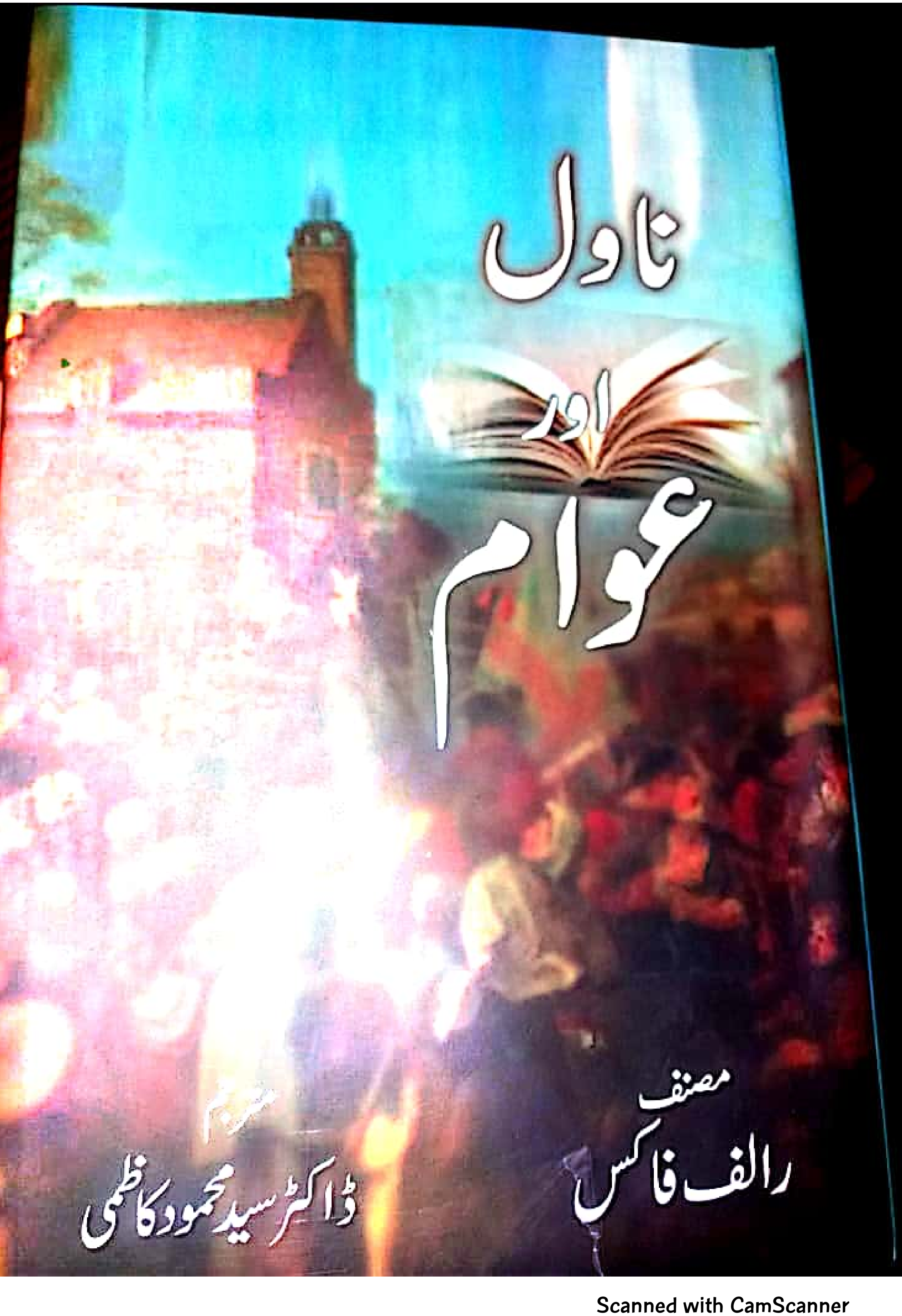

Scanned with CamScanner

ناول اور حقیقت

رزمیہ نظموں اور ناول کے درمیان اکثر تقابل کیا جاتا ہے۔ ناول ہمارے جدید بورژوائی سماج کے رزمیہ فن کی شکل ہے۔ فن کی اس شکل نے بورژوائی معاشرہ کے دورِ عروج میں مکمل ترقی حاصل کی اور ہمارے دور کے بورژوا معاشرے کے زوال کا اس پر بھی اثر پڑا ہے۔ فیلڈنگ نے اپنی جواں مردانہ تاریخی نثری نظم ٹام جونس کے ابتدائی ابواب میں جدید ناول کے رزمیہ نظموں سے تعلق کے سلسلے اور اس کی بنیادوں کو واضح کیا ہے۔ لیکن کوئی تنقید نگار بھی اس قدر بدذوق نہیں ہوسکتا کہ رزمیہ نظموں کی خصوصیات کو موجودہ زمانہ کے ناولوں کی غالب اکثریت پر چسپاں کر سکے۔ گو کہ یہاں بھی یولیسس (Ulysses) 1اور سوانس وے (Swann's way) 2کی طرح ہمارے یہاں بھی ہنریاڈ (Henriade) 3اور ایڈیلس آف دی کنگ (Idylls of the king) 4جیسے ناول موجود ہیں۔

ہم یہاں تک کہہ سکتے ہیں کہ ناول نہ صرف بورژوائی ادب کی سب سے مثالی بلکہ سب سے عظیم تخلیق ہے۔ یہ فن کی ایک نئی شکل ہے۔ سوائے بالکل کسی ابتدائی یا غیر واضح شکل کے جدید تہذیب کے نشاۃ ثانیہ کے بعد منصۂ شہود پر نمودار ہونے سے قبل اس کا کوئی وجود نہیں تھا۔ اور فن یا آرٹ کی ہر نئی شکل کی طرح اس نے بھی انسانی شعور کی وسعتوں اور گہرائیوں میں اضافہ کرتے ہوئے فن کے مقصد کو پورا کیا۔ جس طرح قدیم سماج کے زوال کے بعد رزمیہ نظمیں فوت ہو گئیں

[illegible]

[illegible] (Chanson de roland) [illegible]

[illegible]

[illegible] (Celtic) [illegible]

[illegible]

ناول فرد سے مکالمہ کرتا ہے۔ یہ فرد کی معاشرے اور فطرت کے خلاف تقسیم ...

تنہائی کی داستان ہے اور یہ ایسے ہی معاشرے میں پیدا ہو سکتا ہے جہاں انسان اور معاشرہ میں فرد اور معاشرے میں توازن ختم ہو گیا ہو۔ جہاں انسان اپنے ساتھی انسانوں سے یا فطرت سے جو آزاد ہو۔ ایسا معاشرہ سرمایہ دارانہ معاشرہ ہی ہو سکتا ہے۔ [illegible] (Odyssey) اور رابنسن کروسو (Robinson Crusoe) ہیں۔ [illegible] ایک دوسرے سے کتنی مختلف ہیں۔ "اوڈیسیس" ایک ایسے سماج میں رہتا ہے جس کی کوئی تاریخ تھی۔ ایک ایسا معاشرہ جہاں حقیقت اور افسانے میں کوئی فرق نہیں ہے اور جہاں وقت خوف یا دہشت نہیں ہے۔ سمندر میں سفر کرتے ہوئے "اوڈیسیس" جانتا ہے کہ اس کی قسمت اور تنگی ان دیوتاؤں کے ہاتھ میں ہے جنھیں تمام فطرت پر مکمل اختیار حاصل ہے۔ سمندری طوفان "پوسیڈان" (Posedion) کے غضب کی علامت ہے اور جہاز کی تباہی در حقیقت اپنے وطن Ithaca

کیا اسی طرح ہماری تہذیب کے خاتمے پر ناول بھی ختم ہو جائے گا جیسے [illegible] جیسے (Chanson Degeste) کا [illegible] تخلیق کیا ہے [illegible] انسان کی ضروریات کے مطابق [illegible] کہ وہ اپنی خواہشات اور جذبات کا اظہار کرتے ہیں [illegible] اور ہیجانات [illegible] عکاسی کرتے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہماری بنیادی فطرت [illegible] شکل میں [illegible] ہو جاتی ہے۔ [illegible] سینما [illegible] سے نہیں ہے جو موسیقی کو استعمال کرتی ہے [illegible] اس کی اپنی موسیقی ہے اور یہ جدید تکنیکات کے نتیجے میں وجود میں آئی ہے جو [illegible] حقیقی موسیقی سے مختلف ہے) کیا یہ انتہائی اہم اور جوانی سے بھرپور فن [illegible] کی تخلیق نہیں کر سکتا؟

اس حقیقت کا انکار کرنا انتہائی مشکل ہے کہ سینما اس طرح کی تخلیق میں بڑی حد تک کامیاب ہو گا لیکن مکمل طور پر کامیاب ہو [illegible] میرے خیال میں ذرا مشکل ہے کیونکہ ناول کو ہمیشہ یہ امتیاز حاصل رہا ہے کہ وہ انسان کی زیادہ مکمل عکاسی کر سکتا ہے۔ وہ اس کی اندرونی کیفیات کا اظہار کر سکتا ہے جو اداکاری کے انسان یا اداکاری کرنے والے انسان سے بالکل جدا ہے اور سینما میں جس کی وسعت اور گنجائش نہیں ہے۔ یقیناً سینما سے پیدا ہونے والے چیلنج کے نتیجے میں ناول کو اپنی ان اہم خصوصیات کو دوبارہ تلاش کرنے کی ضرورت ہے جنھیں اس نے کھو دیا ہے تاکہ وہ خود کو دوبارہ منوا سکے اور ان سب سے بڑھ کر اس کو ان اقدام کے لیے مجبور ہونا پڑے گا۔ یہ صرف جرم اور تشدد سے دلچسپی ہی نہیں ہے جو جاسوسی ناول کو مقبول بناتی ہے بلکہ جاسوسی ناول ادب میں عمل اور ڈرامائیت کی اس حقیقی ضرورت کے مطابق ہے جسے سینما نے فروغ دیا ہے اور جس سے جدید ناول کترا رہا ہے۔

رزمیہ نظمیں معاشرے کی بھرپور عکاسی کرتی تھیں اور اس طور پر کرتی تھیں جس طور پر ناول نے نہ کبھی کیا اور نہ کر سکتا ہے۔ رزمیہ ادب کے کرداروں اور اس معاشرے کے مابین جس میں وہ ابھرے تھے، ایک توازن تھا جو [illegible]

"اٹھارہویں صدی کا یہ انسان جو ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہونے والے جاگیردارانہ معاشرے اور سولہویں صدی میں پیدا ہونے والی نئی بورژوا قوتوں کا مشترکہ نتیجہ تھا، ایک ایسے مثالی فرد کی شکل میں سامنے آتا ہے جس کا وجود ماضی میں پنہاں ہے۔ یہ تاریخ کے نتیجے کی شکل میں نہیں بلکہ اس کے نقطہ آغاز کے طور پر۔"

اوڈیسیس کی کوئی تاریخ نہیں تھی وہ انسانیت کے عہد طفولیت کا فرد تھا اور اس کے پیچھے اس کا قبیلہ اور اس کے خاندان کے افراد تھے۔ رابنسن نے اپنے ماضی سے بغاوت کی اور اپنی تقدیر بنانے پر آمادہ ہوا۔ وہ ایک نیا انسان تھا اور اپنی دشمن فطرت پر تصرف حاصل کرنے کے لیے تیار تھا۔ رابنسن کی دنیا ایک حقیقی دنیا ہے جس کو نہایت شگفتہ انداز سے اور مادی اشیا کی اہمیت کے پورے شعور کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ سمندری طوفان ایک ایسی وحشت ہے جو جہاز اور اس کے سامان کو خطرے سے دوچار کرتی ہے۔ لوگ سمندری ڈاکو اور باغی ہیں جو اپنے ہی ساتھیوں کے لیے ظالم اور بے رحم ہیں۔ لیکن "کروسو" کا اپنی ذات میں یقین اور سادہ لوحی پر مبنی خوش امیدی نے اُسے اپنی پوری کمائی اور دولت کو داؤ پر لگانے کی بیوقوفی سے اور قدرت کے قہر اور اپنے ہی ساتھیوں کی وحشیانہ دشمنی جیسی تمام چیزوں سے کامیابی کے ساتھ نبرد آزما ہونے میں مدد کی اور اس نے سمندروں کے پرے اپنی تصوراتی نوآبادی کی تعمیر میں کامیابی حاصل کر لی۔ اس نے ملک بدر کیے جانے والے روسی امیر کو اپنی داستان "جزیرہ پر میری زندگی" سنائی: کیسے میں نے اپنا اور اپنے ماتحتوں کا انتظام کیا۔ بالکل ویسا ہی کہ جیسا میری ڈائری میں درج ہے۔ سننے والوں کے لیے یہ داستان انتہائی متاثر کن تھی۔ خصوصاً اس شہزادہ پر اس کا بہت زیادہ اثر ہوا جس نے ایک آہ بھرتے ہوئے مجھ سے کہا کہ

"اپنا مالک آپ بننے میں ہی زندگی کی حقیقی عظمت کا راز پوشیدہ ہے"۔

چنانچہ کروسو کا، جو اپنا مالک آپ بنا، طویل بحری سفر اختتام کو پہنچا۔ یہ اختتام "اتھاکا" (Ithaca) واپسی جیسا نہیں تھا جہاں اسے جھوٹے دعوے داروں سے مقابلہ کرنا پڑا نہ ہی صابر پنیلوپ (اوڈیسیس کی بیوی) اور عقل مند ٹیلی ماکس (اوڈیسیس

بس یہ اس کا آخری سفر ہو گیا جس پر "ایلبی" (Elbe) اور اس کی ہمجولی کا اختتام ہوا۔ اس کے مطابق:

"یہاں میں اور میرے کاروباری شرکا کو اپنے مال کے لیے بہت اچھا بازار ملا۔ ہم نے چینی اشیا اور سائبیریا میں پائے جانے والے سمور کا خاصا کاروبار کیا۔ جب ہم نے اپنے مال کو تقسیم کیا تو میرے حصے میں تین ہزار چار سو پچھتر پونڈ، سترہ شلنگ اور تین پنس آئے جس میں چھ سو پونڈ مالیت کے ہیرے بھی شامل تھے جو میں نے بنگال میں خریدے تھے۔"

اوڈیسیس کی طرح رابنسن کی زندگی بھی ایک عجیب سفر کی داستان ہے۔ اور اوڈیسیس کی طرح اس کی زندگی کا اختتام بھی تنہا زندگی سے علاحدگی اور وطن کی پرسکون زندگی کے اختتام کی شکل میں ہوا۔ مگر اوڈیسیس کا پورا مقصد ٹرائے کی جنگ سے جزیرہ میں واقع اپنے گھر کو پہنچنا تھا جبکہ رابنسن کا سفر ایک دورانی سفر تھا نہ کہ گھر کی طرف واپسی کا جو نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ وہ ایک مملکت کا بانی تھا ایک ایسا انسان جو فطرت کو چیلنج کرتا ہے اور فتح یاب ہوتا ہے۔ اس کے انعام کا آخری تین پیسوں تک حساب لگایا گیا جسے اس نے اپنے زور بازو سے حاصل کیا۔

پوری اٹھارہویں صدی کے دوران رابنسن کروسو کو سیاسی معیشت کے لیکچروں میں استعمال کیا گیا۔ درحقیقت جان اسٹیوارٹ مل (John Stuart Mill) کی تحریروں میں آج بھی اس کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ نئے بورژواؤں نے اپنے گلوکار کو تلاش کر لیا اور وہ بے عمل نہیں تھا اور نہ ہی اس کے گیت بالکل ہی بے معنی اور نغمگی و زندگی سے محروم تھے۔ وہ انسانی زندگی کے ایک انقلابی دور کی دہلیز پر کھڑا تھا جب دنیا دو صدیوں کے مسلسل تغیرات کے بعد مکمل طور پر ایک نئے قالب میں ڈھلنے والی تھی اور انسان شاعرانہ تخیلات اور خوابوں کی تکمیل کرنے والا تھا۔ وہ خواب جن میں انسان کو ہوا میں اڑتے، زمین کی پوری وسعت کو کھنگالتے، سمندروں کی سطح اور ان کی گہرائیوں پر قابو پاتے دیکھا گیا تھا۔ ان خوابوں کی تکمیل کرتے ہوئے انسان خود بھی انقلاب انگیز تبدیلیوں سے دوچار ہوا۔ اس نے قدیم اور مقدس ثقافتوں کو ڈھا دیا۔ انسان اور انسان کے مابین رشتوں میں زوال آ گیا۔ اور انسانی شعور و ذہنی زندگی کوئلے اور بوٹ پالش کی تجارت کے مقابلے

