Letters to a Young اور Aspects of the Novel

Novelist کے اردو تراجم کا تقابلی مطالعہ

مقالہ برائے ایم۔فل (اردو)

مقالہ نگار:

محمد اعظم

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

۲۰۲۰ء

Letters to a Young اور Aspects of the Novel

Novelist کے اردو تراجم کا تقابلی مطالعہ

مقالہ نگار:

محمد اعظم

یہ مقالہ

ایم فل (اردو)

کی ڈگری کی جزوی تکمیل کے لیے پیش کیا گیا

فیکلٹی آف لینگویجز

اردو زبان و ادب

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

۲۰۲۰ء

مقالے کے دفاع اور منظوری کا فارم

زیر دستخطی تصدیق کرتے ہیں کہ انھوں نے مندرجہ ذیل مقالہ پڑھا اور مقالے کے دفاع کو جانچا ہے، وہ مجموعی طور پر امتحانی کارکردگی سے مطمئن ہیں اور فیکلٹی آف لینگویجز کو اس مقالے کی منظوری کی سفارش کرتے ہیں۔

مقالے کا عنوان: Aspects of the Novel اور Letters to a Young Novelist کے اردو تراجم کا تقابلی مطالعہ

پیش کار: محمد اعظم رجسٹریشن نمبر MP-URD-F18-1575

ماسٹر آف فلاسفی

شعبہ: (اردو زبان و ادب)

ڈاکٹر نازیہ یونس ----------

نگرانِ مقالہ

پروفیسر ڈاکٹر شاہد صدیقی ----------

ڈین فیکلٹی آف لینگویجز

پروفیسر ڈاکٹر محمد سفیر اعوان ----------

پرو ریکٹر اکیڈمکس

(تاریخ)----------

اقرارنامہ

میں محمد اعظم حلفیہ بیان کرتا ہوں کہ اس مقالے میں پیش کیا گیا مواد میرا ذاتی ہے اور نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز اسلام آباد کے ایم فل اردو سکالر کی حیثیت سے ڈاکٹر نازیہ یونس کی نگرانی میں کیا گیا ہے۔ میں نے یہ کام کسی اور یونیورسٹی یا ادارے میں ڈگری کے حصول کے لیے پیش نہیں کیا ہے اور نہ آئندہ کروں گا۔

_____

محمد اعظم

مقالہ نگار

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

۲۰۲۰ء

فہرستِ ابواب

عنوان	صفحہ نمبر
مقالے کے دفاع کی منظوری کا فارم	III
اقرار نامہ	IV
فہرست ابواب	V
Abstract	IX
اظہارِ تشکر	X
باب اول موضوع کا تعارف اور بنیادی مباحث	۱
الف۔ تمہید	۱
۱۔ موضوع کا تعارف	۱
۲۔ بیانِ مسئلہ	۱
۳۔ مقاصدِ تحقیق	۲
۴۔ تحقیقی سوالات	۲
۵۔ نظری دائرہ کار	۲
۶۔ تحقیقی طریقہ کار	۳
۷۔ مجوزہ موضوع پر ما قبل تحقیق	۳
۸۔ تحدید	۴
۹۔ پس منظری مطالعہ	۴

	۱۰۔ تحقیق کی اہمیت	۴
ب۔	تقابلی مطالعے کی بنیادی مباحث	۴
	۱۔ تقابلی مطالعہ	۴
	۲۔ تقابلی مطالعہ کی ضرورت واہمیت	۵
ج۔	ترجمے کی بنیادی مباحث	۶
	۱۔ ترجمے کی روایت اور نظریات	۷
	۲۔ اردو زبان وادب میں ترجمے کی روایت	۸
	۳۔ ترجمے کی اہمیت	۱۲
	۴۔ ترجمہ کی علمی اورادبی اہمیت	۱۲
	۵۔ ترجمہ کی ثقافتی اہمیت	۱۳
	۶۔ ترجمہ کے طریقہ کار	۱۵
	۷۔ مترجم کی خصوصیات	۱۷
	۸۔ ترجمہ کے مسائل اوران کا حل	۱۸
د۔	ترجمہ شدہ کتابوں کا تعارف	۱۹
	۱۔ "ناول کا فن" کا تعارف	۱۹
	۲۔ "نوجوان ناول نگار کے نام خط" کا تعارف	۲۰
ح۔	مترجمین کا تعارف	۲۱
	۱۔ ابو الکلام قاسمی	۲۱
	۲۔ محمد عمر میمن	۲۲

	حوالہ جات	۲۵
باب دوم	دونوں کتب کے تراجم کا تنقیدی جائزہ	۲۶
الف۔	موضوعاتی جائزہ	۲۶
ا۔	"ناول کا فن" موضوعاتی جائزہ	۲۸
۲۔	"نوجوان ناول نگار کے نام خط" کا موضوعاتی جائزہ	۳۵
ب۔	دونوں کتب کا فنی جائزہ	۴۴
ا۔	"Aspects of the Novel" کا فنی جائزہ	۴۴
۲۔	"Letters to a Young Novelist" کا فنی جائزہ	۵۱
	حوالہ جات	۵۸
باب سوم	ترجمہ شدہ کتب میں اشتراکات	۶۲
الف۔	قصہ	۶۲
ب۔	پلاٹ	۶۵
ج۔	کردار	۶۹
د۔	فنتاسی	۷۶
ح۔	پیش گوئی	۷۹
ط۔	سادگی اور سلاست	۸۰
	حوالہ جات	۸۴
باب چہارم	ترجمہ شدہ کتب میں افتراقات	۸۷
الف۔	"ترجمہ کا فن" میں افتراقات	۸۷

	ا۔ پیٹرن	۸۷
	۲۔ آہنگ	۸۹
ب۔	"نوجوان ناول نگار کے نام خط" میں افتراقات	۹۱
	ا۔ کیچوے کی حکایت	۹۱
	۲۔ کتوب لے پاس	۹۳
	۳۔ قوتِ ترغیب	۹۵
	۴۔ اسلوب	۹۶
	۵۔ حقیقت کی سطحیں	۹۷
	۶۔ زمان و مکان	۹۹
	۷۔ انتقالات اور کیفی زقندیں	۱۰۲
	۸۔ چینی ڈبے	۱۰۴
	۹۔ پوشیدہ حقیقت	۱۰۶
	۱۰۔ کم یونی کیٹنگ وے سلز	۱۰۷
	حوالہ جات	۱۱۰
باب پنجم	ماحصل	۱۱۲
الف۔	مجموعی جائزہ	۱۱۲
ب۔	نتائج	۱۱۷
ج۔	سفارشات	۱۱۸
	کتابیات	۱۱۹

ABSTRACT

Title: "Comparative Study of "Aspects of the Novel" and "Letters to a Young Novelist" Urdu Translation"

Novel came into Urdu literature through English. Novel is not too old to be a mature genre of Urdu literature. Same is with novel criticism. Both books were translated into Urdu from English language. This study puts light on these critical books about novel.

The purpose of this study is to analyze the critical views of Edward Morgan Forster and Mario Vargas Llosa about the novel. Since both books came into Urdu by translation, so in this study translation methods, translation theories and tradition of translation in Urdu literature have been also discussed. Critical analysis of both books has also been carried out.

The study first and foremost focuses on the method of comparison and on the inferences. The presentation and selection of the elements of the novel have been selected on the views of similarities and differences. Similarities and difference have been discussed critically in details.

This study throws light in Urdu novel criticism. It is also helpful for Urdu Translators who translate from English to Urdu. It may also helpful to overcome translation issues in Urdu language.

اظہارِ تشکر

اس مقالے کی تکمیل کے لیے میں اللہ تعالیٰ کی حمد و ثنا اور شکر گزاری کے اظہار کے بعد اپنی استاد اور نگرانِ مقالہ ڈاکٹر نازیہ یونس کا انتہائی شکر گزار ہوں جنھوں نے اس مقالے کی تکمیل میں ہر لمحہ میری راہنمائی اور حوصلہ افزائی کی۔ تحقیق کے اس پر خار راستے پر متعدد بار میرے قدم ڈگمگائے تو انھوں نے نہ صرف میری راہنمائی کی بلکہ حوصلہ افزائی بھی کی اور روشنی کا مینار ثابت ہوئیں۔ میں ان کا ایک بار پھر شکریہ ادا کرتا ہوں۔ صدر شعبہ اردو ڈاکٹر عابد سیال کا شکر گزار ہوں کہ انھوں نے موضوع کے انتخاب میں نہ صرف راہنمائی کی بلکہ انتہائی مفید مشوروں سے نوازا۔ ان کے ان مشوروں کی بنا پر اس مقالے کی تکمیل میں بہت راہنمائی ملی۔ شعبہ اردو کے دیگر اساتذہ جن میں ڈاکٹر نعیم مظہر، ڈاکٹر ارشاد بیگم، ڈاکٹر شفیق انجم، ڈاکٹر رانا محمود، ڈاکٹر صائمہ نذیر اور ڈاکٹر رخشندہ مراد خاص طور پر شامل ہیں جنھوں نے مختلف مواقع پر میری مدد کی اور محبت اور شفقت سے پیش آئے۔ خاص طور پر میں ایم فل کی کوارڈینیٹر ڈاکٹر فوزیہ اسلم کا بھی شکر گزار ہوں جنھوں نے ایم فل کی تمام سرگرمیوں کا بروقت انتظام کر کے طلبا کا قیمتی وقت بچایا اور انھیں متحرک رکھنے میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ شعبہ اردو کے شعبے کے دیگر افراد جن کا فرداً فرداً نام لینا ممکن نہیں ہے، کا بھی شکر گزار ہوں جنھوں نے کسی نہ کسی طرح سے میری مدد اور راہنمائی کی۔

آخر میں میں اپنی شریکِ حیات ثمینہ کا بھی انتہائی شکر گزار ہوں کہ انھوں نے گھریلو ذمہ داریوں کا بوجھ کم کر کے مجھے تحقیق کے لیے زیادہ سے زیادہ وقت مہیا کیا۔ اظہارِ تشکر کی فہرست طویل ہے اور شکریہ ادا کرنے سے قاصر ہوں۔ ان تمام احباب کے لیے دعا گو ہوں جنھوں نے کسی نہ کسی طرح میری مدد یا راہنمائی کی۔

محمد اعظم

ایم فل سکالر

باب اول

موضوع کا تعارف اور بنیادی مباحث

الف۔ تمہید:

ا۔ موضوع کا تعارف

ای ایم فوسٹر انگریزی ادب کے ایک مشہور ناول نگار ہیں۔ ان کے ناول معاشرے کے مسائل کی عکاسی کرتے ہیں۔ انھوں نے انگریزی ادب میں ناول، فلمی کہانیاں، مضامین اور تنقیدی کتب لکھیں۔ فنِ ناول کے موضوع پر ٹرینیٹی کالج میں انھوں نے ۱۹۲۷ء میں کچھ خطبات دیے جنھیں بعد ازاں ۱۹۲۷ء میں ہی "Aspects of the Novel" کے نام سے شائع کروادیا۔ اس میں وہ ناول کے سات عناصرِ ترکیبی پر بحث کرتے ہیں۔

"Letters to a Young Novelist" ماریوور گاس یوسا نے ۱۹۹۷ء میں ہسپانوی زبان میں تحریر کیا۔ اس کتاب کا انگریزی ترجمہ نتاشا ومر نے ۲۰۰۳ء میں کیا۔ جسے ۲۰۱۰ء میں محمد عمر میمن نے اردو میں ترجمہ کیا۔ اس میں انھوں نے ناول کے فن کے بارے میں فرضی خطوط کے ذریعے اپنے تجربات کا نچوڑ پیش کیا ہے۔ ناول کی تنقیدی کتب میں دونوں کتابیں بہت اہمیت کی حامل ہیں۔

ان دونوں کتب کی اہمیت کو مد نظر رکھتے ہوئے اردو میں تراجم کیے گئے۔ "Aspects of the Novel" کا اردو ترجمہ "ناول کا فن" کے نام سے ابوالکلام قاسمی نے ۱۹۹۲ء میں ترجمہ کیا۔ "Letters to a Young Novelist" کا اردو ترجمہ محمد عمر میمن نے "نوجوان ناول نگار کے نام خط" کے نام سے ۲۰۱۰ء میں کیا۔

۲۔ بیانِ مسئلہ

ای ایم فوسٹر ایک مشہور ناول نگار ہیں۔ انھوں نے ناول کے فن پر ٹرینیٹی کالج میں کچھ خطبات دیے بعد ازاں ان خطبات کو ایک کتابی شکل میں شائع کروادیا۔ یہ کتاب ناول کی تنقید پر بنیادی کتاب کی حیثیت رکھتی ہے۔ ماریوور گاس یوسا نے بھی ناول کے فن پر ۱۹۹۷ء میں ایک کتاب لکھی۔ اس میں وہ ناول کے فن

پر فرضی خطوط کے ذریعے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ اس تحقیق میں ان دونوں تراجم کا تقابلی جائزہ پیش کیا گیا ہے اوران کتب کا تعینِ قدر بھی کیا گیا ہے۔

۳۔ مقاصدِ تحقیق

ہر تحقیق کا کوئی مقصد ہوتا ہے۔ اس تحقیق کے مقاصد مندرجہ ذیل ہیں:

الف۔ دونوں کتب کے تراجم کا تنقیدی جائزہ لینا

ب۔ دونوں کتب کے تراجم میں اشتراکات تلاش کرنا

ج۔ دونوں کتب کے تراجم میں افتراقات تلاش کرنا

د۔ دونوں تراجم کی قدر کا تعین کرنا

۴۔ تحقیقی سوالات

الف۔ اردو زبان میں بامحاورہ ترجمے کرنے میں کیا مسائل درپیش ہیں؟

ب۔ کسی تنقیدی کتاب کا معیاری ترجمہ کس طرح ممکن ہے؟

ج۔ دونوں کتب میں کیا کیا اشتراکات ہیں؟

د۔ دونوں کتب میں کیا کیا افتراقات ہیں؟

۵۔ نظری دائرہ کار

ادبی تحقیق میں تقابلی مطالعہ نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ یہ ان قارئین، محققین اورادب کے شائقین کے لیے بھی بہت فائدہ مند ہے جو دوسری قوم یا تہذیبوں کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں۔ تقابلی مطالعہ دو مختلف قوموں یا زبانوں کے ادب کے درمیان کیا جاتا ہے۔ تقابلی مطالعے کی ابتدا مغرب سے ہوئی۔

تقابلی مطالعے کے تین دبستان (School of Thoughts)ہیں۔ فرانسیسی دبستان(French School of Thoughts)، جرمن دبستان (Germen School of Thoughts)اورامریکن دبستان(American School of Thoughts)ہیں۔ فرانسیسی دبستان تقابلی مطالعے میں اساسی اہمیت رکھتا ہے۔ اس دور میں زیادہ تر ماخذات کے حوالے سے بات کی گئی۔ اس نظریے کی بنیاد اس نکتے پر رکھی گئی کہ ایک نظریہ ایک قوم سے دوسری قوم تک کس طرح منتقل ہوتا ہے۔ اس نظریے کے پس منظر میں کیا محرکات تھے۔ اس دبستان کا دائرہ کار یورپی اقوام سے تقابل تک محدود تھا۔ جرمن دبستان کا آغاز انیسویں صدی

کے اواخر میں ہوتا ہے جو کہ ۱۹۳۹ء سے ۱۹۹۵ء کے درمیان اپنے عروج پر پہنچا۔ جرمن دبستان نے اپنے مطالعے کی بنیاد ساختیات پر رکھی۔

امریکن دبستان فرانسیسی دبستان کے رد عمل کے طور پر سامنے آیا۔ اس میں علاقوں اور تہذیبوں کی قید نہیں ہے اور تقابل تحقیق کے دائرے سے نکل کر ادبی تنقید میں شامل ہوا۔ اس دبستان میں تمام دنیا میں لکھے جانے والے ادب کو شامل کیا گیا اور چینی زبان سے لے کر عربی زبان کے ادب کی بات کی گئی۔ اس کی بنیاد گوئٹے کے اصول "Poetry is the property of all mankind" کو بنایا گیا۔ اس مجوزہ تحقیق میں امریکن دبستان کے تناظر میں تقابلی مطالعہ کیا گیا ہے۔

۶۔ تحقیقی طریقہ کار

تحقیق کا موضوع ای ایم فوسٹر اور ماریو ور گاس یوسا کی تنقیدی کتب کے تراجم کا تقابل ہے۔ اس لیے فن ترجمہ، ناول کی تنقیدی کتب اور تقابلی مطالعہ کے متعلق کتب کی جمع، ترتیب اور تجزیہ کیا گیا ہے۔ موضوع کی مناسبت کے لحاظ سے دستاویزی طریقہ کار اختیار کیا گیا ہے۔ بنیادی ماخذات میں ای ایم فوسٹر کی کتاب "Aspects of the Novel" اور ماریو ور گاس یوسا کی کتاب "Letters to a Young Novelist" کے اردو تراجم ہیں۔ ثانوی ماخذات میں ای ایم فوسٹر، ماریو ور گاس یوسا، فنِ ترجمہ اور ناول کے متعلق تنقیدی کتب اور مضامین شاملِ تحقیق ہیں۔ کتب تک رسائی کے لیے مختلف جامعات کے کتب خانوں کے علاوہ انٹرنیٹ اور دیگر ذرائع سے حسبِ ضرورت فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اخبارات اور رسائل میں چھپنے والے متعلقہ تنقیدی مضامین کو بھی شامل مطالعہ کیا گیا ہے۔

۷۔ مجوزہ موضوع پر ماقبل تحقیق

ای ایم فوسٹر انگریزی ادب کے ناول نگار ہیں۔ ان کے ناول دنیا کی مختلف زبانوں میں ترجمہ کیے گئے ہیں۔ ان کی تنقیدی کتاب "Aspects of the Novel" کا اردو ترجمہ ۱۹۹۲ء میں کیا گیا جس میں انھوں نے ناول کے فن پر سیر حاصل مباحث کی ہیں۔ اسی طرح ماریو ور گاس یوسا ہسپانوی زبان کے نوبل انعام یافتہ ناول نگار ہیں۔ ان کی کتاب "Letters to a Young Novelist" اردو زبان میں ۲۰۱۰ء میں ترجمہ ہوئی۔ ابھی تک کے معلومات کے مطابق ان دونوں تراجم کا تقابلی مطالعہ ایم اے، ایم فل اور پی ایچ ڈی کی سطح پر نہیں کیا گیا ہے۔

۸۔ تحدید

اس تحقیق کی حدود "Aspects of the Novel" اور "Letters to a Young Novelist" کے اردو تراجم کے تقابلی مطالعہ تک ہیں۔

۹۔ پس منظری مطالعہ

ای ایم فوسٹر اور ماریو ور گاس یوسا بین الاقوامی شہرت یافتہ ادیب ہیں۔ دونوں ادبا کے ناول دنیا کی مختلف زبانوں میں ترجمہ ہو چکے ہیں۔ ادبی تنقید پر بھی انھوں نے متعدد کتب اور مضامین لکھے ہیں۔ ناول کے فن پر ان کی تنقیدی کتب کی اہمیت کو مد نظر رکھتے ہوئے اردو میں ترجمہ کی گئیں۔ اس تحقیق سے ان دونوں تراجم کے معیار کا تعین کرنے میں آسانی ہو گی۔

۱۰۔ تحقیق کی اہمیت

اردو ادب کی بیشتر اصناف انگریزی ادب سے آئی ہیں۔ ان میں سے ایک صنف ناول بھی ہے۔ اردو ادبی تنقید میں ناول کے متعلق چند ایک کتب دستیاب ہیں۔ ان میں سے اکثر یا تو مغربی تنقید سے متاثر ہو کر لکھی گئیں یا ترجمہ کر کے اردو ادب میں شامل ہوئیں۔ اس تحقیق سے اردو ادب میں ترجمے کے مسائل کو قابو پانے میں مدد ملے گی اور معیاری ترجمہ کرنے میں بھی مددگار ہو گی۔ اس تحقیق سے مستقبل میں جو محققین ترجمے کے موضوع پر کام کریں گے ان کا بھی فائدہ ہو گا۔ مزید یہ کہ دونوں ترجمہ شدہ کتابوں کی قدر بھی متعین کی گئی ہے۔

ب۔ تقابلی مطالعے کی بنیادی مباحث:

۱۔ تقابلی مطالعہ

تقابلی مطالعہ کو انگریزی میں Comparative Studies کہتے ہیں۔ یہ ایک جدید طریقہ تحقیق ہے۔ اس میں دو یا دو سے زائد علوم میں مشترک خصوصیات اور اختلافات کو سامنے لایا جاتا ہے اور ان کا تجزیہ اور معیار متعین کیا جاتا ہے۔ تقابلی مطالعہ کی ابتدا انیسویں صدی کی پہلی دہائی میں ہوئی جب اس عنوان کے تحت فرانسیسی اور کچھ دوسری یورپی زبانوں کے متون کا تقابلی مطالعہ کیا گیا۔ پروفیسر سوزن بیسنٹ تقابلی مطالعہ کی تعریف ان الفاظ میں کرتی ہیں:

"تقابلی ادب مختلف ثقافتوں کے متون کا مطالعہ ہے۔ یہ ایک کثیر العلمی مضمون ہے جس کا تعلق زمان اور مکان کے بُعد میں ہونے والے ادب کے درمیان رشتوں کے نقوش سے متعلق ہے۔"(۱)

ڈاکٹر جمیل جالبی تقابلی مطالعہ کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں "دوچیزوں کے درمیان موازنہ خصوصاًیہ معلوم کرنے کے لیے کہ ان میں کیا خصوصیات مماثل ہیں اور کیا غیر مماثل"۔(۲) تقابلی مطالعہ ان دوعلوم یا چیزوں کا کیا جاتا ہے جن میں کچھ اشتراکات اورافتراقات ہوں۔ انہی اشتراکات وافتراقات کو سامنے لاکر تعین قدر کی جاتی ہے۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی اپنی کتاب "کشاف تنقیدی اصطلاحات" میں تقابلی مطالعے کی تعریف بیان کرتے ہیں:

"موازنہ مشترک بنیادرکھنے والی دوچیزوں کا تقابلی مطالعہ ہے اصولاً موازنہ میں ترجیح کا سوال شامل نہیں لیکن بالعموم موازنہ کرنے والاناقد ایک فن کاریافن پارے کی دوسرے فن کاریافن پارے پرترجیح ثابت کرنے کی خواہش سے کلی اجتناب نہیں برت سکتے۔ بعض اوقات نقاد کا مقصد ہی یہ ہوتا ہے کہ ایک ادب پارے کی دوسرے ادب پارے یاایک فن کار کی دوسرے فن کارپرترجیح ثابت کی جائے۔"(۳)

۲۔ تقابلی مطالعہ کی ضرورت واہمیت

تقابلی مطالعہ ایک جدید علم ہے اور جامعات میں ایک مضمون کی حیثیت سے پڑھایاجاتاہے۔ یہ ایک عمل ہے جس کی بناپر دویادوسے زیادہ ادبی متون میں اشتراکات اورافتراقات تلاش کیے جاتے ہیں۔ عام طورپر دومختلف زبانوں یاتہذیبوں کے ادب کاموازنہ کیاجاتاہے۔ تاہم ایک ہی زبان کے ادبی فن پاروں کا بھی موازنہ کیاجاسکتاہے اس قسم کے تقابلی مطالعے کو "ارتقائی تقابلی مطالعہ" کہاجاتاہے۔ تقابلی مطالعہ کی ضرورت اوراہمیت کے چندایک نکات مندرجہ ذیل ہیں:

- تقابلی مطالعہ کی بدولت متعدد لوگوں کو ادب کی تخلیق کے لیے نئے اوراچھوتے خیالات مل سکتے ہیں۔
- یہ انسان کو معاشری زندگی کی بنیاد فراہم کرتاہے۔
- اس سے ایک عالمگیر معاشرے کی بنیاد پڑتی ہے اور مضبوط ہوتی ہے۔
- اس مطالعے سے کلاسیکی ادب سے آگاہی حاصل ہوتی ہے اوراس کے ساتھ ساتھ یہ ایک قیمتی اور علمی خزانے کو پڑھنے اور سمجھنے کی فہم وفراست عطاکرتاہے۔

- اس مطالعے کی وجہ سے فن کاروں کو عالمی سطح پر پذیرائی ملتی ہے۔
- اس مطالعے کی بنا پر بین الاقوامی، بین التہذیبی اور بین الثقافتی تعلقات کو فروغ حاصل ہوتا ہے۔
- تقابلی مطالعہ ایک بین الشعبہ جاتی مضمون ہے۔ اس لیے اس کے تحت ہونے والا مطالعہ بین التہذیبی اور بین اللسانی اقدار کے فروغ کا سبب بنتا ہے۔
- یہ ایک ایسے ادب کی بنیاد فراہم کرتا ہے جو جغرافیائی حدود و قیود سے آزاد ہو۔
- تقابلی مطالعے نہایت جاندار ہوتے ہیں۔ ان کی اہمیت اس لیے بھی بڑھ جاتی ہے کہ ان کی بدولت مصنف کی ذاتی سوچ اور اس کے ذہن پر اثر انداز ہونے والے عوامل اور تحریکوں کے اثرات کا جائزہ بھی لیا جاتا ہے۔

تقابلی مطالعے کی روایت کو اگر دیکھا جائے تو یہ مغرب سے شروع ہوئی اور اب تقریباً ساری دنیا میں تقابلی مطالعے کیے جا رہے ہیں۔ تقابلی مطالعے میں چونکہ عام طور پر دو مختلف زبانوں کے ادب کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ زیادہ تر محققین دونوں زبانوں پر عبور نہیں رکھتے اس لیے انھیں ترجمے کا سہارا لینا پڑتا ہے۔

ج۔ ترجمے کی بنیادی مباحث:

اردو زبان میں لفظ ترجمہ عربی زبان سے آیا ہے۔ جس لے لغوی معنی ایک زبان کے مندرجات یا کلام کی ایک زبان سے دوسری زبان میں عکاسی کرنے کے ہیں۔ لفظ مترجم اور ترجمان اسی لفظ سے نکلے ہیں۔ انگریزی زبان میں لفظ ترجمہ کا مترادف لفظ "Translation" ہے۔ جو لاطینی زبان کے لفظ "Tranlatis" سے بنا ہے۔ اس کا اگر لغوی معنی دیکھے جائیں تو اس کا مطلب منتقل کرنا یا پہنچانا کے ہیں۔ یونانی زبان میں ترجمے کے لیے "Interphrasis" کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ انگریزی میں اس کی نسبت سے "Metaphrar" بمعنی لفظی ترجمہ استعمال ہوتا ہے۔ اصطلاح میں اگر دیکھا جائے تو ترجمہ نویسی ایک زبان کا سرمایہ الفاظ یا فکر و خیال کو دوسری زبان میں منتقل کر کے ایک نئی شکل دینے کا عمل ہے۔ ترجمہ دراصل ایک لسانی اور بین التہذیبی سرگرمی ہے۔ لسانیات میں اگر اس کی تعریف کی جائے تو یہ ایک ایسا عمل ہے جس میں خیال تو وہی رہتا ہے لیکن متن کا لباس بدل جاتا ہے۔ نثار احمد قریشی ترجمے کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "ترجمے کی تعریف یہ ہے کہ کسی مصنف کے خیالات کو لیا جائے، ان کو اپنی زبان کا لباس پہنایا جائے، اپنے الفاظ و محاورات کے سانچے میں ڈھالا جائے اور اپنی قوم کے سامنے اس انداز سے پیش کیا جائے کہ ترجمہ اور تالیف میں کچھ فرق معلوم نہ ہو۔"(۴)

اگر دیکھا جائے تو ترجمے کی روایت قبل از مسیح شروع ہو چکی تھی۔ ۲۵۰ قبل مسیح یونانی سے لاطینی زبان میں ہومر کی اوڈیسی کا ترجمہ کیا گیا تھا۔ جسے سب سے قدیم ترجمہ مانا جاتا ہے۔ اگر مشرق کی بات کی جائے تو یہاں پر ترجمے کی ابتدا ایران سے ہوتی نظر آتی ہے۔ جہاں سنسکرت کے فارسی تراجم ہوئے۔ جبکہ عرب معاشرے میں تراجم کا آغاز خلفاء راشدین کے دور سے ہو چکا تھا۔ امیر معاویہ نے یونانی زبان سے طبی تصانیف کو ترجمہ کیا۔ اسی طرح بارہویں اور تیرہویں صدی میں بو علی سینا کی کتابیں لاطینی میں ترجمہ ہو کر مغربی ممالک کی مختلف زبانوں میں شائع کروائی گئیں۔

ترجمہ کا عمل بظاہر ایک آسان کام نظر آتا ہے لیکن حقیقت میں نہایت مشکل اور نازک کام ہے۔ اس کی بڑی وجہ کوئی بھی شخص ہر دو زبانوں میں یکساں عبور نہیں رکھ سکتا اور ہر زبان دوسری زبان سے ثقافتی لحاظ سے بھی الگ ہوتی ہے۔ بہر حال ترجمہ تخلیقی ادب سے یکسر مختلف ہے۔ کیٹفورڈ لکھتے ہیں:

> "The central problem of translation practice is that of finding T.L (target language) equivalents. A central task of translation theory is therefore that of defining the nature and conditions of translation equivalence." (5)

ا۔ ترجمے کی روایت اور نظریات

ترجمہ بظاہر تو پانچ حرفی لفظ ہے لیکن عملی طور پر جوئے شیر لانے کا کام ہے۔ ماضی میں ترجمہ کے کام کو کوئی اہمیت حاصل نہیں تھی بلکہ اسے درجہ دوم کا کام مانا جاتا تھا۔ اس کی کم مائیگی کا اندازہ اس سے لگائیں کہ اسے تخلیقی یا ادبی کام کا درجہ دینے کو بھی کوئی تیار نہیں تھا۔ اس کے باوجود مختلف زبانوں میں ترجمے کا کام تسلسل سے ہوتا رہا۔ اس کے پیچھے بعض اوقات علمی، سیاسی اور ادبی مقاصد کار فرما تھے۔ ماضی قریب میں ترجمے کے متعلق فضا تبدیل ہوئی اور لوگوں کو اس بات کا ادراک ہوا کہ ترجمہ وہ کھڑکی ہے جس کے ذریعے دوسری زبانوں اور تہذیبوں سے مکالمہ کیا جا سکتا ہے۔

