیز ایک منصوبے کے تحت ہے اور اپنی جگہ پر متعین رہتی ہے۔ چھوٹے کرداروں میں سے کوئی بھی کردار NICIA کے باتونی اسکندریائیوں کی طرح نمائشی نہیں ہے۔ یہ کردار مرکزی خیال کی وضاحت کرتے ہیں اور فعال ہیں۔ آخری تاثر پہلے ہی سے طے شدہ رہتا ہے جو رفتہ رفتہ قاری پر آشکار ہوتا ہے اور جب وقت آتا ہے تو وہ پورے طور پر کامیاب نظر آتا ہے۔ ممکن ہے کہ سازش کی تفصیلات بھلادی جائیں لیکن اس کی 'یکسانیت' دیرپا ہے۔

آیئے اس یکسانیت (SYMMETRY) کے ارتقاء کا راز معلوم کریں۔ درمیانی عمر کے ایک حساس امریکی شخص STRETHER کو اس کی ضعیف دوست مسز نیوسم جس سے وہ شادی کرنے کی

توقع رکھتا ہے، پیرس جا کر اپنے بیٹے CHAD کو بچانے کی ذمہ داری سونپتی ہے جو اس خوبصورت شہر میں تباہی کا شکار ہو گیا ہے۔ NEW SOM کا خاندان اچھے تجارتی افراد پر مشتمل ہے جس نے گھریلو استعمال میں آنے والی ایک چھوٹی سی معمولی چیز تیار کر کے کافی دولت کمائی ہے۔ ہنری جیمس ہمیں اس چھوٹی سی چیز کا نام کبھی نہیں بتاتا اور اس کی وجہ لمحہ بھر میں سمجھ میں آجاتی ہے۔ WELLS اس کو TONO BUNGAY میں اگل دیتا ہے۔ میر یڈیتھ اس کا انکشاف کر دیتی ہے، TROPPLE اسے مس ڈنس ٹیبل کے لئے تجویز کرتا ہے، لیکن جیمس کے لئے یہ اشارہ دینا کہ اس کے کردار کس طرح اپنا انبار لگا دیتے ہیں، مشکل بات ہے۔ اتنا ہی کہہ دینا کافی ہے کہ وہ چیز ذرا گندی اور مضحکہ خیز ہے۔ اگر آپ پھوہڑ اور منہ پھٹ ہونا چاہتے ہیں اور خود اپنے لئے چاہتے ہیں تو آپ کو آزادی ہے لیکن ایسا آپ اپنی ذمہ داری پر کر سکتے ہیں، جس میں مصنف کسی بھی طرح ماخوذ نہیں ہو گا۔

وہ چیز خواہ کچھ بھی ہو چاڈ نیوسم کو واپس آ کر اس کی تیاری میں ہاتھ بٹانا چاہیے۔ اسٹریتھر اس کو پیرس سے لانے کی ذمہ داری اپنے سر لے لیتا ہے۔ اسے ایک ایسی زندگی سے نجات دلانی ہے جو غیر اخلاقی ہونے کے ساتھ ساتھ بے سود بھی ہے۔ اسٹریتھر، ہنری جیمس کا ایک خاص نوعیت کا کردار ہے، جو تقریباً اس کے تمام ناولوں میں ملتا ہے اور ان ناولوں کی تعمیر کا ایک بنیادی حصہ ہے۔ وہ ایک مشاہدہ باز ہے جو ایکشن کو متاثر کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس کوشش میں ناکام ہو جانے سے مشاہدے کے اور بھی مواقع حاصل کر لیتا ہے۔ دوسرے کردار ایسے ہیں جن کا مشاہدہ اسٹریتھر جیسا شخص بہت اعلیٰ درجے کے شیشوں سے کرتا ہے۔ ہر چیز اس کی نگاہ کے قریب ہے تاہم وہ مطمئن نہیں ہوتا — وہ ہمیں اپنے ساتھ لے لیتا ہے اور ہم اس کے ساتھ ساتھ حرکت میں رہتے ہیں۔

جب وہ انگلینڈ کی سرزمین پر قدم رکھتا ہے (اور جیمس کے لئے زمین پر قدم رکھنا ایک وجد آفریں اور ناقابلِ فراموش تجربہ ہے، یہ اتنا ہی اہم ہے جتنا ڈیفو کے لئے نیوگیٹ) شاعری اور زندگی اس کے گرد جمع ہو جاتی

ہیں۔ جب اسٹر یتھر اترتا ہے تو (حالانکہ یہ صرف قدیم انگلینڈ ہی ہوتا ہے) وہ اپنے مقصد کے بارے میں اندیشے کا شکار ہو جاتا ہے جو اس کے پیرس پہنچنے تک اور بھی بڑھ جاتا ہے۔ چاڈ نیوسم تباہی کے راستے سے بچ کر بہت سنبھل چکا ہے، اس میں نمایاں تبدیلی آگئی ہے، اسے خود پر اتنا یقین ہے کہ وہ اپنے آپ کو پیرس لے جانے والے شخص کے ساتھ مہربانی اور دوستی کا سلوک کرے گا۔ اس کے دوست سلیقہ مند ہیں اور اس معاملہ میں جہاں تک ان عورتوں کا سوال ہے جن کی موجودگی کا اندیشہ اس کی ماں نے ظاہر کیا تھا وہاں ان کا نام و نشان تک نہ تھا۔ پیرس کی سرزمین نے ہی اس کی شخصیت کو وسعت دی ہے اور تباہی سے بچایا ہے اور اسٹریتھر اس بات کو بخوبی سمجھتا ہے۔

"بہ ظاہر اس کے لئے سب سے پریشان کن یہ خیال تھا کہ پیرس کی کسی طرح کی بھی قبولیت کسی شخص کی ذمہ داری کو خاک میں ملا سکتی ہے — وہ اس کے سامنے لٹکا رہا، وسیع، چمکدار اور دیو قامت قوس قزح کی طرح، ایک سخت اور خیرہ کن ہیرے کی طرح جس کے اجزا ایک دوسرے سے الگ نہیں کئے جا سکتے تھے اور نہ ہی ان کے فرق کو آسانی سے پہچانا جا سکتا تھا۔ وہ جھلملاتا، تھرتھراتا رہا اور ایک لمحہ میں پگھل گیا اور ایک لمحہ تک جو کچھ اوپری سطح پر نظر آ رہا تھا، وہ نیچے آ رہا۔ یہ ایک ایسی جگہ تھی جہاں آنے کا شوق چاڈ کو بجا طور پر تھا — مگر ان دونوں کا کیا حشر ہوگا جو زمین پر قید و بند میں جکڑی ہوئی ہیں۔"

اس طرح نفاست اور مضبوطی کے ساتھ جیمس ایک فضا قائم کرتا ہے۔ پوری کتاب میں ابتدا سے انتہا تک پیرس ہی کا عکس چھایا ہوا ہے۔ یہ اداکار جو ہر چند کہ ہمیشہ جسمانی قالب سے باہر رہتا ہے، ایک پیمانہ ہے جس کے ذریعے انسانی حسیت کی پیمائش کی جا سکتی ہے اور جب ہم ناول ختم کرتے ہیں اور پیٹرن کو مزید سادہ شکل میں دیکھنے کی خاطر واقعات کو پھیلاتے ہیں تو ریت گھڑی کے مرکز میں ابھرنے والا منظر پیرس کا ہوتا ہے — خیر اور شر کے تصور سے زیادہ قبیح کوئی اور چیز نہیں ہوتی۔ اسٹریتھر یہ سب کچھ

دیکھتا ہے اور چاڈ بھی یہ سب دیکھ رہا ہے، اس مرحلے پر پہنچ کر ناول ایک موڑ لیتا ہے۔ آخر کار اس صورت حال میں ایک عورت آجاتی ہے۔ چاڈ کو یہ سب سمجھانے کے لئے میڈم ڈی ونے (MME-DE-VIONNET) کی دلکش اور پروقار شخصیت ہے۔ اسٹریتھر کے لئے اب آگے چلنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ زندگی کی تمام شریفانہ اور عمدہ باتیں MME-DE-VIONNET میں یکجا ہو گئی ہیں اور اس کی دردناکی نے ان تمام خصوصیات کو اور بھی جلا بخش دی ہے۔ وہ اسٹریتھر سے چاڈ کو پیرس نہ لے جانے کے لئے کہتی ہے، وہ بلا جھجک وعدہ کر لیتا ہے کیوں کہ اس کے دل نے پہلے ہی اسے بہت کچھ دکھا دیا ہے اور وہ پیرس میں اس کے خلاف نہیں بلکہ اس کی خاطر لڑنے کے لئے رکا رہتا ہے۔

سفیروں کا دوسرا وفد پہنچتا ہے۔ مسز نیوسم بے سبب تاخیر سے تشویش میں مبتلا ہو کر چاڈ کی بہن، اس کے بہنوئی اور اس کی منگیتر (MAMIE) کو پیرس بھیج چکی ہے۔ اب ناول دلچسپی کے نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے۔ وہاں اس کی بہن اور MME-DE-VIONNET کے درمیان ایک دلچسپ مباحثہ ہوتا ہے۔ دوسری طرف MAMIE کے لئے اسٹریتھر کے خیالات کا تصور کیا جا سکتا ہے۔

ایک بچی، ایک کلی اور پھر دوبارہ ــــ ایک کھلتے ہوئے پھول کی طرح MAMIE اس کے لئے گھر کی کھلی ہوئی چار دیواری کے اندر آزادی سے کھلی تھی، جہاں اس نے اس کو پہلی بار وقت سے بہت پہلے جب اس کو تعلقات کے نکات کا زیادہ شعور نہ تھا کیوں کہ WOOLLETT میں ایسا نہیں تھا کہ تازہ ترین کلی خزاں رسیدہ سیبوں کے ساتھ ایک ہی ٹوکری میں رکھ دی جائے ــــ بہر کیف اس نے یہ بات اس حسینہ کے ساتھ بیٹھ کر اب محسوس کی تھی اور یہ خود اعتمادی کے شعور کے بیدار ہونے کا ایک اشارہ تھا۔ وہ جانتا تھا کہ وہ خوبصورت ہے، ویسے بھی اگر وہ اسے خوبصورت نہ بھی لگتی تو اس میں وہ کوئی نہ کوئی ایسی چیز ڈھونڈھ نکالتا جو دلچسپ کہلانے کے قابل ہو۔ جی ہاں! وہ باذوق تھی، خوبصورت اور نرم گفتار تھی دلہن جیسی، اور وہ سہارا دینے والے شوہر کے بغیر اکیلی تھی ــــ وہ خوبصورت، نازک اندام باتونی