[illegible] نے ہر پیشہ اور ہر معاش کو تقدس بخشا اور [illegible]
[illegible] وہ تھا کہ اس نے [illegible] ۔ [illegible]
[illegible] والا [illegible] ۔

چنانچہ [illegible] پیدا کنندگان کو ان کی جائیدادوں [illegible]
سرمایہ داری نے سب کو ایک سطح پر لا کھڑا کرنے میں عظیم الشان کامیابی حاصل کی [illegible]
جوڑ کر انسانی تعلقات میں بھی داخل کر دیا گیا۔ فرد جس کی محنت [illegible]
جنس بن گئی ہے اپنی اخلاقی اور جمالیاتی حس سے محروم ہو گیا۔ چونکہ تجارتی اشیا [illegible]
چیزوں کو یکساں کر دیتا ہے۔ چنانچہ فن بھی ایک جنس اور تجارتی مال بن کر رہ گیا اور [illegible]
اصولوں اور مزاج کے بالکل مخالف تھی اسے اس کے ہی برابر کر دیا گیا۔ قدیم [illegible]
معاشرے میں جہاں غلام اور بیگار، مزدور جیسی استحصال کی شکلیں تھیں انسانوں کے [illegible]
تعلقات قائم تھے۔ ایک انسان دوسرے انسان پر انحصار کرتا تھا اور اس کی نوعیت ذاتی اور [illegible]
تھی۔ کاموں کی تقسیم کا نظام بہت سادہ تھا اور ہر فرد دستکاری کے ہنر میں اپنی حیثیت کو [illegible]
منوا سکتا تھا۔ ایسے معاشروں کے فن میں ایک تازگی و شگفتگی اور زندگی محسوس ہوتی تھی جو اب [illegible]
حد تک ناپید ہو چکی ہے۔

رسکن (Ruskin) 9 اور ولیم موریس (William Morris) 10 نے اس [illegible]
سمجھا لیکن ان کی یہ بڑی عظیم غلطی تھی۔ شخصی ملکیت پر مبنی سرمایہ دارانہ سماج کی انقلابی تباہی کے
بجائے انھوں نے یہ تصور کیا کہ ایک مصنوعی قرون وسطیٰ ماحول کے لوٹ آنے سے آرٹ کی اس
تازگی اور شگفتگی کو دوبارہ حاصل کیا جا سکتا ہے۔ موریس نے اپنی زندگی کے آخری ایام میں مارکس کی
تحریروں سے متاثر ہو کر اپنی اس غلطی سے چھٹکارا حاصل کرنے کی کوشش کی۔

انیسویں صدی کے تخلیقی فنکاروں نے انسانی تعلقات کے اس نئے غیر شخصی کردار کو بہت
گہرائی سے محسوس کیا جو سرمایہ کے ارتکاز کا نتیجہ تھا۔ ان کے یہ احساسات اپنے فن پاروں کے
سرمایہ دارانہ مارکیٹ میں ایک ہی سطح پر پیش کیے جانے کے نتیجہ میں پیدا ہونے والے احساسات
سے مختلف نہیں تھے۔ پیسہ ہر چیز کو برابر کر دیتا ہے۔ مائیکل انجیلو کی کوئی تخلیق اور صابن یا تیل کی

[illegible] جس نے اس طرح اشیا کی تجارت
[illegible] ایک [illegible] کے [illegible]
[illegible] ایک [illegible] میں کسی بحران میں [illegible]
[illegible] کے خلاف شدید نفرت کے ساتھ [illegible]
انیسویں صدی کا جھوٹا [illegible] بیٹھے کے خلاف [illegible]
[illegible] لیکن اس کی نفرت نے اس کو اس قدر [illegible]
[illegible] پہلوؤں کو دیکھ نہیں پایا۔
معاشرے کے بعض مثبت پہلوؤں میں عام تصور جس کا وہ کھلا کمال ہے صرف
دور جدید کا گروہ تھی اور اس کا اپنے بیٹے میں [illegible] کی مدد کرتے ہیں کہ کیسے اس
سائنس کی ترقی سے ہی ممکن ہو سکا ہے اس نے جو بابو اس (سائنس) کی مدد کرتے ہیں کہ یہ اس
سائنس کی ترقی سے ہی ممکن ہو سکا ہے۔ سائنس کی اس ترقی اور دنیا کے انکشافات کے لیے اپنی زندگیوں کو وقف
کے لیے مفید ہے۔ سائنس کی اس ترقی اور دنیا کے انکشافات کے لیے اپنی زندگیوں کو وقف
کرنے والے فراڈے (Faraday)، پاسچر (Pasteur) اور کیوری (Curie) کی
زندگیاں ہی ہمارے دور کی حقیقی نظمیں ہیں اور یہی ہمارے دور کے اصلی ہیرو ہیں۔ لیکن بورژوا
سماج سے شدید صدمے کا شکار اور 1948 کے فرانسیسی انقلاب سے وابستہ عظیم خوابوں کے بکھر
جانے سے مایوس انیسویں صدی کا ناول نگار جو محنت کش طبقے کے ابھرنے سے خوف زدہ ہے ان
چیزوں کو نہیں دیکھ سکتا۔ اس قسم کے رویے کا مثالی نمونہ گونکورٹ بھائیوں کا ہے جنھوں نے 1857
کی ڈائری میں لکھا ہے:

"کسی بھی صدی میں اس قدر دروغ گوئی نہیں کی گئی۔ یہاں تک کہ
سائنس کے میدان میں بھی یہی صورت حال ہے۔ کئی برسوں سے کیمیا اور
طبیعیات کے بلبوکے (Bilboquets) 11 ہر صبح ہمیں ایک نئے عجوبے
کے ظہور، ایک نئے عنصر، ایک نئی دھات کی یقین دہانی کرا رہے ہیں۔ یہ وعدہ
کر رہے ہیں کہ پانی میں نہانے کی پلیٹوں کے ذریعے ہمیں گرمی فراہم کی جائے
گی اور ہمیں کھلایا جائے گا اور مارا جائے گا۔ ہم میں سے ہر شخص سو برس تک
جی سکے گا وغیرہ۔ یہ تمام کچھ نہیں ہے بلکہ ایک بڑا جھوٹ ہے جس کا مقصد یہی
ہے کہ ایک ادارہ قائم کیا جائے۔ اسے مزین کیا جائے اور شہرت سے استفادہ

منافقت پر مبنی ایک ایسی دبیز چادر میں ڈھانپ دیا جس کا انسانی تعلقات اور رشتوں کی تاریخ میں کہیں سراغ نہیں ملتا۔

سرمایہ دارانہ معاشرے کے ارتقا نے فن کار کو اس سے قبل کے تمام سماجی نظاموں میں اس کی حیثیت اور مرتبے کے مقابلے میں بالکل جداگانہ مقام عطا کیا۔ اپنے ابتدائی دور میں جو نشاۃ ثانیہ سے اٹھارھویں صدی کے وسط تک محیط ہے یہ چیز زیادہ نمایاں طور پر نظر نہیں آتی۔ ادیب ابھی بھی انسان کو اپنے زاویۂ نگاہ سے دیکھنے اس کی پوری تصویر کشی کرنے اور اپنے حال اور ماضی پر تنقید کرنے کے لیے آزاد تھا۔ مختصراً یہ کہ سرمایہ داری جس نے حقیقت شناسی کو ایک طریقۂ کار کی حیثیت دی اور ناول کو اس حقیقت بینی کے ایک درجہ کمال کی شکل دی۔ وہ سرمایہ داری جس نے انسان کو فن کا مرکزی موضوع بنایا اس نے بالآخر ان حالات کو تباہ و برباد کر دیا جو اس حقیقت شناسی کے پھلنے پھولنے میں معاون و مددگار تھے اور فن خصوصاً ناول میں محض انسان کی عکاسی کی اجازت دی، وہ بھی زندگی کی اصل قوتوں سے محروم اور مسخ شدہ شکل میں۔ تھیوفل گاتیر نے 1857 میں فلابرٹ کے خلاف فحاشی اور ناشائستگی کے مقدمہ پر تبصرہ کرتے ہوئے انسان کی اس حیثیت کا خلاصہ بیان کیا ہے۔ اس نے کہا:

"درحقیقت میں اپنے پیشے سے شرمندہ ہوں کیونکہ انتہائی قلیل رقم جو مجھے حاصل ہوتی ہے اس کے بدلے میں نہیں جو کچھ سوچتا ہوں اس کا صرف آدھا یا ایک چوتھائی حصہ ہی احاطۂ تحریر میں لاتا ہوں۔ لیکن میں اس لیے مجبور ہوں کہ اگر یہ بھی حاصل نہ ہو تو میں شاید فاقہ کشی کے نتیجے میں موت کا شکار ہو جاؤں۔ پھر بھی اپنے ہر جملے کے بارے میں مجھے یہ خوف لاحق ہوتا ہے کہ کہیں اس کے نتیجہ میں مجھے عدالتوں میں نہ گھسیٹا جائے۔"

جوناتھن وائلڈ (Jonathan Wild) سے فلابرٹ کے مقدمہ اور گاتیر کے کڑوے کسیلے تبصرے تک ایک صدی سے صرف چند زائد سالوں کا وقفہ گزرا لیکن اس تمام وقفہ کے دوران کیا کیا تبدیلیاں واقع ہو گئیں!

سرمایہ داری کے فروغ خاص طور پر محنت اور مزدوری کی زبردست تقسیم [illegible]

انسانوں کے بڑھتے استحصال کے نتیجے میں مشینی صنعت کے قیام اور دست کاروں اور کاشت کاروں کی جانب سے آزاد اور شخصی پیداوار کے خاتمے کا انجام یہ ہوا کہ ایک جانب فن کو عمومی زوال ہوا اور اب وہ نشاۃ ثانیہ کے دوران وجود میں آئے عظیم فنی شہ پاروں کے برابر کا کوئی نمونہ پیش کرنے کے قابل نہ رہا۔ تغیر اور تبدیلی کا وہ دور جس وقت معاشرہ جاگیردارانہ نظام سے سرمایہ دارانہ نظام کی طرف پیش قدمی کر رہا تھا، جب فرد نے زندگی جینے کے اپنے حق کو حاصل کیا یا پھر یونان و روم کے غلام معاشروں یا چین کی شرقی جاگیرداری کے نظام کے دوران جو فن پارے وجود میں آئے کم از کم اس کی ٹکر کے فنی نمونے پیش کرنے کے قابل نہ رہا۔ دوسری جانب اس دور میں فنکار کی حیثیت گر گئی وہ سماج اور فرد کے درمیان موجود بظاہر حل نہ ہونے والے تضادات میں پس کر رہ گیا۔

"کمیونسٹ مینی فیسٹو" میں مارکس اور اینگلز نے سماجی اور معاشرتی تعلقات کی تباہی میں بورژوا طبقے کے انقلابی کردار کی وضاحت کرتے ہوئے ثقافتی زندگی میں آئے اس زوال کی حقیقی وجوہات کو عیاں کیا ہے:

"بورژوا طبقے کو جہاں کہیں بھی برتری حاصل ہوگئی اس نے تمام جاگیردارانہ قبائلی پدرسری اور دیہی تعلقات کو ختم کر کے رکھ دیا۔ اس نے بڑی سنگدلی سے ان گوناگوں جاگیردارانہ سماجی تعلقات کی دھجیاں بکھیر دیں جو انسان کو فطری طور پر ان سے برتر انسانوں سے جوڑے رکھتے تھے۔ نتیجتاً سوائے ذاتی اغراض اور مالی فوائد کے انسان اور انسان کے درمیان کوئی بندھن اور تعلق باقی نہ رہا۔ اس نے مذہبی جوش کے آفاقی سرور، بہادروں کے جوش و خروش اور ناتراشیدہ جذباتیت کو خود غرضانہ حساب کتاب کے ٹھنڈے پانی میں غرق کر کے رکھ دیا۔ اس نے شخصی قدر و قیمت کو زر مبادلہ میں تبدیل کر دیا اور بے شمار ناقابل تنسیخ اٹل تحریری آزادیوں کی جگہ آزاد تجارت کے نام سے ایک جامد اور احساس سے محروم آزادی عطا کی۔ اگر اس کو صرف ایک نقطہ میں بیان کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ مذہبی اور سیاسی فریب کے پردہ میں جاری استحصال کی جگہ بالکل عریاں، بے شرم، راست، اور ظالمانہ استحصال نے لے لی۔

ہوئے تعلقات جن کے دامن میں تمام پرانے اور قابل احترام تعصبات اور خیالات پائے جاتے تھے۔ سب اس ریلے میں بہہ کر رہ گئے۔ تعلقات کی تمام نئی شکلیں مضبوط اور مستحکم ہونے سے پہلے ہی دقیانوسی اور قصہ پارینہ بن گئیں۔ جو کچھ ٹھوس تھا وہ ہوا میں تحلیل ہوگیا جو کچھ مقدس اور متبرک تھا وہ نجس اور پلید بن گیا اور انسان بالآخر اپنی ہوش مند سوچ اور سنجیدہ فکر کے ساتھ مجبور ہوگیا کہ اپنی زندگی کے حقیقی حالات اور اپنے جیسے دیگر لوگوں سے اپنے تعلقات پر غور کر سکے۔

اپنی پیداوار کے متواتر وسیع ہوتے ہوئے بازار کی ضرورت ساری دنیا میں بورژوا طبقے کا تعاقب کرتی ہے۔ اس کو ہر جگہ قائم ہونا ہے اور ہر جگہ اپنے تعلقات استوار کرنے ہیں۔

بورژواؤں نے عالمی بازاروں کے استحصال کے ذریعے ہر ملک کی پیداوار اور صرف کے طور طریقوں کو ہمہ شہری خصوصیات دے دیں۔ رجعت پسندوں کی انتہائی جھلاہٹ اور برہمی کے باوجود انھوں نے صنعتوں کے پاؤں تلے سے قومیت کی وہ بنیادیں کھینچ لیں جن پر یہ صنعتیں قائم تھیں۔ تمام قدیم قائم شدہ قومی صنعتوں کو تباہ کر دیا گیا یا انھیں ہر روز تباہ کیا جارہا ہے اور نئی صنعتیں ان کی جگہ لے رہی ہیں جن کا قیام تمام مہذب قوموں کے لیے زندگی اور موت کا سوال ہے۔ قومی صنعتوں کی جگہ جو صنعتیں قائم کی جارہی ہیں وہ دیسی خام مال استعمال نہیں کرتیں بلکہ دور دراز علاقوں سے خام مال حاصل کیا جاتا ہے۔ ان صنعتوں کی پیداوار کی کھپت نہ صرف اپنے وطن میں بلکہ کرہ ارض کے ہر حصہ میں ہوتی ہے۔ پرانی خواہشات اور ضروریات کی جگہ جو ملکی پیداوار پر مطمئن اور قانع تھیں، اب ایسی خواہشات اور طلب میں اضافہ ہورہا ہے جن کی تسکین کے لیے دور دراز کے ملکوں اور خطوں کی پیداوار درکار ہے۔ مقامی اور قومی لحاظ سے خود مکتفی ہونے اور [illegible]

۔۔عالمی سطح پر بھی قوموں کا ایک دوسرے پر انحصار بڑھ رہا ہے۔ مادی اشیا کی طرح فکری اور علمی پیداوار میں بھی یہی صورت حال ہے۔ ہر قوم کا علمی وفکری سرمایہ تمام اقوام کی مشترکہ میراث بن رہا ہے۔ قومی یک رخی اور یک فکری مشکل سے مشکل تر ہوتی جارہی ہے۔ اور بے شمار قومی اور علاقائی (مقامی) ادب کی جگہ اب ایک عالمی ادب منظر عام پر آرہا ہے۔"