ترجمے کے نظریات اور طریقہ کار کو الگ الگ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ نظریات ترجمے کے طریقے یعنی عمل سے وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ مغرب میں ترجمے کے تقریباً سبھی نظریات کو اپنایا گیا لیکن مشرق نے اپنی ضرورت کے مطابق کچھ نظریات کو اپنایا اور کچھ کو رد کر دیا۔ ان نظریات کی تخلیق میں علمی اور معاشرتی عوامل کار فرما ہوتے ہیں۔ لہٰذا ادب میں رونما ہونے والی تحریکیں بھی ترجمے کے نظریات بنانے میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔

ترجمے کے نظریات دراصل تراجم کے طریقے کا تعین کرتے ہیں۔ اردو میں زیادہ تر تراجم تشریحی اور توضیحی تھے اور مقدس کتابوں کے تراجم تک محدود رہے۔ تاہم ادبی تراجم بھی کیے گئے لیکن وہ تراجم ترجمہ سے ہٹ کر ایک تصنیف بن گئے۔

اردو زبان وادب کی تاریخ پر نظر دوڑائی جائے تو اس کے ارتقا میں تراجم کا کردار خاصا نمایاں نظر آتا ہے۔ اس میں بارہویں صدی خاص اہمیت کی حامل ہے۔ جب حیدرآباد دکن میں بہمنی خاندان کی حکومت آئی اور فارسی کی بجائے اس نئی زبان کو سرکاری زبان قرار دیا گیا۔ جو اس سے پہلے ہندی، ہندوی، ریختہ یا اردوئے معلیٰ کے نام سے جانی جاتی ہے۔ اس زبان پر عربی فارسی اور سنسکرت کے اثرات تراجم کی بدولت ہی نظر آتے ہیں۔

نثار احمد قریشی اپنے مضمون "اردو میں نثری تراجم کی روایت کا مختصر جائزہ" میں لکھتے ہیں:

> "دنیائے ادب کی بیشتر زبانوں میں تراجم کی روایت موجود ہے۔ اردو زبان کا دامن بھی ترجمے سے خالی نہیں۔ اردو کے ابتدائی شعری اور نثری ادب کی عمارت زیادہ تر تراجم کی بنیاد پر استوار نظر آتی ہے۔ شاعری میں قدیم دکنی مثنویوں کا پلاٹ فارسی یا عربی سے لیا گیا۔ نثری ادب میں ابتدائی اردو قصے بھی فارسی اور عربی کی وساطت سے اردو میں آئے۔ اردو تراجم کی روایت زیادہ قدیم نہیں ہے جس کی بنیادی وجہ خود اردو زبان کی کم عمری ہے"۔[۲]

۲۔ اردو زبان وادب میں ترجمے کی روایت

اردو زبان کی تشکیل کا ابتدائی دور دکنی دور کو کہا جاتا ہے اور ترجمہ نویسی کا آغاز بھی اسی دور میں ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں قدیم ترین کتاب "سب رس" جسے قلی قطب شاہ کے درباری شاعر ملا وجہی نے ۱۶۳۵ء میں فارسی سے اردو میں منتقل کیا۔ اسی دور میں تحسین کی "نو طرز مرصع" ۱۷۹۷ء میں، فضلی کی "کربل کتھا" ۱۷۳۱ء، شاہ رفیع الدین کا ترجمہ قران مجید ۱۷۷۴ء اور شاہ عبدالقادر کا ترجمہ قران مجید ۱۷۹۰ء زیادہ اہم نظر آتے ہیں۔ فارسی عربی کے علاوہ انگریزی سے اردو تراجم کی ابتدا ۱۷۴۸ء میں بائبل کے بامحاورہ ترجمہ سے ہوتی ہے اور پھر انگریزوں کی برصغیر آمد اور ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کا قیام بہت سے تراجم کا باعث بنا۔ یہ اردو میں باقاعدہ تراجم کا آغاز تھا۔

اردو زبان کے تراجم کا کب آغاز ہوا، وثوق سے کہنا مشکل ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ ترجمے کے کام کو کبھی سنجیدگی سے مطالعے اور تحقیق کے قابل سمجھا ہی نہیں گیا۔ مرزا اسلم بیگ لکھتے ہیں:

> "اردو شعر و ادب کی تاریخ نے تذکروں کی فضا میں آنکھ کھولی اور جن میں بیشتر فارسی اور کچھ فارسی سے ترجمہ شدہ اور چند ایک اردو زبان کے علاوہ اور کچھ تذکرہ نما تاریخیں ہیں جو سب مل کر ایک مربوط اور مکمل ادبی تاریخ کی تصنیف میں مددگار ہو سکتے ہیں۔"(۷)

اب تک دریافت شدہ تراجم کو دیکھا جائے تو تین اقسام مذہبی، علمی اور ادبی تراجم سامنے آتے ہیں۔ ادبی تراجم میں بھی دو طرح کے تراجم ہیں۔ ایک منثور اور دوسرا منظوم تراجم ہیں۔ ابھی تک کے دستیاب تراجم میں ملّا وجہی جو قطب شاہی عہد کا شاعر اور نثر نگار تھا۔ انھوں نے فتاحی نیشاپوری کے فارسی قصے "حسن و دل" کو "سب رس" کے نام سے فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا۔ اسی عہد کا ایک اور شاعر غواصی نے مشہور عربی داستان "الف لیلیٰ" کا "سیف الملوک بدیع الجمال" کے نام سے اردو ترجمہ کیا۔ اس طرح تراجم کا سلسلہ شروع ہوا جو سترہویں اور اٹھارویں صدی میں بھی جاری رہا۔ اس طرح عربی، فارسی اور سنسکرت کے قصے اردو میں ترجمہ ہوتے رہے۔ بیتال پچیسی، سنگھاسن بتیسی اور گل بکاؤلی بنیادی طور پر سنسکرت کی داستانیں ہیں جو اردو میں ترجمہ کی گئیں۔ داستان امیر حمزہ، طلسم ہوشربا، قصہ چہار درویش فارسی داستانیں ہیں جو اردو میں ترجمہ کی گئیں۔ محمد حسین عطا خان تحسین نے "قصہ چہار درویش" کو "نوطرز مرصع" کے نام سے اردو میں ترجمہ کیا۔

ترجمہ ایک زبان کے ادب کو دوسری زبان سے اور ایک زمانہ کو دوسرے زمانے سے ملاتا ہے اور اس طرح سے علم و آگہی کا تسلسل جاری و ساری رہتا ہے۔ کسی ایک ملک یا کوئی ایک زبان کے جاننے والوں کے لیے یہ ناگزیر ہے کہ دوسری زبان کے شہ پاروں سے ترجموں کے ذریعے واقف ہوں کیونکہ انسانی علوم سے واقفیت کے لیے اور ان کو فروغ دینے کے لیے ترجموں کے بغیر چارہ نہیں۔ اسی طرح ایک ادب دوسرے ادب سے وہ تمام چیزیں تہذیبی و ثقافتی اپنے یہاں منتقل کر لیتا ہے۔ جنھیں وہ کسی نہ کسی حیثیت سے اپنے ادبی مزاج سے ہم آہنگ اور مفید پاتا ہے۔ یوں کسی ایک قوم کے ادبی و علمی شہ پارے دوسری قوم تک پہنچتے ہیں۔ اور یہ دوسری قوم کی میراث بنتے چلے جاتے ہیں۔ تاریخ پر نظر دوڑائی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ عربی مترجمین نے عربوں کو علمی میدان میں قدیم علوم و فنون سے روشناس کرایا۔ پھر عربی سے لاطینی زبان میں تراجم کر کے دنیا کے تمام تہذیبی و تمدنی علم و حکمت کو ایک نسل سے دوسری نسل تک متعارف کرایا۔ اسی طرح مغربی

ادیب فان ہیمر نے خواجہ حافظ کے دیوان کا ترجمہ کیا۔ جس کی اشاعت سے جرمن ادبیات میں مشرقی تحریک کا آغاز ہوا۔ نشاۃ ثانیہ کے بعد یورپی زبانوں کے ادب پر ہر ایک کی نظر پڑی اور اس طرح مغربی ادبیات نے غیر معمولی طور پر فروغ حاصل کیا۔ انگریزی زبان میں یورپ کی مختلف زبانوں کی تصانیف کے تراجم شائع کیے گئے۔ اردو زبان نے بھی انگریزی زبان سے خاطر خواہ استفادہ کیا۔

شاعری کا ترجمہ ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے اور اکثر شعرا کرام نے بھی شاعری کے ترجمے کی مشکلات کا برملا اعتراف کیا ہے۔ اس کے باوجود جتنی شدت کے ساتھ منظوم تراجم کی مخالفت کی گئی اتنی ہی گرم جوشی کے ساتھ مترجمین نے اس چیلنج کو قبول کیا۔ یہاں تک کہ مذہبی متون کے منظوم تراجم منظرِ عام پر آئے۔ ان منظوم تراجم میں بھگوت گیتا اور رامائن کے علاوہ قرآن کریم کے بھی معیاری منظوم تراجم کیے گئے۔ ان مترجمین میں سیماب اکبر آبادی، کیف بھوپالی اور شان الحق حقی کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ انگریزی زبان سے اردو میں تراجم کی ابتدا مولانا محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی نے کی۔ انگریزی سے اردو میں تراجم کا سلسلہ انیسویں صدی کے اواخر تک جاری رہا اور خاص طور پر بیسویں صدی کے آغاز میں تراجم کو خاص طور پر فروغ ملا۔ تراجم کے فروغ میں اس دور کے ادبی رسائل نے بھی کلیدی کردار ادا کیا۔ ان رسائل میں "مخزن" ، "دکن رویو"، "افادہ"، "تمدن"، "تجلی"، "ادیب"، "زمانہ" ، "ہمایوں" اور "ادبی دنیا" متعدد انگریزی ادبی ترجمے کرنے میں پیش پیش رہے۔ منظوم ترجمہ کرنے میں حیدر زیدی خان، غلام بھیک نیرنگ، حسرت موہانی، غلام محمد طور، صادق علی کشمیری، شاکر میرٹھی، علامہ اقبال، ضامن کشوری، عزیز لکھنوی، ظفر علی تلوک چند محروم، طالب بنارسی، محمد شفیع اور کرشن چندر نے خاص طور پر انگریزی سے اردو میں منظوم تراجم کیے۔

بیسویں صدی میں تو باقاعدہ طور پر تراجم کے ادارے وجود میں آئے جنھوں نے علمی اور ادبی متون کو اردو میں ترجمہ کرنے کا کام شروع کیا۔ ان اداروں میں ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد، دارالمصنفین اعظم گڑھ اور اردو اکیڈمی جامعہ ملیہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ انجمن ترقی اردو نے بھی انگریزی سے اردو میں کثیر تعداد میں کتب ترجمہ کیں۔ اس سلسلہ میں دینی مدارس نے بھی اس علمی کام کرنے کے لیے تراجم کے شعبہ جات بنائے اور بین الاقوامی زبانوں سے اردو میں ترجمہ کا کام کیا ان دینی مدارس میں دارالعلوم دیوبند، ندوۃ العلما لکھنؤ، جامعہ سلفیہ بنارس اور جامعہ الاصلاح سرفہرست ہیں۔ ان مدارس سے عربی، فارسی اور انگریزی سے اردو میں تراجم کیے گئے۔

اٹھارویں صدی کے وسط میں انگریزوں کی آمد سے انگریزی سے اردو تراجم کا سلسلہ شروع ہوا۔ انگریزوں نے سیاسی ضرورت کو مد نظر رکھتے ہوئے فورٹ ولیم کالج کو ۱۸۰۰ء میں قائم کیا اور اس میں ہنگامی طور پر تراجم پر کام شروع کروایا لیکن حیرت کی بات ہے کہ اس کالج نے انگریزی کی کسی کتاب کا اردو میں ترجمہ نہیں کیا۔ بلکہ ان کے پیش نظر عربی، فارسی اور سنسکرت زبانیں پیش نظر رہیں۔ فورٹ ولیم کالج نے لفظی تراجم کے بجائے مفہوم کو فوقیت دی۔ جس کی وجہ سے ترجمے کے ایک نئی جہت ملی۔ مترجمین مترادف الفاظ کی بجائے نئے الفاظ پیش کر کے ترجمے کے مفہوم کو قاری کے سامنے پیش کرنے میں قطعی آزاد تھے۔

اردو زبان میں ترجمے کی روایت کو ایک نیا موڑ دینے میں دلی کالج نے بھی اہم کردار ادا کیا۔ دلی کالج کا قیام ۱۸۲۵ء میں ہوا۔ کالج میں "ورنیکلر ٹرانسلیشن سوسائٹی" کا قیام عمل میں لایا گیا اور آزاد ترجمے کی روایت قائم کی۔ فورٹ ولیم کالج کے مقابلے میں دلی کالج میں وسیع پیمانے پر ترجمے کا کام ہوا۔ اس کالج میں بھی ادبی تراجم کے مقابلے میں دوسرے علوم کی کتب کے تراجم زیادہ تعداد میں عمل میں آئے۔ دلی کالج کے اہم تراجم میں شکنتلا، بدر منیر کلیلہ اور قصہ چہار درویش ہیں۔ اسی دلی کالج میں انگریزی کی منتخب نظموں کا ترجمہ "جوہر منظوم" کے نام سے قلق میرٹھی نے کیا اور اس دوران گارساں دتاسی کے خطبات کا بھی اردو ترجمہ کیا گیا۔

یہی ترجمے کی روایت سر سید احمد خان کے دور میں مزید مضبوط ہو گئی۔ سر سید اردو زبان کو مسلمانوں کی ترقی کی ضامن سمجھتے تھے۔ انھوں نے مسلمانوں کو تعلیم کے ساتھ ساتھ انگریزی علم و ادب سے آگہی کے لیے تراجم کا سہارا لیا۔ اس کار خیر کے لیے ان کا قائم کردہ سائنٹفک سوسائٹی نے انگریزی سے اردو ترجمہ کی روایت کو آگے بڑھایا۔ سائنٹفک سوسائٹی کے مشہور تراجم میں ڈانٹے کی ڈیوائن کامیڈی، اناطولے کی فرانس کی تائیس، فلائیبر کی سلامبو، کپلنگ کی جنگل بک اور شیکسپیئر کے ڈرامے شامل ہیں۔

انجمن پنجاب لاہور کا قیام ۱۸۶۵ء میں عمل میں آیا تو اس کے تحت بھی تراجم کا سلسلہ آگے بڑھا۔ انجمن میں بھی ادبی تراجم کے بجائے علمی تراجم کو فوقیت دی گئی۔ روہیل کھنڈ میں بھی اسی سال ایک لٹریری سوسائٹی کا قیام عمل میں آیا۔ اس سوسائٹی میں بھی علمی اور مغربی علوم کی کتابوں کو اردو میں ترجمہ کیا گیا لیکن ادبی کتب کے ترجمے پر اس سوسائٹی نے بھی کوئی خاص توجہ نہ دی۔ اس طرح چھوٹی چھوٹی سوسائٹیاں اور انجمنوں نے ترجمے کے عمل کو آگے بڑھایا۔ اسی اثنا ۱۹۰۳ء میں انجمنِ ترقی اردو کے قیام سے اردو ترجمے کی روایت کو ایک نئی اور جدید جہت ملی۔ انجمن ترقی اردو میں ادبی تراجم کے ساتھ وضع اصطلاحات پر خصوصی توجہ دی گئی جس کی وجہ سے اردو میں تراجم کی نئی راہیں کھل گئیں۔ تاریخ ادبیات ایران، خطباتِ گارساں

دتاسی، تاریخ عہدِ انگلشیہ، مشاہیر ایران وروم اس انجمن کے یادگار تراجم ہیں۔ اسی انجمن کے پلیٹ فارم سے عزیز احمد نے ارسطو کی بوطیقا کا اردو ترجمہ "فنِ شاعری" کے نام سے کیا جس کو انجمن نے ۱۹۴۱ء میں شائع کیا۔

۱۹۶۸ء میں محمد ہادی حسن نے انگریزی کی ایک تنقیدی کتاب کا "مغربی شعریات" کے نام سے اردو میں ترجمہ کیا۔ ۱۹۷۶ء میں جمیل جالبی نے بھی انگریزی سے ترجمہ شدہ کتاب "ارسطو سے ایلیٹ تک" شائع ہوئی۔ نیاز فتح پوری نے گیتاں جلی کا ترجمہ "عرضِ نغمہ" کے نام سے کیا۔ اس طرح اردو زبان وادب میں ترجمہ کی روایت نے اردو زبان وادب کا دامن وسیع تر کر دیا اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔

۳۔ ترجمے کی اہمیت

ترجمے کی ضرورت کیوں پیش آتی ہے؟ دیکھا جائے تو اس میں سب سے پہلی ضرورت مذہبی یا دینی اشاعت واقدار کو فروغ دینا ہے۔ جس کے نتیجے کے طور پر قرآن مجید کے تراجم مختلف ادوار میں مختلف زبانوں میں ہو چکے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ انجیل کا ترجمہ دنیا کی مختلف زبانوں میں ہو چکا ہے۔ مگر مذہبی نوعیت کے تحریری مواد کے ترجمے کے دوران احتیاط کی بہت ضرورت ہوتی ہے۔ اس ترجمے میں عقیدے کی نسبت محتاط رہنا زیادہ ضروری ہے۔ ورنہ اچھا خاصا مسلمان واجب القتل ہو جاتا ہے۔ اردو زبان میں مذہبی تراجم کا سلسلہ عیسائیوں سے شروع ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں بنجمن شیلر کا نام قابل ذکر ہے۔ جس نے بائبل کے چند حصوں کا ترجمہ کیا تھا۔ اس سلسلے کی کڑی آگے چل کر قرآن کے ترجمے سے جاملتی ہے۔ جہاں پر ۱۷۷۶ء میں شاہ رفیع الدین نے قرآن کا اردو میں لفظی ترجمہ کیا۔ اس سلسلے کو چلاتے ہوئے شاہ عبدالقادر نے ۱۷۹۵ء میں قرآن مجید کا اردو ترجمہ کیا۔ جو کہ نسبتاً سلیس اور رواں ہے۔ یہاں سے قرآن مجید اور دیگر اسلامی کتب کا اردو میں ترجمہ شروع ہونے کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ یوں ان تراجم کے ذریعے وہ مذہبی تقاضے جو پیغامِ الٰہی کی نشر و اشاعت کے لیے ضروری تھے ان کو پورا کرنے میں مدد ملتی ہے۔ اور یوں ایک عام آدمی تک اس کی زبان میں اللہ تعالیٰ کا پیغام پہنچ جاتا ہے۔

۴۔ ترجمہ کی علمی اور ادبی اہمیت

ترجمہ کی مدد سے ایک قوم کے علمی اور تعلیمی سرمایہ کو دوسری اقوام کے لوگوں کو روشناس کرواتا ہے اس کی مدد سے ایک گروہ کے تجربات سے دوسرے لوگ نہ صرف فائدہ اٹھاتے ہیں بلکہ اپنے تجربات کی روشنی میں علم وفنون کو بھی ترقی دیتے ہیں۔ اور اس طرح انسان کو ارتقائی منازل کی طرف گامزن کرنے میں

اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ انسانی تہذیب و ثقافت اور علوم و فنون کو فروغ دینے میں کئی عوامل کار فرما رہے ہیں وہاں پر ادبی ترجموں کو بھی بہت اہمیت حاصل رہی ہے۔ اسی کی بدولت ایک زبان دوسری زبان کے رجحانات و تخیلات اور مزاج سے واقفیت حاصل کرتی ہے اور اس کے صرف و نحوی ساخت سے آگاہی حاصل کرتی ہے۔ اس طرح اپنی تنگ دامنی کو کشادہ کرتی ہے۔ اس طرح نہ صرف زبان لسانی اعتبار سے پھلتی پھولتی ہے بلکہ ادبی اعتبار سے بھی بہت سی اصناف کو اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے اگر اردو زبان کی دیکھا جائے تو بے شمار الفاظ انگریزی سے ترجمہ ہونے کی وجہ سے آج اردو زبان کا حصہ ہے۔ اسی طرح ادبی اعتبار سے ناول، آزاد نظم اور نظم معریٰ انگریزی ادب سے ہی اردو ادب میں داخل ہوئے۔ ڈاکٹر حسن الدین احمد لکھتے ہیں:

"ایک زبان کے ادبی شہ پاروں کو دوسری زبان کے ادیبوں اور دانشوروں تک پہنچانا بھی ضروری ہے تاکہ دوسری زبان کے ادیب نئے ادبی رجحانات کو فروغ دیں۔"(۸)

دنیائے علوم میں جتنی خدمت ترجمہ نے کی ہے شاید ہی کسی اور علم نے کی ہو۔ اسی کی بنا پر ایک قوم کا علم و فن کو دوسری قوم نے بام عروج پر پہنچایا اور اس طرح علم قومی سرحدوں سے نکل کر آفاقی علم کہلایا۔

۵۔ ترجمہ کی ثقافتی اہمیت

تراجم کی ثقافتی اہمیت کو سمجھنے کیلئے ایک دوسری مثال قدیم دانشوروں کی تصنیفی کاوشوں سے ملتی ہے، اگر سقراط، افلاطون اور مقراطیس کی ہزاروں سال پرانی تصانیف کا عربی زبان میں ترجمہ نہیں ہوتا تو یہ قیمتی سرمایہ کبھی کا روم اور یونان کے پرانے کھنڈروں میں دب دبا کر غارت ہو گیا ہوتا اور یورپ و ایشیا کے ایوانوں میں آج ان کی گونج سنائی نہیں دیتی، اسی کے مثل بو علی سینا، ابو نصیر فارابی، ابن رشد، الادریس کے کارنامے بغداد، غرناطہ اور یروشلم کے کتب خانوں میں ضائع ہو جاتے اگر یورپی زبانوں نے انہیں اپنے قالب میں ڈھال کر چراغ سے چراغ جلانے کا سلسلہ جاری نہ رکھا ہوتا۔

دنیا بھر میں علم و فنون کی منتقلی ہو یا تہذیب و ثقافت ہو، اس کے پھیلاؤ میں ترجمے کی بہت اہمیت ہے۔ اب چاہے وہ افلاطون یا ارسطو کی لکھی گئی قدیم یونانی زبان کی کتب ہوں، فلسفہ ہو یا بو علی سینا، رازی، فارابی یا غزالی کی عربی و علمی کتابیں ہوں یا نیوٹن کی انگریزی کلیات ہوں یا کنفیوشش کے چینی زبان میں لکھے گئے شاہکار خیالات و احساسات ہوں، پر سب کے سب ترجمہ کے عمل سے گزر کر بنی نوع آدم کا مشترکہ سرمایہ بنے ہیں۔

غرض یہ کہ زمانہ قدیم ہو یا جدید، جتنا بھی مواد ہو چاہے علمی ہو یا ادبی، سائنسی ہو یا معاشرتی، ترجمے کی بدولت ہی دوسرے لوگوں تک منتقل ہو رہا ہے۔ اور بنی نوع آدم کا مشترکہ سرمایہ بن رہا ہے۔ اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ دنیا کی تہذیب و تمدن کی ترقی میں ترجمہ کا کردار بہت اہمیت کا حامل ہے۔ یہ ایک اٹل حقیقت ہے کہ ترجمے کی بدولت ہی تمام اقوام اور تہذیبیں ایک دوسرے کے علوم اور تجربے سے روشناس ہوتے ہیں۔ ترجمے نے ہی اس کے جمالیاتی اور وجدانی تجربے میں اضافہ کیا ہے۔ اگر ہمیں کسی تہذیب و ثقافت کو جاننا ہے تو اس کے لیے ترجمہ ایک بہترین ذریعہ ہے۔ اس کی مدد سے دوسری تہذیبوں کے بارے میں جانا جا سکتا ہے۔ یہ ایک دشوار ترین کام ہے۔ کیونکہ ترجمے کا نام لیتے ہی ذہن میں جو چیز سامنے آتی ہے وہ یہی ہے کہ ایک زبان کے متن کو کسی دوسری زبان میں منتقل کر کے سامنے لانا ہوتا ہے۔ حالانکہ یہ ایک نہایت مشکل مرحلہ ہے جسے مترجم بہت مشکل سے طے کرتا ہے۔ ترجمہ کی اہمیت کو واضح کرتے ہوئے ڈاکٹر فاخرہ نورین لکھتی ہیں:

> "دنیا کو ایک گلوب، ایک وحدت کی شکل میں دیکھا جائے تو علم بھی کسی ایک قوم کی میراث نہیں ٹھہرتا۔ چنانچہ اکیسویں صدی میں مترجم کی حیثیت بھی تبدیل ہو گئی ہے کیونکہ فنِ ترجمہ محض خیال یا فکر کی ترجمانی نہیں رہ گیا بلکہ اب ترجمے میں مترجم کی "موجودگی" اور اس کے تخلیقی شعور کی عکاسی ضروری ہے۔"(۹)

کسی بھی قوم، تہذیب یا معاشرے میں ترجمے کی اہمیت مسلم ہے۔ تہذیبی زندگی کے آغاز سے لے کر موجودہ سائنسی بلکہ ایٹمی دور کی تعمیر و تشکیلِ نو میں ترجمہ کا کردار اہم ہے۔ کیونکہ قدیم ترین علوم و فنون اگر آج بھی زندہ ہیں، اس کی وجہ صرف ترجمہ ہی ہے۔ کیونکہ گذشتہ دور میں ذرائع اس قدر ترقی یافتہ نہ تھے۔ اس لیے لوگوں کی ہجرت یا سیاحت کی بدولت ترجمے کا عمل وقوع پذیر ہوتا رہا۔ یوں مختلف اقوام تراجم کے ذریعے طب، فلسفہ، نفسیات، معاشیات، عمرانیات، سیاحت، سیاسیات، سائنس حتیٰ کہ کمپیوٹر سائنس اور ٹیکنالوجی جیسے شعبوں میں ترقی سے مستفید ہوتی رہی ہیں اور تاریخ بتاتی ہے کہ جب بھی کمزور ممالک کو عتاب کا نشانہ بنایا گیا تو اس میں بنیادی کردار ترجمہ کا ہی ہے۔ جس کے ذریعے اپنی ثقافت کا زہر پلا کر ان کو زیر کر لیا جاتا ہے۔ یا یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ موجودہ دور میں ہونے والی سائنس و ٹیکنالوجی کی ترقی سے جہاں ترقی یافتہ قومیں فائدہ اٹھا رہی ہیں۔ وہیں اگر ترقی پذیر اقوام بھی فائدہ اٹھانا چاہتی ہیں تو تراجم سے استفادہ حاصل کرنا ہو گا۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ قوموں کی مادی و علمی ارتقا میں ترجمے نے کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ ذہانت و فطانت پر کسی خطے یا قومی کی اجارہ داری کو تسلیم نہیں کیا جاسکتا یہ تو عطیہ خداوندی ہے۔ اللہ تعالیٰ کی اس دی گئی ذہانت و فطانت کو دوسرے انسانوں تک پہنچانے کا واحد ذریعہ یہی ترجمہ ہے۔ ترجمہ تہذیبی سفیر کے ساتھ ساتھ لسانی سفیر بھی ہے کیونکہ جہاں یہ ایک تہذیب کو دوسری تہذیب سے متعارف کرواتا ہے وہاں ایک زبان کی ادبی خصوصیات و روایات کو دوسری زبان میں کامیابی سے منتقل کرتا ہے۔

۶۔ ترجمہ کے طریقہ کار

ایک زبان سے دوسری زبان میں ترجمہ کرنا ایک مشکل کام ہے۔ ترجمے کے دوران مترجم کو بہت سے مسائل کا سامنا ہوتا ہے کیونکہ ہر زبان کی اپنی تہذیب و ثقافت ہوتی ہے۔ اس کے اپنے صرف و نحو کے اصول و ضوابط ہوتے ہیں۔ سب سے اہم مسئلہ جو مترجم کو درپیش ہوتا ہے وہ زبان کی مخصوص اصطلاحات اور ثقافتی پس منظری الفاظ کا ترجمہ کرنا ہوتا ہے۔ ان تمام مسائل اور مشکلات کے باوجود ترجمہ کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ترجمہ کا عمل صدیوں سے جاری و ساری ہے اور مترجمین ایک زبان سے دوسری زبان میں تراجم کر رہے ہیں۔ ترجمے کے دوران متن کی ساخت کو تبدیل کیا جاتا ہے۔ ترجمے کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ کسی بھی متن کے تمام مفاہیم دوسری مطلوبہ زبان میں منتقل ہو جائیں۔ اگرچہ اصل متن کی زبان کی اصطلاحات اور ثقافتی پس منظر کو ماخذ زبان میں پیش کرنا کافی مشکل ہوتا ہے۔ مترجمین نے ترجمے کے کچھ نظریات اور طریقے دیے ہیں۔ جن میں سے چند ایک مندرجہ ذیل ہیں۔

لفظ بہ لفظ ترجمہ

اس ترجمے کو علمی ترجمہ بھی کہا جاتا ہے۔ اس میں خیال رکھا جاتا ہے کہ کسی لفظ یا اصطلاح کا جو ترجمہ ایک جگہ کیا ہے اسے پورے متن میں برقرار رکھا جائے تاکہ قاری کو متن میں یکسانیت ملے اور وہ کسی قسم کی الجھن کا شکار نہ ہو۔ اس طریقہ کا دائرہ کار صرف ادب تک نہیں ہے بلکہ علوم کی دوسری بہت سی شاخوں میں یہی طریقہ اختیار کیا جاتا ہے۔ قرآن کریم کے متعدد اردو لفظی ترجمے موجود ہیں۔ اس قسم کا ترجمہ کرتے وقت مترجم کے لیے ضروری ہے کہ وہ ماخذ زبان میں بھی عبور رکھتا ہو۔ ڈاکٹر فاخرہ نورین لکھتی ہیں:

> "علمی متن کا ترجمہ عموماً لفظ بہ لفظ اور سطر بہ سطر ہوتا ہے جس میں دوسری زبان کے الفاظ سے کسی انسیت، لگاؤ یا اثر کے بغیر ترجمہ ہونے والی زبان میں ان کے متبادل الفاظ کی تلاش اور فراہمی پر زور دیا جاتا ہے۔"(۱۰)

ماورائے لفظ ترجمہ

ادب میں عام طور پر ماورائے لفظ ترجمہ کیا جاتا ہے یہی وجہ ہے کہ اسے ادبی ترجمہ بھی کہا جاتا ہے۔ مرزا حامد بیگ اپنی کتاب "ترجمے کا فن" حاجی احمد فخری کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "ہمارے نزدیک ترجمے کی تعریف یہ ہے کہ کسی مصنف کے خیالات کو لیا جائے، ان کو اپنی زبان کا لباس پہنایا جائے، ان کو اپنے الفاظ و محاورات کے سانچے میں ڈھالا جائے اور اپنی قوم کے سامنے اس انداز سے پیش کیا جائے کہ ترجمے اور تالیف میں کچھ فرق معلوم نہ ہو۔"(۱۱)