نرم اور شیریں ہونے کے ساتھ قطعی طور پر ناقابل اعتماد تھی۔ وہ جوان عورتوں کے مقابلے میں بوڑھی عورتوں کے لباس میں زیادہ رہتی تھی۔ اگر کسی بوڑھی عورت سے اسٹریتھر کا سابقہ پڑتا جو رذالت پر اس قدر آمادہ ہوتی کہ اس کے بالوں کے پیچ وخم مزید اس کی جوانی کے زوال کو ظاہر کر دیتے۔ جب وہ نفاست کے ساتھ اپنے سامنے حیرت انگیز حد تک شفاف ہاتھوں کو پکڑتی تھی تو حوصلہ افزائی اور انعام دہی کے بڑے ہی تجربہ کارانہ انداز میں تھوڑا سا جھکتی تھی۔ ان سب باتوں کا امتزاج اس کے استقبال کرنے کی رومان پرور فضا کو قائم رکھتا ہے۔

MAMIE ہنری جیمس کا دوسرا عجیب وغریب کردار ہے جو تقریباً ہر ناول میں ہے۔ مثال کے طور پر SPOILS OF POYNTON میں MRS. GERETH اور IN THE PORTRAIT OF A LADY میں HENRIETTA STRACKPOLE۔ جیمس اس جانب بہت اچھے اشارے کرتا ہے کہ کون سا کردار دوسرے درجے کا ہے اور کس میں احساس کی کمی ہے اور کس کردار میں غلط قسم کی دنیاداری کی بہتات ہے؟، ایسے کرداروں کو وہ اتنا نمایاں کر کے اور بڑا بنا کر پیش کرتا ہے کہ ان کو حماقت لطف کا سامان فراہم کرتی ہے، لہٰذا اسٹریتھر پہلو بدل لیتا ہے اور MRS NEWSOM سے شادی رچانے کی تمام امیدیں کھو بیٹھتا ہے۔ پیرس کی فتح ہوتی ہے اور پھر اسے کوئی اور نئی چیز نظر آجاتی ہے۔ وہ تنہا ایک دیہات کی سیر کو جاتا ہے اور دن چھپنے کے وقت اس کی ملاقات چاڈ اور MME-DE-VIONNET سے ہوتی ہے جو ایک کشتی میں سوار ہیں اور اس کو نہ دیکھنے کا بہانہ کرتے ہیں، کیوں کہ ان کا تعلق درحقیقت معمولی شناسائی سے زیادہ نہیں، اور وہ شرمندہ ہو جاتے ہیں ــــ وہ کسی سرائے میں خفیہ طور پر ہفتہ کا آخری دن گذارنا چاہتے تھے کہ ان کے جذبات قابو میں نہ رہ سکے اور کیونکہ ان کا قابو میں رہنا مشکل تھا، اس لئے چاڈ حسین فرانسیسی عورت سے اکتا جائے گا ــــ یہ اس کی سرشت کا حصہ ہے۔ وہ اپنی ماں کے پاس واپس جاکر خانہ داری کا سامان تیار کرے گا اور MAMIE سے شادی کرے گا۔

وہ یہ سب جانتے ہیں اور ان کی پردہ داری کے باوجود اس کا انکشاف اسٹریتھر پر ہو جاتا ہے۔ وہ جھوٹ بولتے ہیں۔ وہ منہ پھٹ اور عریاں ہیں، یہاں تک کہ MME-DE-VIONETT اور اس کی رقت وجاں گدازی پر بھی عامیانہ پن کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔

اسے شدید سردی محسوس ہو رہی تھی۔ یہ بات حد درجہ تعجب خیز تھی کہ ایسی حسین مخلوق پراسرار طاقتوں کے ہاتھوں اس طرح شکار ہو، کیونکہ آخر تک پہنچ کر ہر چیز پراسرار ہو جاتی ہے۔ اس نے چاڈ کو وہ بنایا جو وہ درحقیقت تھا، تو اسے یہ کیوں سمجھنا چاہئے کہ اس نے چاڈ کو لافانی بنا دیا۔ اس نے اسے بہتر اور پھر اس سے بہتر بنایا تھا، اور وہ سب بنایا جو ایک آدمی کو بنایا جا سکتا ہے لیکن ہمارے دوست کو صرف اتنا علم ہوا کہ آخر وہ چاڈ تھا ـــ یہ کام خواہ کتنا ہی قابلِ تحسین کیوں نہ ہو، تھا تو وہ آخر انسانی سطح کا اور مختصر یہ کہ یہ بات عجیب تھی کہ ارضی لذتوں کے ساتھی کو ایسا اعلیٰ درجے کا انعام دیا جائے۔

آج کی رات وہ اسے زیادہ بوڑھی اور بظاہر وقت کے دست برد سے محفوظ نظر نہیں آرہی تھی، لیکن وہ ہمیشہ کی طرح تر و تازہ اور چاق و چوبند تھی یا ایک ایسی مسرور ترین بدروح جس کو اس نے اپنی زندگی میں دیکھا ہو، اور وہ اسے ایسی شرمناک تکلیف سے بے قرار دیکھ رہا تھا جیسے کوئی نوجوان خادمہ کسی نوجوان آدمی کے لئے بے قرار ہو کر چیخیں مارے ـــ اس کی وجہ صرف یہ تھی کہ اس نے خود کو ایسی حالت میں پایا جس میں کہ خادمہ بھی نہ ہو سکتی تھی ـــ اسے اپنی بے عقلی اور فیصلہ کی بے قیمتی و ناقدری نیچے ڈوبتی ہوئی معلوم ہوتی تھی۔

اسٹریتھر اس سے بھی ہاتھ دھو بیٹھتا ہے ـــ میں سب کچھ کھو چکا ہوں، میرا فلسفہ صرف یہی ہے، ایسا نہیں ہے کہ وہ لوگ واپس جا چکے ہیں بلکہ میں آگے جا چکا ہوں ـــ جس پیرس کے بارے میں انہوں نے اسے بتایا تھا اب وہ خود اس کے متعلق انہیں مزید معلومات فراہم کر سکتا تھا بشرطیکہ ان

کے پاس دیکھنے کے لئے آنکھیں ہوں۔ یہ پیرس اس سے کہیں زیادہ خوبصورت ہے جو انہوں نے کبھی دیکھا ہو، اور ان کی نوجوانی کے مقابلے میں اس کا تخیل زیادہ روحانی قدر رکھتا ہے HOUR GLASS کا پیٹرن مکمل ہوتا ہے ــــ اس سے جاڈ نے THAIS اور PAPHNUCE کی بہ نسبت زیادہ ہوشیاری سے جگہ بدل لی ہے اور بادلوں کی روشنی جگمگاتے ہوئے اسکندریہ سے نہیں بلکہ مرتعش اور چمکدار پگھلنے والے ہیرے سے آتی ہے ــــ اور ایک لمحہ میں جو کچھ سطح پر نظر آرہا تھا دوسرے لمحہ گہرائی میں پہنچا ہوا معلوم ہونے لگتا ہے۔

"THE AMBASSADORS" کا حسن وہ انعام ہے جو جانفشانی سے لکھنے والے ادیب کو ملنا چاہیئے۔ جیمس، اس بات سے پوری طرح واقف تھا کہ وہ کیا چاہتا ہے۔ اس نے جمالیاتی فرمی کے تنگ راستہ کو اختیار کیا اور ممکن حد تک اسے کامیابی نصیب ہوئی ــــ پیٹرن نے اپنا ڈھانچہ خود تیار کیا ہے جس کو ANATOLE FRANCE محتاط انداز میں کبھی حاصل نہیں کر سکتا۔ لیکن دیکھنا یہ ہے کہ اس PATTERN کے حصول کے لئے اسے کیا قربانیاں دینا پڑی ہیں۔

جیمس کو اتنی بڑی قربانیاں دینا پڑی ہیں کہ بہت سے قاری اس میں دلچسپی لینا چھوڑ دیں گے حالاں کہ وہ اس کا مدعا سمجھ سکتے ہیں (اس کی پریشانی کو بہت مبالغہ آرائی سے بیان کیا گیا ہے) اور اس کے تاثرات کی داد دے سکتے ہیں۔ وہ اس کے PREMISE کو منظور نہیں کر سکتے، یعنی یہ کہ اس سے پہلے کہ وہ ہمیں کوئی ناول پڑھنے کو دے، بیشتر انسانی زندگی نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔

سب سے پہلی بات یہ ہے کہ اس کے پاس کرداروں کی فہرست نہایت مختصر ہے۔ میں نے پہلے ہی دو کرداروں کا حوالہ دیا ہے، ایک تو مشاہدہ کرنے والا جو عمل کو متاثر کرنے کی کوشش کرتا ہے اور دوسرا دوسرے درجے کا اجنبی ــــ پھر "THE AMBASSADORS" میں ایک بہت دلچسپ خاتون ہے جس کا کردار MARIA GOSTREY ادا کرتی ہے، اس میں ایک عجیب وغریب

ہیروئن بھی ہے جس کے پاس MME DE VIONNET پہنچتی ہے اور جس کی تکمیل ملی، WINGS OF THE DOVE میں کرتا ہے۔ کبھی کوئی ولین ہوتا ہے تو کبھی ہمدردی کے جذبات رکھنے والا نوجوان آرٹسٹ اور بس — اتنے اچھے ادیب کے ساتھ یہ چیز بھلی نہیں لگتی۔