لیکن یہ عالمی ادب ایک نحیف نومولود بچہ ہے۔ جس کے فطری ارتقا میں سرمایہ دارانہ پیداوار کے ان حالات نے رکاوٹ پیدا کی ہے جنھوں نے اسے جنم دیا ہے۔ نسلی اور قومی منافرت، طبقاتی دشمنی، طاقتور اقوام کی جانب سے کمزور اقوام کی ترقی میں بزور قوت رکاوٹ یہاں تک کہ جنس کی بنیاد پر تعصب اور امتیاز اور جنس مخالف رویہ، شہروں اور قصبوں کا فرق، اشیائے ضروریہ کی کثیر پیداوار کے نتیجے میں جسمانی اور دماغی محنت کرنے والوں میں بڑھتی خلیج یہ تمام چیزیں سرمایہ دارانہ معاشرے کے تضادات کا نتیجہ ہیں اور یہ عالمی ادب کے فروغ میں بڑی شدید رکاوٹیں ہیں۔ اس کا ماحصل یہی ہے کہ ناول نگار کی مشکلات کا حل اور وہ بھی ایسا حل جو اس کے فن کو حقیقت کا عظیم پہلو دوبارہ عطا کرے اور یہ حل ایک انقلابی حل ہوگا جو ہمارے جدید معاشرے کی سچائیوں کا ادراک کر سکے گا۔

☆☆☆

[illegible]

[illegible]

فیرب ... نے ... کہ وہ موت کے سوا ... [illegible] ... مفادات کے لیے استعمال جیسی تمام اہم باتوں کو ناول نگار نے اپنے فن کے لیے موضوع کے طور پر لینے سے گریز کیا ہے۔ جیسا کہ گونکورٹ بھائیوں کا بھی رویہ رہا ہے۔

پوری انیسویں صدی کے دوران ہم فن کار کو اس دنیا کے انکار کی ناکام کوشش کرتا ہوا پاتے ہیں جو اس پر ایسے معیارات مسلط کرتی ہے جنھیں کوئی بھی قبول نہیں کر سکتا۔ یہ عجیب جنگ تھی۔ حقیقت میں اس تہذیب کے لیے ایک چیلنج ہے جو فن کو سوائے پیسے کے کوئی اور قدر دینے کے لیے تیار نہیں ہے۔ فن برائے فن، آرٹ برائے پیسہ کا ایک مایوسانہ خواب ہے۔ مایوسانہ اس لیے کہ ہاتھی دانت قلعہ بندی کے لیے کبھی بھی اچھا مواد نہیں تھا۔

گیراڈ دی نیروال جیسے بعضوں نے خود کو ختم کر لیا جبکہ بعض دوسروں نے مایوسی کے عالم میں خود اپنی ہی تخلیقات کی تردید کی۔ رمباد (Rimbaud)، پیرس کے علاقے کا ایک نوجوان شاعر تھا جو بورژوا طبقے سے شدید نفرت کرتا تھا اس نے اپنی شاعری میں انقلابی تجربات کیے لیکن خود کو ابی سینیا میں زندہ دفن کر لیا۔ اور وحشیانہ سنک کے زیر اثر ہتھیاروں، انسانی جسموں اور افریقہ کی ان بھی چیزوں کی تجارت کرنے لگا جن پر اس وقت بورژوا طبقے کی لالچی نگاہیں لگی ہوئی تھیں۔ گاگین (Gauguin) نے اپنے معاشرے سے قطع تعلق کر لیا اور تاہیتی چلا گیا تاکہ پولی نیشیا

[illegible] ... (Cezanne) ... (Van Gogh) ... [illegible]

... (Emile Zola) ... [illegible]

[illegible] ... اجتماعی سبک اور میکانکی اصولوں کو پیش کیا۔ تاہم یہ ایک تنگ گلی پر تنہا گولی تھی۔ جس سے ہم بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔

اس کا راز بالکل قریب ہی پوشیدہ تھا۔ مارکس اور اینگلز نے اس بات کا انکشاف کیا کہ جہاں سرمایہ داری نے ان حالات کو تباہ کیا جن میں فن اپنے عروج کو پہنچ سکتا تھا وہیں اس نے ایسے حالات کی بھی نشاندہی کی جن کے نتیجے میں فن کی ان بلندیوں تک پہنچنا ممکن ہو جہاں وہ انسان کی تاریخ میں کبھی پہنچ نہیں سکا۔ تاہم سرمایہ داری خود سے ان حالات کو استعمال کرتے ہوئے ایک نئے فن کو جنم دینے کے قابل نہیں ہے۔ اس نے تو صرف انسانی تاریخ میں پہلی مرتبہ ایک عالمی فن اور عالمی ادب کی داغ بیل کے لیے حالات و مواقع فراہم کیے۔ اس نے پوری دنیا کو اپنی سوچ اور فکر کے مطابق تابع کر لیا اور پیداوار و پیداواری تکنیک کو اس قدر ترقی دی کہ "پسماندہ" اور "ترقی یافتہ" افراد کے وجود کا کوئی سبب باقی نہ رہا۔ یہاں میں دوبارہ کمیونسٹ مینی فیسٹو کا اقتباس پیش کروں گا۔

"پیداواری ذرائع کے اندر مسلسل انقلابی تبدیلیاں، تمام سماجی حالات کے اندر لگاتار اتھل پتھل، غیر یقینی کی دائمی صورت حال اور احتجاج بورژوا دور کو اس سے قبل کے تمام دیگر ادوار سے ممتاز کرتا ہے۔ تمام مضبوطی سے بندھے

باب اول
ناول اور اس کے اجزائے ترکیبی

صنف ناول

دنیا کے تمام ادبی اصناف کے مقابلہ میں ناول نانباً سب سے کم سن صنف ہے کیونکہ قصہ کہانی، داستان یا رزمیہ اگرچہ انسانی تہذیب کے ابتدائی ادوار سے مقبول عام رہے ہیں لیکن بحیثیت منفرد صنف ادب کے ناول کی تاریخ بمشکل ڈھائی تین سو سال پرانی ہے۔ یورپ میں اس کی ابتدا اٹھارہویں صدی کے اواخر میں ہو چکی تھی مگر ہندوستان میں اس کا رواج انگریزوں کی آمد کے بعد ہوا۔ انیسویں صدی کے اواخر سے ہندوستانی زبانوں بالخصوص بنگالی، اردو اور ہندی میں انگریزی اور یورپی ناول و افسانہ کے اثرات واضح طور پر محسوس کیے جا سکتے ہیں۔

ناول تمام ادبی اصناف میں وہ اہم صنف ہے جس کا کینوس رزمیہ شاعری اور ڈرامہ کے مقابلہ کہیں زیادہ وسیع ہے لہٰذا اس میں جدت خیال اور وسعت بیان کی بے پناہ صلاحیتیں موجود ہیں۔ اس کے ذریعہ نہ صرف انسانی زندگی کی فطری ترجمانی اور انسانی کرداروں کی بہترین عکاسی ممکن ہے بلکہ طنز و مزاح، ظرافت اور قول محال کی مدد سے رزمیہ اور ڈرامائی انداز بیان کی بھی گنجائش ہے۔ ناول اور زندگی کے درمیان چولی دامن کا ایسا ساتھ ہے کہ اس میں تاریخی، سماجی، سیاسی، معاشی، ثقافتی غرضیکہ معاشرہ کے ہر پہلو کی ترجمانی افسانوی انداز میں کی جا سکتی ہے۔ ناول عصری زندگی کی دستاویز ہونے کے علاوہ ذاتی زندگی کی تفسیر بھی ہے۔ افراد کی خارجی و داخلی زندگی، ان کے خوابوں، ارمانوں کی دنیا، ان کی خوشیاں اور غم اور ان کے اندر تنہائی، شکست خوردگی، مایوسی اور موت کا احساس وغیرہ سبھی کچھ اس کے دائرہ میں آ جاتے ہیں۔ ناول وہ صنف ہے جس میں شاعری، ڈرامہ، تنقید، رپورتاژ، سوانح، سرگزشت جیسے اصناف ادب اور مصوری و موسیقی جیسے فنون لطیفہ سے بھی استفادہ کیا جا سکتا ہے۔

فن ناول میں دائرہ (Range) کا تصور بھی خاص اہمیت کا حامل ہے۔ یہ تنقیدی نکتہ فن تصویر کشی (Photgraphy) سے مستعار ہے۔ مثال کے طور پر اگر کوئی اپنے کیمرہ

کو بلا مقصد چاروں طرف گھماتا پھرے تو وہ کوئی خوبصورت یا دلچسپ تصویر نہیں بنا سکے گا۔ کامیاب تصویر کشی کے لیے اسے فیصلہ کرنا پڑے گا کہ وہ کن چیزوں پر اپنی توجہ مرکوز کرے اور کن چیزوں کو نظر انداز کر دے۔

ناول نگار کے سامنے بھی ساری کائنات اپنی تمام بوقلمونیوں کے ساتھ جلوہ گر نظر آتی ہے لیکن وہ اپنی استعداد، پسند اور ضرورت کے لحاظ سے زندگی کی ایک "قاش" (Slice of Life) ہی پیش کرنے پر اکتفا کرتا ہے۔ کسی نے فن تاریخ نگاری کے بارے میں لکھا تھا کہ "دنیا میں بہت سی چیزیں اس طرح نہیں ہوتیں جیسی انھیں ہونا چاہیے اور بہت سی چیزوں کا تو بالکل وجود ہی نہیں ہوتا۔ صاحب ضمیر مورخ قدرت کی ان خامیوں کو اپنے تخیل سے درست کرنے کی کوشش کرتا ہے"۔ ناول نگار بھی حقیقت کو دلپذیر بنانے کے لیے "دشت امکاں" کی سیاحی کر کے حقائق کے ان پہلوؤں پر روشنی ڈالتا ہے جو عام نگاہوں سے مخفی رہتے ہیں۔

اگرچہ قدیم داستان (R~mance) اور جدید ناول بالکل مختلف قسم کے اصناف ہیں لیکن اس کے باوجود ان دونوں کو اکثر گڈمڈ کر دیا جاتا ہے اور ایک کو دوسرے کی جگہ دے دی جاتی ہے۔ اس حقیقت کو واضح کرنے کے لیے کہا جا سکتا ہے کہ قدیم داستان یا رومان ایک قسم کا رزمیہ افسانہ ہے جو فرضی کرداروں اور واقعات پر مبنی ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف ناول واقعی زندگی اور معاشرہ کی تصویر پیش کرتا ہے اور اس میں عصری تاریخ کا بڑا حصہ ہوتا ہے۔ مختصر یہ کہ ناول فطرت، معاشرہ اور انسانوں کے باہمی تعلقات کا مانوس خاکہ ہے جس میں آفاقی حقائق کو فنی انداز میں پرو دیا جاتا ہے۔

ناول کے موضوع کے متعلق فلابیر (Flaubert) کا قول ہے کہ "ناول کے لیے موزوں موضوع وہ ہے جو یک لخت ذہن میں آئے۔ یہ مرکزی تصور (Mother Idea) ہے جس کے بطن سے دوسرے تصورات و خیالات پیدا ہوتے ہیں۔ کسی بھی شاہکار کی کامیابی موضوع اور مصنف کے مزاج میں مطابقت پر منحصر ہے"۔ اس میں شک نہیں کہ فلابیر کی رائے خاص قسم کے ناول تک محدود ہے کیونکہ ناول نگاری کے دوسرے نظریات اس کی تردید کرتے ہیں۔ دنیا میں نہ تو موضوعات کی کمی ہے اور نہ لکھنے والوں کا فقدان ہے۔ ہر فنکار اپنے خاص افتاد طبع اور رجحان کے مطابق ہی موضوع کا انتخاب کرتا ہے اور اپنے خاص انداز میں اپنا

تصور حیات ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ اس لحاظ سے مشہور انگریز مصنف ڈیوڈ سیسل (D. Cecil) کا قول قابل غور ہے

"ناول وہ فن پارہ ہے جس میں زندگی کی جیتی جاگتی تصویر ابھرتی ہے۔ اس میں جس عالم کی عکاسی کی جاتی ہے وہ ہماری دنیا سے مشابہت کے باوجود مخصوص انفرادیت کی حامل ہوتی ہے۔ یہ انفرادیت مصنف کی شخصیت اور اس کی تخلیقی صلاحیت سے ظہور پذیر ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں فنکار اپنے تخیل سے ہی اپنی تصویروں میں رنگ بھرتا ہے لیکن کسی بھی فنکار کے یہاں اس کے جملہ تجربوں اور مشاہدوں کے کسی خاص پہلو کی ہی کار فرمائی نظر آتی ہے۔"

مصنف کی ابتدائی زندگی ـــــ خاندان، والدین، رشتہ دار، تعلیم، ذہنی رجحان، حالات زندگی، خواب وخیال، کامیابی یا ناکامی غرضکہ سبھی عوامل ناول کے تانا بانا میں موجود ہوتے ہیں۔ حقیقت نگاری: رومانی پرواز کوئی بھی ناول نگار اپنے تجربات ومشاہدات کے دائرہ سے باہر نہیں جا سکتا اور اگر اس نے اس اصول سے انحراف کیا تو نتیجہ بہتر نہیں ہوتا۔ مشہور انگریز ناول نگار والٹر اسکاٹ (Walter scott) اپنے ملک کے سرحدی خطوں کی رومانی تاریخ اساطیری و جغرافیائی حدود کے اندر ہی کرتا ہے۔ جین آسٹن (Jane Austen) وسطی انگلستان کے دیہی رئیسوں اور رئیس زادیوں کے رومان اور منگنی وشادی کی تقریبات سے ہی اپنے ناولوں کی دنیا آباد کرتی ہے۔ طامس ہارڈی (Thomas Hardy) بھی جنوبی انگلستان کے دیہات سے باہر نہیں جاتا۔ اردو کے مشہور ناول نگار پریم چند کے یہاں مشرقی یوپی کے جغرافیہ، معاشرت اور سیاسی ومعاشی حالات کا تذکرہ قومی تناظر میں پایا جاتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں ان کا فن سرزمین اودھ کے پس منظر میں ہی معراج کمال کو پہنچتا ہے۔

پرولتاری یا پروپگنڈہ ناول کے متعلق کہا جاتا ہے کہ اس کے ذریعہ سیاسی، معاشی اور معاشرتی مسائل اجاگر کیے جاتے ہیں اور اس سے فنکار کا مقصد اصلاح معاشرہ ہوتا ہے۔ خدمت خلق کا جذبہ اپنی جگہ احسن سہی لیکن جوش اصلاح یا جماعتی وفاداری کے زعم میں فنکار کو اپنے حدود سے تجاوز نہیں کرنا چاہیے۔ ناول نگار کا بنیادی مقصد پروپگنڈہ یا اصلاح نہیں بلکہ زندگی کی صحیح ترجمانی ہونا چاہیے۔ اس کا منصب نہ تو سماجی برائیوں کے خلاف قاری کو بغاوت

پر آمادہ کرنا ہے اور نہ پند و نصائح کے ذریعہ اس کی عاقبت سدھارنی ہے۔ ورجینیا وولف (Virginia Woolf) کا قول ہے کہ ناول کا موضوع باضابطہ متعین نہیں۔ ہر موضوع خلاق ذہن ناول نگار کے لیے موزوں ہو سکتا ہے بشرطیکہ وہ اس کے تجربات ومشاہدات کے دائرے میں آتا ہو۔ دوسرے الفاظ میں زندگی کی متنوع کیفیات اور انسانی کرداروں کی ر کا احاطہ فنی حدود میں رہ کر کیا جائے تو بہتر ہے۔

ناول کے اجزائے ترکیبی

(۱) پلاٹ یا ترتیب ماجرا:

پلاٹ (PLOT) ناول کا اہم ترین جز تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس فن میں مو واقعات کی ترتیب سے ہمارے سامنے زندگی کی ایک ایسی جھلک پیش کرتا ہے جس سے صرف لطف اندوز ہوتے ہیں بلکہ انسانی زندگی کے متعلق نئے حقائق کے انکشاف سے بہرہ ور ہوتے ہیں۔ ارسطو نے سب سے پہلے اپنے "بوطیقہ" میں المیہ ڈرامہ کے اجزائے بحث کرتے ہوئے پلاٹ کو ڈرامہ کی جان قرار دیا تھا اور دیگر اجزا کو ثانوی حیثیت تھی۔ اس دور کی رزمیہ شاعری میں حکایات تاریخی تسلسل کے ساتھ بیان کیے جاتے مگر میں محض اہم واقعات پر توجہ مرکوز رہتی تھی۔ اسی بنیاد پر دور جدید کے مشہور مصنف ای فارسٹر نے لکھا ہے کہ اگر کسی افسانوی تصنیف میں واقعات کی ترتیب تاریخی تسلسل کے ر کی جائے تو یہ کڑی سے کڑی ملانے کی بات ہوئی۔ عموماً تمام قدیم کہانیاں اور داستان اسی طر لکھے گئے لیکن ناول میں تمام واقعات یکساں طور پر اہم نہیں ہوتے۔ یہاں مصنف "ا انتخاب" (Principle of Selection) سے کام لیکر محض ان واقعات کو پلاٹ تانا بانا میں شامل کرتا ہے جن سے کہانی کے ارتقا یا کردار کے کسی پہلو کو اجاگر کرنے میں مد ہے۔ مثال کے طور پر اگر ہم یہ کہیں کہ "بادشاہ مر گیا اور اس کے بعد ملکہ بھی چل بسی" کہانی ہوئی جس میں تاریخی تسلسل ہے لیکن اگر اسی بات کو یوں پیش کریں کہ "بادشاہ کی م کے غم میں ملکہ بھی چل بسی" تو یہ انداز ناول کا ہے جس کے پلاٹ میں منطقی ربط کو زیادہ حاصل ہوتی ہے۔

ایک اچھے ناول میں پلاٹ اور کردار باہم مربوط ہوتے ہیں۔ اور پلاٹ کو

معنوی طور پر ہی کردار سے الگ کیا جا سکتا ہے۔ اس لیے یہ سوال کہ ناول میں پلاٹ اہم ہے کہ کردار، بے معنی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی عمل یا واقعہ بغیر کردار کے ممکن نہیں۔ ہنری جیمس نے کہا تھا کہ کردار واقعات کے تعین کا اظہار ہے اور پلاٹ کردار کی تشریح کے سوا کچھ نہیں۔ دوسرے لفظوں میں کردار مربوط واقعات کے درمیان نمایاں ہو کر اپنا رول ادا کرتے ہیں۔ جیمس اپنے ناولوں کی ابتدا عموماً منصوبہ بند ترتیب ماجرا سے کرتا تھا اور پلاٹ کے "تخم" (Seed) ماحول اور معاشرہ میں زندگی کے مشاہدہ و ذاتی تجربہ یا سنی سنائی باتوں سے حاصل کرتا تھا۔ سماجی زندگی میں افراد کے خیالات، اعمال، حرکات و سکنات اور محرکات سے ہی پلاٹ کے لیے مواد جمع کیا جاتا ہے۔ انسان اپنے تخلیقی جذبہ سے مغلوب ہو کر خارجی ماحول کے ٹھوس حقائق کے باوجود تصورات کی دنیا آباد کر سکتا ہے۔ ناول نگار اپنے تخلیقی عمل میں خالق اعلیٰ کی تقلید کرتے ہوئے انسانی معاشرہ کے مختلف پہلوؤں کو اپنے مخصوص انداز میں پیش کرتا ہے۔ زندگی کی ان جھلکیوں میں المیہ، طربیہ، طنز و تماشہ اور ڈرامہ یہ سارے عناصر خلط ملط ہوتے ہیں۔ فلابیر کا قول ہے کہ خالق باری نے اپنی تخلیق کائنات میں تمام عناصر کو گڈمڈ کر دیا ہے۔ المیہ اور طربیہ دونوں ہماری زندگی میں اس طرح ملے ہوئے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ناول نگار کے سامنے سارا انسانی معاشرہ، افراد، ادارے، خارجی فطرت اور کائنات کے مظاہر ذہن و شعور کے کھلے دریچوں سے منکشف ہوتے رہتے ہیں۔ وہ اخلاقی، سیاسی یا جمالیاتی زاویہ نگاہ سے ان حقائق کا جائزہ لے کر اپنے فن کی تشکیل کرتا ہے۔ کبھی کبھی دو یکساں واقعات، کبھی دو مختلف نوعیت کے واقعات اور کبھی ایک ہی واقعہ مصنف کے ذہن کو متحرک کر دیتا ہے اور اس طرح ان کے رابطے سے پلاٹ وجود میں آتا ہے۔

پلاٹ کے لیے "جدت لازمی شرط نہیں۔ شیکسپیر کے ڈراموں کے پلاٹ معروف مورخوں اور مصنفوں سے ماخوذ ہیں۔ وہ ان قدیم تصانیف کی جانی پہچانی کہانیوں کو اپنے فن کے ذریعہ خاص سانچہ میں ڈھال دیتا ہے۔ کچھ ناول نگار اپنے پلاٹ کے لیے شطرنج کے مہروں اور چالوں کو اپنا نمونہ بناتے ہیں اور انھیں مد نظر رکھتے ہوئے واقعات کو ترتیب دیتے ہیں۔ عہد وکٹوریہ کے ناول نگار جارج میریڈتھ نے اپنے ناول "مغرور" (Egoist) میں جس طرح جوڑے بٹھائے ہیں یا ان کی ترتیب بدلی ہے وہ ہمیں شطرنج کے کھیل سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں۔ ایسے ناول نگار بھی ہیں جو کلاسیکی ادب کی تلمیحات سے متاثر ہو کر مخصوص

طرز پر کہانیاں لکھتے ہیں۔ اٹھارہویں صدی انگریزی ادب میں فیلڈنگ (Fielding) اور بیسویں صدی میں جیمس جوائس (James Joyce) نے یونانی ہیرو یولیسس (Ulyssis) کے نمونے پر جدید ہیروؤں کی خارجی و داخلی مہمات کو پیش کیا ہے۔ ہندوستان میں رامائن اور مہابھارت اور ایران میں بہادری کے قصوں پر مشتمل کئی ناول لکھے گئے ہیں۔

مشہور فرانسیسی ناول نگار فلابیر کا قول ہے کہ ناول نگار کو اپنے خیالی خاکہ کے مطابق ہی اپنے ناول کی تخلیق کرنا چاہیے یہ کام انتہائی درجہ ریاضت، انہماک اور صبر کے ساتھ ہی ممکن ہے۔ کسی نقاد نے سچ ہی کہا تھا کہ ناول نگار کا کام اپنے خیالی خاکہ کو مکمل کرنا پھولوں کا بیج لگانا یا گلدستہ سجانا نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ناول کی تخلیق کسی بچے کو جنم دینے کے مترادف ہے۔ Rebecca West نے پلاٹ کے ارتقاء کو ننھے سے پودے کے پورے پیڑ بن جانے کے مرحلوں سے تشبیہ دی ہے۔ اس لحاظ سے فلابیر، ہارڈی، ہنری جیمس اور پریم چند وغیرہ ناول نگار "چست پلاٹ" (Compact Plot) کی ترتیب میں ید طولیٰ رکھتے ہیں۔ اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مصنف جس طور پر اور جہاں سے بھی مواد حاصل کرے، اس کا ذہنی عمل منطقی یا میکانکی نہیں بلکہ تخلیقی ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ پلاٹ "ایجاد" نہیں بلکہ "انکشاف" ہے۔ یہ عمل باطنی ہے لہٰذا اس کے تمام مرحلوں کا مربوط جائزہ ممکن نہیں۔

پلاٹ کی تشکیل و ترتیب میں دو خصوصیات لازم ہیں۔ اول یہ کہ پلاٹ کے ذریعہ ہم واقعات کو باہم مربوط کرتے ہیں۔ یہ اتحاد و اتصال کا اصول ہے۔ واقعات کی ترتیب اس طرح ہونی چاہیے کہ ہمیں ناول میں "اتحاد تاثر" (Unity of Impression) کا احساس ہو۔ اگر چند واقعات غیر ضروری طور پر نمایاں ہوں اور وہ پورے ناول میں اچھی طرح مربوط نہ ہو سکیں تو اس سے پلاٹ میں نقص پیدا ہو جائے گا۔ دوسری بات یہ ہے کہ واقعات حالات و کیفیات زمانی کے پابند ہوتے ہیں لہٰذا ہر ناول کا پلاٹ وقت کے ساتھ بڑھتا اور پروان چڑھ کر مکمل ہوتا ہے۔ اس کے لیے تین شرائط ہیں:

(۱) پلاٹ میں قطعی طور پر نقطۂ آغاز اور قطعی نقطۂ انجام ہونا چاہیے۔ انیسویں صدی کے آخر تک زیادہ تر ناول اسی اصول پر تدریجی تسلسل کے ساتھ لکھے گئے اور یہ طریقہ

یہ تو "سیرت" (Biography) ہے اور نہ "سرگزشت" (Auto Biography)۔ سیرت نگاری کے لیے صداقت بیانی بنیادی شرط ہے مگر ناول نگاری میں واقعات اور کرداروں کو نمایاں کرنے کے لیے واقعیت کے ساتھ حسین دروغ گوئی کا بھی سہارا لیا جاتا ہے۔

ناول کے سب سے اہم پہلو کردار کا الگ الگ منصب ہوتا ہے یہ یا مرکزی کردار پلاٹ کو آگے بڑھاتے ہیں اور ان کا مخصوص رول ادا کرتے ہیں لیکن کچھ ایسے بھی کردار زیب داستان کے لیے شامل کیے جاتے ہیں۔ ناول کے سارے کردار گوشت پوست کے انسان معلوم ہوتے ہیں اور ہماری طرح ہی جذبات سے مغلوب ہو کر اپنے ذہن وخیال سے ہمارے دلوں پر نقش چھوڑتے ہیں۔ یہ کردار مشاہدہ کی پیداوار ہو سکتے ہیں یا محض تخیل کی تخلیق۔ کبھی اپنی ذات وصفات میں بالکل منفرد تو کبھی ایسی خصوصیات سے متصف کہ اپنے ہم جنسوں (Types) سے زیادہ مختلف نہیں نظر آتے۔ اکثر اوقات مصنف اپنے کرداروں میں اپنی ذاتی زندگی، تجربات، محسوسات اور تاثرات سے رنگ بھرتا ہے اسی لیے بیشتر ناولوں میں مصنف کی ذاتی زندگی نمایاں طور پر نظر آتی ہے مگر بنیادی طور پر ناول میں حقیقی اور افسانوی ساخت مجموعہ ہوتی ہے۔

تاریخی واقعات پر مبنی ناولوں میں اکثر اوقات پڑھنے والے دھوکا کھا جاتے ہیں کہ ان کے کردار واقعی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں یا محض مصنف کے ذہن وتخیل کی پیداوار ہیں۔ عموماً ناول نگار اپنے کرداروں کے خد وخال اپنے مشاہدہ سے نمایاں کرتے ہیں لیکن اس کے تخلیقی صلاحیتوں کی بدولت انھیں انفرادیت نصیب ہوتی ہے۔ ہنری جیمس نے اپنے مشہور ناول "خاتون کا مرقع" (Portrait of A Lady) کے دیباچہ میں اس نکتہ کی بخوبی وضاحت کی ہے۔

"میرے ذہن میں افسانوی کرداروں کے متعلق ترگنیف (Turgenev) کی ایک بات حسین یاد کی طرح محفوظ ہو کر رہ گئی ہے۔ اس کے بقول پہلے سے کرداروں کا دھندلا سا عکس نظر آتا ہے جیسے وہ اس کے ارد گرد منڈلا رہے ہوں۔ اس نے انھیں دیکھا اور پھر حالات وکوائف کے مطابق انھیں مخصوص طرز زندگی کا نمائندہ بنا کر پیش کیا۔ انسانی رشتوں کے ارتقائی سلسلہ میں ان کرداروں کو وہی کچھ کرنا ہے جو ان کا "افسانوی مقدر" ہے۔

تمام ناول نگاروں کے یہاں یہی عمل معمولی رد وبدل کے ساتھ ہوتا رہتا ہے۔

مصنف جس ماحول سے زندگی کی عکاسی کرنے کا منصوبہ بناتے ہیں اسی لحاظ سے کردار بھی خود بخود اجاگر ہو جاتے ہیں۔ سماجی، تاریخی، سیاسی اور معاشرتی ناولوں میں کرداروں کے خارجی پہلوؤں پر زیادہ توجہ کی جاتی ہے مگر رومانی، فلسفیانہ یا نفسیاتی ناولوں میں کرداروں کی داخلی کیفیات اور ذہنی واردات کو خاص اہمیت دی جاتی ہے۔

ناول کی تاریخ میں مختلف ناول نگاروں نے اپنے عہد کی ترجمانی کرتے ہوئے اپنے اپنے طور پر کردار نگاری کی ہے۔ جین آسٹن اور ٹامس ہارڈی کے بیشتر کردار مخصوص ماحول اور معاشرہ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف ورجینیا وولف کے کردار اپنی ذاتی دنیا میں کھوئے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ تمام بنی نوع آدم اگرچہ یکساں عناصر سے بنے ہیں لیکن عناصر کا تناسب سب میں مختلف ہے لہٰذا ہر ایک کردار کے کچھ پہلو زیادہ نمایاں ہوتے ہیں اور کچھ مخفی رہتے ہیں۔ جب ہم کردار نگاری کے مسئلہ پر غور کرتے ہیں تو یہ حقیقت بھی ظاہر ہوتی ہے کہ افسانوی کردار کس حد تک ہم سے مشابہ یا مختلف ہیں۔ ناول کے کردار زندگی سے براہ راست لیے گئے کرداروں کی طرح نیکی اور بدی دونوں کا مجموعہ ہوتے ہیں کیونکہ عام انسان نہ تو کسی حال میں فرشتہ ہو سکتا ہے اور نہ شیطان۔ یہ بات ضرور ہے کہ ناول نگار فنی تقاضوں کے تحت اپنے کرداروں کو کبھی عام لوگوں سے بہتر اور کبھی کمتر یا بدتر بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اٹھارہویں صدی میں انگریزی ناول نگاروں نے کردار نگاری سے زیادہ پلاٹ پیش کرنے میں کمال حاصل کیا لیکن انیسویں صدی تک آتے آتے ڈکنس اور ہارڈی کے یہاں "کردار" کا واضح تصور ملتا ہے۔

ای۔ ایم۔ فورسٹر نے ناول پر اپنی کتاب میں "سپاٹ کردار" (Flat Character) اور "پہلودار کردار" (Round Character) سے بحث کرتے ہوئے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ سپاٹ کردار ناول سے زیادہ ڈرامہ میں زیادہ خوبصورتی سے پیش کیے جا سکتے ہیں۔ لیکن ان کے ثانوی رول کی بھی اہمیت ہے۔ ایسے کردار شروع سے آخر تک مخصوص مزاج اور ردعمل کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ ہارڈی کے دیہاتی کردار اس کے ناولوں کی سنجیدہ فضا میں اپنا خاص مقام رکھتے ہیں۔ برخلاف اس کے شیکسپیر اور ٹالسٹائے کے اہم کردار جامع اور پہلودار شخصیت کے مالک ہیں ایسے کردار فن پارے میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔

بیسویں صدی میں مغربی ناول تجرباتی ادوار سے گزر رہا ہے۔ اس کا اثر کردار نگاری

Scanned with CamScanner

"ناول کا ارتقا" میں لکھا ہے کہ اچھے ناول میں مصنف اپنے کرداروں کو کسی خطۂ ارض سے وابستہ کر کے ان کے اعمال اور مقدرات متعین کرتا ہے۔ یہ "بھومی پتر" (Sons of Soil) کسی دوسرے ماحول میں ویسے نہیں رہتے جیسے اپنی مخصوص سرزمین میں نظر آتے ہیں۔ جین آسٹن، ڈکنس اور ہارڈی کے ناولوں کی مقبولیت کا راز ان کی یہی خصوصیت ہے جس کی بدولت قاری کہانی کے کرداروں سے مانوس ہو جاتا ہے۔ جین آسٹن کے ناولوں میں پس منظر افادی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے بیشتر کردار مہذب سماج کے افراد ہیں۔ ان کے مکانات صاف ستھرے اور کمرے آراستہ ہوتے ہیں۔ فرنیچر اور دیگر سامان آرائش و آسائش سے اٹھارہویں صدی کے اواخر میں دیہاتی و قصباتی امرا و شرفا کی زندگی اور ان کی معاشرت پر روشنی پڑتی ہے۔ جین آسٹن بقول رابرٹ لڈل اطالوی فنکاروں کی طرح انسانی اعمال اور کرداروں کی زندگی کے مناظر نہایت واضح پس منظر میں پیش کرتی ہے۔