مترجم کا مطالعہ جتنا وسیع ہو گا اور جتنی زیادہ ادبیت کا حامل ہو گا اتنا اچھا ترجمہ ہو گا۔ اگر جملے طویل ہوں تو انھیں چھوٹا اور آسان کیا جا سکتا ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ جملوں کی سخت پیروی کی جائے بلکہ ضرورت کے تحت جملوں کی ساخت کو تبدیل یا سادہ کیا جا سکتا ہے۔ چونکہ ترجمے کا اصل مقصد ایک زبان کے علم و ادب کو دوسری زبان میں منتقل کرنا ہے اس لیے جو بھی طریقہ مناسب ہو اسے اختیار کیا جا سکتا ہے۔

صحافتی ترجمہ

اس قسم کے ترجمے میں مفہوم کو مد نظر رکھا جاتا ہے۔ اسے "کھلا ترجمہ" بھی کہا جاتا ہے۔ مفہوم کا ترجمہ کرنا زیادہ آسان ہوتا ہے۔ اس میں کسی قسم کی پابندی نہیں ہوتی بلکہ اصل مفہوم کا ادراک کر کے اسے اپنی زبان و الفاظ میں بیان کیا جاتا ہے۔ جس متن کا ترجمہ کیا جاتا ہے اگر وہ پیچیدہ اور طویل فقرات پر مشتمل ہے تو ضروری نہیں کہ جملے طویل اور پیچیدہ ہوں۔ چھوٹے اور آسان جملے بنائے جا سکتے ہیں۔ صحافتی ترجمے میں صرف ایک بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ عبارت سادہ اور سلیس ہو تا کہ پڑھنے والوں کو کوئی الجھن نہ ہو۔ کیونکہ اخبار کے قارئین کم پڑھے لکھے بھی ہوتے ہیں۔

اردو میں صحافتی ترجمے سے اردو زبان کو بہت فائدہ پہنچا۔ صحافتی ترجمہ کی بدولت ہی جس کا انداز مقرر کرنے میں مولانا ظفر علی خان جیسے صحافیوں نے انگریزی سے اردو میں تراجم کر کے اردو زبان و ادب کی خدمت کے ساتھ ساتھ اردو صحافتی ترجمے کی روایت کو آگے بڑھایا۔ انھوں نے بیسیوں سیاسی، معاشرتی اور علمی اصطلاحیں وضع کیں۔ صحافتی ترجمہ میں مولانا ظفر علی خان کے ساتھ عبدالمجید سالک کا بھی بہت حصہ ہے۔ صحافتی ترجمہ بناؤ سنگھار کے بجائے مفہوم پر توجہ دیتا ہے اس لیے یہ ادبیت سے دور ہوتا ہے۔ صحافتی ترجمہ کے بارے میں مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں:

"آج کے جدید دور میں اردو صحافت کا ترجمے کے حوالے سے بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ ملک میں اصطلاح سازی اوران کی معیار بندی کا مرکزی نظام موجود نہیں ہے اور نہ ہی مختلف قومی اداروں کی وضع کردہ اصطلاحات ابھی تک بوجوہ رائج ہو پائی ہیں۔ علاوہ ازیں ایجادات وانکشافات کے اس دور میں تقریباً ہر روز نئے نام اور اصطلاحیں وضع کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ معیار بندی کا مرکزی نظام نہ ہونے کے باعث اخبار میں "Space Module" کا ترجمہ ایک اخبار میں "قمری گاڑی" چھپتا ہے تو دوسرے میں "خلائی گاڑی" اور تیسرے میں "مہتاب پر چلنے والی گاڑی" اور چوتھے میں "چاند گاڑی"۔"(۱۲)

مشینی ترجمہ

اس ترجمے کو خودکار ترجمہ بھی کہتے ہیں۔ اس ترجمے کا کام کمپیوٹر انجام دیتا ہے۔ اس میں ترجمے کے لیے بنایا گیا کمپیوٹر پروگرام پہلے متن کو پڑھتا ہے، اس کا تجزیہ کرتا ہے اور مناسب الفاظ اور جملوں کی ساخت سے اس متن کو مطلوبہ زبان کے متن میں تبدیل کر دیتا ہے۔ یہ تمام مراحل خودکار عمل کے ذریعے مشین یعنی کمپیوٹر انجام دیتا ہے اسی لیے اس ترجمے کو مشینی یا خودکار ترجمہ کہا جاتا ہے۔

خودکار ترجمہ دور جدید کی ایک اہم ایجاد ہے۔ دنیا کی تقریباً ہر زبان میں ترجمہ کرنے کے لیے کمپیوٹر کے پروگرام موجود ہیں لیکن ان تراجم کا معیار مناسب نہیں ہے اور جملوں کی ساخت بھی خراب ہوتی ہے۔ شاعری کا ترجمہ تو بالکل درست نہیں ہوتا۔ اس کی بے شمار وجوہات ہیں لیکن امید ہے کہ زمانہ قریب میں مشینی ترجمہ کا معیار مزید بہتر ہو جائے گا۔ بہر حال مشینی ترجمہ کے لیے پروگراموں کی تخلیق یہ ثابت کرتی ہے کہ پوری دنیامیں ترجمہ کاری کی اہمیت کو مان لیا گیا ہے اور جب سے دنیا کو "گلوبل ویلج" کا نام دیا گیا ہے اس کے ساتھ ہی عالمی ادب کی بھی اصطلاح سامنے آئی ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ کسی بھی ادبی یا علمی متن پر کوئی ایک ملک یا زبان حق ملکیت نہیں جتا سکتا۔

۷۔ مترجم کی خصوصیات

ترجمہ مشکل اور تحقیق طلب کا کام ہے۔ مترجم کی زبان پر گرفت مضبوط ہونی چاہیے اور اسے اس موضوع پر بھی عبور ہونا چاہیے جس کا وہ ترجمہ کر رہا ہے۔ مثال کے طور پر اگر وہ کسی قانونی دستاویز کو ترجمہ کر رہا ہے تو قانونی اصطلاحات سے واقفیت انتہائی ضروری ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ قانونی ترجمہ کے لیے ماہر

قانون ہو لیکن اگر ایسا ممکن ہو جائے تو اس کا ترجمہ زیادہ معیاری ہو گا۔ اسی طرح سائنسی، سماجی اور مذہبی متون کا ترجمہ کرتے وقت متعلقہ لغات اور اصطلاحات سے واقفیت از حد ضروری ہے۔ ادبی متون کا ترجمہ سب سے زیادہ مشکل ہوتا ہے کیونکہ اس کے لیے صرف مترادف الفاظ کی ہی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ متعلقہ ادب کی ادبی روایات اور تاریخی پس منظر سے کمہ حقہ واقفیت بھی ضروری ہے۔ ادبی متون میں خاص طور پر شاعری کا ترجمہ کافی مشکل کام ہے کیونکہ شاعری موضوعات سے زیادہ انسانی جذبات کی مرہونِ منت ہے اور جذبات کا ترجمہ کرنا تقریباً ناممکن ہے اور یہی وجہ ہے کہ تخلیقی ادب کے تراجم کو ماہرینِ ترجمہ نے ایک مشکل کام سے تعبیر کیا ہے۔ مترجم میں مندرجہ ذیل خصوصیات ہونی چاہییں:

- ترجمہ پڑھتے وقت قاری کو مترجم کا وجود نہ کھٹکے اور غیر زبان کے شاعر اور قاری کے درمیان براہ راست رابطہ قائم کر دے۔
- کامیاب ترجمہ اسے کہیں گے جو اپنے معانی اور مفہوم کے اعتبار سے اصل سے قریب ترین ہو اگر مفہوم اصل متن سے آگے بڑھ جائے یا کم ہو جائے تو یہ ترجمہ کی خامی ہو گی۔ مفہوم اور تاثر کا ہو بہو ہونا کافی مشکل کام ہے۔
- اگر کسی شاعر کے کلام کو ترجمہ کرنا مقصود ہو تو مترجم اپنے مخصوص اندازِ فکر کی شاعری کا ہی ترجمہ کرے تاکہ اس کی انفرادیت تراجم میں بھی دکھائی دے۔

شعری اصناف کا تعلق انسانی احساسات سے ہوتا ہے اور ان احساسات کا دارومدار ذہنی رجحان اور ماحول پر ہوتا ہے۔ ایک ہی نظم ایک خاص ذہنی کیفیت اور ماحول میں جتنا متاثر کرتی ہے اتنا کسی دوسرے ماحول یا کیفیت میں متاثر نہیں کرے گی۔ اس لیے مترجم کے لیے ضروری ہے کہ وہ اس طرح ترجمہ کرے کہ قاری خوب حظ اٹھائے۔

۸۔ ترجمہ کے مسائل اور ان کا حل

اگرچہ ترجمہ ایک مشکل کام ہے اور اس عمل میں کافی مشکلات اور مسائل درپیش ہیں۔ نظم ہو یا نثر، ادبی کتاب ہو یا تنقیدی، غرض کسی بھی قسم کا متن ہو، اس کے ترجمے میں جو مسائل و مشکلات سے واسطہ پڑتا ہے ان میں سے چند ایک مندرجہ ذیل ہیں:

- ادبی اصطلاحات کا ترجمہ مشکل ہوتا ہے۔

- زبان چونکہ کسی نہ کسی تہذیب کی نمائندگی بھی کرتی ہے، تہذیبی افتراقات ہونے کی بنا پر کچھ الفاظ، کھیلوں کے نام، احساسات، ضرب المثل وغیرہ کا ترجمہ مشکل ہوتا ہے۔
- مترجم کو دونوں زبانوں پر عبور حاصل نہیں ہوتا۔

د۔ ترجمہ شدہ کتابوں کا تعارف:

ا۔ "ناول کا فن" کا تعارف

یہ کتاب ایڈورڈ مورگن فوسٹر کے خطبات کا سلسلہ ہے جو انھوں نے ۱۹۲۷ء میں ٹرینیٹی کالج (آئرلینڈ) میں دیے تھے۔ یہ اس وقت کی بات ہے جب وہ انگریزی ادب کے بہترین ناول نگار کے طور پر مشہور ہو چکے تھے۔ اس کتاب کا اردو ترجمہ ابوالکلام قاسمی نے "ناول کا فن" کے نام سے کیا۔ وہ "ناول کا فن" میں ناول کی تنقید کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ اپنی رائے کے حق میں انگریزی کلاسیکی ادب سے مثالیں دیتے ہیں۔ وہ بتاتے ہیں کہ ناول کے سات عناصر کہانی، کردار، پلاٹ، فنتاسی، پیش گوئی، پیٹرن اور آہنگ، ہوتے ہیں۔ ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

> "بنیادی طور پر ناول کہانی بیان کرتا ہے۔ کہانی میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات کو زمانی ترتیب کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔ کہانی میں یہ خاصیت ہونی چاہیے کی قاری کو ہر وقت یہ تجسس ہو کہ آگے کیا ہوا؟ یہی تجسس قارئین کو ناول پڑھنے کی ترغیب دلاتی ہے۔ کرداروں کی مباحث میں وہ ان کی اقسام بتاتے ہیں۔ کردار کہانی میں حقیقی تو نہیں ہوتے لیکن انھیں حقیقی لگنا چاہیے۔ کردار سازی میں زیادہ تفصیلات محبت کو دی جاتی ہیں جبکہ کھانا کھانے اور سونے کو بہت کم پیش کیا جاتا ہے۔ پلاٹ کی مباحث میں وہ لکھتے ہیں کہ کہانی واقعات کا بیان ہے۔ اگر کہانی یہ ہو کہ بادشاہ مر گیا اور پھر ملکہ بھی مر گئی تو یہ ایک کہانی ہے۔ اگر اسے اس طرح بیان کیا جائے کہ بادشاہ مر گیا تو اس کے غم میں ملکہ بھی وفات پا گئی تو اسے ہم پلاٹ کہیں گے۔ پلاٹ میں واقعات کو ترتیب کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔ پلاٹ قارئین سے ذہانت اور یادداشت کا تقاضا کرتا ہے۔ ناول نگار پلاٹ میں دانستہ کچھ تفصیلات کو آنے والے وقت کے لیے چھوڑ دیتا ہے۔ کرداروں اور کہانی کے درمیان میں پلاٹ کا توازن قائم ہونا چاہیے"۔ (۱۳)

فنتاسی اور پیش گوئی کے بارے میں عبدالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

"فنتاسی کہانی میں جادوئی اثرات پیدا کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ ضروری نہیں ہے کہ فنتاسی جادوئی ہو، یہ عام لوگوں اور عام واقعات میں بھی ہو سکتی ہے۔ پیش گوئی ناول میں کرداروں کے متعلق قاری کو تصوراتی طور پر معلومات مہیا کرتی ہے اور آہنگ کہانی میں معمولی تغیرات کو متحد کرنے میں مدد فراہم کرتا ہے"۔ (۱۴)

ناول کا فن میں ابوالکلام قاسمی نے ناول کے ترکیبی اجزا پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ یہ کتاب ناول کی تنقید میں بنیادی کتاب تصور ہوتی ہے۔

۲۔ "نوجوان ناول نگار کے نام خط" کا تعارف

"نوجوان ناول نگار کے نام خط" ماریو ور گاس یوسا نے لکھی ہے۔ یہ ایک غیر افسانوی کتاب ہے جو خطوط کی شکل میں ہے۔ یہ خطوط ایک نوجوان نئے ناول نگار کے نام لکھے گئے ہیں جو اپنے خطوط کے ذریعے ناول کے متعلق تنقیدی معلومات چاہتا ہے۔ یہ صرف خطوط کے جوابات ہیں ۔ مصنف ان خطوط کا جواب دیتے ہوئے یہ ظاہر کرتا ہے کہ اس کے پاس خطوط آئے ہیں جن کے جواب میں اس نے یہ خطوط تحریر کیے ہیں۔ اس کتاب میں مصنف ناول سے مثالیں دے کر ناول کے مختلف عناصر کی وضاحت کرتا ہے۔ وہ بیان کرتا ہے کہ ناول میں کیسا اسلوب ہونا چاہیے اور کیسا نہیں ہونا چاہیے۔ اس کے علاوہ ناول میں کون سے عناصر ہونے چاہییں اور کون سے نہیں ہونے چاہییں۔

اس کتاب کا ترجمہ محمد عمر میمن نے سلیس اردو میں کیا ہے۔ انھوں نے نہایت سادہ زبان استعمال کی ہے اور ترجمے کے بنیادی اصولوں کو مد نظر رکھ کر ترجمہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ناول کے ذریعے تخیلی دنیا تخلیق ہوتی ہے جو اپنے حسنِ ترغیب یا قوتِ تاثیر کے باعث کاملاً غیر حقیقی یا تخیلی ہونے کے باوجود حقیقی دنیا کا التباس پیدا کرتی ہے۔ اس کتاب میں کل بارہ خطوط شامل ہیں جو ماریو ور گاس یوسا نے نوجوان ناول نگار کے خطوط کے جواب میں لکھے ہیں۔ پہلے دو خطوط میں اپنے نوجوان ناول نگار کو ناول کے فنّی لوازمات سے آگاہ کرتے ہیں جو ان کی دانست میں کسی اچھے ناول نگار کے لیے ضروری ہوتے ہیں۔ تیسرے خط میں وہ "قوتِ ترغیب" سے بحث کرتا ہے جس پر ناول کی کامیابی کا دارومدار ہوتا ہے لیکن ناول کی وہ صلاحیت جو گھڑت پر حقیقت کا دھوکا دلاتی ہے اس کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ اگلے آٹھ خطوط میں ان اجزائے ترکیبی پر سیر حاصل بحث ملتی ہے۔ یہ اجزائے ترکیبی اسلوب، راوی اور بیانیہ مکان، زمان یا وقت، حقیقت کی سطحیں، انتقالات اور کیفی زقندیں، چینی ڈبے یا روسی گڑیاں، پوشیدہ حقیقت، اور کم یونی کیٹنگ وے سلز ہیں۔ آخری خط "بہ طور پسِ نوشت" میں وہ

مشورہ دیتے ہیں کہ پچھلے ابواب میں جو کچھ لکھا گیا ہے اسے دریابرد کر دیا جائے اس کی وجہ یہ ہے کہ تنقید چاہے کتنی ہی سخت گیر اور وجدانی کیوں نہ ہو امر تخلیق کی مکمل توجیہہ کرنے کی اہل نہیں ہوتی۔ ایک کامیاب ناول یا نظم ہمیشہ ہی ایک عنصر یا بُعد ایسا ہوتا ہے جو عقلی تنقیدی نظریے کی گرفت میں نہیں آسکتا۔

ح۔ مترجمین کا تعارف:

ا۔ ابوالکلام قاسمی

ابوالکلام قاسمی ۲۰ دسمبر ۱۹۵۰ء ہندوستان میں پیدا ہوئے۔ وہ اردو کے ممتاز تنقید نگار، دانشور اور شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے صدر اور تقابلی ادب کے پروفیسر ہیں۔ ان کے تنقیدی مضامین اور کتابوں کو علمی حلقوں میں سراہا جاتا ہے۔ ان کی تصانیف اور مرتّبہ کتب مندرجہ ذیل ہیں:

تنقیدی تصانیف

- تخلیقی تجربہ ۱۹۸۶ء
- مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت ۱۹۹۲ء
- شاعری کی تنقید ۲۰۰۱ء
- معاصر تنقیدی رویے ۲۰۰۷ء
- مرزا غالب: شخصیت اور شاعری ۲۰۰۸ء
- کثرتِ تعبیر ۲۰۱۲ء

تراجم

- ناول کا فن از ای ایم فوسٹر ترجمہ ۱۹۹۲ء
- ہندوستانی ادب کے معمار: ڈاکٹر ذاکر حسین از خورشید عالم خان (ترجمہ) ۱۹۹۵ء

مرتبہ کتب

- مشرق کی بازیافت: محمد حسن عسکری کے حوالے سے ۱۹۸۲ء مقدمہ و انتخاب
- انتخابِ غزلیات انعام اللہ خان یقینؔ ۱۹۹۱ء
- انتخابِ کلام فراق گورکھپوری ۱۹۹۷ء مقدمہ و انتخاب
- رشید احمد صدیقی: شخصیت و ادبی قدر و قیمت ۱۹۹۸ء

- آزادی کے بعد اردو فکشن: مسائل و مباحث ۲۰۰۱ء
- نظریاتی تنقید: مسائل و مباحث ۲۰۰۶ء ترتیب و تشکیل
- آزادی کے بعد اردو طنز و مزاح ۲۰۰۸ء

اس کے علاوہ بہت سے رسائل کے مدیر بھی رہ چکے ہیں۔ رسالے "الفاظ" کے ۱۹۷۶ء اور ۱۹۸۰ء کے درمیان مدیر رہے۔ علی گڑھ یونیورسٹی کے "تہذیب الاخلاق" کے ۱۹۹۴ء سے ۲۰۱۲ء تک مدیر رہ چکے ہیں۔ آج کل سہ ماہی رسالہ "امروز" کے مدیر ہیں اور علی گڑھ یونیورسٹی میں بطور استاد اپنی خدمات انجام دے رہے ہیں۔

۲۔ محمد عمر میمن

محمد عمر میمن ۱۹۳۹ء میں علی گڑھ میں پیدا ہوئے۔ ۱۹۵۴ء میں وہ اپنے خاندان کے ہمراہ پاکستان آ گئے اور کراچی میں سکونت اختیار کی۔ جامعہ کراچی سے انھوں نے بی اے اور ایم اے کیا۔ کچھ عرصہ سچل سرمست کالج میں پڑھانے کے بعد سندھ یونیورسٹی میں پڑھانا شروع کر دیا۔ ۱۹۶۴ء میں انھوں نے امریکہ کے لیے "فل برائیٹ سکالرشپ" جیتی اور اعلیٰ تعلیم کے لیے امریکہ چلے گئے۔ انھوں نے امریکہ کی ہارورڈ یونیورسٹی سے ایم اے کیا اور یونیورسٹی آف کیلیفورنیا سے اسلامک سٹڈیز میں پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ اس کے بعد یہیں پر امریکہ کے ایک شہر میڈیسن میں وسکانسن یونیورسٹی میں بطور استاد شمولیت اختیار کی۔ یہاں پر وہ اردو، فارسی، عربی اور اسلامیات کے مضامین پڑھایا کرتے تھے۔ اس جامعہ میں انھوں نے بطورِ استاد ۳۸ سال خدمات انجام دیں اور ۲۰۰۸ء میں ریٹائر ہو گئے۔

انھوں نے بہت سی اردو کتب کا انگریزی میں ترجمہ کیا۔ ایک انٹرویو میں جب ان سے پوچھا گیا کہ وہ ترجمے کو ایک طبع زاد کام سے کس طرح مختلف یا مماثل دیکھتے ہیں تو ان کا جواب یہ تھا:

> "جہاں تک مختلف ہونے کی بات ہے تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ طبع زاد لکھنے والے کے پاس جو آزادی ہوتی ہے، وہ مترجم کو نصیب نہیں ہوتی۔ اس لیے کہ طبع زاد لکھنے والا تو خود ہی ایک ارتقائی مرحلے کے تحت اپنی تحریر میں سے کچھ نکال بھی دیتا ہے، شامل بھی کر لیتا ہے۔ لیکن مترجم کے پاس جو چیز آتی ہے وہ اپنی ساخت اور معنی میں حتمی ہو چکی ہے۔ پھر ادیب کی طرح مترجم کے بھی زبان کے مسائل ہوتے ہیں بلکہ مترجم کے لیے یہ مسائل اور بھی شدید ہو جاتے ہیں مثلاً تحریر میں جہاں ابہام ہے تو ادیب کو پتا ہے کہ وہ

کس چیز کو جان بوجھ کر مبہم بنا رہا ہے لیکن مترجم کو نہیں پتا کہ وہ ابہام کس حوالے سے ہے۔ اسے پہلے یہ جاننا پڑے گا کہ وہ کیا چیز ہے جسے مبہم بنایا گیا ہے تا کہ وہ بھی اسے مبہم بنا سکے تو گویا مترجم طبع زاد لکھنے والے کی نسبت زیادہ پابند ہوتا ہے۔

جہاں تک مماثلت کا تعلق ہے تو آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگر طبع زاد لکھنے والے کو ایک قسم کی تسکین کا احساس ہوتا ہے تو وہ مترجم کو بھی ہو گا، اگر اس نے کام ڈھنگ سے کیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہوتا ہے کہ مترجم جس چیز کو ترجمہ کر رہا ہے وہ اگرچہ اس کی اپنی تو نہیں بن سکتی لیکن وہ اس کے ساتھ برتاؤ ویسا ہی کرتا ہے جیسے کہ وہ اس کی اپنی ہو۔ اس لیے مترجم چاہے لاکھ ایمانداری برتے کہیں نہ کہیں اس کی شخصیت بھی، اس کے الفاظ کے چناؤ میں اور اصل تحریر کو بہتر بنانے کی کوشش میں اس کے ترجمہ شدہ کام میں دَر آتی ہے۔ چنانچہ ایک انداز میں آپ کہہ سکتے ہیں کہ ترجمہ بھی تقریباً طبع زاد چیز ہی ہوتا ہے۔"(۱۵)

وہ ایک افسانہ نگار، مترجم اور محقّق تھے۔ انھوں نے انگریزی دنیا کو اردو ادب سے ترجمے کے ذریعے آشنا کیا۔ انھوں نے متعدد اردو کتب کا انگریزی ترجمہ کیا۔ کئی انگریزی کتب کا اردو میں بھی ترجمہ کیا۔ ان کی چند تصانیف مندرجہ ذیل ہیں:

- The Tale of the Fisherman: Contemporaries Urdu Short Stories
- The Greatest Urdu Stories Ever Told
- Do You Suppose it is the East Wind? Stories from Pakistan
- My Name is Radha by Manto
- The Old Banyan: Selected Stories by Ahmed Nadeem Qasmi
- Midnight's Furies: The Deadly Legacy of Indian's Partition by Nisjid Hajari
- The Color of Nothingness: Modern Urdu Short Stories
- Snake Catcher by Naiyer Masud
- Harper Collins Book of Short Stories
- L'art du Roman (The Art of Romance) by Milan Kundera

اس کے علاوہ بھی انھوں نے بہت سی اردو زبان کی کتابوں کا انگریزی میں ترجمہ کیا۔ میلان کنڈیرا کی کتاب کو "ناول کا فن" کے نام سے ترجمہ کیا اور اسی ترجمے پر انھیں ۲۰۱۳ء میں محمد حسن عسکری ایوارڈ دیا گیا۔ اپنے ترجمے کے ذریعے انھوں نے اردو ادب کے ادیبوں کو انگریزی دنیا میں متعارف کرایا۔ ان ادیبوں میں سعادت حسن منٹو، احمد ندیم قاسمی، انتظار حسین، نیر مسعود، الطاف فاطمہ، غلام عباس، عبداللہ حسین، راجندر سنگھ بیدی زیادہ مشہور ہیں۔ اردو زبان کے یہ مایہ ناز مترجم ۳جون ۲۰۱۸ء کو انتقال فرما گئے۔

ترجمہ ایک فن ہے اور اس میں کسی مصنف کے خیالات کو لے کر اپنی زبان کا لباس پہنایا جاتا ہے۔ ترجمہ کی روایت زمانہ قدیم سے ہے۔ پرانے زمانے میں لوگ ضرورت کے تحت ایک زبان سے دوسری زبان میں ترجمہ کیا کرتے تھے۔ بظاہر یہ ایک آسان کام نظر آتا ہے لیکن حقیقت میں ایک مشکل اور نازک کام ہے۔ اردو زبان میں ترجمہ کی روایت بھی کافی قدیم ہے۔ اردو کے ابتدائی شعری اور نثری ادب کی عمارت زیادہ تر تراجم کی بنیاد پر استوار کی گئی۔ اردو زبان میں ترجمہ کی روایت کو دہلی اردو کالج نے نیا موڑ دیا اور سر سید احمد خان کے دور میں اس میں مزید پختگی آئی۔ مذہبی اعتبار سے ترجمہ کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ثقافتی اعتبار سے بھی ترجمہ بہت اہمیت کا حامل ہے۔ ترجمہ کی اہمیت کے پیش نظر یہ ایک الگ سے مضمون کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ اس کے لیے طریقے وضع کیے گئے ہیں۔ سائنس و ٹیکنالوجی کے اس دور میں مشینی ترجمہ بھی رواج پا رہا ہے۔ ترجمہ کی اہمیت کے پیش نظر مترجم میں کچھ خوبیوں کا ہونا بھی ضروری ہے۔ مترجم کو دیانتداری کے ساتھ تمام متن کو نئی زبان میں منتقل کرنا چاہیے۔

اردو ادب میں ناول داستان کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ اس پر انگریزی ناول کے بھی گہرے اثرات ہیں۔ اردو تنقید میں ناول کی تنقیدی کتب بہت کم ہیں۔ زیادہ تر ناول کی تنقیدی کتب انگریزی سے ترجمہ ہو کر اردو میں آئیں۔ "ناول کا فن" اور "نوجوان ناول نگار کے نام خط" ناول کی تنقید کے متعلق بنیادی کتب کی حیثیت رکھتی ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ سوزن بیسنٹ، پروفیسر، ترجمہ توحید احمد، تقابلی ادب:ایک تنقیدی جائزہ،پورب اکیڈمی،اسلام آباد، ۲۰۱۵ء،ص۵

۲۔ جمیل جالبی،ڈاکٹر، قومی انگریزی لغت،الحمرا پبلشنگ، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد،۱۹۹۱ء،ص۳۳۴

۳۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، کشاف تنقیدی اصطلاحات، مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد،۱۹۸۵ء،ص۹۴

۴۔ نثار احمد قریشی،ترجمہ:روایت اور فن، مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد،۱۹۸۵ء،ص۴

5. Catford J.C. A Linguistic Theory of Translation, Oxford University Press. London, 1965. P.21

۶۔ نثار احمد قریشی، اردو میں نثری تراجم کی روایت کا مختصر جائزہ(مضمون)مشمولہ:ترجمہ:روایت اور فن، (مرتبہ)نثاراحمد قریشی،مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد،۱۹۸۵ء،ص۳

۷۔ مرزااسلم بیگ،سکسینہ کی تاریخ ادب اردو(مضمون)، مطبوعہ: تحقیق،شمارہ نمبر۲،سندھ یونیورسٹی جامشورو، ۱۹۸۸ء،ص۲۴۷

۸۔ حسن الدین احمد، ڈاکٹر، انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی وتنقیدی مطالعہ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی۔،۲۰۱۳ء،ص۱۷

۹۔ فاخرہ نورین،ڈاکٹر،ترجمہ کاری،ادارہ تحقیقاتِ اردواسلام آباد،جون۲۰۱۴ء،ص۱۸

۱۰۔ ایضاً،ص۲۰

۱۱۔ مرزاحامد بیگ ، ترجمے کا فن: نظری مباحث ۴۶ قبل مسیح تا۱۹۸۶ء(مضمون)، مطبوعہ: کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۵ء،ص۱۲۵

۱۲۔ مرزاحامدبیگ، مغرب سے نثری تراجم، مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد،۱۹۸۸ء،ص۴۷

۱۳۔ ابوالکلام قاسمی،ناول کا فن، عکس پبلی کیشنزلاہور،۲۰۱۹ء،ص۱۷

۱۴۔ ایضاً،ص۱۸

۱۵۔ محمد عمر میمن (انٹرویو)، از محمد عکف رمضان، نمود،شمارہ ۴،لاہوریونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز،لاہور، ۲۰۱۵ء،ص۱۵۷-۱۵۸

باب دوم

دونوں کتب کے تراجم کا تنقیدی جائزہ

الف۔ موضوعاتی جائزہ:

اردو ادب میں ناول ایک خوبصورت اور نئی صنفِ ادب ہے۔ یہ ایک فرضی نثری قصہ ہوتی ہے جس میں حقیقی زندگی کا عکس ہوتا ہے۔ اس میں معاشرہ، کردار اور دیگر جزیات کو اتنی مہارت سے پیش کیا جاتا ہے کہ قاری کو حقیقت لگتی ہے۔ اس میں ایک مکمل زندگی بیان کی جاتی ہے۔ اس کے عناصر ترکیبی میں کہانی، پلاٹ، کردار، مکالمے، اسلوب اور موضوع وغیرہ شامل ہیں۔ ناول کا آفاق زندگی کی حرکیات کے الم و انبساط کی خمیر سے تشکیل پاتا ہے۔ مراد یہ کہ انسانی زندگی کے حالات و واقعات اور معاملات کا انتہائی گہرے اور مکمل مشاہدے کے بعد ایک خاص انداز میں ترتیب کے ساتھ کہانی کی شکل میں پیش کرنے کا نام ناول ہے۔ ناول لکھنا ایک فلسفیانہ مشغلہ ہے۔ ناول لکھنے کے لیے ایک سنجیدہ و مہذب شعور و خیال کی ایک خاص گہرائی اور ادراک ضروری ہے۔ ادب میں ناول اس وقت وجود میں آیا جب ادبیات میں ایک نمایاں پختگی اور گہرائی آچکی تھی اور معاشرتی تہذیب ایک اعلیٰ مقام حاصل کر چکی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ناول کا مطالعہ ایک تفریحی چیز نہیں بلکہ تہذیبی اور ذہنی تربیت بھی ہے۔ آل احمد سرورؔ لکھتے ہیں:

> "ناول ہمارے ادب میں انگریزی کے اثر سے آیا۔ مغربی ادبیات میں چونکہ ہم عام طور پر انگریزی ادب سے ہی واقف ہیں، اس لیے زیادہ تر ناول کی تاریخ اور تنقید میں انگریزی ادب کے شاہکاروں ہی کو پیشِ نظر رکھا جاتا ہے۔ یہ صحیح نہیں ہے۔ ناول نے براعظم یورپ اور امریکہ میں ایک خاص اہمیت حاصل کی ہے اور فرانسیسی، روسی، جرمن اور ناروے کے بعض مصنفین نے ناول کو کہاں سے کہاں تک پہنچا دیا ہے، خصوصاً روسی ناول نگاروں نے انیسویں صدی کے روس کی روح کو جس طرح بے نقاب کیا ہے اور متوسط طبقے کے مردوں اور عورتوں کی سیرت کو جس طرح بیان کیا ہے، اس کا جواب دوسرے ادبیات میں مشکل

سے ملے گا۔ اس لیے ناول کے اصول، ارتقا اور نشو نما کو سمجھنے کے لیے پوری یورپین ناول کی تاریخ کو سامنے رکھنا چاہیے۔"(۱)

دراصل ناول ایک تاریخی اور تہذیبی دستاویز بھی ہے جس میں زندگی کی مسرت و بصیرت اور غم والم کو پیش کیا جاتا ہے۔ اس پیش کش میں مختلف کرداروں کی مدد لی جاتی ہے۔ یہ ادب کی واحد صنف ہے، جو ایک مکمل کتاب کی صورت و ہیت میں ہوتی ہے۔ کچھ اردو ناول خاصے ضخیم ہیں مگر ان کی کہانی اور اظہار بیاں اتنا دلکش ہوتا ہے کی قاری اسے ختم کئے بغیر رہ نہیں پاتا۔ جس کی مثال شوکت صدیقی کی ناول "خدا کی بستی" ہے جو طوالت کے باوجود اول تا آخر پڑھنے والے کو اپنے سے الگ نہیں کر پاتی۔ ناول میں تخیل اس دنیا کی حقیقتوں کی بازیافت یا ممکنہ ترتیب و تشکیل کے فرائض انجام دیتا ہے۔ ناول میں توجہ کا مرکز کردار ہوتے ہیں جن کا تعلق اسی دنیا کے جیتے جاگتے انسانوں سے ہوتا ہے۔

ناول دراصل داستان ہی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ جدید واضح اور کامیاب شکل۔ ابتدائی دور کو ملحوظ رکھتے ہوئے اس صنف کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ اس میں زندگی کی بھرپور ترجمانی ہوتی ہے اور تمام فنی لوازمات کا اہتمام بھی ہوتا ہے۔ ناول کے امتیازی عناصر میں قصہ، پلاٹ، کردار، مکالمہ، منظر، اسلوب، وقت، مقام کا تعین اور نقطہ نظر یا نصب العین کو شامل کیا گیا ہے۔ ناول میں عموماً ابتدا ہی سے کشمکش کا آغاز ہو جاتا ہے اور نقطہ عروج تک پہنچتے پہنچتے قارئین پوری طرح مسحور ہو جاتے ہیں۔ جب قاری میں تحیر و تجسس کا جذبہ ماند پڑ جاتا ہے اور سارے اسرار کھل جاتے ہیں تو ناول اپنی انتہا کو پہنچتا ہے۔(۲)

ناول قصے کہانی سے مختلف ہے۔ قصے کہانیاں انسان کے ساتھ وجود میں آئے۔ ناول کا صحیح معنی میں آغاز اس وقت ہوا جب سماج نے ایک خاص منزل تک ترقی کر لی۔ ناول کے تفریحی پہلو، اس کی دلچسپی، اس میں قصے کی کشش اور جاذبیت کو نظر انداز تو نہیں کیا جاسکتا لیکن ناول کی پوری تاریخ شاہد ہے کہ تفریحی پہلو کے علاوہ بعض اور بڑے رجحانات بھی یہاں کام کرتے رہے ہیں۔ پہلے مصنف اشخاصِ قصہ کو انگلی پکڑ کر چلاتا تھا، رفتہ رفتہ اس جبر کی جگہ اختیار نے لے لی۔ قصے میں ڈرامائی رنگ، واقعات، ہنگامہ، قتل وخون، شدید عشق اور شدید نفرت کے واقعات زیادہ ہوتے ہیں، اچھے اچھے ناولوں میں یہ سب چیزیں اب بھی ملتی ہیں مگر ناول کا رخ عمل سے کردار کی

طرف، ہنگامی واقعات سے زیادہ تفسیر و تشریح کی طرف اور ظاہر سے باطن کی طرف ہو گیا ہے۔ رومانویت کی جگہ حقیقت نگاری نے لے لی ہے۔ واقعات کے بیان میں صحت، اصلیت اور وضاحت کا زیادہ خیال رکھا جاتا ہے۔

ا۔ "ناول کا فن" کا موضوعاتی جائزہ

ای ایم فوسٹر کی کتاب "Aspects of the Novel" کا اردو ترجمہ "ناول کا فن" کے نام سے ابو الکلام قاسمی نے کیا ہے۔ اس کتاب میں ابو الکلام قاسمی ناول کے مختلف عناصر پیش کرتے ہیں اور کلاسیکی عہد سے مثالیں دے کر اپنی بات کی وضاحت کرتے ہیں۔ اس کتاب میں ناول کے سات عناصر پر بات کی گئی ہے جو کہ یہ ہیں: کہانی، کردار، پلاٹ، فنتاسی، پیش گوئی، پیٹرن اور آہنگ۔

قصہ

کہانی کے بارے میں ابو الکلام قاسمی بیان کرتے ہیں "کہانی زمان کی مناسبت سے ترتیب دیے گئے واقعات کا بیان ہے[۳]۔ یہ وقت کی ترتیب ہی ہے جو بے ترتیب اقساط کو ایک کہانی میں بدل دیتی ہے۔ واقعات کو زمانی کی ترتیب سے بیان کرنا زمانہ قدیم کا طریقہ ہے اس کا صرف ایک ہی فائدہ ہوتا ہے کہ سامعین کی دلچسپی قائم رہتی ہے۔ وہ جاننا چاہتے ہیں کہ آگے کیا ہوا۔ کہانی سنانے والے کی صلاحیت ہے کہ وہ سامعین میں تجسس برقرار رکھے۔ کہانی کی خصوصیت کے بارے میں ابو الکالم قاسمی لکھتے ہیں کہ "سننے والوں کے اندر بعد میں سامنے آنے والے واقعہ کے بارے میں، تجسّس کو بیدار کر دیا جائے۔"[۴]

زمانی ترتیب کا حقیقت کی زندگی سے کوئی تعلق نہیں۔ ہماری حقیقی زندگیوں میں وقت کی ترتیب کے ساتھ واقعات رونما ہوتے ہیں۔ کچھ واقعات ہماری زندگی پر زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں اور کچھ کم اثر ڈالتے ہیں۔ انسانی زندگی کو وقت کے مطابق پیمائش کرنا محض ایک طریقہ ہے جس میں یہ بتایا جا سکتا ہے کہ کون کتنی عمر کو پہنچ گیا لیکن کہانی کبھی بھی کسی خاص نقطہ پر نہیں پہنچتی۔

کسی بھی ناول کی بنیاد کہانی پر ہوتی ہے۔ لیکن صرف کہانی نگاری عظیم ناول کی تخلیق کا باعث نہیں بن سکتی۔ "وار اینڈ پیس" میں زمانی ترتیب اگرچہ اس کی عظمت میں اضافہ کرتی ہے کیونکہ یہ ناول زمان و مکاں سے آگے نکل جاتا ہے۔ مکان کا احساس ہمیں خوفزدہ کر دیتا ہے اور پیچھے صرف موسیقی کی طرح کا احساس رہ جاتا ہے اگر کسی نے "وار اینڈ پیس" پڑھا ہے تو اس کے کانوں میں موسیقی کی دھنیں سنائی دینے لگتی ہیں اور ہم اندازہ نہیں

لگاسکتے کہ کیاچیز اسے آگے پڑھنے پر مجبور کررہی ہے۔ کہانی کے تمام واقعات روس کے علاقوں کے سامنے آتے ہیں۔ جن میں دریا، برفیلے پہاڑ، جنگلات، سڑکیں، کھیت اور دوسرے نظارے جو ایک جگہ جمع ہو جاتے ہیں اور قاری کے کانوں میں ارتعاش گھولتے ہیں۔

کردار

ناول کے عناصر میں دوسرا عنصر کردار یالوگ ہیں۔ کوئی بھی ناول نگارانسانی تجربات کو کہانی کے کرداروں کے ذریعے پیش کرتا ہے لیکن ای ایم فوسٹر کے مطابق کردار حقیقی انسان نہیں ہوتے بلکہ وہ حقیقی انسانوں کی طرح ہوتے ہیں۔ کرداروں کی زندگیاں حقیقی انسانوں کی زندگیوں سے مختلف ہوتی ہیں اور عمومی سرگرمیاں جیسے کھانا، پینااور سونے کے متعلق ناول میں بہت کم معلومات دی جاتی ہیں جبکہ محبت کاپہلوحاوی ہوتاہے۔ بعض دفعہ کردار حقیقی انسانوں سے زیادہ اصلی معلوم ہوتے ہیں اس وقت ممکن ہوتاہے جب ناول نگار کرداروں کی زندگی کے چھپے ہوئے پہلو بھی آشکار کرتاہے۔ روزمرہ زندگی میں ہم ایک دوسرے کو سمجھتے نہیں ہیں لیکن ناول میں اگر ناول نگار چاہے تووہ کرداروں کی اندرونی اور خارجی زندگی قارئین پر آشکار کردیتاہے جس کی وجہ سے قارئین کرداروں کو اچھی طرح پہچان لیتے ہیں۔ حقیقی زندگی میں ماسوائے اندازے لگانے کے ہم ایک دوسرے کو پہچانتے نہیں ہیں اور نہ ہی ہم ایک دوسرے کو اپنی پہچان کرانا چاہتے ہیں لیکن ناول میں ہم کرداروں کو مکمل طور پر جان لیتے ہیں۔

کرداروں کی تکمیل کرداروں کو حقیقی بناتی ہے اوراس طرح ہمیں حقیقی کردار کی تعریف کرنے میں آسانی ہوتی ہے۔ حقیقی کرداروہ ہوتے ہیں جن کے بارے میں ناول نگار مکمل ادارک رکھتاہے۔ ناول نگار ہمیں یہ نہیں بتاتا کہ وہ ان کرداروں کے بارے میں کیاجانتاہے بلکہ وہ کرداروں کے ذریعے ہمیں ان کرداروں کے حقیقی ہونے کااحساس دلاتاہے۔ اس احساس کوبیان نہیں کیاجاسکتا۔ ای ایم فوسٹر کرداروں کی قسام بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں "کرداروں کوسپاٹ(Flat) اور تہہ دار (Round) کرداروں میں تقسیم کیاجاسکتاہے"[۵]۔ سپاٹ کرداروں کاایک پہلویہ ہے کہ قاری ان کو بآسانی یادرکھتاہے ابوالکالم قاسمی لکھتے ہیں:

> "سپاٹ کرداروں کادوسرااافادی پہلویہ ہے کہ قاری ان کوبعدتک بہ آسانی یادرکھتاہے۔ کرداراس کے ذہن میں ناقابلِ تسخیر کردار کی حیثیت سے اس وجہ سے محفوظ رہتے ہیں کہ

> حالات سے اثر قبول کر کے 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 کر دیتی ہے۔"(۶)

اس قسم کے کردار قاری کے ذہن میں اس وجہ سے نقش ہو جاتے ہیں کہ حالات چاہے کیسے بھی ہوں ان میں تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ سپاٹ کردار ہمیں کبھی بھی اپنے رویے سے حیران نہیں کرتا ہے جبکہ پیچیدہ کردار ہمیں اپنے رویے اور ناقابلِ بیان باتوں سے حیران کر دیتا ہے۔

پلاٹ

پلاٹ واقعات کا بیان ہے مگر اس میں اسباب و علل پر زیادہ توجہ دی جاتی ہے۔" بادشاہ مر گیا اور پھر ملکہ مر گئی" یہ ایک کہانی ہے۔" بادشاہ مر گیا اور پھر اس کی موت کے غم میں ملکہ مر گئی"۔ یہ ایک پلاٹ ہے۔ اس میں کہانی کی طرح زمانی ترتیب کو ملحوظ رکھا گیا ہے لیکن علت و معلول کا شعور اس پر غالب ہے۔ یہ ایک ایسا پلاٹ ہے جس میں اسراریت ہے۔ ایسی پراسراریت جس کو اعلیٰ پیمانے پر بڑھایا جا سکتا ہے۔ یہ پلاٹ زمانی ترتیب کو پرے ہٹا دیتا ہے اور جہاں تک اس کی حد بندیاں اجازت دیتی ہیں، کہانی سے دور ہو جاتا ہے۔(۷)

ملکہ کی موت پر ذرا غور کریں تو ہمارے ذہن میں سوال آتا ہے کہ بادشاہ کی موت کے بعد "کیا" ہوا اگر یہی بات کسی پلاٹ میں ہو تو ہم سوال کرتے ہیں "کیوں" ہوا۔ "کیا" اور "کیوں" کا یہی بنیادی فرق کہانی اور پلاٹ میں حدِ تمیز پیدا کرتا ہے۔

> "پلاٹ میں ذہانت اور یادداشت کا آپس میں بہت گہرا تعلق ہے۔ کیونکہ کوئی بات یاد رکھے بغیر ہم کوئی بات نہیں سمجھ سکتے۔ پلاٹ کا خالق ہم سے گزرے ہوئے تمام واقعات کو یاد رکھنے کی توقع کرتا ہے۔ قاری بھی یہی امید کرتا ہے کہ ناول میں ناول نگار بھی کوئی سرا ڈھیلا نہ چھوڑے گا۔"(۸)

اگر گذشتہ مثال میں قاری بادشاہ کی موت کو بھول جائے تو ملکہ کی موت اس پر کوئی اثر نہیں کرے گی۔

> "پلاٹ اور کرداروں کے درمیان لڑی جانے والی جنگ میں پلاٹ بزدلانہ انتقام لیتا ہے۔ تقریباً سارے ہی ناولوں کا انجام کمزور ہوتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ پلاٹ سمٹنے اور ختم ہونے کا تقاضا کرتا ہے۔"(۹)

لیکن ایسا کوئی طریقہ نہیں ہے کہ ناول نگار جیسے اکتاہٹ محسوس کرے اور وہ لکھنا بند کر دے۔ اسے ناول میں تمام کرداروں کو ان کے منطقی انجام تک پہنچانا ہوتا ہے۔ اس کی پلاٹ میں مہارت ہی اسے تمام کرداروں کو قاری کو اکتاہٹ محسوس کرائے بغیر خاتمے کی طرف لے کر جاتی ہے۔ ناول نگار کو کرداروں اور پلاٹ کے درمیان توازن قائم رکھنا ہوتا ہے۔ چونکہ ناول کے کردار حقیقی زندگی سے ہوتے ہیں اور انھیں متوازن انداز میں آگے بڑھنا ہوتا ہے۔ ایک اچھا پلاٹ بعض دفعہ قاری کو حیران کر دیتا ہے۔ پلاٹ میں کردار اپنی فطرت اور تقدیر کے مطابق اپنی باری پر آگے بڑھتے جاتے ہیں۔

فنتاسی

فنطاسیہ یا فنتاسی ادب کی دنیا میں ایک ایسا اسلوب ہے جو تخلیق میں تحیر، تفکر یا تفریح کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس میں ادیب اپنے مشاہدے، علم یا تخیل کی بلند پروازی کے ذریعے کبھی مستقبل کے حالات کو زمانہ حال میں دکھا دیتا ہے اور پیشین گوئی کے انداز میں مخصوص حالات اور واقعات کو ہمارے سامنے نقشہ کھینچ دیتا ہے۔ کبھی وہ گزرے ہوئے وقت کو حال میں دکھا دیتا ہے اور کبھی کبھی تو ماضی و مستقبل کو یکجا کر کے حال میں تخیلاتی روابط اور تضادات کے موازنے سے قارئین کو محظوظ و متاثر کرتا ہے۔ بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ خیالی انداز میں کسی انوکھی یا نرالی مخلوق کی ریاست کا نقشہ ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے اور کہیں خواب و خیال کی دنیا میں آسمانوں کی سیر کرا دیتا ہے۔ گویا اس فنتاسی کے ذریعے ادیب اپنے تخیل کی متنوع صورتوں کے ذریعے معاشرے میں نہ صرف تفریح، اصلاح اور تربیت کا کام کرتا ہے بلکہ اپنے قارئین کو روایت سے ہٹ کر نئی سوچ اور فکر کی طرف بھی راہنمائی کرتا ہے۔

فکشن کے کسی پہلو کی توجیہہ یا تعریف آسان طریقہ نہیں ہے۔ ناول نگار کو یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ قاری کس قسم کا تقاضا کرتا ہے۔ کہانی کا تجسس، کرداروں کے لیے انسانی احساسات اور اقدار کا شعور، پلاٹ کے لیے ذہانت اور یادداشت وغیرہ۔ فنتاسی ہمیں ایسے تطابق پر مجبور کرتی ہے جو کسی ادب پارے کے تطابق سے مختلف اور ایک مستزاد سمجھوتہ ہے۔ ناول نگار کہتا ہے کہ ناول میں کچھ ایسی باتیں ہیں جو آپ کی زندگی میں واقع ہو سکتی ہیں۔ فنتاسی نگار کہتا ہے یہاں بعض باتیں ایسی ہیں جو ممکن ہیں آپ کی زندگی میں واقع نہ ہوئی ہوں مگر پہلے مجھ کو آپ سے اپنی پوری کتاب کو قبول کرنے کا مطالبہ کرنا چاہیے اور پھر یہ مطالبہ کہ آپ میری کتاب کی کچھ خاص باتوں کو قبول کریں

گے۔ دراصل ہر شخص جانتا ہے کہ ناول حقیقت کے واقعات پر مبنی نہیں ہوتا لیکن یہ حقیقی زندگی کا پرتو ہوتا ہے۔ اگر ناول نگار ناول میں فرشتے، جن یا بچے کی ولادت میں تاخیر وغیرہ جیسی مافوق الفطرت چیزیں ڈال دے تو قارئین فوراً کہتے ہیں کہ کچھ زیادہ ہی نہیں ہو گیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس طرح کا طریقہ تنقیدی اعتبار سے درست نہیں۔ ہم فن پارے کا الگ وجود ہوتا ہے اور اس کے اپنے اصول وضوابط ہوتے ہیں۔ ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

> "مجموعی طور پر ناولوں کا لہجہ ایسا لغوی ہوتا ہے کہ جب تخیلی چیزوں کو لایا جائے تو اس سے ایک مخصوص قسم کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ بعض قاری اس سے خوش ہوتے ہیں تو بعض کو حیرت ہوتی ہے۔"(۱۰)

ناول میں فنتاسی سے مراد یہ ہے:

> "فنتاسی سے مراد مافوق الفطرت عناصر ہوتے ہیں لیکن ضروری نہیں کہ اس سے ان عناصر کا اظہار ہو اگرچہ بعض اوقات فنتاسی سے ان مافوق الفطرت عناصر کا اظہار ہوتا بھی ہے مثلاً کسی دیوتا، فرشتہ، بندر، عفریت یا بد روح کو روزمرہ کی زندگی میں لانا یا کسی انسانی کردار کو غیر انسانی ماحول، مستقبل، ماضی، زمین کے اندرونی حصے یا چوتھے بُعد میں لانا، یا شخصیت کے اندر چھلانگ لگانا یا اسے تقسیم کرنا وغیرہ فنتاسی کی مثالیں ہیں۔"(۱۱)

ناول کا لہجہ کافی حد تک سپاٹ ہوتا ہے لیکن فنتاسی اس کے لہجے پر خاص اثرانداز ہوتی ہے۔ اس میں اساطیری عناصر ہوتے ہیں لیکن یہ واقعات میں جادوئی معیار کی طرف اشارہ بھی کرتی ہے۔

انگریزی اصطلاح کی لغت میں فنتاسی کی مندرجہ ذیل تعریف کی گئی ہے:

> "Fantasy literature deals with imaginary worlds of fairies, dwarves, giants and other nonrealistic phenomenon." (12)

انسائیکلوپیڈیا امریکانا میں فنتاسی کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

> "Fantasy: is a form of imaginative thinking that is controlled more by the thinker's wishes, motives and feelings than by conditions in the objective world. In fantasy the individual is most often not seeking to communicate though to others, but

is chiefly sending message to himself. Fantasy is a form of dreaming." (13)

فنتاسی کا استعمال زمانہ قدیم سے دنیائے ادب میں استعمال ہو رہا ہے۔ لوگوں کے اذہان و قلوب کی تسکین کے لیے بعض دفعہ ناقابلِ یقین کہانیاں یا ماورائی دنیا تشکیل دینے کی ضرورت پیش آئی۔ اردو کی قدیم داستانیں فنتاسیہ ادب کی مثالیں ہیں۔ انگریزی ادب میں جوناتھن سوفٹ نے اپنے ناولوں "گلیورز ٹریولز" میں اس عنصر کو بہت اچھے انداز سے استعمال کیا ہے۔ اسی طرح ایڈمنڈ سپینسر کی "فیئری کوین" بھی فنتاسی ادب کی بہترین مثالیں ہیں۔ گوئٹے کی مشہورِ زمانہ تصنیف "فاؤسٹ" اور جے کے رولنگ کی مشہورِ تصنیف "ہیری پوٹر" تو اپنی سنسنی اور ندرت کے اعتبار سے بے مثال تصانیف ہیں۔ اردو ادب میں علامہ اقبال کی تصنیف "جاوید نامہ" بھی فنتاسی کی بہترین مثال ہے۔ ملا نصیر الدین، شیخ چلی، عمرو عیار، علی بابا جیسے مستقل کردار فنتاسی ادب کی مثالیں ہیں۔

اردو ادب کے معروف استاد اور محقق ڈاکٹر وحید قریشی ادب میں تخیل کی اہمیت بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"تخیل کی منزل، حقائق کی منزل سے پہلو بچا کر چلتی ہے۔ اس میں حرکت اور عمل نسبتاً زیادہ آزاد ہوتے ہیں۔ یہاں تخیل کی برق روی، واقعات کی سست روی کا بدل تلاش کرتی ہے۔ ہر فوری خواہش، ہر فوری واقعہ، جذبات و احساسات کی فوری تکمیل کا سامان مہیا کرتا ہے۔ وہ خواہشیں جو عام زندگی میں برسوں پوری نہیں ہو پاتیں یا جن کے پورا ہونے کا کوئی امکان نہیں ہوتا، انھیں مجبور اور بے بس انسان تخیل کی مدد سے پورا کرتا ہے۔ اس طرح اپنے ماحول سے بلند ہو کر صاحبِ فن، زندگی کو گوارا اور ماحول کو ساز گار بنا لیتا ہے۔ زندگی کے ٹھوس حقائق، تعمیر و تاویل اور تخیل کی رنگ آمیزی سے داستانوں میں زیادہ دل فریب اور جاذب ہو جاتے ہیں۔"(۱۴)

پیش گوئی

ناول میں پیش گوئی سے مراد "مستقبل کی پیش گوئی" ہر گز نہیں ہے۔ نہ ہی اس کا مستقبل سے کوئی تعلق ہے۔ ای ایم فوسٹر لکھتا ہے:

"(یہ) ناول نگار کی آواز کا زیرو بم ہے۔ ایک ایسا زیرو بم جس کے سننے کے لیے فنتاسی کی بانسریاں ہمیں متوجہ کرتی ہیں۔ اس کا مرکزی موضوع کائنات 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۔"(۱۵)

پیش گوئی سے مراد ناول نگار کا لہجہ ہے۔ اس کا مرکزی خیال عالمگیر ہوتا ہے۔ یہ علامت نگاری سے قدرے مختلف ہوتی ہے جس میں واقعات حقیقی معانی دیتے ہیں۔ پیش گوئی ناول میں پراسراریت پیدا کرتی ہے لیکن اسے پراسرار عنصر نہیں کہا جاسکتا۔

پیٹرن اور آہنگ

پیٹرن اور آہنگ ناول کے جمالیاتی پہلو ہیں:

"پیٹرن ناول کا جمالیاتی پہلو ہے اور ہر چند کہ اس کی نشو نما، ناول کے کردار، منظر، لفظیات، کسی سے بھی ہو سکتی ہے لیکن وہ اپنی زیادہ تر غذا پلاٹ سے حاصل کرتا ہے۔"(۱۶)

پلاٹ خود اپنے اندر جمالیات کی صفت میں اضافہ کرتا ہے۔ جس طرح قصہ ہمارے تجسس کو بڑھاتا ہے اسی طرح پیٹرن ہماری ذہانت اور حاضر دماغی کا تقاضا کرتی ہے۔ یہ ہمارے جمالیاتی احساسات پر اثر انداز ہوتا ہے۔ یہ ناول کو مجموعی طور پر دکھاتا ہے۔

جس طرح موسیقی میں آواز کا زیر و بم ہوتا ہے اسی طرح ناول میں بھی موسیقانہ اتار چڑھاؤ ہوتا ہے جو بار بار معمولی اتار چڑھاؤ سے ظاہر ہوتا ہے۔ آہنگ بعض اوقات تو بہت سادہ ہوتا ہے اور آسانی سے سب کو سنائی دیتا ہے۔ ابو الکلام قاسمی لکھتے ہیں:

"میرے نزدیک فکشن میں آہنگ کا یہی کام ہے کہ وہ پیٹرن کی طرح اس کے اندر ڈٹا رہے بلکہ وہیں ظاہر ہو جہاں قاری کو تازگی، حیرت، لطف اور امید فراہم کرنے کی ضرورت ہے۔"(۱۷)

اگر ناول میں آہنگ کو مناسب طریقے سے استعمال نہ کیا جائے تو یہ بوجھل پن پیدا کر دیتا ہے اور جامد علامت بن جاتا ہے، قاری کو آگے بڑھنے سے روکتا ہے اور اکتاہٹ کا بھی احساس دلاتا ہے۔ فنتاسی اور پیش گوئی میں کافی

حد تک یکسانیت ہے۔ دونوں میں اساطیری شعور کار فرما ہوتے ہیں۔ ان میں دعائیہ خطاب بھی ہے اور ناول میں مستقبل کے واقعات کا شعور بھی۔

۲۔ "نوجوان ناول نگار کے نام خط" کا موضوعاتی جائزہ

ماریو ور گاس یوسا نے اپنی اس تصنیف میں فکشن کے متعلق اپنے وسیع مطالعے کا نچوڑ پیش کیا ہے۔ بنیادی طور پر یہ کتاب ہسپانوی زبان میں شائع ہوئی۔ بعد ازاں اس کا انگریزی ترجمہ "Letters to a Young Novelist" کے نام سے ہوا جس کا اردو ترجمہ محمد عمر میمن نے کیا۔ کتاب میں ناول کے مختلف عناصر اور تکنیکوں کو پیش کیا گیا ہے جن کی مدد سے ناول نگار ناول کی تعمیر کرتے ہیں۔ ناول میں بے شمار ذرائع اور تکنیک استعمال کی جاتی ہیں ان میں سے چند ایک اس کتاب میں پیش کی گئی ہیں۔ اس کتاب میں محمد عمر میمن فرضی خطوط کے ذریعے ناول کے مختلف عناصر پر بحث کرتے ہے۔

کیچوے کی حکایت

"کیچوے کی حکایت" میں محمد عمر میمن ادبی محرکات کے بارے میں بیان کرتے ہے کہ وہ کون سے عوامل ہیں جو ادیب کو ادب کی تخلیق کرواتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> "حقیقی دنیا اور زندگی سے تخیل میں پناہ لینے کی رغبت اور حقیقی ادبی کاوش کے درمیان جو خلیج حائل ہے اسے انسانوں کی بھاری اکثریت کبھی عبور نہیں کرتی۔ جو عبور کرتے ہیں اور لکھے ہوئے لفظوں کے ذریعے نئی کائناتوں کے خالق بن جاتے ہیں وہ ادیب ہوتے ہیں۔"(۱۸)

محمد عمر میمن ادبی تخلیقات کے ماخذات اور ان کی تخلیقی وجوہات بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "مختلف ہستیوں اور کہانیوں کی ایجاد کے اس اولین میلان کی اصل کیا ہے، یعنی ادبی ووکے شن کا سرچشمہ؟ میرے خیال میں اس کا جواب بغاوت ہے۔ مجھے یقین ہے کہ وہ لوگ خود کو اپنی زندگی سے مختلف زندگیوں کے عمیق مطالعے میں غرق کر دیتے ہیں، زندگی سے جیسی کہ وہ ہے اپنے انکاری ہونے کی بالواسطہ نشاندہی کرتے ہیں اور اسے اپنے تخیل اور احلام کی تخلیقات سے بدل لینے کی خواہش کا مظاہرہ۔"(۱۹)