دوسرے یہ کہ کرداروں کی تعداد بہت مختصر ہونے کے علاوہ ان کی تعمیر اور ارتقاء نہایت ہی بدنما خطوط پر ہوتی ہے۔ وہ مزاح، تیز رفتاری اور ہیروئیت کی خصوصیات سے عاری ہیں۔ ان کے کپڑے کبھی نہیں اتر سکتے، ان کے کھوکھلاپن کا سبب ان کے ذرائع آمدنی کی طرح نامعلوم ہے۔ ان کے خدام شور و غل نہیں کرتے یا انہیں جیسے پرسکون ہیں۔ ان کے لئے کوئی بھی معاشرتی تشریح ممکن نہیں کیوں کہ ان کی دنیا میں کوئی بے وقوف نہیں ہے۔ زبان کی بندشیں نہیں ہیں اور احمق لوگ نہیں ہیں، یہاں تک کہ ان کے محسوسات بھی محدود ہیں۔ وہ یورپ کی سرزمین پر اتر کر فنی شاہکاروں اور ایک دوسرے کو دیکھ سکتے ہیں، لیکن یہی سب کچھ ہے۔ ہنری جیمس کے ناول میں صرف لنگڑے لولے کردار سانس لے سکتے ہیں جو لنگڑے ہونے کے باوجود بعض خصوصیات رکھتے ہیں۔ وہ ہمیں AKHNATONHUGE کے دور حکومت کے مصری آرٹ کی مبہوت کرنے والی پر وقار خامیوں کی یاد دلاتے ہیں۔ جو بڑے سر اور چھوٹی ٹانگیں رکھنے کے باوجود دلچسپ ہیں۔

انسانی کرداروں اور ان کی صفات میں نمایاں کٹوتی صرف پیٹرن کے مفاد میں کی جاتی ہے۔ جیمس جتنا ہی لکھتا گیا اسی قدر اس کا یہ احساس بھی قوی ہوتا گیا کہ ناول کو ایک سالم اکائی ہونا چاہیئے جو ضروری نہیں کہ "THE AMBASSADORS" کی طرح شلثی ہو بلکہ اسے واحد موضوع، سچویشن اور حرکات و سکنات کے گرد پھیلنا چاہیئے جو کرداروں کو مصروف رکھتے ہوئے ایک پلاٹ فراہم کرے اور ناول کو باہر کی طرف سے باندھے رکھے۔ اس کے بکھرے ہوئے بیانات کو ایک جال میں کس دے، انہیں کسی ستارے کی طرح وابستہ رکھے اور یادداشت کے افق پر جھولتا رہے۔ پیٹرن کو ابھرنا چاہیئے اور پیٹرن

سے ابھرنے والی کسی بھی چیز کو بے مصرف خس وخاشاک کی طرح چھانٹ دیا جانا چاہیئے، خواہ جیتے جاگتے انسان ہی کیوں نہ ہوں EMMA یا MR. COSAOBEN کو ہنری جیمس کے ناول میں رکھیئے تو ناول جل کر راکھ ہو جائے گا جب کہ ہم انہیں کرداروں کو ایک دوسرے کے ناول میں رکھ سکتے ہیں۔ ہنری جیمس کے کردار کو ہی لے لیجیے، وہ مردہ نہیں ہوتے کیوں کہ وہ تجربات کے بعض گوشوں کو بہت اچھی طرح کھنگالتا ہے۔ وہ اسی عام مٹی سے بنے ہوتے ہیں جن سے دوسری کتابوں کے کردار اور خود ہم بنے ہوئے ہیں۔ ناول کے اندر (توہم پرستی کے ایک وقتی لمس کے علاوہ) کوئی بھی فلسفہ، مذہب یا پروفیسی نہیں ہے اور نہ ہی فوق البشر چیزوں کا استعمال۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک مخصوص جمالیاتی تاثر پیدا کرنے کے لئے یہ سب کچھ ہوتا ہے جس میں کامیابی حاصل ہو جاتی ہے لیکن اس کے لئے کافی قیمت ادا کرنی پڑتی ہے۔

H.G. WELLS اس نکتہ سے لطف اندوز ہوتا رہا ہے۔ ایک دلچسپ ترین ناول 'BOON' میں اس نے خصوصی طور پر ہنری جیمس کو ذہن میں رکھ کر اس کی ایک پیروڈی لکھی۔

"جیمس اس بات کو طے شدہ سمجھ کر اپنی تحریر کا آغاز کرتا ہے کہ ناول ایک ایسا فن پارہ ہے جس کی تقدیر و تعیین کا معیار اس کی انفرادیت اور سالمیت ہے۔ بالکل ابتدا میں کسی نے یہ خیال سمجھا دیا اور وہ اسے کبھی سمجھ نہ پایا۔ وہ چیزوں کو ڈھونڈھتا نہیں ہے اور نہ انھیں ڈھونڈھ نکالنے کا خواہش مند نظر آتا ہے۔ وہ چیزوں کو بڑی آسانی سے قبول کر لیتا ہے اور پھر ان کو پیش کرتا ہے۔ صرف زندہ انسانی مقاصد، جو اس کے ناول میں چھوٹ جاتے ہیں وہ ایک طرح کے خشک اور قطعی سطحی تجسس ثابت ہوتے ہیں ___ اس کے کرداروں سے ہر ہر اشارے اور موثر پر شک کا اظہار ہوتا ہے۔ کیا آپ نے کبھی زندہ انسانوں کو ایسا کرتے ہوئے دیکھا یا سنا ہے۔ اس کا ناول جن چیزوں کے بارے میں ہے وہ تو ہمیشہ پہلے ہی سے موجود ہوتی ہیں۔

> یہ ایک ایسے کلیسا کی مانند ہے جس میں شمع تو روشن ہے لیکن وہاں آپ کو متوجہ کرنے کے لئے عقیدت کا مجمع نہیں ہے۔ اور ہر روشنی اونچی قربان گاہ پر مرکوز ہے جس پر ایک بلی کا مردہ بچہ، ایک انڈے کا خول اور اس کا ایک ٹکڑا بڑے احترام کے ساتھ رکھ دیا گیا ہے۔ یہ بالکل اس "ATTAR OF THE DEAD" کی مانند ہے جس کا مردے سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو وہ سب شمعیں نہ ہوتیں ـــــ اور اس کی تاثیر ختم ہو جاتی۔"

WELLS نے جیمس کو 'BOON' تحفہ کے طور پر اس لئے بھجوائی تھی کہ استاذ اپنے مزاج کے مطابق اس وسیع القلبی اور نیک نیتی کو پسند کرے گا۔ لیکن جیمس اس کی توقع کے برعکس بڑا چراغ پا ہوا اور پھر دونوں کے درمیان دلچسپ ترین خط و کتابت کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ جیمس یادداشت کا مالک، متین اور بہت زیادہ متشدد اور مہیب ہے۔ اس کو اس بات کا اندازہ ہے کہ اس کے اندر کوئی تکبّر اور غرور نہیں۔ وہ اس بات پر افسوس کا اظہار کرتا ہے کہ وہ اپنے دستخط کے ساتھ صرف 'آپ کا وفادار، ہنری جیمس' لکھ سکتا ہے۔ WELLS کو بھی حیرت ہوتی ہے لیکن مختلف انداز میں۔ وہ نہیں جانتا کہ جیمس رنجیدہ خاطر کیوں ہوا؟ ویسے ذاتی طربیہ سے بھی پرے اس معاملے کی ادبی اہمیت ہے۔ اس کی وجہ سخت پیٹرن کا یہی ادبی مسئلہ ہے۔ آپ ریت گھڑی، عظیم تسلسل یا ان کے علاوہ کوئی بھی ایمج اس وقت تک منتخب کر سکتے ہیں جب تک اس سے اتحاد کا اظہار ہوتا ہے۔ کیا اس کا ارتباط اور امتزاج اس مواد کی وسیع دولت سے ہو سکتا ہے جو زندگی سے حاصل ہوتا ہے ـــــ ویلس اور جیمس اس بات سے متفق ہوں گے کہ ایسا ہونا ناممکن ہے۔ ویلس یہ کہے گا کہ زندگی کو ترجیح دی جانی چاہیے اور اس میں پیٹرن کی کھینچا تانی یا کتر بیونت نہیں کرنی چاہیے۔ میرے ذاتی تعصبات ویلس کے ساتھ ہیں۔ جیمس کے ناول ایک نادر دولت

کی مانند ہیں اور جو قاری اس کے نقطۂ نظر کو قبول نہیں کرتا وہ بعض قیمتی اور نفیس حسی کیفیات سے محروم رہتا ہے۔ لیکن جس طرح میں AKHNATON آرٹ کو کبھی TUTAN KHAMEN کے دورِ حکومت میں پھیلا ہوا دیکھنا نہیں چاہتا اسی طرح میں اس کے مزید اور ناول بھی نہیں چاہتا، خصوصاً جب اس کا مصنف کوئی اور شخص ہو۔

تو یہ ناہموار پیٹرن کا نقصان ہے۔ یہ ماحول کو خارجی فضا میں رکھ سکتا ہے، قدرتی طور پر یہ پلاٹ سے پھوٹ سکتا ہے لیکن یہ زندگی پر دروازے بند کر دیتا ہے اور ناول نگار کو عموماً کسرت کرنے کے لئے ڈرائنگ روم میں چھوڑ دیتا ہے ـــــ حسن کی دیوی منزل تک تو پہنچ گئی لیکن بڑا ظالمانہ بھیس بدل کر۔ راسین کے ڈراموں میں وہ حق بجانب ہو سکتی ہے، کیوں کہ خوبصورتی اسٹیج کے اوپر یقیناً ایک موثر حربہ ہو سکتی ہے اور اپنے جاننے والے آدمیوں کی گم شدگی سے ہمیں ہم آہنگ کر سکتی ہے، لیکن ناول کے اندر اس کا ظلم جتنا طاقت ور ہوتا جاتا ہے وہ اتنا ہی کمزور ہوتا چلا جاتا ہے اور ایک ایسے تاسف کو جنم دیتا ہے جو بعض اوقات 'بون' جیسے ناول کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں اسے یوں کہہ لیجئے کہ ناول ڈرامہ کی بہ نسبت زیادہ فنی ارتقار کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ اس کی بشریت یا مواد کی مجبوری (اپنی پسند کا کوئی بھی لفظ استعمال کر لیجئے) اس کی ترقی کی راہ میں حائل نہیں ہوتی۔ فکشن کے اکثر قارئین کے لئے، پیٹرن کے حصول کے لئے دی گئی قربانی کا جواز پیش کرنے کے لئے اس میں سے پیدا ہونے والی حسی کیفیت کافی نہیں ہوتی اور قاری کا فیصلہ یہ ہوتا ہے کہ "بہت خوبصورتی سے لکھا ہے مگر اس سے اس کی توقع نہیں تھی"۔