ڈکنس اور تھیکرے کے یہاں پس منظر شہر لندن ہے مگر دونوں اس پس منظر کو اپنے اپنے طور پر پیش کرتے ہیں۔ تھیکرے اعلیٰ طبقہ معاشرتی زندگی کا ماحول تیار کرتا ہے مگر ڈکنس کے یہاں پس منظر علامتی اور مزید حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کے بیشتر ناولوں کے پس منظر میں ہم عجیب و غریب چیزیں دیکھتے ہیں اور غیر معمولی لوگوں سے ہمارا سابقہ ہوتا ہے۔ ٹامس ہارڈی پس منظر کو شاعرانہ انداز میں پیش کرنے میں ید طولیٰ رکھتا ہے۔ وہ اپنے ناولوں میں جنوبی مغربی انگلستان کے جس خطہ کا بیان کرتا ہے اس کے کھیت کھلیان، ندیاں، پہاڑ، وادیاں، جنگل اور چراگاہ اپنی تمام فطری جاذبیت کے ساتھ ہمیں گرویدہ کرتے ہیں اس ماحول میں اوک (Oak) جیسا کسان اپنی منفرد خصوصیات کی بدولت "گئودان" میں پریم چند کے لافانی کردار ہوری کی طرح ہمارے دل و دماغ پر چھا جاتا ہے۔ فطرت نگاری ہارڈی کے فن کا جزو لاینفک ہے۔ وہ فرانسیسی تاثر پسند مصوروں اور پری رفائٹ فنکاروں کا نمونہ اپنے ناولوں میں پیش کرتا ہے۔

یورپ کے مشہور ناول نگاروں میں بالزاک، فلابیئر، دوستوئیفسکی اور تالستائے کے یہاں بھی پس منظر کی خاص اہمیت ہے۔ بالزاک کے عظیم ناول "انسانی طربیہ" میں نپولین کے بعد جاگیردارانہ نظام کے زوال اور انحطاط پذیر معاشرہ کے پس منظر میں جیسے کردار ابھرتے ہیں وہ بالکل فطری معلوم ہوتے ہیں فلابیئر کا شاہکار ناول "مادام بواری" اپنے دیہاتی،

قصباتی اور شہری پس منظر کے لیے عالمی شہرت رکھتا ہے۔ ہیروئن کی زندگی کا المیہ تالستائے کی ہیروئن "اینا کرینینا" کی طرح اپنے مخصوص معاشرہ و ماحول کا نتیجہ ہے۔ دستوئیفسکی اور تالستائے کے ناولوں میں پس منظر ہمیشہ سرزمین روس ہے اور ان کے سارے کردار اس ماحول میں اپنا رول ادا کرتے ہیں۔ "جنگ اور امن" میں تالستائے نے فطری پس منظر کے لازوال نمونے پیش کیے ہیں۔

شعور کی رو کے ناولوں میں پس منظر کا تصور بالکل بدل گیا ہے۔ جیمس جوائس اور ورجینیا وولف کے ناولوں میں خارجی پس منظر کی جگہ داخلی پس منظر کی اہمیت ہے جسے "ذہنی ریاست" (Province of the Mind) کہتے ہیں۔ ان ناولوں میں کردار شعور کی رو کے ساتھ بہتے ہوئے ماضی سے حال اور حال سے ماضی کی طرف جاتے ہیں۔ ان میں خارجی عمل سے زیادہ محسوسات، تاثرات اور یادوں کا غلبہ رہتا ہے۔ ان ناولوں میں تجزیہ ہی تجزیہ ہے، مشاہدہ یا ابلاغ کی گنجائش نہیں۔

پس منظر پر بحث کرتے ہوئے یہ امر ملحوظ رکھنا چاہیے کہ ہم نہ تو ہمیشہ خارجی پس منظر میں رہتے ہیں اور نہ کلی طور پر داخلی پس منظر کے اسیر ہوتے ہیں۔ شدید قسم کی خارجیت یا شدید قسم کی داخلیت سے پس منظر بدل جاتا ہے مگر دنیا کے تمام بڑے ناول نگار اپنی تصانیف میں یکساں کامیابی کے ساتھ داخلی و خارجی پس منظر سے استفادہ کرتے ہیں۔ ترگنیف، تالستائے، ہنری جیمس، لارنس اور قرۃ العین حیدر پس منظر کے اعتبار سے بھی امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔

(۴) فلسفۂ حیات (Ethics):

ناول بنیادی طور پر تخلیقی فن ہے لہٰذا اس میں کسی مربوط فلسفہ کی گنجائش نہیں۔ ناول نگار اپنے کرداروں یا کہانی میں چند واقعات کے ذریعہ اپنے نقطۂ نگاہ کی وضاحت کر سکتا ہے لیکن اسے مبسوط نظریۂ حیات نہیں کہہ سکتے۔ بیشتر ناولوں میں مصنف اپنے کرداروں کے اعمال کو مختلف واقعات و سانحات کے پس منظر میں اس طرح اجاگر کرتا ہے کہ ہم خود ان کی روشنی میں اپنے اعمال اور ان کے ممکن نتائج کا جائزہ لینے لگتے ہیں اور یہی فن کا کمال ہے۔

ناول نگار اپنے مذہبی، سیاسی یا ثقافتی نقطہ ہائے نظر کو اپنی تصانیف میں سمو سکتا ہے

Scanned with CamScanner

آج بھی مروج ہے۔ البتہ "شعور کی رو" کے ناول نگار پلاٹ کو درمیان سے شروع کر کے اپنے کیمرہ کو آگے پیچھے لے جاتے ہوئے زندگی کا احاطہ کرتے ہیں۔

(۲) پلاٹ کے ارتقا میں یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ واقعات کے درمیان فطری رابطہ نظر آئے یعنی وہ واقعات آپس میں لازم و ملزوم معلوم ہوں۔

(۳) تمام واقعات ناول کی مخصوص فضا اور اس کی کائنات سے منسلک ہونے چاہئیں یعنی ان سب میں حقیقت کی بصیرت متفقانہ معلوم ہو۔

انگریزی ناول میں اٹھارہویں صدی کے ناول نگار اپنے پلاٹ مخصوص ابتدا اور خاتمہ کے اصول پر وضع کرتے تھے۔ کہانی کی ابتدا اپنی منظر اور کرداروں کے تعارف سے ہوتی اور خاتمہ طربناک یا المناک ہوتا۔ رچرڈسن اور فیلڈنگ کے ناولوں میں نیکی کے لیے انعام اور بدی کے لیے سزا مقرر ہوتی۔ مگر انیسویں صدی میں والٹر اسکاٹ کے عہد سے تاریخی تسلسل سے زیادہ پلاٹ کے لیے منطقی تسلسل کو اہمیت دی گئی۔ انیسویں صدی کے عظیم ناول نگاروں مثلاً ... کی، فلابیئر، ہارڈی اور ہنری جیمس کے یہاں یہی اصول کارفرما نظر آتا ہے۔ ان ... کے ناولوں میں "خاتمہ" کو طربناک یا المناک دکھانے کے بجائے معاشرتی زندگی کے ایسے انکشافات پر توجہ کی گئی جن میں سزا و جزا کے تصور کو نظرانداز کر دیا گیا۔ ہم مشاہدے سے بھی یہ ثابت ہے کہ نیکی ہمیشہ نہیں پھلتی اور بدکرداروں کو لازمی طور پر سزا بھی نہیں ملتی۔

بیسویں صدی میں اگرچہ کچھ ناول نگار اٹھارہویں صدی اور انیسویں صدی کی روایات کو برقرار رکھنے میں کامیاب رہے لیکن بیشتر فنکاروں نے عہد جدید کے تقاضوں کے پیش نظر "مربوط کائنات" (Coherent World) کے نظریہ کو اہمیت دی۔ اس کے مطابق ناول نگار حقائق کا عرفان اپنا بنیادی اصول تسلیم کرتا ہے اور انھیں نمایاں کرنے کے لیے واقعات کو توڑنے مروڑنے یا غیر منطقی بیان سے بھی احتراز نہیں کرتا۔ "شعور کی رو" کے ناولوں میں یہ کیفیت بالخصوص پائی جاتی ہے۔ جب ہم جیمس جوائس کے ناول "یولیسس" کا مطالعہ کرتے ہیں تو واقعات کے اژدحام سے بے ربط کہانی اور کرداروں کے اعمال سے پریشان حال افراد کے جسمانی تھکن، عام بیزاری اور ذہنی انتشار کا پتہ چلتا ہے۔ لہٰذا پلاٹ کا ارتقا ظاہری طور پر غیر منطقی واقعات سے شروع ہو کر بالآخر باطنی وحدت پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔ اس کے زیر اثر مصنف ہمارے سامنے موجودہ مغربی تہذیب اور اس کے زیر اثر زندگی

بسر کرنے والے انسانوں کے روزمرہ زندگی کی ایک جھلک دکھا کر اس حقیقت کا انکشاف کرتا ہے کہ مادی تہذیب نے انسانی زندگی میں جس انتشار، بے ربطی، ہنگامہ خیزی اور بے ... کو جنم دیا ہے اس کا ازالہ انسان دوستی، روحانیت اور وسیع المشربی کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔

"اینٹی ہیرو" (Anti Hero) کے نئے تصور سے بھی جدید ناول میں پلاٹ کی تشکیل و ترتیب پر اثر پڑا ہے۔ اینٹی ہیرو وہ کردار ہے جو عوامی رسوم اور روایتی اخلاق کے اقدار ... سے سماج میں کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتا۔ وہ اکثر ایسے اعمال کا مرتکب ہوتا ہے جو لوگوں کی نگاہوں میں کھٹکتے ہیں اور جو روایتی ہیرو کے اعمال کے منافی ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ناول کے تناظر میں بظاہر قابل گرفت اعمال "حقیقی اخلاقیت" کے ترجمان ہو جاتے ہیں اور اس طرح وہ مرکزی کردار اپنی محدود دنیا میں "ہیرو" بن جاتا ہے۔

جدید ناول کو "تجرباتی" اس لیے کہا گیا ہے کہ نئے طرز کے پلاٹ کی تشکیل نئی تکنیک کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ روایتی ناول کے برخلاف جدید ناول میں فوری طور پر اسباب و علل کا پتہ نہیں چلتا بلکہ واقعات و کوائف کی کثرت سے "حقیقت" پرت پرت آشکار ہوتی ہے۔ ہنری جیمس، جارجف ... کا زنیڈا اور شعور کی رو والے فنکاروں کے یہاں پلاٹ کا نیا تصور ہمیں شاعری کی ایمائی حدود تک لے جاتا ہے جہاں طویل بیانیہ کی جگہ علامتوں اور استعارہ و ایہام سے معنویت پیدا کی جاتی ہے۔ یہ تمام ناول نگار ہمارے سامنے زندگی کا مخصوص "تاثر" پیش کرتے ہیں اور سینما کے طرز پر تواتر و تسلسل ہی نہیں بلکہ وقت کے بہاؤ پر بھی زور دیتے ہیں۔

(۲) کردار (Character):

ناول کے اجزائے ترکیبی میں کردار کی اہمیت کسی معنی میں پلاٹ سے کم نہیں۔ مغربی ادب میں اگرچہ ارسطو کے زیر اثر صدیوں تک کردار کے مقابلہ میں پلاٹ کو زیادہ اہم چیز تسلیم کیا گیا لیکن نشاۃ الثانیہ کے بعد ڈراموں اور افسانوی تصانیف میں کردار کا تصور بدلتا گیا۔ ناول کے ڈھانچہ میں کہانی اور واقعات کی دلچسپی اپنی جگہ مسلم لیکن حقیقت یہ ہے کہ کردار یا بطور افسانہ کے ذریعہ ہی مصنف زندگی کے مختلف پہلوؤں کو نمایاں کرتا ہے اور خود اس کے فلسفہ حیات کا اظہار بھی بہت حد تک کرداروں کے ذریعہ ہوتا ہے۔

ناول بحیثیت صنف ادب کے زندگی کی واقعیت اور مصنف کے تخیل کی پیداوار ہے

Scanned with CamScanner

ناول کی تاریخ کے ابتدائی دور میں تکنیک کا کوئی خاص نظریہ نہیں تھا۔ پلاٹ عموماً سادہ اور دلنشیں ہوتے تھے۔ فیلڈنگ، بالزاک، تالستائے اور ڈکنس کے ناولوں میں کسی قسم کی پیچیدگی کا احساس نہیں ہوتا۔ اردو میں بھی حال رسوا، نذیر احمد اور پریم چند کے ناولوں کا ہے جو آج بھی اپنی خاص جاذبیت رکھتے ہیں۔ عہد وکٹوریہ میں ناول کی جامعیت اس حد تک بڑھی کہ ایک ناول میں کئی کہانیاں اور درجنوں کردار موجود ہوتے تھے جس کی وجہ سے فرانسیسی نقادوں نے انھیں "دو منزلہ ناول" (Double Deckers) کا خطاب دیا۔

انیسویں صدی کے اواخر سے ہی فرانس میں ناول کو ڈرامہ کی طرح "معروضی فن" (Objective Art) بنانے کی تحریک چل رہی تھی۔ اس تحریک کے زیر اثر مصنف ناول کے صفحات پر نہیں بلکہ پردے کے پیچھے رہنے لگا۔ اس طرح ناول میں ہیرو، ہیروئن اور مخالف کردار (Villain) کے علاوہ غیر وابستہ کرداروں (Neutral Characters) سے کام لیا جانے لگا اور ان کے شعور کی روشنی میں زندگی کی ترجمانی ہونے لگی۔ اس تجربہ کا نتیجہ یہ ہوا کہ کہانی میں ابتدا اور انتہا کی تدریجی ترتیب ختم ہو گئی۔ مصنف خود کہانی نہ سنا کر دوسرے کرداروں کے ذریعہ اپنا نقطہ نگاہ پیش کرنے لگا اور اس کے لیے مکالموں، روزنامچوں، خطوط اور رپورتاژ سے کام لیا گیا۔ معروضیت کی اسی تحریک کے زیر اثر ہنری جیمس نے "چست ناول" (Well Made Novel) کا نظریہ پیش کیا جس کے مطابق روایتی رومان پسندوں اور حقیقت نگاروں نے اپنے طور پر ناول کے فن کو نئی سمتوں سے آشنا کیا۔ اب رومانی ناول کا مصنف محض ماورائے فطرت عناصر، قدرت کے اسرار و رموز، مبہمات اور محیر العقول واقعات کے بیان پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ وہ پڑھنے والوں کے لیے واقعی دنیا کا التباس (Illusion) پیدا کرتا ہے۔ والٹر اسکاٹ اور ہارڈی اس تکنیک سے بخوبی واقف تھے۔ ان کی کہانیوں کی مقبولیت کا راز یہ ہے کہ وہ حقیقت پر ایک قسم کا طلسمی پردہ ڈالنے میں کامیاب ہیں۔ اسی طرح اب حقیقت نگار مصنف محض واقعات اور دیگر تفصیلات سے ناول کو ترتیب نہیں دیتا بلکہ موضوع اور مواد کے باہمی رشتہ اور ان کی معنویت کو مد نظر رکھتے ہوئے "اصول انتخاب" اور دیگر جمالیاتی اسالیب کو برتنے کی کوشش کرتا ہے۔

انگریزی ناول میں فلابیر کے زیر اثر ہنری جیمس اور جوزف کانریڈ نے شعوری طور پر رومان و حقیقت کو ہم آہنگ کیا اور اپنے مواد کے انتخاب میں زیادہ دقت نظر سے کام لیا۔