ادیب بننے کا خیال ایک کیچوا نگلنے کے مترادف ہے۔ یہ ایک طفیلی کیڑا ہے جو آنتوں کے درمیان رہتا ہے۔ ایک بار جب کیچوا کسی عضویہ کے اندر دھرنا جمالیتا ہے تو اس میں ضم ہو جاتا ہے، اسی کے سہارے اپنی زندگی گزارتا ہے اور نشو نما کے لیے خوراک حاصل کرتا ہے۔ کیچوا اس شخص کے جسم کو اپنی نو آبادی بنالیتا ہے۔ ادبی تخلیق کوئی پیشہ نہیں ہے بلکہ یہ ایک ضرورت ہے اس کے بغیر ادیب کا زندہ رہنا مشکل ہوتا ہے۔ جس طرح کیچوا ان اجسام سے خوراک حاصل کرتا ہے جن میں وہ براجمان ہوتا ہے اور ان اجسام کو آرام سے بیٹھنے نہیں دیتا ہے۔ اسی طرح ادبی مشغلہ بھی ادیبوں کو آرام سے بیٹھنے نہیں دیتا ہے۔ "دوسرے لفظوں میں، وہ لوگ جو اس دل موہنے اور جاذب توجہ ووکے شن (مشغلہ) کو اپناتے ہیں۔ زندہ رہنے کے لیے نہیں لکھتے بلکہ لکھنے کے لیے زندہ رہتے ہیں"۔[۲۰]

کتوب لے پاس (Catoblepas)

"کتوب لے پاس" ایک قدیم دیومالائی مخلوق ہے جو رفتہ رفتہ خود کو کھا جاتی ہے اور ابتدا اپنے پیروں سے کرتی ہے۔ "کتوب لے پاس" موضوع کے تحت محمد عمر میمن یہ بیان کرتے ہے کہ کہانیاں کیسے وجود میں آتی ہیں اور ناول نگار اپنے خیالات کیسے پیدا کرتا ہے؟ موضوعات کے بارے میں وہ لکھتے ہے:

> "سارے کے سارے فکشن فنتاسی اور حرفت کی وضعیں ہوتے ہیں جنھیں مخصوص افعال، افراد اور ماحول کے گرد تعمیر کیا جاتا ہے جو ادیب کے حافظے میں نمایاں ہوتے ہیں اور اس کے تخّیل کو انگیخت کرتے ہیں، اور ایسی دنیا کی تخلیق کی راہ میں اس کی قیادت جو اتنی غایت درجے کی فراواں اور بوقلمون ہوتی ہے کہ اسے سوانحی مواد میں جو اس کی آفرینش تھا پہچان لینا بعض اوقات تقریباً (اور بعض اوقات تو قطعاً) ناممکن ہوتا ہے اور یہ ایک طرح سے سارے فکشن کا قلبِ محجوب ہوتا ہے، ساتھ ہی ساتھ اس کا الٹ اور ضد بھی۔"[۲۱]

فکشن کے موضوعات کے متعلق محمد عمر میمن لکھتے ہیں۔ "ناول نگار اپنے موضوعات کا خود انتخاب نہیں کرتا، موضوعات خود اس کا انتخاب کرتے ہیں۔ وہ بعض موضوعات پر لکھتا ہے تو اس لیے کہ کچھ چیزیں اسے پیش آئی ہوتی ہیں۔"[۲۲]

قوتِ ترغیب

کسی بھی ناول میں ہئیت بہت اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ یہ ناول کا بہت اہم عنصر ہے کیونکہ ہئیت ہی ناولوں کو ان کی شکل اور جوہر بخشتی ہے۔ محمد عمر میمن "قوتِ ترغیب" کے تحت ناول کی ہئیت کے بارے میں اپنے خیالات پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "ناول کو قوتِ ترغیب سے لیس کرنے کے لیے اپنی کہانی کو اس طرح بیان کرنا ضروری ہے کہ یہ ہر ذاتی تجربے سے زیادہ سے زیادہ استفادہ کرے جو اس کے پلاٹ اور کرداروں میں مقداراً موجود ہو؛ ساتھ ہی ساتھ، اپنے قاری کو حقیقی دنیا سے اپنی خود مختاری کے اشتباہ کا تاثر بھی دے۔ کوئی ناول ہمیں جتنا زیادہ آزاد اور خود مکتفی لگے گا اور جتنا زیادہ اس میں ہونے والی ہر چیز ہمیں یہ تاثر دے گی کہ یہ کہانی کی داخلی عملیات کے نتیجے کے طور پر عمل میں آرہی ہے، کسی خارجی قوت کے من مانے تسلط کے نتیجے میں نہیں، اس کی قوتِ ترغیب اتنی ہی زیادہ ہو گی۔"(۲۳)

جب کوئی ناول ہمیں حقیقی زندگی میں آزاد ہونے کا تاثر دیتا ہے تو وہ قوتِ ترغیب میں انتہا کو پہنچ چکا ہوتا ہے۔ وہ بڑی کامیابی کے ساتھ اپنے قارئین کو رجھالیتا ہے جو کچھ بیان کر رہا ہو۔ اچھے اور عظیم ناول ہمیں کچھ نہیں بتاتے بلکہ اپنی قوتِ ترغیب کے بل بوتے پر ہمیں ایسے حالات سے گزارتے ہیں کہ ہمیں اپنی شرکت کا احساس ہوتا ہے۔ قوتِ ترغیب کے ذریعے ناول نگار اپنے جھوٹ اور فرضی قصوں کو اس طرح بیان کرتا ہے کہ وہ حقیقت لگتے ہیں۔

اسلوب

ہر ناول نگار کا اپنا اسلوب ہوتا ہے۔ یہ ناول کی ہئیت کا بنیادی عنصر ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ناول الفاظ سے بنے ہوتے ہیں۔ ناول نگار ان الفاظ کو ایک خاص انداز سے بیان کرتا ہے جس سے اس کا اسلوب بنتا ہے۔ زبان کا انتخاب اور ناول کی تنظیم بڑی حد تک اس بات کا تعین کرتے ہیں کہ ناول کی کہانی میں قوتِ ترغیب ہے یا نہیں۔ کسی بھی ناول کو زبان کے بیان سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ الفاظ اپنے موضوع کا تعین خود کرتے ہیں۔ بہت سے ناول نگار ایسے ہیں جن کا اسلوب غلط نویسی سے بھرا ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود یہ انھیں ایک بہترین ناول نگار ہونے سے باز نہیں رکھ سکتا۔ ناول کی زبان کی کامیابی کا انحصار کس بات پر ہے۔ اس سلسلے میں محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"اچھا تو پھر ناول کی زبان کی کامیابی کا انحصار کس بات پر ہے؟ دو خوبیوں پر: اس کا داخلی ربط اور اس کی ناگزیریت۔ ناول جو کہانی بیان کر رہا ہے بے ربط ہو سکتی ہے لیکن وہ زبان جو اس کی تشکیل کرتی ہے اسے باربط ہونا چاہیے، اگر مقصد یہ ہے کہ بے ربطی کو خالصتاً اور قابلِ یقین طور پر ابھارا جائے۔"(۲۴)

ناول نگار کا اسلوب ناخوشگوار ہو سکتا ہے لیکن اپنے ارتباط کے بل بوتے پر وہ کارگر اسلوب ہوتا ہے:

"کہانی کی معتبریت (قوتِ ترغیب) کا انحصار کلیتاً اسلوب کے ارتباط پر نہیں ہوتا جس میں اسے بیان کیا گیا ہو۔ بیانیہ تکنیک کا کردار بھی کچھ کم اہم نہیں ہوتا لیکن ارتباط کے بغیر اعتباریت قائم نہیں ہو سکتی اور یہ گھٹ گھٹا کر صفر رہ جاتی ہے۔"(۲۵)

ہر ادیب کا اپنا ایک منفرد اسلوب ہوتا ہے۔ اسلوب میں کسی دوسرے ادیب کی پیروی نہیں کی جا سکتی۔ اسلوب زبان و بیان کی خوبصورتی ہے۔ اس میں مہارت حاصل کرنے کے لیے محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"مسلسل پڑھا کرو، کیونکہ وافر مقدار میں اچھا ادب پڑھے بغیر زبان کا سرمایہ اور بھرپور احساس پیدا کرنا ناممکن ہے اور جس قدر کڑی جدوجہد کر سکو، گو یہ اتنا آسان نہیں، ان ناول نگاروں کے اسلوب کی نقالی نہ کرو جو تمھیں بہت بھاتے ہیں اور جنھوں نے پہلے پہل تمھیں ادب سے محبت کرنا سکھایا۔ باقی ہر دوسری چیز میں ان کی نقالی کرو، ان کی جانفشانی میں، ان کے نظم و ضبط میں، ان کی عادات میں، اگر تم اسے درست سمجھتے ہو تو ان کے تیقنات کو بھی اپنا بنالو۔ لیکن ان کی نگارش کے نقش و نگار اور آہنگوں کو میکانکی طور پر دہرانے سے اجتناب کرو کیونکہ اگر تم موضوع کے حسبِ حال اپنا ذاتی اسلوب تشکیل نہیں دیتے، تو تمھاری کہانیاں کبھی اس قوتِ ترغیب سے متمتع نہیں ہو سکیں گی جو ان میں زندگی پھونک دے۔"(۲۶)

اسلوب ناول کا ایک پہلو ہے جس سے ناول میں جمالیات کا عنصر داخل ہوتا ہے۔ ناول کا ایک اور پہلو بھی بہت اہم ہے جو تکنیک کہلاتا ہے۔ ناول کو بیان کرنے کے لیے الفاظ کافی نہیں ہوتے بلکہ ان الفاظ کو قارئین تک پہنچانے کی تکنیک اور ترتیب بھی کم اہمیت کی حامل نہیں ہوتی۔

راوی اور بیانیہ مکان

راوی ناول کا بنیادی اور اہم کردار ہوتا ہے۔ ناول میں اس پر ہر چیز تکیہ کرتی ہے۔ راوی کو ناول لکھنے والی ذات سے الگ رکھا جاتا ہے۔ ناول نگار راوی نہیں ہوتا۔ ناول نگار واحد متکلم میں کہانی بیان کرے گا تب بھی ہم اسے راوی نہیں کہہ سکتے۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "راوی یعنی کہانی بیان کرنے والی ذات کو لکھنے والے، یعنی مصنف، سے غلط ملط نہیں کرنا چاہیے۔ یہ بڑی بھاری غلطی ہے جس کے مرتکب بہت سے ناول نگار بھی ہوتے ہیں جو واحد متکلم میں اپنی کہانیاں بیان کرنے کا فیصلہ کر چکنے اور خود اپنی آپ بیتیوں کو عمداً اپنا موضوع بنانے کے بعد یہ باور کر بیٹھتے ہیں کہ وہ خود ہی اپنے فکشنوں کے راوی بھی ہیں۔ وہ غلطی کرتے ہیں۔ راوی وہ ہستی ہے جو لفظوں کی بنی ہوتی ہے گوشت اور خون کی نہیں، جیسے مصنف ہوتے ہیں۔"(۲۷)

راوی کہانی میں اندرونی ربط قائم کرتا ہے۔ اس کا کام کہانی کے مختلف کرداروں کا تعارف بیان کرتا ہے۔ اس کا طرز عمل کسی کردار کو ظاہر کرنا، چھپانا، تیزی سے آگے بڑھنا، کرداروں کو عیاں کرنا یا آگے بڑھ جانا، باتونی ہونا یا شوخ و چیچل ہونا واضح کرتا ہے۔ تمام ناول نگار کہانی بیان کرنے کے لیے کوئی نہ کوئی راوی ایجاد کرتے ہیں۔ راوی خود بھی اتنا ہی من گھڑت ہوتا ہے جس طرح دوسرے کردار جن کی کہانی راوی بیان کرتا ہے۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "ایک ہمہ دان راوی بیانیہ کائنات میں سب چیزوں کا علم رکھتا ہے اور اس میں کہیں پر بھی فائز ہو سکتا ہے۔ چنانچہ جو بھی نقطہ نظر چنا جائے، یہ شرائط کے ایک دستے کے ساتھ آتا ہے اور اگر راوی ان شرائط کا التزام نہیں کرتا، تو ناول کی قوتِ ترغیب گھٹ جاتی ہے۔ اس کے برعکس، راوی جس قدر مکانی نقطہ نظر کی عائد کردہ حدود سے قریب رہتا ہے، قوتِ ترغیب اتنی ہی زیادہ شدید ہوتی ہے اور بیانیہ ہمیں اتنا ہی زیادہ حقیقی معلوم ہوتا ہے، "سچائی" سے اتنا ہی سیراب جتنے وہ تمام ناول ہوتے ہیں جن میں پرلے درجے کے جھوٹ عین صداقت معلوم ہوتے ہیں۔"(۲۸)

کوئی بھی ناول نگار راوی کی تخلیق میں آزاد ہوتا ہے اور اپنی ضرورت کے تحت وہ راوی تخلیق کرتا ہے اور اس سے کہانی بیان کرواتا ہے۔

زمان

"زمان" کی اصطلاح کے تحت محمد عمر میمن ناول میں زمان و مکان کی نوعیت اور اس کے استعمال کے بارے میں بیان کرتے ہیں۔ زمان و مکان کو وہ فلسفیانہ طرز پر زیر بحث نہیں لاتے بلکہ نہایت ہی سادہ زبان میں لکھتے ہیں:

> "وقت دو طرح کا ہوتا ہے، سلسلے وار اور نفسیاتی۔ اول الذکر معروضی وجود رکھتا ہے، جو انسانی موضوعیت سے آزاد ہوتا ہے۔ جب ہم فضا میں اجرامِ فلکی کی حرکت اور ایک دوسرے کی نسبت سے سیّاروں کے مقام کی پیائش کرتے ہیں تو اسی سلسلے وار وقت میں؛ یہ سلسلے وار وقت ہی ہے جو ٹھیک ہماری پیدائش کے لمحے سے ہماری موت کے لمحے تک ہمیں رفتہ رفتہ ہضم کرتا جاتا ہے اور ہر ذی حس وجود کی نتیجہ خیز زندگی کے پیمائشی خاکے پر اختیار رکھتا ہے۔ لیکن ایک دوسرا نفسیاتی وقت بھی ہوتا ہے جس کا ہمیں شعور ہوتا ہے، لیکن یہ اس پر منحصر ہے کہ ہم کیا کر رہے اور کیا نہیں کر رہے ہیں اور اس کی شکل ہماری زندگی میں بڑی مختلف ہوتی ہے۔ جب ہم عالمِ نشاط میں ہوں یا جب شدید غلبہ آور، جاذب یا توجہ بنانے والے تجربات میں ڈوبے ہوں تو یہ وقت تیزی سے گزر جاتا ہے۔ اس کے برعکس، یہ اس وقت گھسٹتا ہوا اور لامتناہی معلوم ہوتا ہے، سیکنڈ منٹ لگتے ہیں، منٹ گھنٹے، جب ہم انتظار کی کیفیت میں ہوں یا تکلیف اٹھا رہے ہوں اور ہمارے حالات (تنہائی، ایک طویل رت جگا، آفت، کسی ایسی چیز کا انتظار جو واقع ہو یا نہ ہو) ہمیں اس کے گزران کا گہرا شعور دیتے ہوں، جو ٹھیک اسی لیے کہ ہم اس کے جلدی سے گزر جانے کی خواہش کرتے ہیں۔ اکھڑا اکھڑا، آہستہ رو اور رکتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔"(۲۹)

ناول نگار وقت کو معروضی استعمال کرنے کی بجائے نفسیاتی وقت کو استعمال کرتا ہے لیکن وہ وقت کو اس مہارت سے استعمال کرتا ہے کہ قاری کو معروضی اور نفسیاتی وقت میں فرق محسوس نہیں ہوتا۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "ناول میں وقت کی بنیاد سلسلے وار وقت پر نہیں ہوتی بلکہ نفسیاتی وقت پر، ایک موضوعی وقت جسے ایک ناول نگار (اچھا ناول نگار) معروضیت کی شکل و صورت دینے پر قادر ہوتا ہے اور اس طرح ناول کو حقیقی دنیا سے الگ کرتا ہے۔"(۳۰)

زیادہ تر ناول نگار وقت کو مختلف تکنیکوں کے ذریعے استعمال کرتے ہیں ان میں سے ایک "شعور کی رو" ہے۔ بہر حال وقت کا استعمال ناول نگار کو نہ صرف ایک عظیم ناول نگار بناتا ہے بلکہ اس کی تخلیق کو زندہ جاوید بنا دیتا ہے۔

حقیقت کی سطحیں

ناول میں حقیقت کی سطح سے مراد وہ سطح ہے جس پر راوی ناول کو بیان کرنے کے لیے خود کو فائز کرتا ہے اور حقیقت کی وہ سطح جس پر کہانی واقع ہوتی ہے، کے درمیان پایا جاتا ہے۔ زمان و مکان کی طرح کہانی کی حقیقت کی سطحیں مختلف ہو سکتی ہیں۔ سب سے واضح اور زیادہ سطحیں حقیقی دنیا اور فنتاسی کی دنیا ہیں۔ ان دونوں سطحوں کو ایک دوسرے کی ضد رکھنا، کا مقصد یہ ہے کہ عام طور پر یہ ناول میں لازمی استعمال ہوتی ہیں۔ جب کہانی بیان کی جاتی ہے تو راوی حقیقی دنیا میں رہتے ہوئے فنتاسی دنیا کے حالات بیان کر رہا ہوتا ہے۔ محمد عمر میمن بیان کرتے ہیں:

> "یہ جاننا اہم نہیں کہ زیر تجزیہ ناول کتابی اور بے شمار جدولوں کے ٹھیک کس سلسلے میں کھپتا ہے اہم اس پر توجہ دینا ہے کہ ہر ناول میں ایک مکانی نقطہ نظر ہوتا ہے، یہ سمجھنا ہوتا ہے کہ یہ تینوں بنیادی طور پر ایک دوسرے سے آزاد اور مختلف ہوتے ہیں، اگرچہ ان کی حدود اکثر غیر واضح ہوتی ہیں اور یہ محسوس کرنا ہوتا ہے کہ وہ طریقہ جس پر تینوں نقطہ ہائے نظر گھلتے ملتے اور ہم آہنگ ہوتے ہیں ناول کو وہ اندرونی ارتباط بخشتا ہے جس پر اس کی قوتِ ترغیب کا دارومدار ہوتا ہے۔"(۳۱)

ناول نگار کو حقیقی دنیا سے مشابہت اختیار کرنے کے لیے کئی سطحوں سے مشابہت کرنی ہوتی ہے۔ اگر ناول کے الفاظ، اس کی ساخت اور کہانی کے حسبِ حال جسے ناول نگار قابلِ قبول بنانے کی نیت رکھتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اس ناول کا متن متوازن ہے اور ناول زندگی کے قریب تر ہے۔

انتقالات اور کیفی زقندیں

ناول کی تنقید میں انتقال وہ تبدیلی ہے جو بیان کردہ نقطہ ہائے نظر میں واقع ہو۔ انتقال مکانی میں ہو سکتا ہے اور زمانی بھی۔ ناول میں مکانی انتقال کے مقابلے میں زمانی انتقال بہت کم ہوتے ہیں۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "انتقالات کا تعین ایک طرح تو ان نقطہ ہائے نظر سے ہوتا ہے جس میں وہ وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ مکان، زمان اور سطحِ حقیقت اور دوسری طرف اپنے ضمنی یا ٹھوس (ذیلی یا لابدی)

کردار سے۔ محض زمانی، مکانی انتقال ضرور اہم ہوتا ہے لیکن یہ کسی کہانی کی اساس کو مکملاً نہیں بدل دیتا، خواہ کہانی حقیقت پسند ہو یا فنتاسی۔"(۳۲)

جب ناول میں اچانک کوئی تبدیلی کو پیش کرنا ہو یا کوئی نئی کیفیت قاری تک پہنچانا ہو تو ناول نگار کیفی زقندیا انتقال کا عنصر استعمال کرتا ہے۔ مثال کے طور جب ناول میں کسی فرد کی اچانک جنس تبدیل ہو جائے یا وہ کوئی انسان سے کوئی ماورائی مخلوق یا کسی ماورائی مخلوق سے کوئی انسان میں تبدیلی ہوتی ہے۔ اس سے ناول میں قوتِ ترغیب کا اضافہ ہوتا ہے۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"انتقال کسی چیز کی ضمانت دیتے ہیں نہ اس کی نشاندہی کرتے ہیں اور قوتِ ترغیب کے حساب سے ان کی کارگری یا ناکامی کا انحصار اس مخصوص طریقے پر ہوتا ہے جس میں راوی انتقالات کو ایک مخصوص کہانی میں برتتا ہے۔ ایک ہی عمل ناول کی قوتِ ترغیب کو تقویت بھی پہنچا سکتا ہے اور اسے تباہ بھی کر سکتا ہے۔"(۳۳)

انتقال اور کیفی زقندیں ناول کے پلاٹ میں اس طرح ترتیب دیے جاتے ہیں کہ قاری کو خوشگوار حیرت تو ہوتی ہے لیکن وہ انھیں بآسانی قبول کر لیتا ہے۔

چینی ڈبّے

ناول نگار ناول کی کہانی کو دلچسپ اور تجسس آمیز بنانے کے لیے بہت سی تراکیب استعمال کرتا ہے ان میں سے ایک "چینی ڈبے" کی ترکیب ہے۔ "چینی ڈبے" سے مراد کہانی کو ایک ایسے موڑ پر ختم کیا جائے کہ قاری کے اندر مزید جاننے کا تجسس ہو اور وہ اسے مزید پڑھنے کے لیے مجبور ہو جائے۔ ناول میں کہانی روایتی چیستانوں کی طرح آگے بڑھائی جاتی ہے جو بتدریج پھیلتی اور سکڑتی رہتی ہے۔ بعض حصے ایک دوسرے کے اندر سے پھوٹتے ہیں اور بعض حصے ایک دوسرے کے اندر سما جاتے ہیں۔ ناول کی مرکزی کہانی کے ساتھ ضمنی کہانیاں بھی ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ بعض ضمنی کہانیاں ناول میں پراسراریت اور پیچیدگی پیدا کرتی ہیں۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں کہ "دی تھاؤزینڈ اینڈ ون نائٹ" میں جب سلطان تمام عورتوں کو بھیانک انداز میں سر قلم کر کے موت کے گھاٹ اتارنے کی سزا دیتا ہے تو شہرزاد سلطان کو کہانیاں سناتی ہے اور ایک چال چلتی ہے۔ ہر رات کہانی اس طرح رک جاتی ہے کہ آگے کیا ہو گا۔ شش و پنج اور تجسس کی بابت سلطان شہرزاد کو مزید ایک رات کے لیے زندہ رہنے دیتا ہے۔ اس

طرح شہر زاد اپنے آپ کو کہانیاں سنا کر ایک ہزار ایک دن تک موت سے بچاتی ہے اور بلآخر سلطان جسے کہانیاں سننے کی عادت ہو گئی تھی اس کی جان بخش دیتا ہے۔ شہر زاد "چینی ڈبوں" والا طریقہ استعمال کرتی ہے۔(۳۴)

"چینی ڈبوں" کا طریقہ کار ناول نگار اپنے ناول کی کہانی کو طول دینے اور اس میں تجسس پیدا کرنے کے لیے استعمال کرتا ہے۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "جس طرح لوگ اپنی زندگی کو پُرمایہ بنانے کے لیے فنتاسیے اور فکشن میں خلوت گزینی اختیار کرتے ہیں، اور جس طرح ذہن میں تخلیق دیے گئے فکشن روزمرّہ کی زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات پر تعمیر کیے جاتے ہیں۔ فکشن وہ زندگی نہیں ہوتا جس کا تجربہ کیا جاتا ہے بلکہ ایک مختلف زندگی، جسے اس مواد سے جو زندگی بہم پہنچاتی ہے خیال میں لا کھڑا کیا جاتا ہے؛ فکشن نہ ہو تو زندگی ایک روکھی پھیکی اور ویران سی بات ہو گی۔"(۳۵)

پوشیدہ حقیقت

پوشیدہ حقیقت سے مراد وہ حقیقت ہے جو بظاہر تو قاری کی نظر سے پوشیدہ ہوتی ہے لیکن اپنا وجود رکھتی ہے۔ ناول میں راوی کی معنی خیز خاموشی پوشیدہ حقیقت ہی ہے جو ناول نگار قاری کے لیے چھوڑ دیتا ہے کہ وہ خود اس خالی جگہ کو اپنے تخیل کے بل بوتے پر پُر کرے۔(۳۶) محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "پوشیدہ حقیقت یا قلم اندازی کے ذریعے بیان کرنا، بلاوجہ یا من مانا نہیں ہونا چاہیے۔ یہ اشد ضروری ہے کہ راوی کی خاموشی معنی خیز ہو کہ کہانی کے آشکار حصے پر اس کا اثر پڑتا ہو کہ اسے خود کو ایک غیر موجودگی کے طور پر محسوس کرانا چاہیے اور اسے قاری کے تجسّس، توقعات اور فنتاسیوں کو ہوا دینی چاہیے۔"(۳۷)

اس تکنیک کے ذریعے قاری بھی قیاس آرائیوں اور تخمین و ظن سے ناول کی کہانی میں عملی طور پر مداخلت کرتا ہے اور نتائج اخذ کرتا ہے۔ یہی پوشیدہ حقیقت ناول میں قوتِ ترغیب میں اضافے کا سبب بنتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ پوشیدہ حقیقت سب سے زیادہ ناول میں استعمال ہونے والی تکنیک ہے۔

کم یونی کیٹنگ وے سلز

ناول نگار ناول میں مختلف طریقے سے اپنی کہانی کو آگے بڑھاتا ہے۔ وہ واقعات کو راوی کے ذریعے اس طرح بیان کرتا ہے کہ ہر واقعہ ایک نئی واردات ہونے کے باوجود ایک الگ سے اکائی کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ یہ بیانیہ وارداتیں قاری کو کرداروں کے بارے میں مزید معلومات دیتی ہیں۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "دو یا دو سے زائد وارداتیں جو مختلف وقتوں اور مختلف مقامات یا حقیقت کی مختلف سطحوں پر رونما ہوں لیکن جنھیں راوی نے یوں پرو دیا ہو کہ ان کی قربت یا امتزاج ان سے ایک دوسرے میں ردوبدل کراتا ہو اور ہر ایک کو منجملہ دیگر صفات کے، ایک مختلف معنی، لہجہ یا علامتی قدر دیتا ہو جو اگر یہ فرداً فرداً روایت کی گئی ہوتیں وہ حاصل نہ ہوتے۔"(۳۸)

ناول میں کردار متوازی طور پر آگے بڑھتے جاتے ہیں بعض دفعہ ان کا آمنا سامنا بھی ہوتا ہے، ناول میں کئی ضمنی کہانیاں ہوتی ہیں جو ناول کی تکمیل میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔

ب۔ دونوں کتب کا فنی جائزہ:

ا۔ "Aspects of the Novel" کا فنی جائزہ

اردو ادب کی تاریخ میں ناول کی روایت زیادہ قدیم نہیں ہے۔ سو ڈیڑھ سو سال کی مدت کسی ادبی صنف کی پختگی کے لیے ناکافی ہوتی ہے۔ اس کے باوجود اگر آج اردو ناول کو تنقیدی نگاہ سے دیکھا جائے تو وہ نہایت حوصلہ افزا ہے۔ کسی بھی ادبی صنف کے ارتقا میں اس صنف کے ناقدین کا بڑا حصہ ہوتا ہے۔ اردو ناول کی تنقید پر معدودے چند ہی کتب منظر عام پر آئیں۔ ان میں بیشتر یا تو انگریزی سے ترجمہ ہو کر آئیں یا انگریزی کتب کا چربہ ہیں۔ ابو الکلام قاسمی کی کتاب ناول کے فن پر بنیادی کتاب کی حیثیت رکھتی ہے۔

ابو الکلام قاسمی نے اس کتاب کا اردو میں "ناول کا فن" کے نام سے ترجمہ کیا ہے۔ ای ایم فوسٹر نے اسے کتاب کی حیثیت سے نہیں لکھا اور یہی وجہ ہے کہ اس کے ابواب میں منطقی ربط نہیں ہے۔ وہ اس میں خطابیہ لہجہ اپناتے ہیں۔ ای ایم فوسٹر نے اس کتاب میں ناول کے فن پر اپنے خیالات کو بڑی عمدگی اور جامعیت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ دراصل یہ اس کے خطبات ہیں جو اس نے ٹرینیٹی کالج میں ۱۹۲۷ء میں دیے تھے جنھیں بعد ازاں کتابی شکل میں ۱۹۲۷ء میں شائع کروا دیا گیا۔ اس کتاب میں ای ایم فوسٹر نے خطابیہ انداز اپنایا ہے اس لیے اس کتاب کا

اسلوب گفتگووانہ ہے جس میں ای ایم فوسٹر گفتگو کے انداز میں مختلف ادبی مثالیں دے کر اپنے نظریات کو پیش کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "These are some lectures (The Clark Lectures) which were delivered under the auspices of Trinity College, Cambridge, in the spring of 1927. They were informal, indeed talkative in their tone, and it seemed safer when presenting them in book form not to mitigate the talk, in case nothing should be left all... since the novel is itself often colloquial it may possibly withhold some of its secrets from the graver and grander streams of criticism, and may reveal them to backwater and shallows."(39)

ابوالکلام قاسمی نے ای ایم فوسٹر کے بیانیہ انداز کو قائم رکھتے ہوئے ترجمہ کیا ہے۔ وہ اپنی گفتگو کے دوران پہلے مثالیں پیش کرتے ہیں پھر ان سے نتائج اخذ کر کے قارئین یا سامعین سے دوٹوک انداز میں تنقیدی گفتگو کرتے ہیں۔ قارئین کو ان کی باتیں سمجھنے کے لیے ماضی کے ادب سے کافی حد تک واقفیت ضروری ہے۔

جب کسی کتاب کا ترجمہ کیا جاتا ہے تو مصنف کے اسلوب کو قائم رکھنا بہت مشکل کام ہوتا ہے۔ ہر زبان کا اپنا زبان و بیان کا اسلوب ہوتا ہے۔ پھر مترجم کا بھی اسلوب اہمیت رکھتا ہے۔ ترجمے میں مترجم اور مصنف کا اسلوب الگ رکھنا ممکن نہیں ہوتا۔ حاجی احمد فخری لکھتے ہیں:

> "ترجمہ بڑا مشکل کام ہے۔ یہ نگینہ جڑنے کا فن ہے۔ جو بڑی مہارت اور ریاضت چاہتا ہے۔ ایک زبان کے معانی اور مطالب دوسری زبان میں اس طرح منتقل کرنے کے لیے اصل عبارت کی خوبی اور مطلب جوں کا توں باقی رہے۔ دونوں زبانوں پر یکساں قدرت کی ضرورت ہوتی ہے۔ جو عام طور پر کمیاب ہوتی ہے۔"(۴۰)

اسلوب کو طرز نگارش بھی کہا جاتا ہے۔ یہ مصنف کے افکار و خیالات کے اظہار اور ابلاغ کا طریقہ ہے۔ جو دل نشیں بھی ہو اور انفرادی حیثیت بھی رکھتا ہو۔ اسلوب کو انگریزی میں سٹائل بھی کہتے ہیں۔ فارسی اور عربی میں اس کے لیے "سبک" لفظ بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ اسلوب انفرادی ہوتا ہے اسی لیے ہر مصنف کا اسلوب منفرد ہوتا ہے۔ بہت سے مصنفین کو ان کے اسلوب سے ہی پہچانا جاتا ہے۔۔ حاجی احمد فخری لکھتے ہیں:

> "ہمارے نزدیک ترجمے کی تعریف یہ ہے کہ کسی مصنف کے خیالات کو لیا جائے۔ ان کو اپنی زبان کا لباس پہنایا جائے۔ ان کو اپنے الفاظ و محاورات کے سانچے میں ڈھالا جائے اور اپنی قوم کے سامنے اس انداز میں پیش کیا جائے کہ ترجمے اور تالیف میں کچھ فرق محسوس نہ ہو۔"(۴۱)

سادہ زبان و بیان

"ناول کا فن" کا فنی جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ابوالکلام قاسمی نے ترجمہ کرتے ہوئے چھوٹے چھوٹے جملے بنائے ہیں اور سادہ ترتیب کے ساتھ بیان کیا ہے۔ اگرچہ اصل متن میں جملے بڑے اور پیچیدہ ہیں۔ اس سے اردو زبان کے اسلوب کے لیے نئی راہیں کھلتی ہیں۔ مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں:

> "حیران کن بات یہ ہے ہمارے بیشتر مترجمین نے روانی اور سلاست کے پیچھے بھاگتے ہوئے یہ نہیں سوچا کہ اردو نثر کا بڑا مسئلہ تو طویل اور پیچیدہ جملہ لکھنے کا ہے اور اگر کسی ترقی یافتہ زبان کے فن پارے میں تخلیق کار نے پیچیدہ تر احساسات اور جذبات کو لفظوں میں منتقل کرتے وقت یہ کارنامہ انجام دیا ہے تو کوشش کر کے اسے انہی قواعد و ضوابط کے ساتھ اردو میں کیوں نہ منتقل کر لیا، اس سے ہماری زبان میں بھی اسلوبیاتی سطح پر کوئی نئی راہ سوجھنے کا امکان پیدا ہوتا۔ یہ اس کے باوجود ہوا کہ اردو نثر میں گنجلک تجربات اور پیچیدہ جذبات و تجربات کو سہارنے کی قوت نہ ہونے کے برابر ہے۔ "اور"، "اگر"، "لیکن" وغیرہ لگا کر جملوں کو جوڑتے چلے جانے سے بڑا جملہ نہیں بنتا ہے، سو کہا جا سکتا ہے کہ ہماری زبان اور ادبیات نے ترجمے کے ایک عظیم جوکھم سے نبرد آزما رہنے کے باوجود خاطر خواہ فائدہ نہیں اٹھایا۔"(۴۲)

ابو الکلام قاسمی نے "ناول کا فن" کا ترجمہ کرتے ہوئے اردو زبان کے سادہ اور موزوں الفاظ کا انتخاب کر کے ترجمہ کیا ہے۔ جس کی وجہ کتاب کا اسلوب بہت آسان اور واضح ہے۔ قاری کو پڑھتے وقت کسی قسم کی پیچیدگی کا سامنا نہیں ہوتا۔ ابو الکلام قاسمی لکھتے ہیں:

> "آیئے ہم پلاٹ کی تشریح کریں۔ ہم نے کہانی کی تشریح یوں کی تھی کہ یہ زبانی تسلسل کے مطابق ترتیب دیے 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 مر گیا اور پھر ملکہ مر گئی"۔ یہ ایک کہانی ہے۔ "بادشاہ مر گیا اور پھر اس کی موت کے غم میں ملکہ مر گئی"۔ یہ ایک پلاٹ ہے۔ اس میں زمانی تسلسل کو ملحوظ رکھا گیا ہے لیکن علت اور معلول کا شعور غالب ہے۔"(۴۳)

مترجم نے نہایت سادہ الفاظ میں کہانی اور پلاٹ کی وضاحت کر دی ہے۔

ایجاز و بلاغت

ترجمے کے لیے ضروری ہے کہ جس زبان میں ترجمہ کیا جا رہا ہے اس پر مترجم کو عبور ہونا چاہیے تا کہ معیاری اور دلکش انداز میں ترجمہ کیا جا سکے۔ الفاظ کے ذریعے منظر کشی کا نمونہ ملاحظہ کیجیے:

> "اس نے اٹھتے ہوئے اپنی بانہیں 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۔"(۴۴)

ایک اور خوبصورت پیراگراف ملاحظہ کریں جس میں مترجم کی منظر کشی عروج پر نظر آتی ہے:

> "اپنی بانہوں کو ڈائنا کی گردن میں حمائل کرتے ہوئے "ہٹی" 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 سے واپس آ گئی اس لیے کہ وہ چیخ رہا تھا۔"(۴۵)

مندرجہ بالا سطور سے واضح ہوتا ہے کہ مترجم کو اردو زبان پر مکمل عبور حاصل ہے۔

ترجمے کے بنیادی اصولوں سے انحراف

ابوالکلام قاسمی نے ترجمہ کے دوران ترجمے کے بنیادی لوازمات کو نظر انداز کیا ہے۔ "ناول کا فن" کے پیش لفظ میں وہ لکھتے ہیں:

> "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۔"(۴۶)

انھوں نے "ناول کا فن" کا ترجمہ کرتے ہوئے ترجمے کے بنیادی اصولوں سے انحراف کیا ہے۔ انھوں نے مصنف کے لکھے ہوئے سارے متن کو اردو میں منتقل نہیں کیا ہے بلکہ کہیں کہیں تو اپنی مرضی سے اسے اردو کے مزاج کے مطابق موڑ توڑ کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور بعض مقامات پر تو کئی جملے اور یا پیرا گراف ہی حذف کر دیے ہیں۔ کتاب کے پیش لفظ میں وہ لکھتے ہیں:

> "اس باب کا آخری حصہ والٹر اسکاٹ کی "انٹی کوئری" کی تلخیص اور اس کا جزوی تجزیہ ہے۔ میں نے اس حصہ کو ترجمہ میں شامل نہیں کیا ہے، کہ یہ تلخیص صفحات کے غیر ضروری اضافہ کا سبب بن رہی تھی۔"(۴۷)

"Aspects of the Novel" کل سوڈیڑھ سو صفحات پر مشتمل کتاب ہے۔ جس کا اردو ترجمہ ۱۶۵ صفحات میں ہوا ہے۔ اس کے آخری باب میں ایسا کیا تھا کہ مترجم کو یہ خدشہ نظر آیا کہ اگر ان دس صفحات کا ترجمہ کیا گیا تو کتاب میں غیر ضروری اضافہ ہو جائے گا جبکہ ترجمہ کا بنیادی اصول ہے کہ اصل متن کو مکمل طور پر دوسری زبان میں پیش کیا جائے اور اگر ایسا ممکن نہ ہو تو کم از کم زبان کو اس کا الزام نہیں دینا چاہیے۔ سر شیخ عبدالقادر رسالہ مخزن میں لکھتے ہیں:

> "اگر انگریزی سے اردو ترجمہ کرتے ہوئے آپ کو دقتیں محسوس ہوئیں تو آپ کو اردو کے متعلق اپنا "عقیدہ" بدلنے میں اتنی جلدی نہیں کرنی چاہیے تھی کیونکہ ممکن ہے ترجمے کا کام آپ ہی کے لیے موزوں نہ ہو اس میں اردو کا جرم نسبتاً خفیف ہو۔"(۴۸)

"پیٹرن اورآہنگ" کے عنوان سے جو باب شروع ہوتا ہے اس کی ابتدائی دو سطریں حذف کر دی گئیں ہیں۔ وہ سطریں یہ ہیں:

"Our interludes, gay and grave, are over and we return to the general scheme of the course." (49)

اسی باب میں عبد الکلام قاسمی ایک پیراگراف کا ترجمہ کرتے ہوئے چند الفاظ اور کچھ جملے حذف کر دیتے ہیں:

"Before I discuss what pattern entails, and what qualities entails, and what qualities a reader must bring to its appreciation, I will give two examples of books with pattern so definite that a pictorial image sums them up: a book the shape of an hour glass, and a book the shape of a grand chain in that old time dance, the Lancers." (50)

ان سطور کا ترجمہ ابو الکلام قاسمی نے یوں کیا ہے۔

"پیٹرن کے مفہوم اور اس کو سمجھنے کے لیے 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۔"(۵۱)

مندرجہ بالا سطور کا بامحاورہ ترجمہ یوں ہونا چاہیے:

" قبل اس کے کہ میں پیٹرن کے لازمی اجزا پر بحث کروں اور وہ کون سی خصوصیات ہیں جنھیں قاری لازمی طور پر قابلِ ستائش سمجھتا ہے۔ اس کے لیے میں دو کتابوں سے مثالیں دوں گا جن میں پیٹرن اتنا واضح ہے کہ ایک صوری پیکر ان کا خلاصہ بیان کر دیتا ہے۔ ان میں سے ایک کتاب "ریت گھڑی کی شکل" اور دوسری کتاب "زمانہ قدیم کے ناچ کی عظیم زنجیر" ہے۔"(راقمِ مقالہ)

اسی طرح ای ایم فوسٹر ناول میں کہانی کی وضاحت کرتے ہوئے "دی اینٹی کوئری" کی تلخیص بیان کرتا ہے تاکہ قاری کو کہانی کی اچھی طرح سمجھ آجائے۔ مگر "ناول کا فن" کا ترجمہ کرتے ہوئے مترجم نے اس تلخیص کو یکسر نظر انداز کر دیا ہے جو کہ دس سے زائد صفحات پر مشتمل ہے۔(۵۲)(۵۳)

انگریزی الفاظ کا استعمال

"ناول کا فن" کے ترجمے کا اگر تنقیدی جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ابوالکلام قاسمی نے ترجمہ کاری کے بنیادی اصولوں سے انحراف کیا ہے۔ بلاضرورت اور جگہ جگہ انگریزی متن کے کرداروں کے انگریزی میں نام لکھے ہیں اور کہیں پر ان کے تلفظ کو اردو املا میں لکھا ہے۔ بہتر تھا کہ تمام ترجمے میں ایک جیسا اصول اپنایا جاتا اور انگریزی ناموں کو بھی اردو املا میں لکھا جاتا جس سے قارئین کو آسانی ہوتی۔ مترجم نے ترجمہ کرتے وقت بلاوجہ بہت سے انگریزی الفاظ کا ترجمہ نہیں کیا ہے۔ کچھ کرداروں اور کتابوں کے نام ہیں جنھیں اگر ترجمہ نہ بھی کیا جاتا لیکن ان کو اردو میں لکھ دیا جائے تو قارئین کو آسانی ہوتی۔

> "Thais کی طرح Ambassadors ریت گھڑی کی شکل کا ہے۔ Strether اور، Chad، Paphnuce اور Thais کے نعم البدل ہیں جو جگہ تبدیل کرتے رہتے ہیں۔ (۵۴)"

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

> "آیئے اس یکسانیت (Symmetry) کے ارتقا 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 تھا، پیرس جا کر اپنے بیٹے Chad کو بچانے کی ذمہ داری سونپتی ہے۔"(۵۵)

اگر غور کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے مسز نیوسم کو اردو میں لکھا ہے اور چاڈ کو انگریزی میں لکھنے کی کوئی وجہ معلوم نہیں ہوتی۔ اس طرح کی بے شمار مثالیں کتاب سے ملتی ہیں۔ بہتر تھا کہ تمام کرداروں کے نام اردو میں لکھے جاتے۔ اس سے تحریر زیادہ جاذبِ نظر ہو جاتی۔

اسی طرح ایک اور جگہ وہ لکھتے ہیں:

> "خوب 'برناڈ! انہیں اس کتاب کا نام بتادو۔

'Les Faux Monnayeur' برناڈ نے کہا اور اب کیا آپ مہربانی کر کے یہ بتائیں گے کہ یہ 'FauxMonnayeur' کون ہیں؟

"اس بارے میں میرا کوئی خیال نہیں"

برناڈ اور لارا نے پہلے ایک دوسرے کو دیکھا اور پھر Sophronisika کی طرف۔ اس کے بعد ایک گہری سانس کی آواز آتی ہے۔"(۵۶)

مندرجہ بالا اقتباس پر غور کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ جن ناموں کا تلفظ آسان تھا انھیں اردو میں لکھ دیا گیا اور جن کا تلفظ قدرے مشکل تھا انھیں ویسے ہی انگریزی میں لکھ دیا گیا ہے۔

۲۔ "نوجوان ناول نگار کے نام خط" کا فنی جائزہ

ماریو ور گاس یوسا نے اپنی کتاب "Letters to a Young Novelist" میں ناول کے فن پر سیر حاصل بحث کرتے ہیں۔ محمد عمر میمن نے اس کتاب کا اردو ترجمہ "نوجوان ناول نگار کے نام خط" سے کیا ہے۔ محمد عمر میمن نے فرضی بارہ خطوط کے ذریعے ناول کے مختلف عناصر کو تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ پہلے دو خطوط میں ناول کے فنی لوازمات سے آگاہ کیا ہے۔ تیسرے خط میں "قوتِ ترغیب" پر بحث کی ہے جس پر ناول کی کامیابی کا دارومدار ہے۔ اگلے آٹھ خطوط میں ناول کے اجزائے ترکیبی کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ ناول کے اجزائے ترکیبی اسلوب، راوی اور بیانیہ، زمان و مکان، حقیقت کی سطحیں، انتقالات و کیفی زقندیں، چینی ڈبے یا روسی گڑیاں، پوشیدہ حقیقت، اور کم یونی کیٹنگ وے سلز بیان کیے ہیں۔ اپنے آخری خط "بہ طور پسِ نوشت" وہ نوجوان ناول نگار کو مشورہ دیتا ہے کہ پچھلے تمام صفحات میں جو کچھ کہا گیا ہے اسے دریابرد کر دیا جائے اور ناول لکھنا شروع کر دیا جائے۔ ماریو ور گاس یوسا اس کی وجہ بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ تنقید چاہے کتنی ہی سخت گیر اور وجدانی کیوں نہ ہو، کسی بھی تخلیق کی مکمل توجیہہ بیان کرنے کی اہل نہیں ہوتی۔ ہر کامیاب ناول میں ایک ایسا عنصر ضرور ہوتا ہے جو عقلی تنقیدی تجزیے کی گرفت میں نہیں آسکتا۔

اسلوب ناول نگار کے تخلیقی احساس کا خارجی اظہار ہے۔ اس کی مثال سمندر کی اوپر کی سطح ہے لیکن سمندر کی اوپری سطح نچلی سطح سے اتنی ہی ہم آہنگ ہوتی ہے کہ ان کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ جو

فنکار اپنے اسلوب کے فنّی تقاضوں کی طرف جتنا ذمہ دار ہو گا وہ فکری طور پر اتنا ہی بالیدہ نظر اور مہذب ہو گا۔ اسلوب ہی وہ معیار ہے جس پر مختلف تخلیق کاروں کے درمیان امتیاز کیا جا سکتا ہے۔ ناز قادری لکھتے ہیں:

> "اندازِ بیان میں بے تکلفی اور سیلِ رواں کی مانند ایک فطری بہاؤ کا پایا جانا ضروری ہے۔ فکری پہلو اتنا غالب نہ ہو کہ ناول ایک فلسفیانہ صحیفہ بن جائے اور نہ احساسات کی آنچ اتنی تیز ہو کہ وہ جذباتی داستان بن جائے، مقصدیت اتنی حاوی نہ ہو کہ ناول پروپیگنڈہ کا وسیلہ ثابت ہونے لگے اور تفریح و تجسس ایسا سطحی رنگ نہ اختیار کر لے کہ ناول محض تفنن طبع کے لیے ایک پھلجڑی کی شکل میں بدل جائے۔ اسلوب کسی فنکار کے فنّی اور جمالیاتی شعور کی پختگی اور عدم پختگی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔"(۵۷)

سید عبد اللہ لکھتے ہیں:

> "اسلوب مصنف کی شخصیت کا عکس ہے جو الفاظ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسلوب مصنف کے ذہنی اور جذباتی تجربے کا خارجی روپ ہے جس میں مصنف کے باطن اور نفس کی دنیا کی پوری تصویر نمودار ہوتی ہے، مصنف کے تجربات الفاظ کی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں، یہ الفاظ ان تجربات میں یوں جذب ہو کر ظاہر ہوتے ہیں جس طرح شراب میں مستی، پھول میں رنگ اور خوشبو۔ ان کا باہمی وہی تعلق ہے جو رگ و پوست کو شخصِ انسانی سے ہوتا ہے۔"(۵۸)

اسلوب کا تعلق متن کی زبان سے ہے۔ یہی وہ ذریعہ اظہار ہے جس کے ذریعے ناول نگار اپنے تخلیقی تجربات کو ادبی رنگ دیتا ہے اور اس طرح ایک ادب پارہ تشکیل پاتا ہے۔ انھوں نے ناول کے لوازمات پر تنقیدی نگاہ ڈالی ہے۔ چونکہ یہ کتاب خطوط کے جوابات کی شکل میں ہے اس لیے اس کا اسلوب نہایت سادہ ہے۔ اپنے خیالات اور نظریات کی وضاحت کے لیے وہ مختلف ناولوں سے مثالیں پیش کرتے ہیں۔ سادگی ان کے اسلوب کا بنیادی عنصر ہے۔ ماریو ورگاس یوسا اپنی کتاب "Letters to a Young Novelist" میں لکھتے ہیں:

> "For practical advice, I will give you this: since you want to be a novelist and you cannot be one without coherent and essential style, set out to find a style for yourself. Read

> constantly, because it is impossible to acquire a rich, full sense of language without reading plenty of good literature and try as hard as you can, not to imitate the styles of the novelist you most admire and who first taught you to love literature . . . Imitate them in everything else; in their dedication, in their discipline, in their habits; if you feel it is right, make their convictions yours." (59)

ماریوور گاس یوسا اسلوب میں مزح کی تکنیک کو بھی استعمال کرنے کے حق میں ہیں۔ "پیرس ریویو" میں انٹرویو کے دوران انھوں نے کہا کہ میں سنجیدہ ادب میں مزح کو پسند نہیں کرتا تھا کیونکہ سنجیدہ مسائل جیسے سیاسی، تہذیبی یا معاشرتی مسائل کی نشاندہی کے دوران مزح کی تکنیک کا استعمال ادب کے لیے خطرناک ثابت ہو سکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ قارئین یہ نہ سمجھیں کہ اس ادب کی تخلیق محض تفریح طبع ہے لیکن اب میرا خیال تبدیل ہو چکا ہے۔ وہ بتاتے ہیں:

> "But one day, I discovered that in order to affect a certain experience of life in literature, humor could be a very precious tool . . . from then on, I was very conscious of humor as a great treasure, a basic element of life and therefore of literature." (60)

محمد عمر میمن نے نہایت سادگی اور سلاست سے ناول کے فن پر بات کی ہے۔ قارئین کو اکتاہٹ سے بچانے کے لیے انھوں نے فرضی خطوط کی تکنیک کو اپنایا ہے۔ ان فرضی خطوط میں مزح کے پہلو کو بھی استعمال کیا ہے اور اختصار کے پہلو کو بھی نہیں چھوڑا۔

"نوجوان ناول نگار کے نام خط" کا ترجمہ کرتے ہوئے محمد عمر میمن نے ماریوور گاس یوسا کے اسلوب کو اپنانے کی کوشش کی ہے اور کافی حد تک کامیاب رہے ہیں۔ ترجمے کے دوران انھوں نے ترجمے کے بنیادی اصولوں کو مد نظر رکھا ہے۔ انھوں نے متن کا مکمل ترجمہ کیا ہے اور بامحاورہ اردو ترجمہ کے دوران مصنف کی منشا کے مطابق انگریزی متن کو اردو متن میں ترجمہ کا ہے۔ اس ترجمے کا اگر فنی جائزہ لیا جائے تو مندرجہ ذیل پہلو سامنے آتے ہیں۔

لہجے کا تنوع

یہ کتاب خطوط کی شکل میں لکھی گئی ہے اس میں محمد عمر میمن نے بے تکلفانہ اور دوستانہ انداز کو ہو بہو ترجمہ کیا ہے۔ مترجم نے قاری کی دلچسپی کی خاطر ترجمے کے دوران لہجے کا تبدیل کیا ہے جس کی وجہ قاری کو اکتاہٹ محسوس نہیں ہوتی۔

نفسیاتی حربے

اگر اس کتاب کے اسلوب کا تنقیدی جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ مصنف نے خطوط کی تکنیک استعمال کر کے قارئین کو نفسیاتی طور پر اس کتاب کو پڑھنے کی طرف کامیابی سے راغب کیا ہے۔ اس کے علاوہ ان بارہ خطوط کو الگ الگ عنوانات سے لکھ کر بھی تحریر میں چاشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے عنوانات "کیچوے کی حکایت، کتوب لے پاس، چینی ڈبے، کیفی زقندیں، کم یونی کیٹنگ ویسلز قارئین کی دلچسپی کا قائم رکھتے ہیں۔ کیچوے کی حکایت میں محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "نیند ہمیشہ کے لیے فنا ہو چکی تھی۔ بچپن کی نیند کی رحم دل، تاریک اور شیریں فراموشیاں۔ کیڑا میرے قلب میں داخل ہو چکا تھا۔ کنڈلی مارے بیٹھا میرے بھیجے، میری روح، میرے حافظے سے اپنا دوزخ بھر رہا تھا۔ مجھے معلوم تھا کہ انتہائے کار میں اپنی ہی آگ میں آپھنسا ہوں۔ اپنی بھوکوں سے ختم ہوتا جا رہا ہوں۔ اس برہم اور سنگ دل خواہش کی میخ میں گھنپا جس نے میری زندگی کو برسوں سے جذب کر رکھا تھا۔"(۶۱)

مصنف نے دانستہ کچھ عنوانات اور موضوعات کو اس ڈرامائی انداز میں پیش کیا ہے کہ قاری کا تجسس اور دلچسپی بڑھ جاتی ہے۔ کتوب لے پاس میں بھی ایک عجیب و غریب مخلوق کا ذکر کیا ہے جو بے حد زہریلی ہوتی ہے اس کے پاس کوئی بھی جانور جائے تو وہ مر جاتا ہے۔ یہ بھوک کے مارے خود کو ہی رفتہ رفتہ کھا جاتی ہے۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "رہے موضوعات تو میرا عقیدہ ہے کہ ناول نگار اپنے سے ہی کسبِ غذا کرتا ہے، کتوب لے پاس کی طرح، وہ اسطوری جانور جو فلوبئیر کے ناول "دی ٹیمپ ٹیشن اوف سینٹ انتھونی" میں سینٹ انتھونی کو نظر آتا ہے اور جس سے بعد ازاں بورہیس کی "بک آف امیجنری

بینگز" میں دوبارہ ملاقات ہوتی ہے۔ کتوب لے پاس ایک عجیب مخلوق ہے جو رفتہ رفتہ خود اپنے آپ ہی کو کھا جاتی ہے۔ بسم اللہ پیروں سے کرتی ہے۔"(۶۲)

اسلوب کے ضروری ہے کہ شروع تا آخر قاری کی دلچسپی قائم رکھے۔

ایجاز و بلاغت

محمد عمر میمن نے پورے ترجمے کے دوران سادگی اور سلاست کا دامن نہیں چھوڑا۔ بہت سے ایسے انگریزی الفاظ ہیں جن کا اگر اردو ترجمہ کیا جاتا تو شاید مفہوم اتنا واضح نہ ہوتا جتنا انگریزی الفاظ سے واضح ہوتا ہے۔ جہاں اردو ترجمہ کیا ہے تو قوسین میں انگریزی لکھ دی ہے تاکہ قاری کو بہتر وضاحت ملے۔ لیکن ایسا صرف دو تین جگہ پر ہوا ہے۔ مختصر جملوں کے ساتھ اپنا مفہوم بیان کرنا مترجم کا خاص وطیرہ ہے۔ "زمان" جیسے فلسفیانہ نظریات کو بھی بڑے ہلکے پھلکے انداز میں بیان کیا ہے کہ قاری کو فوراً سمجھ آجاتی ہے۔ زمان کے متعلق محمد عمر میمن لکھتے ہیں۔

"اگرچہ وقت کے موضوع نے جو بہت سے مفکرین اور تخلیق کاروں کے لیے (جن میں بورہیس بھی شامل ہے کہ اس نے اسے اپنی بہت سی نگارشات کا موضوع بنایا ہے) کافی دلفریب رہا ہے، متعدد مختلف اور متباین نظریوں کو فروغ دیا۔ میرے خیال میں ہم سب ایک سادہ سے امتیاز پر اتفاق کر سکتے ہیں: وقت دو طرح کا ہوتا ہے سلسلے وار اور نفسیاتی۔ اول الذکر معروضی وجود رکھتا ہے، جو انسانی موضوعیت سے آزاد ہوتا ہے۔ جب ہم فضا میں اجرامِ فلکی کی حرکت اور ایک دوسرے کی نسبت سے سیاروں کے مقام کی پیمائش کرتے ہیں تو اسی سلسلے وار وقت میں؛ یہ سلسلے وار وقت ہی ہے جو ٹھیک ہماری پیدائش کے لمحے سے ہماری موت کے لمحے تک ہمیں رفتہ رفتہ ہضم کرتا جاتا ہے اور ہر ذی حس وجود کی نتیجہ خیز زندگی کے پیمائشی خاکے پر اختیار رکھتا ہے۔ لیکن ایک دوسرا، نفسیاتی، وقت بھی ہوتا ہے، جس کا ہمیں شعور ہوتا ہے لیکن یہ اس منحصر ہے کہ ہم کیا کر رہے ہیں اور کیا نہیں کر رہے ہیں اور اس کی شکل ہماری زندگی میں بڑی مختلف ہوتی ہے۔ جب ہم عالمِ نشاط میں ہوں یا جب شدید غلبہ آور، جاذب یا توجہ ہٹانے والے تجربات میں ڈوبے ہوں تو یہ وقت تیزی سے گزر جاتا ہے۔ اس کے برعکس، یہ اس وقت گھسٹتا ہوا اور لامتناہی معلوم ہوتا ہے۔ سیکنڈ منٹ لگتے ہیں، منٹ گھنٹے۔ جب ہم انتظار کی کیفیت میں ہوں یا تکلیف اٹھا رہے ہوں ۔۔۔

ہم اس کے جلدی سے گزجانے کی خواہش کرتے ہیں، اکھڑا اکھڑا، آہستہ رواور رکتاہوا محسوس ہوتا ہے۔"(۶۳)

مترجم نے نہایت ہلکے پھلکے انداز سے ترجمہ کیاہے۔ ثقیل الفاظ سے پرہیز کیاہے۔ نہایت عامیانہ انداز سے بیان کیاہے کہ ہر قاری کو بآسانی سمجھ آسکے۔

جملوں کی ساخت اور صوتی کیفیات

محمد عمر میمن نے قاری کے طویل جملوں کو اردو کے بامحاورہ چھوٹے جملوں میں تبدیل کیاہے جس کی وجہ سے قاری کو مفہوم تک رسائی میں کوئی دقت نہیں ہوتی۔

"میرا خیال ہے کہ اس نوع کی تجزیاتی تقسیم سے مکانی نقطہ نظر واضح ہو جاتا ہے، یعنی یہ ایسی چیز ہے جس سے ناول کے اولین چند جملوں پر معمولی سی نگاہ ڈالتے ہی پہچانا جاسکتا ہے اگر ہم خود کو مجرد عمومیات تک محدود کرلیں تو یہ صحیح ہے، لیکن جب ہم خاص خاص مثالوں کو لیتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ اس نظام میں کثیر تنوعات شامل ہوتے ہیں جو ہر مصنف کو جس نے اپنی کہانی بیان کرنے کے لیے ایک مخصوص نقطہ نظر اختیار کیاہے۔ جدتوں اور مختلف شکلوں کے ایک پورے سلسلے سے مستفید ہونا ممکن بنادیتے ہیں۔ اس طرح اس انفرادیت اور آزادی کی ضمانت فراہم کرتے ہیں۔"(۶۴)

مترجم نے نہایت ہی سادہ انداز سے ترجمہ کیاہے اور نہایت چھوٹے چھوٹے جملوں کی مدد سے ترجمہ کا کام مکمل کیاہے۔

تخاطب و تکلم

اس کتاب میں محمد عمر میمن نے دوستانہ اور عامیانہ اندازِ تخاطب اپنایاہے۔ خود ہی سوال کر کے خود ہی اس کے جوابات دیے ہیں۔ "کتوب لے پاس" عنوان کے تحت خط میں محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"عزیز دوست! پچھلے چند دنوں اتنا مصروف رہا کہ جس عجلت سے تمھیں جواب دینا چاہیے تھا، نہیں دے سکا، لیکن ٹھیک جب سے تمھارا خط ملا ہے، اسی کی بابت سوچتا رہا ہوں۔ صرف اسی لیے نہیں کہ میں اس کے جوش و خروش میں شریک ہوں، تمھاری طرح خود بھی یہ اعتقاد رکھتا ہوں کہ بری قسمت کا سامنا کرنے کے لیے ادب ہی بہترین چیز ہے جو کبھی

ایجاد ہوئی ہو، بلکہ اس لیے بھی کہ جو سوال تم نے کیے ہیں۔ "کہانیاں کہاں سے آتی ہیں؟" اور "ناول نگار اپنے خیالات کیسے پیدا کرتے ہیں؟" مجھے اب بھی اتنے ہی زیادہ تجسس انگیز معلوم ہوتے ہیں جتنے اپنی ادبی ریاضت کے اولین دنوں میں ہوتے تھے اور اس وقت بھی جب میں بہت سے ناول لکھ چکا ہوں۔"(۶۵)

مصنف کے انداز تخاطب اور تکلم کو ترجمہ کرنا مشکل کام ہوتا ہے اس کے باوجود مترجم نے اندازِ بیاں اور اندازِ تخاطب کو کافی حد تک کامیابی کے ساتھ اردو زبان میں منتقل کیا ہے۔