ہماری تلاش و جستجو کا سلسلہ ابھی ختم نہیں ہوا ہے ورنہ ابھی تخلیق حسن کے مزید پہلوؤں کی امید سے مایوس ہونے کا ہمارا ارادہ ہے۔ کیا ایسا نہیں ہو سکتا کہ ناول کے اندر خوبصورتی کا عنصر پیٹرن کے علاوہ کسی دوسری چیز کے ذریعے داخل کیا جائے۔ آئیے اب ہم آہنگ (RHYTHM) کی طرف متوجہ ہوں۔

آہنگ بعض اوقات بہت آسان ہوتا ہے، مثال کے طور پر BEETHOVEN کی پانچویں SYMPHONY کا آغاز DIDDIDY DUM کے آہنگ سے ہوتا ہے، جو ہم سب سن سکتے ہیں اور انگلیاں تھرکا سکتے ہیں۔ لیکن SYMPHONY میں مجموعی طور پر بھی ایک آہنگ ہے، جس کی خاص وجہ اس کے ارتعاش کی مناسبت ہے جو بعض لوگ سن تو سکتے ہیں مگر کوئی انگلی نہیں تھرکا سکتا — یہ دوسری قسم کا آہنگ مشکل ہوتا ہے اور یہ بات ہمیں صرف ایک موسیقار ہی بتا سکتا ہے کہ یہ آہنگ کم و بیش پہلے سے مماثل ہے یا نہیں — ادب کا قاری یہ کہہ سکتا ہے کہ ہر چند کہ DIDDIDY DUM کا تعلق پہلی قسم کے آہنگ سے ہے لیکن یہ بعض اور ناولوں میں بھی پایا جا سکتا ہے اور اس سے ان میں حسن پیدا ہو سکتا ہے، اور جہاں تک مشکل قسم کے آہنگ کا سوال ہے (مثال کے طور پر FIFTH SYMPHONY کا آہنگ) تو فکشن میں مجھے اس کے متوازی کوئی اور چیز نہیں نظر آتی۔ ویسے ایسی چیز کا وجود ممکن ہے۔

آہنگ کی تصویر مارسل پروست (MARCEL PROUST) کے ناول میں ملتی ہے۔ پروست کی کتاب کے آخری حصے ابھی شائع نہیں ہوئے ہیں۔ اس کے شائقین کا کہنا ہے کہ جب وہ منظر عام پر آئیں گے تو ہر چیز اپنی جگہ پر آجائے گی۔ گذرا ہوا وقت دوبارہ گرفت میں آجائے گا، اور منجمد ہو جائے گا — اور اس طرح ہمیں ایک کامل وحدت حاصل ہو جائے گی — میں اس پر یقین نہیں کرتا۔ یہ ناول مجھے جمالیاتی سے کہیں زیادہ ترقی پسندانہ نظر آتا ہے، کیوں کہ ALBERTINE کی تفصیل لکھ کر مصنف کو تھکن محسوس ہو رہی ہے۔ عین ممکن ہے کہ محض خبروں کے تراشوں کا مجموعہ نظر آنے لگے تاہم یہ ناول بے ترتیب، بے ہنگم اور خارجی صورت سے عاری ہونے کے باوجود داخلی طور پر مربوط ہے اور اس میں ایک آہنگ موجود ہے۔

اس کی متعدد مثالیں ہیں (جن میں سے ایک دادی اماں کی تصویر کشی بھی ہے) لیکن سب سے اہم مثال VENTEUIL کی موسیقی میں، 'مختصر فقرے' کی ہے۔ یہ مختصر سا فقرہ ہیرو — SW

ANN اور CHARLUS کو متواتر تباہ کرنے والی حسد کی آگ سے بھی زیادہ کارگر ثابت ہوتا ہے تاکہ ہم محسوس کر سکیں کہ ہم، ہم جنسی کی دنیا میں رہ رہے ہیں۔ سب سے پہلے ہمیں پر اسرار حالات میں VINTENIL کا نام سنائی دیتا ہے۔ موسیقار مر چکا ہے اور اس کی بیٹی اس کی یاد کی بے حرمتی کر رہی ہے۔ اس بھیانک منظر کو مختلف انداز سے پیش کیا جانا چاہیئے مگر اسے یوں ہی گذار دیا جاتا ہے،

پھر ہم خود کو پیرس کے ایک سیلون میں پاتے ہیں جہاں ایک راگ VIOLIN SONATA پیش کیا جاتا ہے اور اس کے ANDANTA سے ایک فقرہ SAWANN کے کانوں تک پہنچ جاتا ہے اور چپکے سے اس کی زندگی میں داخل ہو جاتا ہے۔ وہ ہمیشہ ایک انسانی وجود رہتا ہے لیکن مختلف شکلیں بدل کر۔ سون کو ODETTA سے محبت تھی مگر جب تعلقات خراب ہو جاتے ہیں تو فقرہ ذہن سے محو ہو جاتا ہے اور ہم اسے بھول جاتے ہیں ـــ جب وہ حسد کے ہاتھوں تباہ ہو جاتا ہے تو یہ پھر پھوٹ پڑتا ہے اور اس دفعہ وہ اس کی پریشان حالی اور گذشتہ خوشیوں کی تعمیل اپنے پاکیزہ کردار سے دست بردار ہو کر کرتا ہے ـــ "SONATA" کس نے لکھا؟ اس سوال کے جواب میں یہ سن کر کہ VENTEUIL نے لکھا، SW-ANN کہتا ہے "میں کبھی اس نام کے بدبخت سازندے کو جانتا تھا، یہ وہ لکھ ہی نہیں سکتا" لیکن حقیقت یہی ہے کہ اس کا لکھنے والا VENTEUIL ہی تھا اور اس کی بیٹی نے اپنے دوست کے ساتھ اسے نقل کر کے شائع کرایا تھا۔

لگتا ہے کہ یہی سب کچھ ہے۔ کتاب میں ایک چھوٹا سا فقرہ بار بار آتا ہے لیکن ایک بازگشت اور یاد کی طرح ـــ ہم اس کا سامنا کرنا چاہتے ہیں لیکن اس میں قوت گرفت نہیں ہے۔ پھر کئی سو صفحات کے بعد جب VENTEUIL ایک قومی میراث کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور جس شہر

میں اس نے مفلوک الحالی اور گمنامی کی زندگی گذاری تھی وہاں اس کا ایک مجسمہ نصب کرنے کی بات چلتی ہے تو اس کی ایک اور تخلیق جو مسدس ہے اور مصنف کی زندگی میں شائع نہ ہو سکی ہے، پیش کی جاتی ہے۔ ہیرو سنتا ہے اور ایک حیرت انگیز اور نامعلوم دنیا میں کھویا رہتا ہے کہ اسی اثنا میں ایک منحوس صبح سمندر کو سرخ کر دیتی ہے۔ اچانک وہ مخصوص فقرہ اس کو قارئین کو بھی سنائی دینے لگتا ہے جو اس بار اگرچہ صاف نہیں ہے اور بدلا ہوا بھی ہے لیکن سننے والوں کو پورے طور پر بدل کر رکھ دیتا ہے، جس سے وہ اپنے بچپن کی دنیا میں اس کو نامعلوم لوگوں کی دنیا جان کر لوٹ آتا ہے۔

ہم پروست کے موسیقانہ اظہار سے متفق نہیں ہو سکتے (جہاں تک میرے ذوق کا تعلق ہے تو وہ بہت زیادہ مصورانہ ہے) لیکن جو چیز ہمارے لئے لائق ستائش ہے وہ اس کے یہاں ادب میں آہنگ اور کسی ایسی چیز کا استعمال ہے جو اس کی متوقع تاثیر سے مشابہ ہو۔ مثال کے طور پر کوئی موسیقی آمیز فقرہ۔ متعدد لوگوں کے کانوں سے گذرنے کے باوجود VENTEUIL کا فقرہ پژمردہ یا دھندلا نہیں پڑتا۔ یہ کوئی پرچم نہیں جیسے جارج میرڈیتھ ہلاتے ہوئے نظر آتا ہے، نہ ہی یہ CLARA MIDDELTON کے ہمراہ رہنے والا دوہرا کھلا ہوا چیری کا درخت ہے اور نہ ہی CECILIA HALKETT کے شفاف پانی میں ڈوبتا ہوا شکارا ہے۔ پرچم صرف دوبارہ ظاہر ہو سکتا ہے اور آہنگ بھی سامنے آسکتا ہے مگر مختصر فقرے کی ایک ذاتی زندگی ہے جس کا اپنے محتسبوں کی زندگی سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا جیسا کہ اس کا تعلق تخلیق کار سے ہوتا ہے۔ اس کی حیثیت بالکل ایک ایکٹر کی ہے لیکن مکمل طور پر نہیں اور یہ مکمل نہیں، کا فقرہ اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ اس فقرہ کی قوت نے پراؤست کے ناول کے ڈھانچے کو اندر سے مربوط کرنے، خوبصورتی پیدا کرنے اور قارئین کی یادداشت کو مسخر کرنے کی سمت میں قدم بڑھایا ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ مختصر فقرہ ہی اپنی ابتدا SONATA سے اور مسدس تک قاری کے لئے سب کچھ رہا ہے۔ اور اکثر ایسا بھی ہوا ہے کہ اس کی کوئی معنوی حیثیت نہیں رہی اور قصہ پارینہ بن گیا اور میرے نزدیک فکشن میں آہنگ

کا یہی کام ہے کہ وہ پیٹرن کی طرح اس کے اندر ڈٹا نہ رہے بلکہ صرف وہیں ظاہر ہو جہاں قاری کو تازگی حیرت، لطف اور امید فراہم کرنے کی ضرورت ہے۔