چنانچہ ان کے اہم ناولوں میں زندگی کی ہمہ رنگی کے ساتھ تکنیک کی پیچیدگی بھی نظر آتی ہے۔ کسی نقاد کا قول ہے کہ "ہنری جیمس انسانی زندگی کے گرد محاصرہ ڈالتا ہے مگر کازیہ ہمیشہ اس کی گھات میں بیٹھا رہتا ہے"۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس اگرچہ بیسویں صدی کا ناول نگار ہے لیکن اس کے جدید موضوعات روایتی ڈھانچہ میں بخوبی نہیں ڈھل پاتے۔ اس کے شاہکار ناول "بیٹے اور عاشق" (Sons & Lovers) میں موضوع جدید ہے لیکن ڈھانچہ پرانا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول کے دو موضوعات یعنی بیٹے پر ماں کی جذباتی محبت کا برا اثر اور بیٹے پر مختلف عورتوں کے جسمانی اور افلاطونی محبت کا انجام بخوبی ہم آہنگ نہیں ہو سکے ہیں۔ برخلاف اس کے جیمس جوائس کے ناول "فنکار کا مرقع" (Portrait of Artist) میں مصنف کے تجربات و مشاہدات پر مبنی واقعات اسلوب بیان سے کچھ یوں شیر و شکر نظر آتے ہیں کہ ہم کو کہیں سے تصنع کا احساس نہیں ہوتا۔ مصنف نے اپنی خود نوشت قسم کے ناول میں مرکزی کردار کے خاندان، معاشرہ اور مذہب سے بیزاری کو منزل بہ منزل واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور اس کے نتیجہ کے طور پر اسے "خود آگاہی" کی منزل مقصود صاف نظر آتی ہے۔ تکنیک کا جو فرق ڈکنس اور جیمس جوائس کے یہاں ہے وہی پریم چند اور قرۃ العین حیدر کے درمیان نمایاں ہے۔

"نقطہ نگاہ" (Point of View):

جدید ناول کی تکنیک میں "نقطہ نگاہ" کی بڑی اہمیت ہے۔ دراصل یہ کہانی کے واقعات کو بیان کرنے کا ڈرامائی انداز ہے جس میں مصنف خود پردے کے پیچھے رہتا ہے مگر کرداروں کے باہمی مکالمہ کے ذریعہ ہمیں کہانی میں مختلف منزلوں، مرحلوں اور کشمکشوں سے باخبر رکھتا ہے۔ اگرچہ تمام فنون کی کامیابی "ابلاغ" پر منحصر ہے مگر ناول کی حد تک ہم کہہ سکتے ہیں کہ قاری کو یہ جاننے کی کوشش رہتی ہے کہ کس موقع پر کون کیا کہتا ہے۔ روایتی ناولوں میں مصنف خود کہانی کو بیان کرتا ہے۔ اور اپنی ہمہ دانی سے ہمیں محظوظ یا مرعوب کرتا ہے مگر جدید ناول میں بیان کے مختلف طریقے استعمال کیے جاتے ہیں۔ کہیں مراسلاتی طریقہ اختیار کیا جاتا ہے، کہیں ڈرامائی اسلوب بیان سے کام لیا جاتا ہے۔ اور کہیں رزمیہ انداز میں کہانی پیش کی جاتی ہے۔ "نقطہ نگاہ" کی تکنیک کے ذریعہ جدید ناول نگار شعوری طور پر کسی نہ کسی خاص کردار کو اپنا

Scanned with CamScanner

لیکن اس کے ساتھ شرط یہ ہے کہ یہ کہانی کے تانے بانے میں ہم آہنگ ہو جائے۔ مجموعی طور پر ہم اسے فنکار کا اخلاقی نظریہ کہتے ہیں۔ روایتی ناولوں میں مصنف کا فلسفہ اخلاق مذہبی تصورات یا معاشرتی رسومات پر مبنی نظر آتا ہے۔ ایسے ناولوں میں نیکی کے لیے اچھا صلہ اور بدی کے لیے برا نتیجہ دکھایا جاتا ہے۔ خیر وشر کے درمیان کشمکش میں خیر کی فتح بہر حال ہوتی ہے۔ رچرڈسن کے ناول "پامیلا" اور نذیر احمد کے ناول "توبۃ النصوح" کا شمار اخلاقی ناولوں میں ہوتا ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں ایسے ناولوں کے خلاف ردعمل شروع ہوا۔ ناول نگاروں کی یہ رائے تھی کہ اصلاح معاشرہ اپنی جگہ درست لیکن واقعی زندگی میں اکثر نیک بندے دکھ جھیلتے ہیں اور بد قماش افراد دنیا کی لذتوں سے بہرہ یاب ہوتے ہیں۔ ہماری زندگی کا عام تجربہ یہی ہے کہ نیکی اور بدی کی قوتوں میں کشمکش جاری رہتی ہے اور اس سے افراد کے کردار پر اثر پڑتا ہے۔

انیسویں صدی میں روسی ناول نگاروں نے اپنی تصانیف میں اخلاقی نقطہ نظر ملحوظ رکھا۔ ٹالسٹائے نے اپنے ابتدائی شاہکاروں میں انسانی زندگی کے دونوں پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے لیکن اس کی آ[illegible] تصنیف میں مسیحی اخلاقیت کا غلبہ ہے۔ انگریزی [illegible]ار جارج ایلیٹ کا فلسفہ حیات کرداروں کے نفسیاتی کشمکش کے نتیجہ میں ابھرتا ہے اور ہر جگہ ہمیں اس کی واقعہ نگاری کی تہہ میں اخلاقی تصورات پیوست نظر آتے ہیں۔ ہارڈی کا فلسفہ حیات بنیادی طور پر قنوطی ہے لہذا اس کے ناولوں میں اتفاقات وحادثات، آفات ارضی وسماوی اور بنی نوع بشر کی بنیادی کمزوریاں کرداروں کی بربادی کا باعث ہوتے ہیں۔ یہاں ہمیں عام انسانوں کے ساتھ ہمدردی کا جذبہ اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ وہ حالات کے سامنے بالکل مجبور و بے بس ہو جاتے ہیں۔

ہندوستانی ناولوں میں بنکم چندر چٹرجی کا ناول "آنند مٹھ" سطحی طور پر قومی تحریک سے متاثر نظر آتا ہے لیکن اس کا اصل محرک ہندو احیا پرستی ہے۔ نذیر احمد اور شرر کے اکثر ناول اخلاقی رنگ لیے ہوئے ہیں۔ پریم چند کے ناولوں میں آریہ سماج، سودیشی اور گاندھیائی عدم تشدد کے اثرات ہر جگہ نمایاں ہیں۔ آزادی کے بعد لکھے جانے والے ناولوں میں روایتی معنوں میں اخلاقیت کا فقدان ہے لیکن بیشتر ناول نگار روح عصر سے متاثر ہیں۔ جدید مغربی ناول نگاروں میں ہنری جیمس، کامریڈ، آلڈس ہکسلے، لارنس اور جارج آرویل کے یہاں

جدید طرز فکر کی جھلکیاں ہر جگہ نمایاں ہیں۔

موجودہ صدی میں دوسری جنگ عظیم کے بعد ناول نگاروں کے [illegible] حیات پر سائنس، فلسفہ اور صنعتی وتجارتی معاشرہ کا کافی اثر پڑا ہے۔ اس کے باوجود [illegible] میں اخلاقی عناصر سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ یہ سمجھنا کہ ناول کے مطالعہ سے اخلاقی [illegible] ہو سکتی ہے، ناقص خیال ہے۔ جب لوگ علمائے دین کے پند و وعظ اور بزرگوں کی [illegible] سے نہیں سدھرتے تو قصہ کہانیوں کے ذریعہ ان کے اصلاح کی امید نہیں کی جا سکتی [illegible] حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ناول کے مرکزی کرداروں کے حالات اور ان کے اعمال [illegible] ان کے نتائج سے ہمارے ذہن وروح پر اثر پڑتا ہے۔ ہم فطری طور پر کچھ کرداروں کو [illegible] قریب پاتے ہیں اور دوسروں کو ناپسند کرنے لگتے ہیں۔ عظیم فنکاروں کی تصانیف [illegible] خود آگاہی کی ان منزلوں تک لے جا سکتی ہیں جن کا ہمیں گمان نہیں ہوتا۔ اچھے ناولوں میں [illegible] خیر وشر کی آویزش، اہم کرداروں کے رد عمل اور پراسرار قوتوں کی کارفرمائی میں ہم [illegible] اجنبیت نہیں محسوس ہوتی۔ اکثر اوقات خیالی طور پر ہم ان کرداروں کی جگہ لے لیتے ہیں جن کے مقدرات ہمارے افکار سے ہم آہنگ ہیں۔

بیسویں صدی کے اواخر میں حقیقت نگاری، منظر کشی اور عشق ورومان کے پہلو [illegible] میں اشتراکیت، اجتماعیت اور وجودیت کے فلسفے کو بھی ناولوں میں سمویا گیا ہے۔ پیچیدہ اور ڈرامائی تکنیک سے خارجی معاشرہ کی ترجمانی کی جاتی ہے اور شعور کی رو ناولوں میں کرداروں کی داخلی کیفیات اور ذہنی واردات کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ بہر حال ان تمام تصانیف میں جدید نظریہ اخلاق زیریں لہر کی طرح محسوس کیا جا سکتا ہے۔

(۵) تکنیک اور اسلوب بیان (Technique & Style):

تکنیک اور اسلوب بیان کو بھی ناول کا اہم جز قرار دیا گیا ہے۔ تکنیک وہ طریقہ ہے جس کے ذریعہ مصنف اپنے تجربات ومشاہدات کا اظہار مختلف اسالیب بیان میں کرتا ہے۔ عام پڑھنے والے ناول میں کہانی کو خاص اہمیت دیتے ہیں ان کے نزدیک تکنیک ثانوی حیثیت رکھتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ تکنیک ہی فنی مواد کو خارجی شکل دیتا ہے اور ناول کی قدر وقیمت متعین کرنے میں معاون ہوتا ہے۔

(Mouth Piece)
(Focus)
(Omni Scient)
(Novel of Novels)

(Multiple Point of View)
(The Ambassadors)
(Oblique Vision)
(Central Intelligence)

(Style)

بھائی حاضر اور ناظر بھی آ موجود ہوتے ہیں۔ ناظر تو نالش کا مشورہ اور نان نفقے کی فوجداری کی صلاح دیتا تھا تاہم حاضر نے سمجھایا کہ اس میں فساد بڑھنے کا اندیشہ ہے۔ یہاں حاضر جو دلائل لایا ہے، ان سے مذہب اور ثقافت دونوں کا فرق اور افراد کے ہاں مذہب پر ثقافت کو ترجیح دینے کا جو رجحان پایا جاتا ہے، اس کی مثال سامنے آتی ہے۔ حاضر کا بیان ہے کہ مبتلا نے اچھا کیا جو نکاح کر لیا، پہلے وہ کوٹھوں کوٹھوں پھرتا تھا، اب پابند ہوا۔ بہن سے مخاطب ہو کر وہ کہتا ہے: ''تم کیسی مسلمان ہو کہ ایک شخص جب تک خلافِ شرع چلتا رہا، تم نے ہوں تک نہ کی، اس کا طریقۂ شریعت پر آنا تھا کہ تمہارے تن بدن میں آگ لگ گئی۔'' حاضر کی یہ دلیل اور غیرت بیگم کا طرزِ عمل دکھاتے ہیں کہ جو چیز ثقافت میں روا ہے، اگر مذہب کی اس میں خلاف ورزی بھی نکلتی ہے تو زیادہ شور نہیں مچتا۔ ادھر ثقافت کے مباح سے چھیڑ چھاڑ ہوئی، ادھر ایک آفت نے سر اٹھایا۔ یہاں ایک بات اور لائقِ توجہ ہے۔ مبتلا کا کوٹھوں کوٹھوں پھرنا، آوارگی کرنا، گھر سے جدا رہنا، کم از کم غیرت بیگم کے لیے اس طرح بھی قابلِ قبول تھا کہ گھر پر تو اسی کا راج تھا، اسی کی چلتی تھی۔ مبتلا نے جب شادی کر کے اس پر سوکن لا بٹھائی تو اس کے منطقے میں دخل اندازی ہوئی۔ ثقافت نے مردانے یا گھر سے باہر مردوں کی ایسی سرگرمیوں کی اجازت دے رکھی تھی۔ اسی لیے غیرت بیگم کو زیادہ تردد نہ ہوا، تاہم سوکن کا آنا، اس کے منطقے میں مداخلت تھی۔ اس مداخلت کو ثقافت اور اس کی پروردہ غیرت دونوں نے قبول نہیں کیا۔ اگر کیا ہوتا تو غیرت کا یہ ردعمل سامنے نہ آتا۔ غیرت نے یہاں اپنے اختیار اور منطقے میں آنے والی کمی پر ردِعمل دکھایا ہے۔ اس کا ردِعمل اس اختیار کا بھی اظہار ہے جو باپردہ خواتین کو گھر کے اندر حاصل ہے۔ حاضر کا یہ کہنا بجا کہ مبتلا نے شرع کے مطابق عمل کیا، لیکن مذہب بھی ثقافت کے اندر ثقافتی معنی کے تناظر میں قبولیت حاصل کرتا ہے اور تفہیم کا حصہ بنتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو یہ ساری صورتِ حال نہ بنتی۔ حاضر کے یہ دلائل ایک طرح سے ثقافت کو زیادہ مذہبی بنانے کی کاوش بھی کہے جا سکتے ہیں جن کا آغاز انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں ہو گیا تھا۔ اس مثال سے اس دلیل کو بھی تقویت ملتی ہے کہ مذہب کا سہارا اپنے اختیارات کو بڑھانے اور متقابل کے کم کرنے کے لیے لیا جا رہا ہے۔ جو اختیار خانہ داری میں اشراف خواتین کو حاصل تھا، یہ کوششیں اسے کم کرنے پر منتج ہوتی ہیں۔

غیرت کا معاملات پہ اختیار اس کی معاشی خود مختاری سے بھی واضح ہے۔ مبتلا کے باپ نے اپنی بہو اور بیٹے دونوں کے نام بالترتیب 60 اور 65 روپے کرائے اور تنخواہ کے کر دیے تھے۔ ہریالی کا راز افشا ہونے پر حاضر یہی سمجھاتا ہے کہ غیرت کے 60 روپے نہ چھیڑے جائیں مبتلا اپنے 65 میں سے 30 ہریالی کو دے 35 اپنے خرچ کے لیے رکھے۔ سیدانی کا جلال اور سید نگر سے تعلق اپنی جگہ، معاشی خود مختاری بھی اس کے رویے کو زیادہ سخت اور بے نیاز بناتی ہے۔ مبتلا کا جو بی بی پر زور نہ چلتا تھا، اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے۔ مبتلا اپنے سالے ناظر سے اس کی کچہری اور

Scanned with CamScanner

مقدمے بازی کی مہارتوں سے ڈرتا تھا۔ غیرت بیگم نے ہریالی کو سنکھیا دینے کی جو کوشش کی، اسے ناظر نے سنبھالا اور اسی سنبھالنے کے عوض مبتلا کے حصے کی دکانیں بیچ کر دالیں اور ہزار روپے بھی جو سنکھیا کے لیے دیے گئے تھے، وہ الگ لیے۔ اس دوران غیرت بیگم نے مبتلا کا وقر اور بھی کم کر دیا۔ جتنی وارداتیں ہوئیں کسی کا بال بھی بیکا نہ ہوا۔ اس سے غیرت کو اور زیادہ شہہ ہوئی۔ مبتلا سے تو وہ پہلے بھی نہ ڈرتی تھی، اب اس نے اپنا دباؤ اور بڑھایا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ دھوبی، سقہ، حلال خور وغیرہ کی 'بندی' ہو گئی۔ غیرت بیگم کی یہ سب عادتیں تب تک برقرار رہیں، جب تک مبتلا کا دم نہ نکل گیا۔ دم نکلنے تک اسے مبتلا کی رتی برابر پرواہ نہ تھی۔ اس کے مقابلے میں ہریالی، مبتلا کا پوچھ بھی لیتی، آگے پیچھے بھی ہوتی۔ آخر میں جب مبتلا نے الگ رہنا شروع کیا تو بیمار پڑ گیا، غیرت بیگم نے اب بھی جھوٹوں نہ پوچھا لیکن ہریالی کو پر چک رہی، ماما سے کہلوایا، خود بلانے گئی مگر مبتلا گھر نہ آیا اور مردانے میں ہی جان دی۔ اس لمحے تک ہریالی کا سلوک بیویوں والا تھا بلکہ 'شریف' بیویوں کا، جبکہ غیرت بیگم کو اس کی ذرا برابر قدر نہ تھی۔ مرے پیچھے نذیر احمد نے کنچنی اور شریف زادی کا فرق ابھارا۔ ہریالی اُس کی موت پر مال اسباب سب لے کر رفو چکر ہوئی، جب کہ غیرت بیگم اس سانحے کا سن کر ''ایسا روئی، اتنا پیٹی کہ بس جو بیوی میاں کی عاشق زار ہو گی وہ بھی اس سے زیادہ کیا روے گی۔''(۱۰) غیرت کا یہ ردِ عمل بھی ثقافت کا زائیدہ ہے۔