ابو الکلام قاسمی نے "ناول کا فن" میں ناول کے بنیادی عناصر کہانی، پلاٹ، کردار، پیش گوئی، فنتاسی، پلاٹ اور آہنگ پر بحث کی ہے۔ کہانی اور پلاٹ پر بحث کرتے ہوئے ابو الکلام قاسمی لکھتے ہیں کہ واقعات کا بیان کہانی ہے اور ان کے اسباب کے ساتھ بیان کرنا پلاٹ کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر بادشاہ کی موت کے بعد ملکہ مر گئی۔ یہ ایک کہانی ہے۔ اگر ہم اسے اس طرح بیان کریں کہ بادشاہ کی موت کے غم میں ملکہ بھی مر گئی تو یہ اس کا پلاٹ ہے۔ محمد عمر میمن نے "نوجوان ناول نگار کے نام خط" میں کیچوے کی حکایت، کتوب لے پاس، قوتِ ترغیب، اسلوب، راوی اور بیانیہ مکان، زمان، حقیقت کی سطحیں، انتقالات اور چینی ڈبے کے موضوعات کے تحت ناول کے عناصر پر بحث کی ہے . محمد عمر میمن کی کتاب "نوجوان ناول نگار کے نام خط" میں ناول کی تخلیق سے قبل ناول نگار کے ذہن میں موجود ناول کی کہانی اور پلاٹ سے شروع کر کے مکمل ناول لکھنے تک کے عمل میں موجود عناصرِ ترکیبی کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ اس تحقیق سے اردو ناول نگاری میں ناول کی قوتِ ترغیب، ذیلی کہانی میں موجود تجسس کا عنصر، اسلوب اور اسلوب کو بہتر کرنے کا طریقہ کار، ابلاغی قصے، جیسے عناصر کا اضافہ ہوا جس سے اردو ناول میں مزید بہتری آئے گی۔

اگر دونوں کتب کا فنی اعتبار سے جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ابو الکلام قاسمی نے ترجمے کے بنیادی اصولوں سے انحراف کرتے ہوئے ترجمہ کیا ہے۔ انھوں نے متن میں سے کچھ جملے اور پیراگراف کو حذف کر دیا ہے اور تمام متن میں جابجا انگریزی کے الفاظ انگریزی رسم الخط میں استعمال کیے ہیں۔ محمد عمر میمن کا ترجمہ نہایت سادہ اور سلیس ہے اور انھوں نے ترجمے کے بنیادی اصولوں کا خیال رکھتے ہوئے ترجمہ کیا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ آلِ احمد سرور، ناول کیا ہے، ماہنامہ قومی زبان، جلد ۸۹، شمارہ ۲، فروری ۲۰۱۷ء، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ص ۶۷

۲۔ افراہیم صغیر، ڈاکٹر، اردو فکشن: تنقید اور تجزیہ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۳ء، ص ۲۶

۳۔ ابوالکلام قاسمی، ناول کا فن، عکس پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۹ء، ص ۱۷

۴۔ ایضاً، ص ۱۷

۵۔ ایضاً، ص ۵۱

۶۔ ایضاً، ص ۵۳

۷۔ ایضاً، ص ۴۷

۸۔ ایضاً، ص ۶۷

۹۔ ایضاً، ص ۸۳

۱۰۔ ایضاً، ص ۹۹

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۰۲

12. A Dictionary of Literary Terms, Longmans York press, Hong Kong 1985.

13. Encyclopedia Americana, Vol.11, Grolier Incorporated International Headquarters, Danbury, 1987.

۱۴۔ وحید قریشی، ڈاکٹر، افسانوی ادب، مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص ۸۷

۱۵۔ ابوالکلام قاسمی، ناول کا فن، ص ۱۱۷

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۴۶

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۶۰

۱۸۔ محمد عمر میمن، نوجوان ناول نگار کے نام خط، شہر زاد، گلشن اقبال کراچی، ۲۰۱۰ء، ص ۱۲

۱۹۔ ایضاً، ص ۱۳

۲۰۔ ایضاً، ص۱۷

۲۱۔ ایضاً، ص۲۲

۲۲۔ ایضاً، ص۲۳

۲۳۔ ایضاً، ص۳۲

۲۴۔ ایضاً، ص۳۷

۲۵۔ ایضاً، ص۳۸

۲۶۔ ایضاً، ص۴۴

۲۷۔ ایضاً، ص۴۷

۲۸۔ ایضاً، ص۵۸

۲۹۔ ایضاً ص۶۳-۶۴

۳۰۔ ایضاً، ص۶۴

۳۱۔ ایضاً، ص۸۷

۳۲۔ ایضاً، ص۹۱

۳۳۔ ایضاً، ص۹۸

۳۴۔ ایضاً، ص۱۰۰

۳۵۔ ایضاً، ص۱۰۵-۱۰۶

۳۶۔ ایضاً، ص۱۰۷

۳۷۔ ایضاً، ص۱۰۸

۳۸۔ ایضاً، ص۱۲۱

39. EM Forster, Aspects of the Novel, Harcourt Brace and Company, Newyork, 1927.

۴۰۔ احمد فخری، حاجی، دور تراجم، ترجمہ روایت اور فن، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان ۱۹۸۵ء ص۔۳۹

۴۱۔ ایضاً

۴۲۔ مرزا حامد بیگ، ترجمے کا فن، کتابی دنیا دہلی، ۲۰۰۵ء، ص ۳۲

۴۳۔ ابو الکلام قاسمی، ناول کا فن، ص ۴۷

۴۴۔ ایضاً، ص ۱۱۰

۴۵۔ ایضاً، ص ۱۲۱-۱۲۲

۴۶۔ ایضاً

۴۷۔ ایضاً

۴۸۔ عبد القادر، سر، اردو ترجمہ (مضمون)، مطبوعہ: رسالہ مخزن، لاہور، نومبر ۱۹۵۰ء، ص ۴

49. EM Forster, Aspects of the Novel, pp.151

50. Ibid, p.102

۵۱۔ ابو الکلام قاسمی، ناول کا فن، ص ۱۴۴-۱۴۵

52. EM Forster, Aspects of the Novel, pp.40 to 49

۵۳۔ ابو الکلام قاسمی، ناول کا فن، ص ۲۳

۵۴۔ ایضاً، ص ۱۴۷)

۵۵۔ ایضاً، ص ۱۴۷)

۵۶۔ ایضاً، ص ۸۸)

۵۷۔ ناز قادری، پروفیسر، اردو ناول کا سفر، مکتبہ صدف مہدی حسن روڈ، مظفر پور (انڈیا)، دسمبر ۲۰۰۱ء، ص ۹۴

۵۸۔ سید عبد اللہ، ڈاکٹر، اشاراتِ تنقید، چمن بک ڈپو، اردو بازار دہلی، سن ندارد، ص ۴۴۳

59. Mario Vargas Llosa, Letters to a Young Letters, translated by Natasha Wimmer, Picador United Kingdom, 200, p.44

60. Mario Vargas llosa, The Art of Fiction, The Paris Review, Issue 116, 1990.

۶۱۔ محمد عمر میمن، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ص۱۸

۶۲۔ ایضاً، ص۲۲-۲۳

۶۳۔ ایضاً، ص-۶۳-۶۲

۶۴۔ ایضاً، ص۷۶

۶۵۔ ایضاً، ص۲۱

باب سوم

ترجمہ شدہ کتب میں اشتراکات

اردو ادب میں ناول کی صنف زیادہ پرانی نہیں ہے اور نہ ہی اردو میں ناول پر تنقیدی کتب وافر مقدار میں موجود ہیں۔ جس طرح ناول انگریزی ادب سے اردو میں منتقل ہوا اسی طرح اردو تنقید میں ناول پر تنقیدی کتب بھی انگریزی سے ترجمہ ہو کر آئیں۔ ابوالکلام قاسمی "ناول کا فن" میں ناول کے فن پر بحث کرتے ہوئے ناول کے سات عناصر پیش کرتے ہیں۔ یہ عناصر قصہ، کردار، پلاٹ، فنتاسی، پیش گوئی، پیٹرن اور آہنگ ہیں۔

محمد عمر میمن نے ناول کی تنقید پر اپنی کتاب "نوجوان ناول نگار کے نام خط" میں ناول کے بنیادی عناصر پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ کتاب میں وہ نوجوان ناول نگار کی طرف سے لکھے گئے فرضی خطوط کے جواب میں ناول کے مختلف پہلوؤں پر بحث کی ہے۔ اس میں بارہ خطوط شامل ہیں۔ ہر خط میں ناول کے کسی ایک پہلو پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان خطوط کے موضوعات کیچوے کی حکایت، کتوب لے پاس، قوتِ ترغیب، اسلوب، راوی اور بیانیہ مکان، زمان، حقیقت کی سطحیں، انتقالات اور کیفی زقندیں، چینی ڈبے، پوشیدہ حقیقت، کم یونی کیٹنگ وے سلز، اور پس نوشت ہیں۔ "ناول کا فن" اور "ناول نگار کے نام خط" میں دونوں نقاد ناول کے متعلق اپنے تنقیدی نظریات پیش کرتے ہیں۔ دونوں کے تنقیدی نظریات میں مندرجہ ذیل اشتراکات ہیں۔

الف۔ قصہ

ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں کہ ناول کا مقصد ہی کہانی گوئی ہے۔ یہ ناول کا بنیادی عنصر ہے۔ انسان کی کہانیاں سننے اور سنانے کی ابتدا بے حد قدیم ہے۔ کہانی میں تجسس ہونا لازمی ہے۔ اگر کہانی میں تجسس نہیں ہو گا یا قارئین کو اندازہ ہو جائے کہ اب کیا ہونے والا ہے تو وہ یا تو سو جاتے ہیں یا کہانی سنانے والے کو مار دیتے ہیں۔ ابوالکلام قاسمی "الف لیلیٰ" کی مثال دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "شہرزاد اپنے انجام سے بچ نکلتی ہے کیونکہ وہ جانتی ہے کہ تحیر اور پراسراریت کے اسلحوں کو کس طرح تیز کیا جا سکتا ہے۔۔۔ وہ صرف اس لیے زندہ بچ گئی کہ وہ آگے کے لیے بادشاہ کے تجسس، تحیر اور "پھر کیا ہوا؟" والی کیفیات 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۔"(۱)

تمام قارئین ناول کی قرات کے دوران اس بات کی خواہش رکھتے ہیں کہ " آگے کیا ہونے والا ہے"۔ ناول میں کہانی ایک عالمگیر عنصر ہے اور ناول کی روح کی حیثیت رکھتا ہے۔ کہانی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ سننے والے کے اندر یا سامنے آنے والے واقعات کے بارے میں تجسس کو بیدار کر دیا جائے۔ کہانی کی اہمیت کے بارے میں تجسس کو بیدار کر دیا جائے۔ کہانی کی اہمیت کے بارے میں ابو الکلام قاسمی لکھتے ہیں:

"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۔"(۲)

ابو الکلام قاسمی لکھتے ہیں:

"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 ہئیت کے بجائے "میلوڈی" یا "حقیقت کا ادراک" ہی ناول کا بنیادی پہلو ہے۔"(۳)

محمد عمر میمن ناول میں کہانی کی اہمیت کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ناول میں کہانی بیان کی جاتی ہے اور اس قدر رغبت سے بیان کی جائے جس میں تجسس کے ساتھ ساتھ حقیقت اور واقع نگاری بھی ہو۔ وہ لکھتے ہیں:

"ناول جو کہانی بیان کرتا ہے اسے اس طریقے سے جدا نہیں کیا جا سکتا جس کے ذریعے وہ اسے بیان کرتا ہے۔ یہی طریقہ اس بات کا تعین کرتا ہے کہ کہانی قابلِ اعتبار ہے یا نہیں، اثر خیز ہے یا مضحکہ خیز، ظریفانہ ہے یا ڈرامائی۔"(۴)

ناول میں کہانی کے بارے میں محمد عمر میمن لکھتے ہیں کہ فکشن صرف مجازی معنی میں خود مختار ہوتا ہے۔ صرف ناول نگار کا وجود ہی ناولوں کو حقیقی زندگی سے منسلک نہیں کرتا۔ اگر ناول کی کہانی کہنے کی ایجاد حقیقی زندگی کا عکس پیش نہ کرتی جو اس کے قارئین تجربہ کرتے ہیں تو ناول ایک دور افتادہ اور گونگی چیز ہوتا۔ ایک ایسی اختراع جو ہمیں باہر دھکیل کر دروازہ بند کر دیتی۔ اسے قوت ترغیب کبھی نصیب نہ ہوتی۔ یہ کبھی افسوں نہ پھونک سکتا اور نہ ہی قارئین

کو رجھا سکتا۔ یہ کبھی بھی اپنی سچائی کا قائل نہ کر سکتا۔ یہ کبھی بھی قارئین کو ایسا تجربہ نہ کروا سکتا جیسے وہ خود اس تجربے سے گزر رہے ہوں۔(۵)

ناول میں کہانی طبع زاد بھی ہو سکتی ہے اور غیر طبع زاد بھی۔ سادہ بھی ہو سکتی ہے اور پیچیدہ بھی۔ دراصل ناول نگار اس کہانی کو اعتبار بخشتا ہے۔ کہانی کے مرکزی خیال کے بارے میں محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"کوئی ادبی تھیم اپنے میں اچھا ہوتا ہے نہ برا لیکن اس کا فیصلہ بذاتِ تھیم پر منحصر نہیں ہوتا بلکہ اس پر کہ جب ہئیت، بیانیہ اسلوب اور وضع (اسٹرکچر) کا اطلاق اسے ناول بناتا ہے تو اس کے بعد اس کی کیا شکل بنتی ہے۔ ہئیت ہی جس میں تھیم ادا کیا جاتا ہے، کسی کہانی کو طبع زاد یا فضول، عمیق یا سطحی، پیچیدہ یا سادہ بناتی ہے؛ جو کرداروں کو گہرائی، ابہام اور معتبریت بخشتی ہے یا انھیں بے جان، مضحکہ خیز خاکوں میں بدل دیتی ہے۔"(۶)

کہانی کو پلاٹ اور اسلوب سے الگ کر کے تجزیہ نہیں کیا جا سکتا۔ ایسا صرف اسی وقت مناسب ہے جب ہم اس کہانی کی تشریح کر رہے ہوں۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"ناول جو کہانی بیان کرتا ہے اسے اس طریقہ سے جدا نہیں کیا جا سکتا جس کے ذریعے وہ اسے بیان کرتا ہے۔ یہی طریقہ اس بات کا تعین کرتا ہے کہ کہانی قابلِ اعتبار ہے یا نہیں، اثر انگیز ہے یا مضحکہ خیز، ظریفانہ ہے یا ڈرامائی۔"(۷)

ناول کی کہانی ناول میں قوتِ ترغیب کا ذمہ دار ہوتی ہے۔ اگر کہانی میں ندرت اور تجسس جیسے عناصر ہیں تو یہ ناول کی قوتِ ترغیب کو بڑھائے گی اور اگر ان میں بے کیفی اور بوریت ہے تو قاری جلد ہی اکتا جائے گا اور ناول کی کہانی پر اعتبار نہیں کرے گا۔ کہانی کی خصوصیات کے بارے میں محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"تناظر کی تبدیلیاں ایک کہانی کو ثروت بخشتی ہیں، اسے گہرائی دے سکتی ہیں، لطافت بخش سکتی ہیں، اسے پر اسرار، مبہم، کثیر الجہات بنا سکتی ہیں؛ یا یہ اس کا دم گھونٹ سکتی ہیں اور اسے پامال کر سکتی ہیں۔"(۸)

ناول کی کہانی کا تھیم اپنے طور پر کچھ اچھا یا برا نہیں ہوتا نہ ہی اسے جاذب یا پھیکا کہہ سکتے ہیں۔ اس کا فیصلہ صرف اس بات سے کیا جاتا ہے کہ ناول نگار نے انھیں کن الفاظ میں ڈھالا ہے اور کس انداز سے قارئین کے سامنے پیش کیا ہے۔ ناول نگار ناول میں کہانی تو بیان کرتا ہے لیکن وہ کہانی حقیقی زندگی سے قریب تر ہوتی ہے اور حقیقی

انسانوں کو درپیش مسائل کا احاطہ کرتی ہے۔ ڈاکٹر سہیل بخاری لکھتے ہیں "ناول اس نثری قصے کو کہتے ہیں جس میں کسی خاص نقطہ نظر کے تحت زندگی کی حقیقی عکاسی کی گئی ہو"۔[۹]

پروفیسر ناز قادری اپنی کتاب "اردو ناول کا سفر" میں لکھتے ہیں "ناول وہ قصہ ہے جو عصر جدید کی سماجی وطبقاتی کشمکش کا ترجمان ہے"۔[۱۰] ناول میں کہانی کو اس انداز سے پیش کیا جاتا ہے کہ دلچسپی کے ساتھ ساتھ وہ اپنی ادبی خدمت بھی پورا کرتی ہے۔ کہانی کی اہمیت کے بارے میں محمد احسن فاروقی اور نورالحسن ہاشمی لکھتے ہیں:

> "ناول کا سب سے اہم عنصر قصہ یا کہانی ہے۔ عام طور پر ناول کو محض قصہ ہی سمجھا جاتا ہے اور عام ناول میں قصہ کے سوا کچھ اور ہوتا بھی نہیں ہے۔ مگر اعلیٰ سے اعلیٰ ناول بھی بغیر قصہ کے وجود میں نہیں آسکتا خواہ اس میں قصہ پن بہت ہی ہلکا ہو۔ قصہ ہی ناول کو ناول کہلانے کا مستحق بناتا ہے۔"[۱۱]

الغرض ناول میں کہانی ریڑھ کی ہڈی کی اہمیت رکھتی ہے۔ کوئی بھی ناول اس کے وجود کے بغیر ناول نہیں کہلا سکتا۔

ب۔ پلاٹ

ناول کا پلاٹ کہانی کے واقعات کے مجموعے سے تیار ہوتا ہے۔ واقعات کی ترتیب جن کو ناول نگار اپناتا ہے اسے پلاٹ کہتے ہیں۔ پلاٹ کی حیثیت ناول میں وہی ہوتی ہے جو جسم کی ساخت میں ریڑھ کی ہڈی کی ہوتی ہے لہٰذا پلاٹ کی کامیابی پر ناول کی کامیابی کا دارومدار ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول نگار ناول کے واقعات کو دلچسپ بنا کر پیش کرتا ہے مگر ان واقعات کو دلچسپ بنانے میں اس کو اس بات کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے کہ یہ واقعات زندگی کی عکاسی بھی کریں۔ یہ واقعات موجودہ زمانے کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہوں اور ان میں ربط و تسلسل ہو تاکہ قارئین کو کسی طرح کی دقت یا اجنبیت کا احساس نہ ہو۔ پلاٹ واقعات کے اس خاکے کو کہتے ہیں جو ناول نویس کے پیش نظر شروع ہی سے رہتا ہے۔ قصہ کی ساری دلچسپیاں اسی کی ترتیب پر مبنی ہیں۔ اسے جاننا چاہئے کہ وہ کیوں کر قصہ چھیڑے گا۔ قاری کی دلچسپی کس کس طرح بڑھے گی اور اس دلچسپی میں مدوجزر کہاں پیدا کرے گا۔ اسے قصہ اس طرح کہنا ہے کہ وہ موثر ہو، اس مقصد و غرض کے حاصل کرنے میں کامیاب ہو، جس کے لیے وہ قاری کو زحمت دینا چاہتا ہے۔

ناول ایک مکمل زندگی کی عکاسی کرتا ہے اور مصنف اپنے کرداروں کے ذریعے گفتگو کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے ذریعے بھی گفتگو کرتا ہے یا جب کردار آپس میں محو گفتگو ہوتے ہیں تو ناول نگار ان کرداروں کی نوک پلک سنوارتا ہے۔ مصنف ناول کے پلاٹ کے ذریعے انسانی کرداروں کو اپنی ضرورت کے مطابق ڈھالنے کی بجائے انھیں وسیع و عریض، پراسرار، ناقابلِ عبور اور آئس برگ کی طرح ان کی شخصیت کے تین چوتھائی حصہ کو چھپا کر پیش کرتا ہے۔ ابوالکلام قاسمی پلاٹ کی تشریح ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> "ہم نے کہانی کی تشریح یوں کی ہے کہ یہ زمانی تسلسل کے مطابق ترتیب دیتے 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 مر گیا اور پھر ملکہ مر گئی" یہ ایک کہانی ہے۔ "بادشاہ مر گیا پھر اس کی موت کے غم میں ملکہ مر گئی"۔ یہ ایک پلاٹ ہے۔ اس میں زمانی تسلسل کو ملحوظ رکھا گیا ہے لیکن علت اور معلول کا شعور اس پر غالب ہے۔"(۱۲)

ملکہ مر گئی یہ کوئی نہیں جانتا کہ وہ کیوں کر مری ہے۔ حتیٰ کہ یہ راز کھلا کہ اس کی موت بادشاہ کی موت کے غم کی وجہ سے ہوئی۔ یہ ایک ایسا پلاٹ ہے جس میں ایک اسراریت ہے۔ ایسی پراسراریت جس کو اعلیٰ پیمانے پر بڑھایا جاسکتا ہے۔ یہ پلاٹ زمانی تسلسل کو دور ہٹا دیتا ہے اور جہاں تک اس کی حد بندیاں اجازت دیتی ہیں کہانی سے دور ہو جاتا ہے۔ ملکہ کی موت پر اگر غور کیا جائے تو اس کہانی میں ہم کہتے ہیں کہ پھر کیا ہوا؟ اور اگر یہی بات کسی پلاٹ میں ہو تو ہم سوال کرتے ہیں کہ ایسا کیوں ہوا؟ کہانی اور پلاٹ میں "کیا" اور "کیوں" کا فرق ہے۔ ناول نگار اپنے بنیادی قصے کو کرداروں کی مدد سے مربوط انداز سے پیش کرتا ہے۔ یہی انداز "پلاٹ" کہلاتا ہے۔

پلاٹ قاری سے ذہانت اور یادداشت کا مطالبہ کرتا ہے۔ ایک ذہین قاری جو ایک لمحے کے لیے بھی کسی نئی حقیقت پر نظر ڈالتا ہے تو اسے ذہن میں محفوظ کر لیتا ہے وہ اس کو دو زاویوں سے دیکھتا ہے۔ ایک تو معروضی زاویہ نظر ہوتا ہے اور دوسرا وہ زاویہ جس کا تعلق پچھلے صفحات میں پڑھے ہوئے دوسرے حقائق سے ہوتا ہے۔ ابوالکلام قاسمی پلاٹ کی تنظیم میں ذہانت اور یادداشت کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "ذہانت اور یادداشت کا آپس میں بہت گہرا تعلق ہوتا ہے۔ کیوں کہ بغیر یاد کیے ہوئے ہم کوئی بات سمجھ نہیں سکتے۔ اگر ملکہ کے مرنے کے وقت تک ہم بادشاہ کے وجود کو بھول

چکے ہوں تو ہم ہر گز 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 توقع رکھتے ہیں کہ وہ کوئی سرا ڈھیلا نہ چھوڑے گا۔ پلاٹ کے اندکاہر 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 تو ہو سکتا ہے، سیدھا سادھا یا پیچیدہ بھی ہو سکتا ہے، پر اسرار بھی ہو سکتا ہے لیکن اس کو گمراہ کن نہیں ہونا چاہیے۔"(۱۳)

محمد عمر میمن ناول کی ہئیت کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "(ہئیت)ناول کی سب سے ٹھوس صفت ہے کیونکہ ہئیت ہی ناولوں کو ان کی شکل اور جوہر بخشتی ہے"۔(۱۴)ڈاکٹر صغیر احمد پلاٹ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ پلاٹ کہانی کا ہی ایک جز ہے۔ لیکن فنی نقطہ نظر سے اس کی حیثیت منفرد ہے۔ کہانی اگر قصہ کی بنیاد ہے تو پلاٹ اس کی تزئین وآرائش ہے۔ عمل کے اعتبار سے قصہ کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ کچھ کہا گیا۔ کس طرح کہا گیا۔ کس ذریعہ سے کہا گیا۔ جو کچھ کہا گیا وہ کہانی ہے اور جس طرح کہا گیا اس کا نام پلاٹ ہے اور جس کے ذریعے کہا گیا وہ کردار کہلاتا ہے۔(۱۵)

ڈاکٹر یوسف سرمست لکھتے ہیں کہ ای ایم فوسٹر ہئیت میں دلچسپی سی رکھتا ہے اور ناول کو پرانی ڈگر پر چلانا چاہتا ہے مگر بیسویں صدی کے نقاد اور خاص طور پر دوسری جنگِ عظیم کے بعد کے ناول نگار ہئیت اور فارم پر زیادہ زور نہیں دیتے۔(۱۶)ناول نگار پلاٹ کے ذریعے کہانی کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ ناول کی مقصدیت کے ساتھ ساتھ قارئین اس سے حظ بھی اٹھاتے ہیں۔ناز قادری اپنی کتاب "اردو ناول کا سفر" میں لکھتے ہیں:

"ناول انسانی زندگی سے متعلق معاملات، وسائل، معاشرتی رشتے، رابطے اور تہذیبی شعور کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اس کی پیش کش کے سلسلے میں فطری طور پر ناول نگار کا کوئی نہ کوئی نقطہ نظر پلاٹ کی سطح زیریں میں کار فرما ہوتا ہے۔ زندگی کے واقعات و تجربات کے رد عمل ہی میں ناول نگار کسی بلند نصب العین اور کسی اعلیٰ مقصد کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ اس کی یہی مقصدیت پسندی اس کے نقطہ نظر کو مقرر اور واضح کرتی ہے جسے وہ نہایت احتیاط اور خوش اسلوبی کے ساتھ ناول کی مجموعی ساخت میں ضم کر کے سامنے آتا ہے۔"(۱۷)

علی عباس حسینی لکھتے ہیں:

"پلاٹ واقعات کے اس خاکے کو کہتے ہیں جو ناول نویس کے پیش نظر شروع ہی سے رہتا ہے۔ قصہ کی ساری دلچسپیاں اس کی ترتیب پر مبنی ہیں۔ اسے جاننا چاہیے کہ وہ کیونکر قصہ چھیڑے گا۔ ناظر کی دلچسپی کس کس طرح بڑھائے گا اور دلچسپی میں مدوجذر کہاں کہاں پیدا کرے گا۔"(۱۸)

ناول نگار ناول میں وقوع پذیر ہونے والے تمام واقعات کا تانا بانا اس طرح بنتا ہے کہ ناول کی عظیم الشان عمارت تعمیر ہوتی ہے۔ اگر اس میں کوئی واقعہ الگ کر دیا جائے تو ساری عمارت منہدم ہو جاتی ہے۔ اسے چاہیے کہ ان واقعات کو نہایت ذہانت سے ترتیب دے تا کہ ان میں تنظیم نظر آئے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی لکھتے ہیں:

"پلاٹ میں قصہ نہایت سلیقے کے ساتھ ڈھلا ہوا ہونا چاہیے ضرورت سے زیادہ واقعات یا حرکات جو نفسِ قصہ سے کم تعلق رکھتی ہیں یک لخت چھانٹ دینی چاہیے۔"(۱۹)

جس طرح ناول میں پلاٹ کو اہمیت حاصل ہے اسی طرح اس کو استعمال میں بھی مہارت درکار ہے۔ سید علی حیدر اپنی کتاب "اردو ناول: سمت اور رفتار" میں سید وقار عظیم کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"پلاٹ کی تاثیر اور کامیابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ اس کا انجام موثر ہو۔ جو ناول نگار اپنے پلاٹ کا ڈھانچہ غور و فکر کے بعد مرتب کرتا ہے اور اس کے مختلف اجزا میں صحیح ربط اور تسلسل قائم رکھتا ہے اور جس کا پلاٹ اس اونچ نیچ، اتار چڑھاؤ اور پیچ و خم کے باوجود، جو پڑھنے والے کے جذبات میں ہیجان و اضطراب اور امید و بیم کی ملی جلی کیفیت کرنے کے لیے ضروری ہے، سوچی سمجھی منطق کا نتیجہ ہے اس کا انجام خود بخود موثر ہو گا۔"(۲۰)

پلاٹ بنانا ایک قسم کا فن تعمیر ہے۔ پلاٹ میں قصہ نہایت سلیقے کے ساتھ ڈھلا ہونا چاہیے۔ ضرورت سے زائد واقعات اور حرکات کو پلاٹ سے چھانٹ دینا چاہیے۔ پلاٹ بنانا ایسا ہی ہے جس طرح کوئی مالی باغ کی خوبصورتی کے لیے کانٹ چھانٹ کے بعد غیر ضروری پودوں اور شاخوں کو الگ کر دیتا ہے۔ ناول نگار پلاٹ کے ذریعے واقعات کو منفرد انداز سے پیش کرتا ہے کہ ان میں زمانی ترتیب کے ساتھ ساتھ ان میں یکسانیت بھی قائم رہتی ہے اور ادبی جاذبیت اور چاشنی کا دامن بھی نہیں چھوٹتا۔

ج۔ کردار

واقعات کی صحیح تنظیم و تسلسل کا دارومدار ان افراد پر ہوتا ہے جو ان واقعات کو آگے بڑھانے میں مددگار ہوتے ہیں۔ کہانی کی کامیابی کا دارومدار کرداروں کی درست تخلیق پر ہے۔ کردار نگاری اپنے وسیع تر مفہوم میں نہ صرف ناول بلکہ ادب کے دیگر شعبوں سیرت نگاری، نظم اور ڈراما میں بھی پائی جاتی ہے لیکن ناول کی کردار نگاری کا ادب کی کوئی بھی صنف مقابلہ نہیں کر سکتی۔ ناول کے کردار عمیق ترین مشاہدے اور فنی تکمیل کے ساتھ پیش کیے جاتے ہیں۔

ناول کے کردار انسانی زندگی کے نمونے پیش کرتے ہیں جو ایک دوسرے سے مختلف بھی ہو سکتے ہیں اور مماثل بھی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ناول نگار کو کرداروں کی تخلیق پلاٹ کی مناسبت سے کرنی ہوتی ہے اور انھیں زندگی کا جیتا جاگتا نمونہ بنانا ہوتا ہے۔ کردار انسانوں کی عکاسی کرتے ہیں اور ناول انسانی زندگی کی عکاسی کرتا ہے۔ جو کردار انسانوں سے جتنے زیادہ مماثل ہوں گے ناول اتنا ہی زندگی سے قریب ہو گا اور ایک کامیاب ناول ہو گا۔ ناول میں کردار کلیدی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کے بغیر ناول اپنا وجود برقرار نہیں رکھ سکتا۔ کرداروں کی اہمیت کے بارے میں ایم خالد فیاض لکھتے ہیں:

> "فکشن میں کردار اس قدر لازم ہیں کہ جہاں یہ انسانی شکل میں نہ آسکیں، وہاں دیگر مرئی یا غیر مرئی تصورات، اشیا، اشکال، مظاہر؛ کردار کی صورت اختیار کرتے ہیں۔ اسی طرح کہیں شہر، کہیں اقدار، کہیں تقدیر تو کہیں خواہش کردار کی صورت وقوع پذیر ہوتی ہے۔ غرض یہ کہ فکشن اپنے ہونے کے لیے کردار ضرور مانگتا ہے، وہ چاہے اسے کسی بھی شکل و صورت میں مہیا ہو، اس سے اسے کچھ غرض نہیں۔"(۲۱)