اگر آہنگ کو بہتر طور پر نہیں برتا گیا ہے تو یہ بہت بوجھل پن پیدا کر دیتا ہے، ایک منجمد علامت بن جاتا ہے اور ہمیں آگے لے جانے کے بجائے ایک جگہ پر منجمد کر دیتا ہے۔ اکتاہٹ اور جھلاہٹ کے عالم میں ہم محسوس کرتے ہیں کہ گالس وردی کے خوشامدی 'جان' (JOHN) سے پھر ہماری مڈبھیڑ ہو گئی ہے۔ یہاں تک کہ میر ڈیتھ کے چیری کے درخت اور شکارے اپنی خوبصورتی اور وجاہت کے باوجود شاعری سے قریب تر معلوم ہوتے ہیں۔

مجھے اس بات میں شک ہے کہ ایسے ناول نگار آہنگ میں کامیابی حاصل کر سکتے ہیں جو قبل از وقت اپنے ناول کے لئے منصوبہ بندی کرتے ہیں۔ اس کا انحصار ایک وقتی تحریک پر ہے جس وقت مناسب وقفہ آتا ہے۔ لیکن اس کا اثر نہایت ہی خوشگوار ہو سکتا ہے اور اس کا حصول اسی وقت ممکن ہے جب ہم کرداروں کو مسخ نہ کریں اور یہ ہماری خارجی ہیئت کی ضرورت کو بھی کم کرتا ہے۔

ادب میں آسان آہنگ کے موضوع پر اتنی بات کافی ہونی چاہیے۔ ویسے آہنگ کی تعریف تکرار و اختلاف سے کی جا سکتی ہے اور اس کی وضاحت بھی مثالوں کے ذریعہ ممکن ہے۔ اب ایک اور مشکل سوال کی جانب آیئے:۔ کیا ناول کے اندر کوئی ایسا تاثر پایا جاتا ہے جو مجموعی طور پر FIFTH SYMPHONY کے تاثر سے مشابہ ہو کہ جہاں آرکسٹرا کے رک جانے پر ہمیں کسی ایسی چیز کی آواز سنائی دیتی ہے جو در حقیقت کبھی بجائی ہی نہ گئی ہو۔ ابتدائی ارتعاشات اور تیسرے بلاک کو تشکیل دینے والی آوازیں یک لخت ذہن میں داخل ہو جاتی ہیں اور ایک مشترک وجود کی حیثیت سے پھیلتی ہیں۔ یہی نئی چیز اور مشترک وجود مجموعی طور پر SYMPHONY کہلاتا ہے جو آوازوں میں خصوصاً (اگرچہ پوری طرح نہیں) بڑے بلاکس کے ارتباط سے حاصل ہوتی ہے جس کو آرکسٹرا بجاتا رہتا ہے۔ میں ارتباط اور مناسبت کو آہنگ نما

(RHYTHMIC) کہہ رہا ہوں۔ اگر موسیقی کی صحیح اصطلاح کچھ اور ہو تو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا ہمیں اپنے آپ سے یہ سوال کرنا ہے کہ کیا فکشن میں اس قبیل کی کوئی اور چیز ملتی ہے۔

مجھے تو ایسی کوئی بات نہیں نظر آئی لیکن کوئی مشابہت ضرور ہو سکتی ہے اور وہ یہ کہ موسیقی اور فکشن دونوں ایک دوسرے کے متوازی ہیں۔ ڈرامہ کی صورت مختلف ہے۔ ڈرامہ تصویری فن (PICTORIAL ART) کی طرف دیتا ہے اور ارسطو اسکے اصول وضع کرنے کا اہل ہے کیوں کہ انسانی تقاضوں کو پورا کرنے کا وہ بہت زیادہ پابند نہیں ہے۔ جب کہ ناول کے اندر انسانوں کو زیادہ مواقع ملتے ہیں۔ وہ ناول نگار سے کہتے ہیں " اگر تم چاہو تو ہمیں از سر نو تخلیق کرو لیکن ہمیں اندر آنا ہے "۔ اور جیسا کہ ہم اب تک دیکھتے رہے ہیں کہ ناول نگار کی مشکل ان کو ایک اچھے انجام تک پہنچانے کے ساتھ، کچھ حاصل کرنا بھی ہے۔ وہ مدد کے لئے نہیں بلکہ مشابہت کے لئے کدھر کا رُخ کرے گا؟ موسیقی میں ہر چند کہ انسانی افراد نہیں ہوتے اور اس کی باگ ڈور کچھ پیچیدہ اصولوں کے ہاتھوں میں ہوتی ہے لیکن اپنے آخری تاثر میں یہ ہمیں ایک ایسی خوبصورتی سے ہمکنار کرتی ہے جو فکشن کو اس کے اپنے اندر میں حاصل ہو سکتی ہے۔ توسیع (EXPENSION) کا خیال ایسا ہے کہ ناول نگار کو اس پر اپنی گرفت مضبوط رکھنی چاہیئے، نہ کہ تکمیلیت پر۔ لپیٹنے پر نہیں، بلکہ کھولنے پر ـــــ SYMPHONY کے اختتام پر ہم محسوس کرتے ہیں کہ اس کی تشکیل کرنے والے سُر اور تال قید سے آزاد ہو گئے ہیں اور انہوں نے کُل کے RHYTHM میں اپنی انفرادیت حاصل کر لی ہے۔ کیا ناول اس طرح نہیں ہو سکتا؟ کیا "جنگ اور امن" میں جس کا ذکر ہم نے شروع میں کیا تھا اور جس کے حوالے کے ساتھ ہی اپنی بات ختم بھی کرنی چاہیئے، کوئی ایسی چیز نہیں ملتی ـــــ یہ ایک بے ترتیب ناول ہے تاہم جب ہم اسے پڑھتے ہیں تو کیا عظیم تاروں میں سے آواز نکلنا نہیں شروع ہو جاتی؟ اور جب ہم اسے ختم کر لیتے ہیں تو جنگی حکمتِ عملی کی فہرست کے شمول کے ساتھ کیا ہر چیز اس زمانے کے امکان سے زیادہ عظیم معلوم نہیں ہوتی۔

اختتام

آخر میں اس طرح کے سوالات کے بارے میں قیاس آرائی کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ ناول کا مستقبل کیا ہے؟ کیا آئندہ یہ کسی نہ کسی حد تک حقیقت کی طرف زیادہ مائل ہوگا اور کیا سینما اس کے لئے سم قاتل ثابت ہوگا؟ قیاس آرائیاں خواہ مایوس کن ہوں یا امید افزا، ان کا دامن ہمیشہ وسیع و عریض ہوتا ہے لیکن قیاس آرائیوں سے ہمیں لطف اندوز ہونے کا کوئی حق نہیں ہے۔ ماضی کی کسی طرح کی پابندی کو قبول کرنے سے ہم نے انکار کر دیا ہے اس لئے مستقبل سے بھی ہمیں کوئی فائدہ نہیں پہنچنا چاہیے۔ گذشتہ دو صدی کے ادیبوں کو ہم نے دیکھا ہے کہ وہ سب ایک ہی کمرے میں بیٹھ کر لکھتے رہے ہیں — ان کے جذبات یکساں رہے ہیں — ان کے ساتھ ہمیں آئندہ کی دو صدیوں کے ادیبوں کا بھی مشاہدہ کرنا چاہیے۔ ان کے موضوعات میں نمایاں تبدیلی ہوگی لیکن وہ قطعاً بدلے نہیں ہوں گے۔ اس لئے کہ ہم ذرہ کو تیز اڑا سکتے ہیں، چاند پر قدم رکھ سکتے ہیں، کسی جنگ کو سنگین بنانے یا اسے ختم کرنے پر قدرت رکھتے ہیں، مگر ان سب باتوں کا تعلق تاریخ سے ہے نہ کہ آرٹ سے۔ تاریخ ارتقار کی منزلیں طے کرتی ہے مگر آرٹ جامد و ساکت رہتا ہے — مستقبل کے ناول نگار کو تخلیقی ذہن کے قدیم، لیکن تغیر پذیر میکانکیت کے ذریعے نئے حقائق سے گذرنا پڑے گا۔

تاہم ایک سوال ہمارے موضوع سے بار بار ٹکراتا ہے، جس کا جواب کوئی ماہر نفسیات ہی دے سکتا ہے۔ کیا تخلیقی عمل بذاتِ خود تبدیل ہو جائے گا؟ کیا اس آئینہ کو نئی آب مل پائے گی؟ دوسرے الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ کیا انسانی فطرت میں تبدیلی ممکن ہے؟ — آیئے ایک لمحے کے لئے اس امکان پر بھی غور کر لیں۔

اس موضوع کے سلسلے میں بزرگوں کی باتیں سننے میں بڑا مزہ آتا ہے۔ کبھی کوئی شخص بڑے پُراعتماد لہجے میں کہتا ہے:۔ ”انسانی فطرت ہر دور میں یکساں رہتی ہے، غاروں میں زندگی بسر کرنے والا قدیم انسان کہیں ہمارے اندر بھی بیٹھا ہوا ہے، تہذیب ایک ہی ہے۔ آپ حقائق کو کبھی نہیں بدل سکتے“۔ جب وہ خود کو فارغ البال اور خوش حال محسوس کرتا ہے تو اسی طرح کی باتیں کرتا ہے، لیکن جب وہ مایوسی اور فکر مندی کا شکار رہتا ہے یا ان کے بارے میں اس بنیاد پر جذباتی ہو جاتا ہے کہ وہ زندگی میں اس وقت کامیابی سے ہمکنار ہوں گے جب کہ وہ خود ناکامی کے دہانے پر پہنچ چکا ہے، تو وہ متضاد نظریہ کا حامل ہوتا ہے اور بڑے پُراسرار انداز میں کہتا ہے ”انسانی فطرت ایک سی نہیں ہوتی۔ میں نے خود اپنی زندگی میں بنیادی تبدیلیاں دیکھی ہیں۔ آپ کو حقائق سے آنکھیں چار کرنی چاہئیں“ اور دن بہ دن وہ اسی طرح کبھی حقائق کا سامنا کرتا ہے تو کبھی ان کی تبدیلی کے امکان کا منکر ہوتا ہے۔