ہمارے خیال میں ناظر کے دھوکے، سگی بہن کے گھر سیندھ لگانا، بہنوئی کا مال اڑا لینا اور ہریالی کا مال لے کر جانا، دونوں میں کوئی فرق نہیں ہے۔ بلکہ ناظر کا فعل تو بدتر ہے کہ اپنا ہو کر ایسی حرکت کی، ہریالی تو کہیں کی بہتی بہاتی آئی تھی۔ ناظر کی تو بہن کا گھر تھا لیکن اس نے معاف نہ کیا۔ مبتلا کی موت کے بعد چھ مہینے کے اندر ہی غیرت بھی اسی رنج میں مر گئی: ''مرتے مرتے وصیت کی کہ مجھ کو بتول کے باپ کی پائنتی دفن کرنا، تا کہ اگر جیتے جی میں ان کے پاؤں نہ پڑ سکی تو خیر قبر میں ان کے پاؤں ہوں اور میرا سر۔'' نذیر احمد نے دونوں بیویوں کے افعال میں اس تضاد کو دکھا کر اشراف ثقافت کا بھرم قائم رکھا جس کا وہ حصہ تھے۔ غیرت بیگم کا مبتلا کو نہ سمجھ پانا اور اس معاملے میں نذیر احمد کا غیرت کو پھوہڑ بتانا، مرد اور عورت کے کرداروں میں موجود ثقافتی درجہ بندی کا اظہار بھی ہے۔ ایک طرف جہاں مبتلا کے پیٹ بھر کر بگڑنے کے اسباب بتائے گئے ہیں، دوسری طرف وہیں غیرت بیگم سے بار بار یہ تقاضا کرنا کہ وہ مبتلا کے ذوق کے مطابق خود کو ڈھال لے اور اُسے ملتفت کرنے کی کوشش کرے، اُس سماجی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے جس میں بہر حال عورت ہی کو سمجھوتا کرنا ہوتا ہے۔ اس لیے غیرت کی قبر مبتلا کی پائنتی بنوائی جاتی ہے تا کہ وہ جیتے جی نہ سہی، مرنے کے بعد ہی، اس کے پاؤں پڑ کر غلطی پر ہونے کا اقرار کر سکے۔

غیرت بیگم کے طرزِ عمل اور مبتلا اور اس کے باہمی تعلقات پر جب نظر کریں تو ملا واحدی کی یہ بات بجا لگتی ہے

بادشاہوں اور رئیسوں کی آزادہ روی کو اپنی 'شریعت' کا حصہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ جس طرح امرا اپنے حرم میں کئی عورتوں کو رکھتے تھے، متوسط مردوں کی خواہش بھی یہی ہے۔ اس خیال کو اس تصویر سے بھی تقویت ملتی ہے جو اردو ناولوں اور نذیر احمد کی مذہبی کتاب میں متوسط طبقے کے گھروں کی سامنے آتی ہے۔ اس تصویر میں عورتوں کو گھر کے معاملات میں اختیار حاصل ہے، گھر کا کوئی فیصلہ ان کی مرضی کے خلاف نہیں ہوتا۔ امراؤ جان ادا، (۱۸۹۹ء) میں نواب سلطان علی خان اور بنّو ڈومنی کے تعلق سے گوہر مرزا پیدا ہوا، ناول میں یہ اس وقت کا ذکر ہے جب دونوں میں ''ترکِ ملاقات ہوئے مدت گزر گئی تھی'' تاہم اب بھی لڑکے کی تربیت کے لیے نواب 10 روپے ہر مہینے بھجواتے تھے ''اور بیگم صاحب سے چوری چھپے کبھی کبھی بلا کے دیکھ بھی لیا کرتے تھے۔'' (۵۰) ادھر نواب کا یہ عالم ہے کہ بیوی کی مرضی کے بغیر اپنے لڑکے کو دیکھ نہیں سکتے، ادھر نذیر احمد لکھ چکے کہ ''امور خانہ داری میں عورتوں کے آگے مردوں کی ایک نہیں چلتی۔'' خورشیدی کے والد کو اپنی تمام تر تحقیقات کے باوجود بیٹی کا بر اپنی بیگم کو دکھا کر اس سے منظوری لینی ہی پڑتی ہے (فسانۂ خورشیدی)۔ اس پس منظر میں دوسری شادی یا کثرتِ ازدواج کو بار بار مذہبی سہارا لے کر رائج کرنے کی کوشش کرنا، اپنے اقتدار کو بڑھانا اور عورت کے اختیار کو کم کرنا ہے، اگر ثقافتی طور پر اس امر کی آمادگی موجود ہوتی تو ناولوں میں اس کے لیے تبلیغ کی ضرورت نہ پیش آتی۔ اس امر پر خصوصی توجہ دینا اور شوہر کی دوسری شادی پر لبیک کہنے والی عورت کو مثالی نمونہ بنا کر پیش کرنا ظاہر کرتا ہے کہ ایک خواہش موجود ہے۔ اسے مزید سہارا فراہم کرنے کے لیے 'امرِ ربی' قرار دیا جاتا ہے کہ خدا نے تقدیر میں یوں ہی لکھا تھا۔

یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ کثرتِ ازدواج کو اجازت سمجھنا ہماری نظر میں زیادہ صائب ہے۔ مگر اجازت ناولوں ترغیب بن کر آئی ہے۔ اس بحث کو اگر نتیجے کی بنیاد پر پرکھا جائے تو لامحالہ توجہ صنفی امتیاز اور اس کے مضمرات پر جاتی ہے۔ اگر عورتیں اس بات پر راضی ہو جائیں اور شکر بجا لائیں کہ ان کے میاں نے دوسری یا تیسری شادی رچائی ہے اور مثالی صورت میں اس نئی بیوی کی لونڈی بن کر خدمت کرنے لگیں تو اس سے کس کا اقتدار ہے جسے تقویت مل رہی ہے؟ اور کس کے اختیار کو کم سے کم کرنے کی کاوش ہو رہی ہے، یہ واضح ہو جاتا ہے۔

کثرتِ ازدواج سے جڑی پیچیدگیوں کو سمجھنے میں فسانۂ مبتلا (۱۸۸۵ء) ہماری مدد کرتا ہے۔ اس کا جائزہ پیش خدمت ہے۔ یہ ناول مردانہ کلامیے اور خواتین کے اختیار کو متشکل کرتا ہے۔ مردانہ کلامیہ اور نسوانی اختیار دونوں کے درمیان ایک کش مکش بیانیے میں جا بجا نظر آتی ہے۔ ناول کی ابتدا میں ہی مردانہ نظر سے مبتلا کی تمام شخصی خرابیوں کو اس کی زنان خانے میں تربیت کے سر منڈھ دیا جاتا ہے۔

مبتلا پر زنان خانے کی تعلیم کا یہ اثر مرتب ہوا کہ: ''جوں جوں وہ بڑا ہوتا گیا ضدی، چڑچڑا، غصیلا، مچلا، ہٹیلا،

Scanned with CamScanner

کہ اگلے وقتوں میں بیویوں کا شوہروں کی تابعداری کرنے کا مطلب ہرگز یہ نہ تھا کہ ''بیوی سچ مچ لونڈی بن گئی تھی۔''
ان کی یہ وضاحت بھی سمجھ آ جاتی ہے کہ ''مردوں پر مردوں کی حکومت اتنی نہیں تھی، جتنی عورتوں کی تھی۔'' (۱۰) جتنا پر
نصرت بیگم کی حکومت تو نہ تھی تاہم اس سے دبتا ضرور تھا۔

اس ناول کے مندرجات سے سماجی اور ثقافتی تعلقات میں در آئی تبدیلی بھی نمایاں ہوکر سامنے آتی ہے۔ شادی کا ادارہ یہاں محض تہذیبی بنیادوں پر نہیں چل پا رہا۔ زن و شو، خاندان جیسے بڑے ادارے کے محض دو معمولی کردار نہیں رہے جو شادی کے نتیجے میں ایک بندھن میں عمر بھر کے لیے بندھ جاتے ہیں جن کا اس خاندانی رول کے علاوہ کوئی باہمی تعلق نہیں ہوتا۔ شادی میں اب مرد عورت کے باہمی تعلق میں گرمی اور التفات ضروری حیثیت اختیار کر گئے ہیں۔ محض والدین کا شادی کر دینا، اس تعلق کے کامیاب ہونے یا کم از کم مرتے دم تک نبھنے کی بنیادِ واحد نہیں۔ بیوی اور شوہر دونوں کا ایک دوسرے کو 'جیون ساتھی' سمجھنا اور اس کے تقاضے پورے کرنا، تبدیلی کے اشارے ہیں: ان میں ایک دوسرے کی پسند ناپسند کا خیال رکھنا، اپنی طرف مائل رکھنے کی کوشش کرنا، اس کی عادات و خصائل اور ذوق کے مطابق خود کو ڈھالنا یا باہمی اشتراکات تلاش کرنا اور انھیں فروغ دینا چند سامنے کی مثالیں ہیں۔

مردوں عورتوں کے باہمی تعلق کی نوعیت سمجھنے کے لیے اور مردوں نے عورتوں پر اپنے اقتدار کو جس طرح عملی صورت دی اس کے تجزیے میں پردے کی بحث کو شامل کرنے سے کچھ اور پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے۔ اس ذیل میں ابتدا طاہرہ بیگم، معروف بہ نواب فخر النسا نادر جہاں کے ناول افسانۂ نادر جہاں (۱۸۹۴ء) سے کرتے ہیں۔ اس کی مرکزی کردار طاہرہ کی ساس، شادی کے ابتدائی دنوں میں ہی اسے آڑے ہاتھوں لیتی ہے جس کی وجوہ طاہرہ کی نظر میں یہ تھیں: والدین نے اس کے گنوں، خوبیوں اور اوصاف کی خبر سسرال والوں کو نہ دی جس سے انھیں اندازہ نہ ہو سکا کہ طاہرہ کس طبیعت کی اور کن ہنروں کی عورت ہے۔ لڑائی جھگڑے کی پیش قدمی ساس کرتی رہیں، لیکن طاہرہ طرح دیتی رہی۔ جب ساس نے اپنی بیٹی اور جمائی کو گھر رہنے کے لیے بلایا تو طاہرہ کے پردے سے اسے الجھن ہوتی۔ اس نے یہ نئی نکالی، اپنے بیٹے کو سمجھایا کہ طاہرہ سے کہو یہ پردہ درمیان سے نکال دے۔ طاہرہ پردہ رکھنے کی حامی تھی۔ ویسے تو وہ ہر بات دین سے نکالتی ہے لیکن یہاں اپنے میاں سے پردے کی حمایت میں وہ کوئی مذہبی بحث نہیں چھیڑتی۔ اسے بس اس بات کی فکر تھی کہ ساس کل کلاں کوئی بات نہ نکالے۔ (۱۱) یہاں پردہ ایک مذہبی حکم بن کر نہیں، سماجی تعلقات کا ایک مظہر بن کر سامنے آتا ہے۔ طاہرہ کو پردے سے یہی فائدہ نظر آتا ہے کہ ساس جو اس کی دشمن ہے اسے کوئی نئی بات نکالنے کا موقع نہ ملے۔ جب طاہرہ کا سامنا نندوئی سے کروا دیا گیا تو ساس کے تیور بھی بدل گئے۔ اسے خوش دیکھ کر طاہرہ کے سسر نے تبسم کیا اور کہا، ''چلو اچھا کیا سامنے ہونے سے رشتۂ قرابت مضبوط ہوتا

Scanned with CamScanner

کے حالات میں بھی [illegible] اور زندگی کے دوسرے شعبوں میں
بھی طریقے سے کام لیا جاتا ہے"

فن میں اسلوب کی اہمیت ہے [illegible]
طور پر اسلوب بیان میں چاہیے [illegible]

"زندہ اسلوب اور مردہ اسلوب میں [illegible] فرق ہے کہ
[illegible] خیالات [illegible]
ایک [illegible] فنکار کے شایان شان ہیں۔ زندہ اسلوب میں [illegible]
سے بھی حسن پیدا ہو جاتا ہے۔"

جس زمانہ میں کانریڈ اور فورڈ اپنا مشترکہ ناول "رومانس" (Romance) لکھ رہے تھے تو انھوں نے اسلوب بیان کے مسئلہ پر کافی بحث و تمحیص اور غور و خوض کے بعد یہ نتیجہ نکالا کہ "عمدہ اسلوب الفاظ میں نئی معنویت پیدا کرنے کا نام ہے۔"

تاثر پسند ناول نگاروں کے اثرات بیسویں صدی میں "شعور کی رو" مدرسہ کے فنکاروں پر پڑے بغیر نہ رہ سکا۔ ہنری جیمس کے "لفظی تصویر" اور استعارہ کے موزوں استعمال، کانریڈ کی طرز نگارش کا سلیقہ مند تجزیہ اور فورڈ کے طرز بیان کی سادگی اور پرکاری سے جیمس جوائس اور ورجینیا وولف دونوں نے "فنائی نثر" لکھنے میں مہارت حاصل کی۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد مغربی ناول پر صحافتی رنگ غالب آتا گیا اور معاصرین کے یہاں اسلوب بیان کی وہ سحر کاری نہیں نظر آتی جو ماضی قریب کے فنکاروں کا خاصہ ہے۔ حق تو یہ ہے کہ جدید ناول نگاروں کے پاس لفظی میناکاری کے لیے نہ فرصت ہے اور نہ صلاحیت۔

[illegible] اسلوب بیان [illegible] ناول [illegible]
[illegible] فرانسیسی ادب [illegible]
[illegible] فلابیئر کے اسلوب بیان سے [illegible]
کے متعلق فرانسیسی مصنف کے نقطہ نظر کی وضاحت Louis Colet کو لکھے گئے اس
ایک خط سے ہو جاتی ہے۔

"میں نے اپنے لیے ایک مخصوص اسلوب بیان کا تصور کیا ہے
— ایک ایسا اسلوب بیان جو شاید آئندہ دس برسوں یا دس صدیوں میں
منظر عام پر آئے گا۔ اس اسلوب میں شعر کا آہنگ، سائنس کی قطعیت اور
واضح کاری ہو گی۔ یہ اسلوب تلوار کی طرح خیالات کو آر پار چیر کر رکھ دے گا
پر کیوں اس طرح ابھرے گا جیسے سازگار ہوا کے ساتھ کشتی دریا کے [illegible]
[illegible] آگے بڑھتی ہے۔"

انگلستان میں ہنری جیمس اور جوزف کانریڈ دونوں نے فلابیئر کے "مثالی اسلوب بیان" (Ideal Style) کی اپنے اپنے طور پر تقلید کی۔ ہنری جیمس کے نوٹ بک اس بات کے شاہد ہیں کہ ناول نگار کس طرح خون پسینہ بہا کر تخلیق کی منزلیں طے کرتا ہے اور اس ذہنی اور روحانی سفر میں محض "الفاظ" ہی اس کی رفاقت کرتے ہیں۔ جوزف کانریڈ اسلوب بیان میں حسن پیدا کرنے کے لیے حقیقت آفرینی کو بنیادی شرط سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک "الفاظ" کے انتخاب اور استعمال کا گر وہ ملکہ ہے جو سب کے حصہ میں نہیں آتا ہے۔ مگر جس کے بغیر حقیقت کی تصویر بگڑ جاتی ہے اور زندگی کا نقشہ دھندلا اور مسخ شدہ نظر آتا ہے۔ اپنی مشہور تصنیف "ذاتی دستاویز" (A Personal Record) میں اس نے بڑی وضاحت سے لکھا ہے کہ