میں یہاں صرف ایک امکان کی صراحت کروں گا — اگر انسانی فطرت تبدیل ہوتی ہے تو اس وجہ سے کہ افراد خود پر ایک نئے انداز سے نظر ڈالتے ہیں۔ جا بجا چند لوگ، جن میں ادیبوں کی تعداد بہت مختصر ہے اس کوشش میں مصروف نظر آتے ہیں — مگر ہر وہ ادارہ، منظم مذہب، حکومت، خاندان اور ذاتی مفاد اس تلاش و جستجو کے خلاف ہے جیسے اس سے کچھ حاصل ہونے والا نہیں ہے۔ اور اس کی ترقی اور کامیابی کا انحصار خارجی پابندیوں کے ختم ہونے پر ہے۔ تاریخ اس کو اس حد تک پابند

کرتی ہے کہ شاید تلاش کرنے والوں کو ناکامی کا سامنا کرنا پڑے ، اور شاید انسانی ذہن کے لئے خود اپنی ماہیت پر غور کرنا ناممکن ہے ، اور اگر یہ ممکن ہے تو یہ تخلیقی ادب کے لئے پیغامِ فنا ہے۔ اس بات کی تصدیق آئی ، اے ، رچرڈس بھی کرتا ہے۔ بہر کیف اس طرح ناول میں حرکت اور حرارت تو پیدا ہوتی ہے۔ کیونکہ ناول نگار اگر خود کو مختلف نقطہ ہائے نظر سے دیکھتا ہے تو وہ اپنے کرداروں کو بھی مختلف زاویہ نگاہ سے دیکھے گا جس کے نتیجے میں روشنی کا نیا نظام رونما ہوگا۔

مجھے یہ نہیں معلوم کہ مندرجہ بالا اشاروں کا رُخ کس مخصوص فلسفہ یا مخالف فلسفوں کی طرف ہے لیکن جب میں اپنی معلومات کی طرف مڑ کر دیکھتا ہوں اور دل پر نظر کرتا ہوں تو مجھے انسانی ذہن کی یہ دو حرکتیں دکھائی دیتی ہیں اور وہ ہیں ، ایک بڑا پر شور ہجوم جسے تاریخ کہا جاتا ہے اور ایک مدھم کنارے سے چلنے والی حرکت —— تاریخ جو صرف لوگوں سے بحث کرتی ہے مسافروں سے بھری ہوئی ریل گاڑی کی طرح ہے اور دوسری حرکت کیکڑے کی چال سے یوں مشابہ ہے کہ یہ اس قدر سست ہے کہ دو سو سال کے قلیل عرصے میں بھی نظر نہیں آسکتی۔ اس لئے بالکل ابتداء میں ہم نے ایک کلیہ پیش کر دیا تھا کہ انسانی فطرت میں تبدیلی ممکن نہیں اور یہ کہ یہ بہت تیز رفتاری سے ایسے افسانے کی تخلیق کرتی ہے کہ جب ان میں پچاس ہزار یا اس سے زیادہ الفاظ جمع ہو جاتے ہیں تو انہیں ناول کہا جاتا ہے — اگر ہمیں ایک وسیع تر نقطۂ نظر اختیار کرنے کی اجازت اور قوت حاصل ہو اور ہم تمام تر انسانی اور ماقبل انسانی افعال کا جائزہ لیں تو شاید ہمارا نتیجہ اس سے مختلف ہو۔ کیکڑے جیسی حرکت مسافروں کی منتقلی کی شکل میں نظر آسکتی ہے اور "ناول کا ارتقاء" کے الفاظ نیم عالمانہ لیبل یا ایک اصطلاحی حماقت بنے رہنے کے بجائے ایک خاص اہمیت کا حامل ہوگا کیونکہ اس میں انسانیت کے ارتقاء کا مفہوم پوشیدہ ہے۔

مطبوعات ایجوکیشنل بک ہاؤس — علی گڑھ

اقبالیات

کلیاتِ اقبال اردو	صدی ایڈیشن	۵۰/۰۰
دانشورِ اقبال	آل احمد سرور	۱۰۰/۰۰
اقبال معاصرین کی نظر میں	وقار عظیم	۵۰/۰۰
اقبال کی اردو نثر	ڈاکٹر عبادت بریلوی	۲۰/۰۰
اقبال شاعر اور فلسفی	وقار عظیم	۲۰/۰۰
فکرِ اقبال	خلیفہ عبدالحکیم	۵۰/۰۰
شکوہ جواب شکوہ مع شرح		۴/۰۰
بانگ درا (عکسی)	علامہ اقبال	۲۵/۰۰
بال جبریل (عکسی)	"	۱۵/۰۰
ضرب کلیم (عکسی)	"	۱۵/۰۰
ارمغان حجاز (اردو) عکسی	"	۵/۰۰

غالبیات

دیوانِ غالب	مقدمہ نورالحسن نقوی	۲۵/۰۰
غالب شخص اور شاعر	مجنوں گورکھپوری	۲۵/۰۰
اطرافِ غالب	سید عبداللہ	۳۵/۰۰
غالب تقلید اور اجتہاد	پروفیسر خورشید الاسلام	۳۰/۰۰

سرسید

سرسید احمد خاں اور ان کا عہد	ثریا حسین	۱۵۰/۰۰
مطالعہ سرسید احمد خاں	عبدالحق	۳۰/۰۰
سرسید اور ان کے نامور رفقاء	سید عبداللہ	۳۰/۰۰
انتخاب مضامین سرسید	آل احمد سرور	۱۲/۰۰
سرسید ایک تعارف	پروفیسر خلیق احمد نظامی	۳/۰۰
سرسید کی تعزیتی تحریریں	اصغر عباس	۲۰/۰۰

فیض

کلام فیض (عکسی)	فیض احمد فیض	۲۵/۰۰
نقش فریادی (عکسی)	"	۷/۰۰
دست صبا (عکسی)	"	۷/۰۰
زنداں نامہ (عکسی)	"	۷/۵۰
دست تہ سنگ (عکسی)	"	۶/۰۰

لسانیات و جمالیات

مقدمہ تاریخ زبان اردو	ڈاکٹر مسعود حسین خاں	۳۰/۰۰
اردو زبان و ادب		۱۲/۵۰
اردو زبان کی تاریخ	ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ	۷۵/۰۰
اردو لسانیات	ڈاکٹر شوکت سبزواری	۱۵/۰۰
اردو کی لسانی تشکیل	ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ	۴۰/۰۰
جمالیات شرق و غرب	پروفیسر ثریا حسین	۲۰/۰۰
ادب میں جمالیاتی اقدار	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۱۰/۰۰

ادب و تنقید

انگریزی ادب کی مختصر تاریخ	ڈاکٹر محمد یسین	۹۰/۰۰
ابوالکلام آزاد کا اسلوب نگارش	عبدالمغنی	۵۰/۰۰
خواب باقی ہیں (خود نوشت)	آل احمد سرور	۱۵۰/۰۰
جرنیلی سڑک	رضا علی عابدی	۱۰۰/۰۰
اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار	نیلم فرزانہ	۱۰۰/۰۰
جدید افسانہ: اردو ہندی	طارق چھتاری	۱۰۰/۰۰
اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل	ڈاکٹر صغیر افراہیم	۸۰/۰۰
کلاسیکی اردو شاعری کی تنقید	طارق سعید	۷۵/۰۰
ناول کا فن	ابوالکلام قاسمی	۲۰/۰۰
اسلوبیاتی مطالعے	پروفیسر منظر عباس نقوی	۵۰/۰۰
جدید اردو نظم: نظریہ و عمل	عقیل احمد صدیقی	۹۰/۰۰
انشائیہ اور انشائیے	سید محمد حسنین	۴۰/۰۰
مقدمہ کلام آتش	خلیل الرحمٰن اعظمی	۲۵/۰۰
اردو ادب میں طنز و مزاح	وزیر آغا	۲۵/۰۰
اردو ادب کی تاریخ	عظیم الحق جنیدی	۱۸/۰۰
اردو ناول کی تاریخ و تنقید	علی عباس حسینی	۳۰/۰۰
اردو ڈراما کی تاریخ و تنقید	عشرت رحمانی	۲۵/۰۰
دکنی ادب کی تاریخ	محی الدین قادری زور	۱۲/۰۰
اردو تنقید کا ارتقاء	عبادت بریلوی	۴۰/۰۰
غزل اور مطالعہ غزل	"	۳۰/۰۰
فن افسانہ نگاری	وقار عظیم	۲۵/۰۰
نیا افسانہ	"	۲۵/۰۰
اردو مرثیہ نگاری	ام ہانی اشرف	۲۵/۰۰
اردو قصیدہ نگاری	"	۲۰/۰۰

ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۲

اردو داستان تحقیق و تنقید	قمر الہدیٰ فریدی	۶۵/۰۰
آج کا اردو ادب	ابواللیث صدیقی	۲۵/۰۰
اردو مثنوی کا ارتقاء	عبدالقادر سروری	۱۵/۰۰
اردو کی تین مثنویاں	خان رشید	۱۶/۰۰
اردو کیسے پڑھائیں	سلیم عبداللہ	۱۵/۰۰
آئیے اردو سیکھیں	ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ	۱۰/۰۰
اردو صحافت کی تاریخ	نادر علی خاں	۸۰/۰۰
پریم چند ایک نقیب	ڈاکٹر صغیر افراہیم	۳۰/۰۰
احساس و ادراک	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۲۲/۰۰
انیس شناسی	ڈاکٹر فضل امام	۱۶/۰۰
چہرہ بس چہرہ	ڈاکٹر ابن فرید	۲۵/۰۰
میں، ہم اور ادب	〃	۲۰/۰۰
غزل کا نیا منظر نامہ	شمیم حنفی	۱۰/۰۰
غزل کی سرگزشت	اختر انصاری	۱۲/۰۰
انتخاب مثنویات اردو	مغیث الدین فریدی	۶/۰۰
مولوی نذیر احمد کی کہانی	مرزا فرحت اللہ بیگ	۷/۵۰
اردو میں افسانوی ادب	جمال آرا نظامی	۳۰/۰۰
کلاسیکیت و رومانیت	ام ہانی اشرف	۱۲/۰۰
نثر، نظم اور شعر	منظر عباس نقوی	۷/۵۰
ستارہ یا بادبان	محمد حسن عسکری	۱۵/۰۰
یونانی ڈراما	مترجم: عتیق احمد صدیقی	۲۰/۰۰
ادب کا مطالعہ	ڈاکٹر اطہر پرویز	۳۰/۰۰
ادب اور زندگی	مجنوں گورکھپوری	۲۵/۰۰
ادبی تنقید کے اصول	مترجم اشفاق محمد خاں	۱۵/۰۰
باغ و بہار	مقدمہ سلیم اختر	۲۰/۰۰
موازنۂ انیس و دبیر	مقدمہ ڈاکٹر فضل امام	۱۵/۰۰
مقدمہ شعر و شاعری	مقدمہ ڈاکٹر وحید قریشی	۱۸/۰۰
امراؤ جان ادا	مقدمہ تمکین کاظمی	۲۵/۰۰
مجموعہ نظم حالی	مقدمہ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۱۲/۰۰
مثنوی گلزار نسیم	〃	۱۰/۰۰
مثنوی سحر البیان	〃	۱۲/۰۰
انارکلی	مقدمہ ڈاکٹر محمد حسن	۱۲/۰۰

سیاسیات و تاریخ

دنیا کی حکومتیں (ورلڈ کانسٹی ٹیوشن)	محمد ہاشم قدوائی	۳۰/۰۰
تاریخ افکار سیاسی (ہسٹری آف پالیٹکل تھاٹ)	〃	۲۰/۰۰
اصول سیاسیات (پرنسپل آف پالیٹکس)	〃	۳۰/۰۰
جمہوریہ ہند (کانسٹی ٹیوشن آف انڈیا)	〃	۲۵/۰۰
مبادی سیاسیات (ایلیمنٹس آف پالیٹکس)	〃	۲۵/۰۰
مبادیات علم مدنیت (ایلیمنٹس آف سوکس)	〃	۷/۵۰
اسلامی تاریخ	اے۔ اے۔ ہاشمی	۱۰/۰۰

متفرق

ایڈوانسڈ اکاؤنٹس	ڈاکٹر محمد عارف خاں	۵۰/۰۰
جدید تعلیمی مسائل	ڈاکٹر ضیاء الدین علوی	۲۵/۰۰
اصول تعلیم	〃	۲۰/۰۰
عام معلومات	〃	۱۲/۰۰
ایجادات کی کہانی	〃	۱۰/۰۰
علم سماجیات تصورات و نظریات	〃	۱۲/۰۰
جدید علم سائنس	وزارت حسین	۲۰/۰۰
رہبر صحت	مسرت زمانی	۱۵/۰۰
رہبر تندرستی	〃	۲۰/۰۰
تعلیمی نفسیات کے نئے زاویے	〃	۲۵/۰۰
علم خانہ داری	〃	۲۵/۰۰
بچوں کی تربیت	مسرت زمانی	۱۵/۰۰
گلدستہ مضامین و انشا پردازی	ڈاکٹر محمد عارف خاں	۱۸/۰۰
تفہیم البلاغت	وہاب اشرفی	۱۵/۰۰
اردو صرف	ڈاکٹر انصار اللہ	۱۰/۰۰
اردو نحو	〃	۷/۰۰
اردو شکشک (ہندی کے ذریعہ اردو سیکھیے)	〃	۵/۰۰
ٹرانسلیشن کمپوزیشن اینڈ گرامر	ایم۔ اے۔ شہید	۱۲/۰۰

ناول اور افسانے

حضرت جان (ناول)	قاضی عبدالستار	۶۰/۰۰
دارا شکوہ (ناول)	〃	۳۵/۰۰
صلاح الدین ایوبی (ناول)	〃	۳۰/۰۰
شب گزیدہ (ناول)	〃	۳۰/۰۰
چار ناولٹ (ناولٹ)	قرۃ العین حیدر	۵۰/۰۰
روشنی کی رفتار (افسانے)	〃	۴۰/۰۰
ضدی (ناولٹ)	عصمت چغتائی	۱۵/۰۰
آنگن (ناول)	خدیجہ مستور	۳۰/۰۰
زیبا (ناول)	افتخار بانو	۴۰/۰۰
چارہ گر	〃	۳۰/۰۰
راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے	مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز	۳۵/۰۰
ہمارے پسندیدہ افسانے	〃	۳۰/۰۰
اردو کے تیرہ افسانے	〃	۳۵/۰۰
منٹو کے نمائندہ افسانے	〃	۲۵/۰۰
پریم چند کے نمائندہ افسانے	مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس	۲۵/۰۰
نمائندہ مختصر افسانے	مرتبہ محمد طاہر فاروقی	۱۲/۰۰

ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۲

نیلمبرا (افسانے) — حمیدہ سلطان — ۲۰/۰۰
ایک دن بیت گیا (ناول) — صلاح الدین پرویز — ۴۰/۰۰
سارے دن کا تھکا ہوا پرش (ناول) — 〃 — ۳۰/۰۰

درسی مطبوعات

اردو نثر — پروفیسر ثریا حسین — ۱۵/۰۰
معیار ادب (نثر و نظم) — 〃 — ۹/۰۰
اردو شاعری — پروفیسر منظر عباس نقوی — ۱۲/۰۰
اردو نثر و نظم — منظر عباس نقوی، عتیق احمد صدیقی — ۱۲/۰۰
اردو افسانے، انشائیے اور ڈرامے — محمد قاسم صدیقی — ۱۲/۰۰
خاکے انشائیے ڈرامے اور افسانے — 〃 — ۲۰/۰۰
انتخاب اردو شاعری ۱۹۲۰ء تک — ڈاکٹر قیصر جہاں — ۱۰/۰۰
انتخاب اردو شاعری ۱۹۲۰ء کے بعد — ابوالکلام قاسمی — ۶/۰۰
انتخاب اردو نثر ۱۸۵۷ء سے ۱۹۲۰ء تک — ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی — ۱۲/۰۰
انتخاب اردو نثر ۱۹۲۰ء کے بعد — ڈاکٹر مسعود عالم — ۱۵/۰۰
نثر اردو — ڈاکٹر نورالحسن نقوی — ۱۵/۰۰
انتخاب نثر و نظم — محمد قاسم صدیقی — ۶/۰۰
ادبی نمونے (نثر و نظم) — ڈاکٹر نورالحسن نقوی — ۱۰/۰۰
اردو نصاب حصہ اول — قمر رئیس، ظہیر احمد صدیقی وغیرہ — ۸/۰۰
اردو نصاب حصہ دوم — 〃 — ۹/۰۰
نقوش ادب حصہ نظم و نثر — مرتبہ شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی — ۱۶/۰۰
خیابانِ ادب حصہ نظم — عظیم الحق جنیدی — ۱۰/۰۰
خیابان ادب حصہ نثر — 〃 — ۹/۰۰
اوراق ادب (نثر) — مرتبہ مجلس تعلیم — ۱۲/۰۰
اوراق ادب (نظم) — 〃 — ۶/۰۰

انتخاب نو (اول) — مرتبہ شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی — ۷/۵۰
انتخاب نو (دوم) — 〃 — ۷/۵۰
نیا ادبی نصاب (نثر و نظم) — مرتبہ اطہر پرویز و جنیدی — ۱۴/۰۰
آسان اردو — ڈاکٹر مسعود عالم — ۶/۰۰
بنیادی اردو — ڈاکٹر عتیق احمد صدیقی — ۵/۰۰
ابتدائی اردو نصاب — ابوالکلام قاسمی — ۱۰/۰۰
جدید لازمی اردو نصاب — اسعد بدایونی — ۷/۵۰
لازمی اردو نصاب — خالدہ ناہید — ۶/۰۰
منظومات اردو — عثمان الحق — ۵/۰۰

دینیات

نصاب دینیات اول — اقبال حسن خاں — ۱۵/۰۰
نصاب دینیات دوم — 〃 — ۱۵/۰۰
عقائد و عبادات — سید فرمان حسین — ۱۰/۰۰
ہادیانِ دین — ۱۵/۰۰

فارسی

نصاب فارسی — ڈاکٹر غلام سرور — ۷/۰۰
سخن نو حصہ اول — 〃 — ۶/۰۰
گلہائے بہار — 〃 — ۳/۰۰
قاآنی و قصیدہ نگاری اور — ڈاکٹر نصیر احمد صدیقی — ۷/۵۰
جدید کتاب فارسی حصہ اول — آفاق احمد عرفانی — ۵/۰۰
جدید کتاب فارسی حصہ دوم — 〃 — ۴/۰۰
جدید کتاب فارسی حصہ سوم — 〃 — ۵/۰۰

ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ-۲۰۲۰۰۲

محمد یٰسین
انگریزی ادب کی مختصر تاریخ
۹۰/۰۰

طارق چھتاری
جدید افسانہ: اردو ہندی
۱۰۰/۰۰

نیلم فرزانہ
اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار
۱۰۰/۰۰

آل احمد سرور
خواب باقی ہیں
۱۵۰/-

ڈاکٹر مسعود حسین خاں
مقدمہ تاریخ زبان اردو
۳۰/-

عبد المغنی
ابوالکلام آزاد کا اسلوب نگارش
۵۰/۰۰

کلیاتِ اقبال (عکسی) (اردو مکمل)
کا صدی ایڈیشن

- علامہ اقبال کے فرزند رشید ڈاکٹر جاوید اقبال کی ترتیب اور ان کے دیرینہ رفیق مولانا غلام رسول مہر کی تصحیح۔
- علامہ کے اردو کلام کے تمام مجموعوں کو ترتیب وار پیش کیا گیا ہے۔
- کلیاتِ اقبال نہایت عمدہ فوٹو آفسٹ کتابت وطباعت سے دیدہ زیب انداز میں بہترین کاغذ پر پیش کی گئی ہے۔
- کلیاتِ اقبال میں شخصیات، مقامات اور موضوعات کے اعتبار سے اشاریہ کا گراں قدر اضافہ کیا گیا ہے۔
- پرانے ایڈیشنوں میں جو اغلاط نمودار ہو گئی تھیں انھیں تحقیق کے ساتھ اولین اشاعتوں سے مقابلہ کرکے درست کیا گیا ہے۔
- ان تمام خصوصیات اور کاغذ کی ہوش رُبا گرانی کے باوجود قیمتیں کم سے کم مقرر کی گئی ہیں۔