"زندگی اور فن دونوں میں ہماری خوشیاں "کیوں" کے بجائے
"کیسے" پر منحصر ہیں۔ اس لحاظ سے فرانسیسیوں کا یہ قول کہ "اسلوب بیان
میں سارا کمال سلیقہ کا ہے" بالکل صحیح ہے۔ ہمیں ہنسنے رونے، غصہ اور جوش

Scanned with CamScanner

زود رنج، مغرور، خود پسند، طماع، حریص، تنگ چشم، بودا، ڈرپوک، شوخ، شریر، بے ادب، گستاخ، کاہل، آرام طلب، بے غیرت، گھر گھسا، زنانہ مزاج بنتا گیا۔" ان سب اوصاف کا جتا کی ذات میں اجتماع کر کے نذیر احمد نے باپ کو اس کی تربیت سے غافل دکھایا۔ "ماں کی پردہ داری کی وجہ سے باپ کو جتا کی شوخیوں کی پوری خبر نہیں ہونے پاتی تھی۔" اس کے باوجود باپ نے اتنا سمجھ لیا تھا کہ اس کی اٹھان اچھی نہیں۔ یہ وہی باپ ہے جو نو بیٹیوں کے بعد بیٹے کی پیدائش پر اس قدر خوش تھا کہ اسے نظر سے اوجھل نہ ہونے دیتا۔ اس کا یہ حال تھا "کہ جتنی دیر کچہری میں رہتے اور جتنی دیر گھر میں رہتے خود لیے رہتے یا پیش نظر رکھتے۔" ۱۰۰ اس کے باوجود اسے صحیح صورت حال سے آگاہی نہیں ہوتی، بس قیافے سے وہ اندازہ لگاتا ہے کہ جتا کی پرورش میں کچھ کمی رہ گئی ہے۔

جتا کی تربیت میں خرابیوں کی تمام تر ذمہ داری خواتین پر ڈالنے کے باوجود کثرت ازدواج کے معاملے میں نذیر احمد ایک مختلف نقطہ نظر رکھتے ہیں۔ یہ ناول انھوں نے کثرت ازدواج کے نقصانات دکھانے کے لیے لکھا۔ ناول کا عمل اس نقصان کی وضاحت کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے عارف اور جتا کے تعدد ازدواج پر مباحثے کے ذریعے اپنا نقطہ نظر واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ جتا قرآن کی تعبیر اور روایت کی مثالوں سے کثرت ازدواج ثابت کرتا ہے۔ عارف انھی دو حوالوں سے جتا کے دعاوی کا جواب دیتا ہے۔ پہلی بات قرآن کی تعبیر ہے۔ عارف کا نقطہ نظر ہے کہ خدا نے متعدد بیویوں سے انصاف کی شرط لگائی ہے اور اس شرط کے ساتھ یہ کہنا کہ انصاف نہیں ہو سکے گا، اس بات پر منتج ہے کہ شادی ایک ہی کی جائے۔ روایت کا جواب وہ دو دلائل سے دیتا ہے۔ پہلا یہ کہ نبی اکرم ﷺ کی مثال کو عام انسانوں پر محمول نہیں کیا جا سکتا۔ وہ سورۃ احزاب کے ایک پورے رکوع یایها النبی انا احللنا لک ازواجک اللاتی اتیت ... الخ کی بنیاد پر دلیل دیتا ہے کہ نبی اکرم ﷺ کا معاملہ عام انسانوں سے مختلف ہے۔ نبی اکرم ﷺ پر عام طریقے کے مطابق چار شادیوں کی پابندی نہ تھی اور بلا مہر نکاح کر لینا بھی ان ﷺ کے لیے جائز تھا۔ "یہ باتیں خصائص نبوی میں سے ہیں۔" دوسرا یہ کہ بزرگان دین، صحابہ کرام کے "معاملات ہیں نظیر نہیں۔" عارف سمجھتا ہے کہ ان کے ہاں نکاح اور طلاق میں وہ بندشیں نہ تھیں جو ہندوستانی مسلمانوں میں عام ہیں۔ پھر یہاں "شارع نے جو حقوق عورتوں کو دیے تھے وہ تو پورے کے پورے ہم نے ان کو لینے نہ دیے اور اپنے حقوق سے رتی بھر چھوڑنا نہیں چاہتے تو جو نسبت مرد اور عورت میں شارع کو رکھنی منظور تھی، کیوں کر باقی رہ سکتی ہے؟" اس نسبت کو عارف سورہ البقرہ اور سورہ النساء کی آیات سے واضح کرتا ہے کہ عورت اور مرد دونوں کے ایک دوسرے پر حقوق ہیں اور دونوں کو ایک دوسرے سے "راست معاملگی" کے ساتھ برتاؤ کرنا چاہیے۔ ۱۰۱

جتا کی دوسری شادی کسی ضرورت (اولاد کا نہ ہونا، بیوی کا وفات پا جانا)، ہمدردی (بیوہ یا بے سہارا کا سہارا

بنا) یا کسی خاندانی قضیے کو حل کرنے کے لیے نہیں ہوئی (جو اپنی جگہ ایک ممتاز عمل ہے)۔ نذیر احمد نے یہ انتخاب بہت سوچ سمجھ کر کیا ہے کہ مبتلا کی شادی خواہش کی بنیاد پر ہو رہی ہے۔ اسے چسکا ہے حسن پرستی کا، اس کا دل ذموزدم ہے شہری غمزے اور عشوے۔ اس کی دیہاتی بیوی میں شہریوں کی سی ناز و ادا اور بننا سنورنا موجود نہیں، ایسے عالم میں نذیر احمد اس کی ملاقات لکھنؤ سے آئی ایک خانگی سے کرواتے ہیں جس نے خود کو بیگم مشہور کر رکھا ہے۔ عمدہ گفت گو، جامہ زیبی اور مستقبل کا اندازہ لگا کے، اس کے مذاق کی باتیں کرنا اس کی خوبیوں میں سے ہیں۔ مبتلا کا اس کی طرف متوجہ ہونا، کچھ اس کی کم عقلی پر دال نہیں، ہریالی کا سلیقہ اور تپاک کچھ اس غضب کا اثر رکھتے تھے کہ ''مبتلا کی تو کیا حقیقت تھی، اس کے چچا باوا میر تقی بھی ہوتے تو پھسلتے نہیں تو لڑکھڑا تو ضرور جاتے۔'' (۵۵) مبتلا اسی بہکاوے اور اپنی بیوی سے انسیت نہ ہونے کے سبب، ہریالی سے شادی کر لیتا ہے۔

یہ شادی مبتلا نے اپنی سمجھ بوجھ کے مطابق اور اپنے اختیار کو استعمال میں لاتے ہوئے کی ہے۔ دیکھنا چاہیے یہ اختیار، اس سمجھ بوجھ کے ساتھ کس نوع کا تعلق رکھتا ہے؟ مبتلا کی اٹھان میں گھر، محلہ، مدرسہ اور تعلیم و تربیت کا تفصیلی ذکر جہاں نذیر احمد کی فن کاری کا ثبوت اور حقیقت کا اثر پیدا کرنے میں معاون ہے، وہیں یہ اس بات کا بھی اقرار ہے کہ یہاں کردار محض نسل کی بنیاد پر اپنا 'جوہر' لیے پیدا نہیں ہوا، اس کی تعمیر میں خارجی ماحول کا بھی حصہ ہے۔ مبتلا کے بچپن کی جتنی تفصیل دی گئی ہے، سب اسی خارج کا بیان ہے۔ یہ بیانیے میں نئی اپج تھی۔ اردو بیانیہ جو کرداروں کو جوہر کی بنیاد پر دکھانے کا عادی تھا، اب اس میں ماحول (Milieu) کے جوہر کھلنے لگے تھے۔ اب عرض بھی جوہر کی تعمیر میں حصہ داری کر رہا تھا۔ اس حصے داری نے وہ سمجھ بوجھ بنائی جو مبتلا کو اپنا اختیار استعمال کرنے کی ترغیب دیتی ہے۔ نذیر احمد نے ایک خانگی کا انتخاب کر کے دو امکان پیدا کیے۔ ایک تو یہ کہ رزالت کے سبب اس میں ہر طرح کی خرابی دکھائی جا سکتی تھی جس سے مبتلا متنفر ہو کر اپنی بیوی کے ہی قریب ہو جاتا۔ ایسا کرنے میں مبتلا کی مشکلات بڑھنے کی بجائے کم ہو جاتیں اور اپنے اختیار کو استعمال کرتے ہوئے جو امکان اس نے تعمیر کیا تھا، اس کا نتیجہ عقلی بنیاد پر نکلنے کی بجائے، خواہش کی نظر ہو جاتا۔ ناول نگار نے ہریالی کا سلیقہ اور گھر بسانے کے لیے باندی بننا قبول کروا کے ایک اور پہلو پر توجہ دلائی ہے۔ مبتلا کی پہلی بیوی کا پھوہڑ پن، مبتلا کا دوسری شادی کا فیصلہ اور ناول کا جس نہج پر اختتام ہوا، وہ ہریالی کے اسی سلیقے سے پیدا ہوئے ہیں۔ یہ بات زور دے کر کہنے کی ہے کہ باوجود رزالت کے، سلیقے، تربیت، نظم اور گھر داری میں نذیر احمد نے ہریالی کا پلڑا سیدانی کی نسبت بھاری دکھایا ہے۔ ''ہریالی کا انتظام دیکھ دیکھ کر غیرت بیگم کا پھوہڑ پن مبتلا کے دل میں اور بھی بیٹھتا چلا جاتا تھا۔'' (۵۶)

غیرت پر جب ہریالی کی حقیقت کھلتی ہے تو وہ اسے مار مار کر ادھ موا کر دیتی ہے، اس موقع پر اس کے دونوں

Scanned with CamScanner

پر بھی پڑا ہے۔ اب ناول نگار سیدھے سادے انداز میں معاشرتی عکاسی نہیں کرتے ہوئے افراد کے واضح مرقع پیش کرتے ہیں۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ فنکاروں کا نظریہ حیات عصری معاشرہ و اداروں سے بہت متاثر ہے۔ [illegible] موجودہ سماج کی خصوصیات ہیں۔ ان میلانات کی عکاسی جدید افسانوی کرداروں میں بخوبی کی گئی ہے۔ میری میکارتھی (M. M ecarthy) کا خیال ہے کہ بیسویں صدی میں تجزیاتی اور سیاتی ناول نے روایتی ناول پر ضرب کاری لگائی ہے۔ ان ناولوں میں بیشتر کردار سماج میں قدرے الگ اور زندگی کی شاہراہ سے بہت حد تک غیر وابستہ رہتے ہیں۔ مثال کے طور پر البرٹ کامو (Albert Camus) کے ناول "اجنبی" میں مرکزی کردار اپنی ماں کی موت پر اس کے جنگ سے [illegible] لیکن اپنے [illegible] نہیں کر سکتا۔ "شعور کی رو" والے ناولوں میں شدید داخلیت کے باعث خارجی ماحول کی عکاسی یا متوازن کردار نگاری کے لیے کم ہی گنجائش نظر آتی ہے۔ یہ شعور کی زندگی کے [illegible] نہیں بلکہ "دیوانے کا خواب" ہے اور اس میں کوئی کیفیت یا معنویت نہیں۔ جیمس جوائس اور فاکنر [illegible] ناولوں کا خاصہ ہے۔ جوائس کے Ulysses میں سارے کردار اپنے خوابوں اور [illegible] کے دھندلکے میں بھٹکتے نظر آتے ہیں۔ اور فاکنر کے کردار Sound & Fury میں زندگی کا راز تاثرات اور شعور کی رو میں ڈھونڈتے ہیں۔ ان تصانیف کو اصطلاحی معنوں میں ناول نہیں کہا جا سکتا۔ انہیں ہم زیادہ سے زیادہ خود کلامی یا خود کلامیوں کا سلسلہ کہہ سکتے ہیں۔ اس تکنیکی جدت کے باعث جدید ناول میں حیرت و استعجاب (Suspense) کا عنصر غائب ہو چکا ہے۔ عام طور پر کہانی میں "پھر کیا ہوا" "پھر کیا ہوا" کی وضاحت سے قاری اور کردار کے درمیان گہرا رشتہ قائم رہتا ہے لیکن بیسویں صدی کے مشہور ناولوں میں یہ کیفیت نہیں پائی جاتی۔ یہاں قاری اکثر اوقات کرداروں کے شعور اور تاثرات کی رو میں بہتا جاتا ہے اور اسے نہ سمت کا احساس ہوتا ہے اور نہ منزل کا پتہ ہوتا ہے۔ جدید ناول میں پلاٹ اور کردار دونوں کے تصورات بدل گئے ہیں یہی وجہ ہے کہ مغربی ناول میں عام قاری کی دلچسپی ختم ہو گئی ہے۔ ان تصانیف کے کردار اپنی الگ دنیا بسائے نظر آتے ہیں اور کسی اجنبی ماحول کی مخلوق معلوم ہوتے ہیں۔

انیسویں صدی کے اہم ناول نگاروں میں [illegible] مثلاً ہنری فیلڈنگ یا ہنری جیمس کو لیجیے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ ان کے کردار جیتے جاگتے انسان ہیں اور ان کے مصنف بھی ان سے

ہمدردی اور ذہنی مطابقت رکھتے ہیں۔ وہ [illegible] پوری اپنے [illegible] روپ، خوابوں، آرزوؤں اور حسرتوں کے ساتھ ہمارے سامنے [illegible] واقعی دنیا کی مخلوق ہوں۔ "شعور کی رو" ناولوں میں ایسے کرداروں کا تصور [illegible] اردو ناول نگاروں کے یہاں یہ افراط تفریط نہیں ملتی لہذا قرۃ العین حیدر اور [illegible] والوں کے یہاں کردار کا تصور بالکل واضح نظر آتا ہے۔

(۳) پس منظر (Setting or Background)

پلاٹ، موضوع اور کردار کے مقابلے میں "مقام" (پس منظر) کو ثانوی حیثیت دی جاتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ افسانوی تصانیف میں بنیادی طور پر کردار کے خارجی اور داخلی محرکات کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ پس منظر محض اتفاقی طور پر اس کا جز بن جاتا ہے [illegible] جانی پہچانی جگہ اور جغرافیائی اکائی ہے جہاں انسان ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور [illegible] رشتوں سے کہانی کا تانا بانا تیار کیا جاتا ہے۔ ایک حد تک انہیں حدود میں رہ کر کہانی [illegible] متعین کی جاتی ہے۔ "مقام" وہ جگہ ہے جہاں مصنف کی اپنی جڑیں موجود ہیں اور جہاں [illegible] پر مرکوز ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ "مقام" یا پس منظر کے توسط سے اپنا [illegible] فلسفہ حیات مرتب کرتا ہے۔

ناول نگاری کے مختلف اسالیب ہیں۔ پریوں اور جنوں کی کہانی میں پس منظر واقعیت کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ رومانی ناولوں میں بھی فرضی پس منظر شاعرانہ خصوصیات کے ساتھ ملتے ہیں لیکن سنجیدہ ناول میں جہاں ہمارے دکھ سکھ، امیدوں، خوابوں [illegible] ہم لوگوں کے واقعات زندگی کی ہمہ رنگی نمایاں کرتے ہیں، پس منظر کی واقعیت اور "مشخص" لازم ہے۔ اصل میں یہ ناول ہم پر زندگی کے حقائق منکشف کرتے ہیں۔ لیکن اس منزل [illegible] پہلے مصنف کو اپنے جال داستان اور ان کے اعمال کو کسی خاص مقام پر محدود کرنا پڑتا ہے تاکہ ہماری نگاہیں ادھر ادھر بھٹکنے کی بجائے وہیں مرکوز رہیں۔

کرداروں کے داخلی محرکات، احساسات، تاثرات اور جذبات کا تعلق ان کے باطن سے ہوتا ہے لیکن پس منظر ایک "فریم" ہے جس میں رہ کر ہر مصنف واقعات کو حقیقی روپ دینے میں کامیاب ہوتا ہے۔ مشہور نقاد آئین واٹ (Ian Watt) نے اپنی کتاب