کلیاتِ اقبال اردو ضخامت ۷۱۰ صفحات

قیمت مجلد: ۵۰/۰۰

مجلد ریگسین: ۱۵/۰۰

علامہ اقبال کے چار مجموعے خوبصورت فوٹو آفسٹ سے

بانگِ درا (عکسی)

علامہ اقبال کا پہلا مجموعۂ کلام

- جب علامہ اقبال نے اردو شاعری کو ایک موڑ دیا۔
- بانگِ درا اقبال کا پہلا مجموعہ ہی نہیں بلکہ اردو شعروادب میں پہلی بار سنائی دینے والی آواز ہے جس نے قوم کو جگا دیا۔

قیمت: ۲۵/۰۰

بالِ جبریل (عکسی)

علامہ اقبال کا دوسرا مجموعۂ کلام

- جس میں شاعرِ مشرق کے فکر کی گہرائی ہے۔
- بالِ جبریل قوم کے نام ایک ایسا پیغام ہے جس میں دعوتِ فکر وعمل ہے۔

قیمت: ۱۵/۰۰

ضربِ کلیم (عکسی)

علامہ اقبال کا تیسرا مجموعۂ کلام

- جس میں فکر کی گہرائی بھی ہے اور گیرائی بھی۔
- اقبال کا فلسفۂ حیات نکھر کر سامنے آیا ہے۔

قیمت: ۱۵/۰۰

ارمغانِ حجاز (عکسی)

علامہ اقبال کا آخری مجموعۂ کلام

- جس میں شاعرِ مشرق نے عالمِ انسانی کو مخاطب کیا ہے۔
- اس مجموعہ میں شاعر مقام سے بلندی حاصل کرتا ہے اور ایک نئے دور کی بشارت دیتا ہے۔

قیمت: ۵/۰۰

ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ — ۲۰۲۰۰۲

ایجوکیشنل بُک ہاؤس ○ علی گڑھ کی مطبوعات

لسانیات

مقدمہ تاریخ زبان اردو — ڈاکٹر مسعود حسین خاں — ۲۰/-
اردو زبان و ادب — " — ۱۲/۵۰
اردو کی لسانی تشکیل — ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ — ۴۰/-
اردو لسانیات — ڈاکٹر شوکت سبزواری — ۱۵/-

اقبالیات

کلیات اقبال اردو (صدی ایڈیشن) — ۴۵/-
اقبال معاصرین کی نظر میں — وقار عظیم — ۵۰/۰۰
اقبال کی اردو نثر — ڈاکٹر عبادت بریلوی — ۲۰/۰۰
فکر اقبال — خلیفہ عبدالحکیم — ۵۰/-
اقبال شاعر اور فلسفی — وقار عظیم — ۲۰/۰۰
شکوہ جواب شکوہ مع شرح — ۴/۰۰
بانگ درا (عکسی) — علامہ اقبال — ۲۵/۰۰
بال جبریل (عکسی) — " — ۱۵/۰۰
ضرب کلیم (عکسی) — " — ۱۵/۰۰
ارمغان حجاز (عکسی) — ۲/۵۰

غالبیات

دیوان غالب — مقدمہ نورالحسن نقوی — ۲۵/۰۰
غالب شخص اور شاعر — مجنوں گورکھپوری — ۲۰/۰۰
غالب: تقلید اور اجتہاد — پروفیسر خورشید الاسلام — ۳۰/-
اعراب غالب — سید عبداللہ — ۳۰/-

سرسید

مطالعہ سرسید احمد خاں — عبدالحق — ۲۰/۰۰
سرسید اور ان کے نامور رفقاء — سید عبداللہ — ۳۰/۰۰
انتخاب مضامین سرسید — آل احمد سرور — ۱۰/۰۰

ادب و تنقید

خواب باقی ہیں (خودنوشت) — آل احمد سرور — ۱۵۰/۰۰
جرنیلی سڑک — رضا علی عابدی — ۱۰۰/۰۰
کلاسیکی اردو شاعری کی تنقید — طارق سعید — ۷۵/۰۰
انگریزی ادب کی مختصر تاریخ — محمد یٰسین — ۷۵/۰۰
ابوالکلام آزاد کا اسلوب نگارش — عبدالمغنی — ۵۰/۰۰
اردو افسانہ: ترقی پسند تحریک سے قبل — صغیر افراہیم — ۸۰/۰۰
جدید افسانہ اردو ہندی — طارق چھتاری — ۱۰۰/۰۰

اردو ادب کی خواتین ناول نگار — نیلم فرزانہ — ۱۰۰/-
اسلوبیاتی مطالعے — پروفیسر مسعود عباس نقوی — ۵۰/-
جدید اردو نظم نظریہ و عمل — عقیل احمد صدیقی — ۹۰/-
انشائیہ اور انشائیے — سید محمد حسنین — ۴۰/-
اردو ادب میں طنز و مزاح — وزیر آغا — ۲۵/-
اردو قصیدہ نگاری — ام ہانی اشرف — ۴۰/-
اردو ادب کی تاریخ — عظیم الحق جنیدی — ۱۸/-
اردو ناول کی تاریخ و تنقید — علی عباس حسینی — ۳۰/-
اردو ڈراما تاریخ و تنقید — عشرت رحمانی — ۲۵/-
دکنی ادب کی تاریخ — محی الدین قادری زور — ۱۲/-
آج کا اردو ادب — ابواللیث صدیقی — ۲۵/-
اردو مثنوی کا ارتقاء — عبدالقادر سروری — ۱۵/-
اردو تنقید کا ارتقاء — ڈاکٹر عبادت بریلوی — ۳۵/-
جدید شاعری — " — ۴۰/-
شاعری اور شاعری کی تنقید — " — ۵۰/-
غزل اور مطالعۂ غزل — " — ۳۰/-
فن افسانہ نگاری — وقار عظیم — ۲۵/-
نیا افسانہ — " — ۲۵/-
داستان سے افسانے تک — " — ۲۵/-
آیئے اردو سیکھیں — ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ — ۱۰/-
اردو کیسے پڑھائیں — سلیم عبداللہ — ۱۵/-
فن تنقید اور تنقید نگاری — نورالحسن نقوی — ۵۰/-
پریم چند ایک نقیب — صغیر افراہیم — ۳۰/-
مقدمہ کلام آتش — خلیل الرحمٰن اعظمی — ۲۵/-
انار کلی — مقدمہ ڈاکٹر محمد حسن — ۱۲/-
موازنۂ انیس و دبیر — مقدمہ: ڈاکٹر فضل امام — ۱۵/۰۰
مقدمہ شعر و شاعری — مقدمہ: ڈاکٹر وحید قریشی — ۱۸/۰۰
امراؤ جان ادا — مقدمہ: تمکین کاظمی — ۳۰/-
مثنوی گلزار نسیم — مقدمہ: ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی — ۱۰/۰۰
مثنوی سحرالبیان — " — ۱۲/-

فیض

کلام فیض (عکسی) — فیض احمد فیض — ۲۵/۰۰
نقش فریادی (عکسی) — " — ۶/-
دست صبا (عکسی) — " — ۶/-
زنداں نامہ (عکسی) — " — ۶/۵۰
دست تہ سنگ (عکسی) — " — ۶/-

سیاسیات و تاریخ

دنیا کی حکومتیں (ورلڈ کانسٹی ٹیوشن) — محمد قاسم صدیقی — ۵۰/-
تاریخ افکار سیاسی (ہسٹری آف پولیٹکل تھاٹ) — ۵۰/-
اصول سیاسیات (پرنسپل آف پالیٹکس) — " — ۴۰/-
جمہوریۂ ہند (کانسٹی ٹیوشن آف انڈیا) — " — ۲۰/۰۰
مبادیٔ سیاسیات (ایلیمنٹس آف پالیٹکس) — " — ۲۵/-
مبادیات علم مدنیت (ایلیمنٹس آف سوکس) — " — ۶/۵۰
اسلامی تاریخ — اے۔ اے۔ ہاشمی — ۶/۰۰

متفرق

ایڈوانسڈ اکاؤنٹس — ڈاکٹر محمد عارف خاں — ۵۰/-
جدید تعلیمی مسائل — ڈاکٹر ضیاءالدین علوی — ۲۵/-
اصول تعلیم — " — ۳۰/۰۰
علم سماجیات — " — ۱۲/۰۰
جدید علم سائنس — وزارت حسین — ۴۰/-
رہبر تندرستی — مسرت زمانی — ۲۰/۰۰
تعلیمی نفسیات کے نئے زاویے — " — ۲۵/۰۰
علم قلعہ داری — " — ۳۰/-
بچوں کی تربیت — " — ۱۵/-
مجموعۂ مضامین و انشا پردازی — ڈاکٹر محمد ضیغم — ۵۰/-
اردو گائیڈ (ہندی کے ذریعہ اردو سیکھئے) — ۵/۰۰
ریلیشن کمپوزیشن اینڈ گرامر — ایم اے شہید — ۳۰/-

ناول اور افسانے

حضرت جان (ناول) — قاضی عبدالستار — ۹۰/-
دارا شکوہ (ناول) — " — ۳۵/۰۰
صلاح الدین ایوبی (ناول) — " — ۳۰/۰۰
شب گزیدہ (ناول) — " — ۳۰/۰۰
چار ناولٹ (ناولٹ) — قرۃ العین حیدر — ۵۰/-
روشنی کی رفتار (افسانے) — " — ۵۰/-
زیبا (ناول) — افتخار بانو — ۴۰/-
ضدی (ناولٹ) — عصمت چغتائی — ۱۵/۰۰
کرشن چندر اور ان کے افسانے — مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز — ۲۵/-
راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے — " — ۲۵/-
اردو کے تیرہ افسانے — " — ۲۵/-
منٹو کے نمائندہ افسانے — " — ۲۵/-
پریم چند کے نمائندہ افسانے — مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس — ۲۵/-

ایجوکیشنل بُک ہاؤس، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ-۲۰۲۰۰۲، فون نمبر ۲۰۰۶۶