جس طرح ناول کے لیے کردار ضروری ہیں اسی طرح کرداروں کے لیے ناول ضروری ہے۔ کیونکہ ناول کے کینوس میں اتنی گنجائش ہوتی ہے کہ وہ ناول کے کرداروں میں انصاف کر سکے اور وہ اپنی پوری زندگی گزار سکیں۔ ایم خالد فیاض لکھتے ہیں:

> "ناول کے کرداروں کے پیر زمین پر ٹکانے اور انھیں سماجی حیثیت عطا کرنے میں بنیادی کردار ادا کیا۔ ناول کے کردار اپنے سماج اور ثقافت کی نمائندگی کا بوجھ بڑی ذمے داری سے

اپنے کندھوں پر اٹھاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ناول پر بات کرتے ہوئے اس کے کرداروں سے صرفِ نظر ممکن نہیں ہوتا۔"(۲۲)

ابوالکلام قاسمی کرداروں کی اقسام میں سپاٹ اور تہہ دار کردار میں تقسیم کرتے ہیں۔ سپاٹ کردار ناول میں آسانی سے پہچانے جاتے ہیں۔ ان کرداروں میں حالات سے اثر قبول کر کے ان کے کردار میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ وہ حالات کی گردش کے ساتھ حرکت کرتے رہتے ہیں جو ماضی پر نظر کرتے ہوئے ان میں آسودگی بخش خصوصیت پیدا کر دیتی ہے۔ سپاٹ کردار اپنے جنم دینے والے ناول کے زوال یا خاتمے کے بعد بھی اپنا وجود قائم رکھتے ہیں۔ ناول میں کرداروں کی پہچان کے بارے میں ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

"کسی تہ دار کردار جو 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 و بیشتر 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 نسلِ انسانی کو ہم آہنگ کرتا ہے۔"(۲۳)

جس طرح کہانی ناول کا بنیادی عنصر ہوتا ہے اسی طرح کردار بھی ناول کے بنیادی عناصر میں شامل ہے۔ ناول نگار کو ناول میں کردار کو بڑی مہارت سے استعمال کرنا ہوتا ہے۔ کرداروں کو استعمال کے بارے میں ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

"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 گزارنے کی کوشش کرتے ہیں اور نتیجہ کے طور پر اکثر و بیشتر ناول کے بنیادی طریقہ 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 انھیں

ساز گار نہیں آتی۔ اگر انھیں مکمل آزادی دے دی جائے تو وہ ناول کو ٹھوکر مار کر اس کے پرخچے اڑا دیتے ہیں اور 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۔"(۲۴)

ناول نگار جس طرح کہانی تخلیق کرتا ہے اسی طرح اس کہانی کی مناسبت سے اسے کردار تخلیق کرنا ہوتے ہیں یہی کردار ناول میں جان ڈالتے ہیں اور ناول میں کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ بعض کردار تو اپنی قوت سے نہ صرف زندہ رہتے ہیں بلکہ ناول کا رخ بھی تبدیل کر دیتے ہیں۔ ابو الکلام قاسمی لکھتے ہیں:

"کردار خود اپنی قوت سے زندہ رہتے ہیں۔ یہ ان کے خالق کے کہنہ مشق اور مضبوط ہاتھ ہیں جو انھیں حرکت دیتے رہتے ہیں اور قاری کو گہرائی کے احساس میں مستغرق کر دیتے ہیں۔"(۲۵)

کہانی کے بعد ناول کا سب سے اہم حصہ کردار ہیں۔ یہ کردار عام طور پر انسان ہوتے ہیں جن کی مدد سے ناول نگار اپنے خیالات اور موضوعات کو پیش کرتا ہے۔ ناول چونکہ زندگی کے متعلق ہوتا ہے اس لیے اس کے کردار زندگی کے مختلف کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ انسان سماجی اور تہذیبی اکائیوں کی طرح ناول میں پھیلے ہوتے ہیں۔ ان کرداروں کی مدد سے ناول نگار انسانی زندگی کے مختلف ادوار پیش کرتا ہے اور اس طرح اپنے مرکزی خیال کو کامیابی سے پیش کرتا ہے۔ یہ کردار جیتے جاگتے انسان ہوتے ہیں۔ جن میں خوبیاں اور خامیاں ہوتی ہیں۔ سوتے اور جاگتے ہیں۔ زندگی سے بیزار بھی ہوتے ہیں اور زندگی سے لطف اندوز بھی ہوتے ہیں۔ الغرض کرداروں کی مدد سے ناول نگار قاری کے سامنے ایک جیتی جاگتی دنیا پیش کرتا ہے۔ ای ایم فوسٹر کرداروں کو سپاٹ اور تہہ دار کرداروں میں تقسیم کرتے ہیں۔(۲۶) سپاٹ کرداروں کا ایک پہلو یہ ہے کہ قاری ان کو بآسانی یاد رکھتا ہے۔ ابو الکلام قاسمی لکھتے 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 تسخیر کردار کی حیثیت سے اس وجہ سے محفوظ رہتے ہیں کہ حالات سے اثر قبول کر کے 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 کر دیتی ہے۔"(۲۷)

ناول نگار ناول میں کرداروں کو اپنی مرضی سے تخلیق تو کرتا ہے لیکن یہی کردار اپنی تخلیق کے بعد ناول کو خود بخود آگے بڑھاتے ہیں۔ ناول نگار انھیں مکمل آزادی بھی نہیں دے سکتا اور مکمل طور پر قید بھی نہیں کر سکتا اسے بڑی مہارت سے انھیں چلانا ہوتا ہے۔ ناول میں کہانی پیش کی جاتی ہے۔ اس کہانی کو سنانے کے لیے ناول نگار کردار یا راوی گھڑتا ہے۔ یہ کہانی کو بیان کرتے ہیں۔ محمد عمر میمن راوی کے متعلق لکھتے ہیں:

"راوی ہمیشہ ہی ایک ساختہ کردار ہوتا ہے، ایک فکشنی وجود، بالکل تمام دوسرے کرداروں کی طرح جن کی کہانیاں "بیان" کرتا ہے، تاہم یہ سب سے زیادہ اہم ہوتا ہے کیوں کہ اس کا طرز عمل۔ اپنے کو ظاہر کرنا یا چھپانا، لٹکائے رکھنا یا تیزی سے آگے بڑھ جانا، عیاں کرنا یا گریز، باتونی ہونا یا کم آمیز، چیستاں ہونا یا سنجیدہ۔۔ہی یہ فیصلہ کرتا ہے کہ وہ دوسرے کرداروں کی حقیقت کا قائل ہو گا یا نہیں اور ہم بھی اس کے قائل ہوں گے یا نہیں، کہ وہ محض کٹھ پتلیاں یا مضحکہ خیز خاکے نہیں ہیں۔ راوی کا طرز عمل کسی کہانی کا اندرونی ربط قائم کرتا ہے اور یہ اپنی باری میں، اس کی قوتِ ترغیب کے تعین کا ایک ضروری عامل ہے۔"(۲۸)

ناول میں راوی یا کرداروں کو بڑی مہارت سے استعمال کرنا ہوتا ہے۔ خاص طور پر راوی کو اس طرح قاری سے اوجھل رکھا جاتا ہے کہ اسے سب معلومات حاصل بھی ہو جائیں اور اسے یہ بھی احساس نہ ہو کہ بیان کون کر رہا ہے۔ اس سلسلے میں محمد عمر میمن ایک ناول نگار فلوبئیر کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"فلوبئیر جس نے اپنے خطوط میں ناول کا ایک پورا نظریہ وضع کیا ہے، راوی کے اخفا کا بڑی شدت سے قائل تھا، کیونکہ اس کا موقف تھا کہ وہ جسے ہم ناول کی خود مختاری یا خود کفالت کہتے ہیں قاری سے اس بات کی متمنی ہے کہ وہ یہ بھول جائے کہ جو پڑھ رہا ہے وہ بیان کیا جا رہا ہے؛ اسے یہ محسوس ہونا چاہیے کہ یہ دورانِ عمل معرض وجود میں آ رہا ہے۔ یوں گویا اس کی تخلیق کی ذمے داری خود ناول کے اندر طبعی طور پر موجود کوئی شے ہے۔ غیر مرئی ہمہ دان راوی تخلیق کرنے کے لیے راوی فلوبئیر نے کئی نئی تکنیکیں ایجاد کیں اور انھیں درجہ کمال تک پہنچایا۔ جن میں سے اولین راوی کی غیر جانب داری اور بن بستگی کا التزام ہے۔"(۲۹)

ناول کی کہانی کوراوی اس طرح بیان کرتا ہے کہ کہانی کاانحصاراپنے سے باہر کسی اور چیز یافرد پر ہے۔ ناول نگار کوناول کی تصنیف دینے سے قبل یہ طے کرناہوتا ہے کہ کہانی کون بیان کرے گا۔ یہ کس صیغہ اور کس فعل میں بیان کی جائے گی اور کون سے ضمیر سے بیان کی جائے گی۔ راوی جو کہانی بیان کرے گاوہ وحد متکلم میں بیان ہو گی یاجمع متکلم غائب میں۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "کہانی بیان کرنے کے لیے سبھی ناول نگارایک راوی ایجاد کرتے ہیں۔ ان کافکشنی نمائندہ یاکار گزار۔ جوخود بھی اتناہی گھڑنت ہوتا ہے جتنادوسرے کردار جن کی کہانی وہ بیان کرتا ہے اور یہ اس لیے کہ وہ لفظوں کابناہوتا ہے اور صرف ناول کے لیے اوراس کے ایک حصے کے طور پر زندہ رہتاہے جس میں وہ مقیم ہے۔ یہ کردار، راوی کہانی کے اندر بھی فروکش ہوسکتاہے، اس کے باہر یاکسی نامانوس جگہ میں جس کادارومداراس بات پر ہے کہ وہ کہانی کو متکلم، غائب یامخاطب کے طور پر بیان کرتا ہے۔"(۳۰)

ناول میں کردار یاراوی ہی اس کی قوتِ ترغیب کے ذمہ دار ہوتے ہیں۔ ناول نگار کوراوی بڑی سوچ سمجھ کے ساتھ چناہوتا ہے۔ اس کو فیصلہ کرناہوتا ہے کہ راوی جو کہانی بیان کرے گا، اس کہانی اورراوی میں کیانسبت ہو گی۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "راوی جو کہانی بیان کررہاہے اس سے اس کافاصلہ اوراس کی بابت علم اس حساب سے مختلف ہو گا کہ وہ ناول کی نسبت کس مقام پر فائز ہے۔۔۔ جبکہ ایک ہمہ دان راوی بیانیہ کائنات میں سب چیزوں کاعلم رکھتاہے اوراس میں کہیں پر بھی فائز ہوسکتاہے۔ راوی جس قدر مکانی نقطہ نظر کی عائد کردہ حدود سے قریب رہتاہے قوتِ ترغیب اتنی ہی زیادہ شدید ہوتی ہے اور بیانیہ ہمیں اتناہی زیادہ حقیقی معلوم ہوتا ہے۔"(۳۱)

کردار ہی ناول کی قوتِ ترغیب کو اتنابڑھادیتے ہیں کہ کہانی ایک سیر اب اور گھڑنت ہونے کے باوجود عین صداقت پر مبنی معلوم ہوتی ہے۔ ناول میں کردار بہت اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ کرداروں پر ہی ناول کی کامیابی کادارومدار ہوتا ہے۔ قاری کہانی کو توبھول سکتاہے لیکن کرداروں کو کبھی فراموش نہیں کرسکتا۔ ناول میں زندگی کی عکاسی کرداروں کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ ناول نگار جب کردار تراشتاہے تووہ مجسمے یابت کی طرح بے جان نہیں ہوتے بلکہ جیتے جاگتے انسان ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر رشید احمد گوریجہ لکھتے ہیں:

"ناول نگار کرداروں کو عام انسانی معاشرت سے زیادہ قریب کر کے پیش کرتا ہے تاہم وہ ان میں نہیں ہوتے۔ جنہیں ہم روزمرہ زندگی میں اپنے گردوپیش میں دیکھتے ہیں۔ ان میں اچھے آدمی بھی ہوتے ہیں اور برے آدمی بھی۔ وہ بھی جو ہمیں اچھے لگتے ہیں وہ بھی جو ہمیں برے لگتے ہیں لیکن جس طرح کوئی شخص عام زندگی میں نہ مجسم فرشتہ ہوتا ہے نہ مجسم شیطان۔ خوبیوں خامیوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ اس طرح ناول میں کرداروں کو نہ خوبیوں کا مجسمہ بنا کر پیش کیا جائے اور نہ برائی کی علامت۔ اس طرح جو مثالی کردار تخلیق ہوں گے اس سے ناول کی کہانی متاثر ہو گی۔"(۳۲)

کردار ناول میں انفرادی حیثیت ہونے کے باوجود عمومی شخصیت کا بھی مالک ہونا چاہیے۔ اسے عام انسانوں کی طرح زندگی کا مالک ہونا چاہیے لیکن کچھ خواص ایسے بھی ہوں کہ وہ ہجوم میں بھی منفرد نظر آئے۔ سید عابد علی عابد کرداروں کی اقسام پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"کردار اصلاً دو اقسام کے ہوتے ہیں۔ ایک ٹائپ یا جامد دوسرے ڈرامائی یا متحرک، جو کردار ٹائپ ہوتے ہیں وہ کسی طبقے، گروہ یا کسی معاشرتی جماعت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کی سیرت ماہ و سال کے سانچوں میں ڈھل کر پختہ ہو جاتی ہے اور ان کا کردار اس اعتبار سے جامد ہوتا ہے کہ زندگی کے بدلتے ہوئے متغیرات ان کا ساتھ نہیں دیتے۔ ناول میں ایسے کردار کوئی غیر متوقع کام نہیں کرتے۔ ہمیں پہلے ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ خاص حالات میں ان کا کیا ردعمل ہو گا۔ دوسری اقسام کے کردار جنہیں ڈرامائی کہا جاتا ہے یہ امتدادِ زمان و واقعات کے فشار سے متاثر ہو کر بدلتے رہتے ہیں۔"(۳۳)

کردار ناول کی اساس بناتے ہیں۔ قارئین ناول کے ہر عنصر کو فراموش تو کر سکتا ہے لیکن زندگی سے لبریز کرداروں کو کبھی فراموش نہیں کر سکتا۔ ان کرداروں کو ناول نگار اپنی حقیقت نگاری سے زندہ جاوید بنا دیتا ہے۔ ناول میں زندگی کا اظہار کرداروں کے ذریعے ہی ہوتا ہے۔ قارئین کو ناول کے کرداروں کے درمیان اجنبیت پن محسوس نہ ہو۔

دور جدید میں ناول کی ہئیت کے بارے میں ایک اہم تبدیلی نظر آتی ہے۔ وہ یہ کہ ناول نگار پہلے کی طرح براہ راست قاری سے مخاطب نہیں ہوتا بلکہ وہ بیسویں صدی میں ایک طرح سے ناول سے غائب ہو جاتا ہے۔ ناول

کے ابتدائی دور میں ناول نگار کو کرداروں کے متعلق قاری سے باتیں کرنے کا موقع ملتا تھا جس کی وجہ سے قاری کا کرداروں کے بارے میں پہلے سے ہی ذہن سازی کر لی جاتی تھی۔ لیکن موجودہ دور میں ناول نگار کی جگہ راوی نے لے لی ہے۔ راوی کی اہمیت کے بارے میں ڈاکٹر یوسف سرمست لکھتے ہیں:

"جب ناول سے ناول نگار ہٹ گیا تو ناولوں میں ڈرامائی پیش کشی پیدا ہو گئی۔ ڈرمائی پیش کشی سے ناول کا تاثر بڑھ جاتا ہے گویا اس طرح کی ناول نگاری سے قاری ناول کے واقعات کا چشم دید مطالعہ کرتا ہے۔"(۳۴)

ناول میں کردار کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ کرداروں کی مدد سے ہی ناول کی کہانی آگے بڑھتی ہے۔ ناول میں کئی قسم کے کردار ہوتے ہیں۔ کردار کا تعلق کسی بھی فن پارہ کی کہانی سے ہوتا ہے اور ہر قسم کے کردار کہانی کے اعتبار سے عمل و حرکت کرتے نظر آتے ہیں اور کرداروں کو لازوال بنانے میں ناول نگار کی اپنی صلاحیتیں بھی کار فرما ہوتی ہیں۔ ڈاکٹر مجید بیدار اپنے کتاب "ناول اور متعلقاتِ ناول" میں کرداروں کی اہمیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

"کردار اپنے اندر بے شمار صلاحیتیں رکھتے ہیں اور تخلیق کار ان صلاحیتوں سے استفادہ کرتے ہوئے انھیں سماجی زندگی کے افعال و حرکات سے قریب کرتا جاتا ہے جس کے نتیجہ میں ناول یا کسی افسانوی ادب کے کردار تخیلی اور وضع کردہ ہونے کے باوجود بھی سماج کے پروردہ دکھائی دیتے ہیں اور ان میں وہ تمام خصوصیتیں پیوست ہوتی جاتی ہیں جو ایک دنیا میں زندگی گزارنے والے انسان کے لیے ضروری ہیں۔"(۳۵)

کرداروں کی اقسام گنواتے ہوئے ڈاکٹر مجید بیدار لکھتے ہیں:

"مرکزی کردار، ثانوی کردار، ذیلی کردار، طفیلی کردار، مضحکہ کردار، مرکب کردار، محدود کردار، مجہول کردار، اکہرے کردار، ادھورے کردار، ماہر کردار، سپاٹ کردار، پیچیدہ کردار، مکمل کردار، غالب کردار، مغلوب کردار، عاجز کردار، خاکسار کردار، مکار کردار، حساس کردار۔"(۳۶)

علی عباس حسینی کرداروں کی اقسام بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"کردار دو طرح کے ہوتے ہیں ایک تو وہ جو ابتدا ہی سے ایک پختہ اور پائیدار رنگ میں رنگے ہوتے ہیں۔ واقعات اور حادثات ان پر اثر نہیں کرتے بلکہ خود ان سے متاثر ہوتے

ہیں۔۔۔ لیکن بعض کردار شروع ہی سے پختہ نہیں ہوتے۔ ناول کی ابتدا سے انتہا تک ان کی سیرت ارتقائی منزلوں کو طے کرتی رہتی ہے۔"(۳۷)

حقیقت یہ ہے کہ کردار کسی قسم کے بھی ہوں ان میں زندگی ہونا ضروری ہے۔ ان میں ایک ہی صفت ہو یا کسی خاص صفت کے مجسمے یا اشارے ہوں تو ضروری ہے کہ ان کی یہ صفت اس طرح نمایاں کی جائے کہ وہ ہمارے دلوں کو اپنی طرف کھینچے اور ان کی حرکات و بات چیت سے یہی ظاہر ہو کہ وہ جیتے جاگتے انسانوں کی طرح ہیں۔

افسانوی ادب کے فن پاروں میں کردار وضع کرنے اور کرداروں میں تاثیر کی صلاحیت پیدا کرنے کا کام ناول نگار کی فنی مہارت پر ہوتا ہے۔ اسی لیے کرداروں کے توضیحی جائزے کے دوران ان کی کہانی سے وابستگی کو پیش نظر رکھ کر ہی کوئی فیصلہ کیا جاتا ہے۔ ناول کے کرداروں میں بھی کہانی کا عکس پڑتا ہے اور کردار اس عکس کو ظاہر کرتے ہیں۔ درحقیقت کردار کسی کہانی کا لازمی عنصر ہوتے ہیں جس کی وساطت سے تخلیق کار کہانی کو نشیب و فراز سے گزار کر اس میں عمل اور تحریک کے لوازمات کو شامل کر دیتا ہے۔ دراصل کردار وہ متحرک اور فعال وجود ہوتا ہے جو حالات اور مسائل کے آگے جدوجہد جاری رکھتے ہوئے اپنے عمل اور کارکردگی سے انمٹ نقوش چھوڑ جاتا ہے یہی وجہ ہے کہ فن پاروں کے کرداروں میں ایسے وجود ہی اپنا گہرا تاثر چھوڑتے ہیں جو زندگی کے تمام لوازمات سے مالامال ہوتے ہوئے اپنے عمل کے ذریعے اپنی علیحدہ کائنات بناتے ہیں۔ ناولوں کی تمام کائنات کرداروں سے ہی پہچانی جاتی ہے۔

د۔ فنتاسی

ہر ادب زندگی کا آئینہ دار ہوتا ہے اور معاشرتی اقدار کو حقیقی انداز میں اس طرح پیش کرتا ہے کہ افسانوی اور غیر حقیقی ہونے کے باوجود وہ حقیقت پر مبنی ہوتا ہے۔ حقیقت نگاری افسانوی ادب کا خاص وصف ہے۔ ناول میں بھی ناول نگار زندگی کے تلخ حقائق کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ زندگی کی حقیقی تصویر قاری کے سامنے آجاتی ہے۔ اردو ادب میں ناولوں کے ذریعے معاشرے کے مسائل اور ان کے حل کو پیش کرنے کا سلسلہ انیسویں صدی کی ابتدا سے ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد کے مراۃ العروس، توبتہ النصوح اور ابنِ الوقت سے لے کر پریم چند، علامہ راشد الخیری اور محمد حسین آزاد نے اردو ناول کے ذریعے معاشرتی اصلاح کا کام لیا۔ اسی طرح بیسویں صدی کے

ناول نگاروں ممتاز مفتی، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور انتظار حسین نے نہ صرف معاشرہ کی عکاسی کی بلکہ انسانی مسائل کے حل کی طرف بھی نہایت کامیابی سے توجہ دلائی۔

ناول نگار زندگی کی ہو بہو تصویر پیش نہیں کرتا۔ اگر وہ جس طرح زندگی کا مشاہدہ کرتا ہے اسی طرح بیان کر دے تو اسے ناول نگار نہیں بلکہ وقائع نگار یا تاریخ دان کہا جائے گا۔ ناول نگار زندگی کو اس انداز اور مہارت سے اپنی تخلیقات میں پیش کرتا ہے کہ وہ جھوٹ اور افسانوی ہونے کے باوجود بھی سچ اور حقیقت لگتا ہے۔ اس کی سچائی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ناول میں زندگی کی عکاسی کی جاتی ہے لیکن اگر ناول میں ہو بہو زندگی کی تصویر پیش کر دی جائے تو اس میں ادبیت ختم ہو جائے گی۔ ناول میں ادبیت پیدا کرنے کے لیے ناول نگار بہت سے تخیلی عناصر استعمال کرتا ہے ان میں سے ایک فنتاسی بھی ہے۔ ابو الکلام قاسمی لکھتے ہیں:

> "مجموعی طور پر ناولوں کا لہجہ ایسا لغوی ہوتا ہے کہ جب تخیلی چیزوں کا 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۔"(۳۸)

ناول نگار ناول کی تخلیق میں اپنے تخیل سے ایسی باتیں شامل کر دیتا ہے کہ اس میں ادبیت پیدا ہو جاتی ہے اور قارئین حظ اٹھاتے ہیں۔ اس طرح ناول قارئین کو محظوظ کر کے ادب کا بنیادی مقصد بھی ادا کرتا ہے۔ جس طرح اردو ادب کے ابتدائی دور میں داستانوں میں مافوق الفطرت عناصر جیسے جنات، پریاں اور دیوتا وغیرہ کثرت سے ملتے ہیں اسی طرح ناول میں بھی کچھ مافوق الفطرت عناصر ہوتے ہیں لیکن بہت کم۔ ناول میں مافوق الفطرت عناصر سے مراد مابعد الطبیعیاتی عناصر، نصیب، فرشتے، خدا پر ایقان وغیرہ کے ذریعے ناول کے پلاٹ کو آگے بڑھایا جاتا ہے۔ ابو الکلام قاسمی لکھتے ہیں:

> "اس (فنتاسی) 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 بُعد میں لانا، یا شخصیت کے اندر چھلانگ لگانا یا اسے تقسیم کرنا یا سب سے آخر میں پیروڈی کی اقسام وغیرہ۔ یہ سب فنتاسی کی مثالیں ہیں۔"(۳۹)

فنتاسی ناول میں ادبیت کے ساتھ ساتھ کہانی کو بھی دلچسپ بناتی ہے۔ بعض ناول نگاروں کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہوتا ہے اور ادبی ذہانت بھی وافر ہوتی ہے مگر وہ مرد اور عورت کی انفرادیت سے دنیا کے مسائل پر نظر نہیں ڈالتے۔ وہ کرداروں کے اختراع کے لیے حقیقی نظر ڈالنے کے بجائے تخیلی نگاہ سے دنیا کا مشاہدہ کرتے ہیں۔

بہت سے ناول نگار کہانیوں میں اچانک ایسا موڑ لے آتے ہیں ناول کے کرداروں میں معلوماتی حصوں کو دانستہ غائب کر دیتے ہیں۔ ان خلا اور غیر موجود تفاصیل کو قاری کا تخیل مفروضات اور قیاسات کے ذریعے خود ہی پُر کرتا ہے اور نتائج اخذ کرتا ہے۔ ماریو ور گاس اس تخیل اور اس تکنیک کو "پوشیدہ حقیقت" کے نام سے پیش کرتا ہے۔ اس تکنیک کے بارے محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"پوشیدہ حقیقت یا قلم اندازی کے ذریعے بیان کرنا، بلاوجہ یا من مانا نہیں ہونا چاہیے۔ یہ اشد ضروری ہے کہ راوی کی خاموشی معنی خیز ہو کہ کہانی کے آشکار حصے پر اس کا اثر پڑتا ہو کہ اسے خود کو ایک غیر موجودگی کے طور پر محسوس کرانا چاہیے اور اسے قاری کے تجسّس، توقعات اور فنتاسیوں کو ہوا دینی چاہیے۔"(۴۰)

قاری کا تخیل اور تجسس ناول میں کہانی کو آگے بڑھانے میں مدد فراہم کرتا ہے۔ ناول نگار کچھ نہ بیان کرنے کے باوجود "خاموش گویائی" سے بہت کچھ بیان کر دیتا ہے اور دوسری طرف قاری اپنی سوچ اور تخیل کے بل بوتے پر درست نتائج اخذ کرتا ہے اور اکثر مصنفین بہت سے ناولوں میں ہیرو کے کردار کے متعلق اسی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے اس کے اعلیٰ اور ارفع انجام کے بارے میں قاری پر چھوڑ دیتے ہیں کہ وہ خود اپنے تخیل سے فیصلہ کرے اور حظ اٹھائے۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"خاموش گویائی، ایسے اشاروں کنایوں کے ذریعے جو ترکیب کو ایک توقع میں بدل دیتے ہیں اور قاری کو اس معاملے میں بے بس کر دیتے ہیں کہ وہ کہانی کی تعمیر میں قیاس آرائیوں اور تخمین و ظن سے عملی طور پر مداخلت کرے، یہ ایک بے حد عام سی ترکیب ہے جس کے ذریعے راوی اپنی کہانیوں کو جیتی جاگتی بنانے اور انھیں قوتِ ترغیب سے بہرہ مند کرتے ہیں۔"(۴۱)

وکیپیڈیا انسائکلوپیڈیا میں فنتاسی کی تعریف اس طرح لکھی ہوئی ہے:

"Fantasy is a genre of art that uses magic and other supernatural form as primary element of plot, theme or setting. The genre is generally distinguished from science fiction and horror by overall look, feel and theme of the individual work, though there is a great deal of overlap between the three." (42)

ناول میں بے شمار واقعات میں مافوق الفطری عناصر ہوتے ہیں۔ فنتاسی کے لیے ضروری ہے کہ ناول نگار حقیقت پسند ہو۔ اس میں حسِ ظرافت ہو اور وہ ناول میں اساطیر اور طلسم کا امتزاج برقرار رکھے۔

ح۔ پیش گوئی

ہر تخلیق چاہے وہ آسمانی ہو یا مذہبی کتابوں کی شکل میں ہو یا زمانہ قدیم کی دیومالائی داستانیں یا لوک کہانیاں، سب میں پیش گوئی کا عنصر لازمی ہوتا ہے۔ دنیائے ادب میں ایسی مثالیں موجود ہیں جن سے پتا چلتا ہے کہ کسی نہ کسی وقت آدمی کے ذہن میں مستقبل کے دریچے کھل جاتے ہیں اور وہ اپنے تصور کی آنکھ سے ان حیرت ناک چیزوں کو دیکھ سکتا ہے جو آنے والے وقت میں حقیقت بننے والی ہوتی ہیں۔ عربی ادب میں الف لیلیٰ جیسی داستانی شاہکار نے اڑنے والے قالینوں، منہ سے آگ برسانے والے عفریتوں، چراغ کے جن کے کرشموں، تسمہ پابلاؤں اور سلیمانی ٹوپی پہن کے اچانک غائب ہو جانے والے کرداروں کے ذریعے ایسی تصوراتی اشیا کے خاکے پیش کیے جو دور جدید میں تیز ترین اور ضرورت کے وقت نظر سے غائب ہو جانے والے طیاروں اور دھرتی پر آگ برسانے والی ڈرون اور میزائل کی ہلاکت خیز ایجادوں کے سبب حقیقت بن گئے۔ نجم الحسن رضوی لکھتے ہیں:

"برطانیہ اور امریکہ میں جن مصنفین نے مستقبل بینی سے خصوصی شغف کی وجہ سے آنے والے سالوں میں نام کمایا۔ ان میں: ٹائم مشین والے ایچ جی ویلز، ای ایم فوسٹر، ایمبروسبئیرس، جارج آرویل اور بہت سے دوسرے شامل ہیں۔ ای ایم فوسٹر نے ۱۹۰۹ء میں اسکائی پنگ کی پیش گوئی کی اور ایمبروس بئیرس نے ۱۹۱۰ء میں اپنی ایک کہانی میں ایک ایسے روبوٹ کا ذکر کیا جو شطرنج کا ایک ناقابلِ شکست کھلاڑی بن گیا تھا۔ اسے مستقبل میں

آئی بی ایم کا سپر کمپیوٹر "واٹسن" بنا تھا۔ اسی طرح جارج آرویل نے اپنی "۱۹۸۴" والی تصنیف میں ایک ایسی ریاست کی نشان دہی کی جس میں کوئی چیز ڈھکی چھپی نہیں رہ سکتی تھی اور ریاست ہر شے اور ہر عمل پر نظر رکھ سکتی تھی۔ سیکیورٹی کیمروں، انٹرنیٹ رابطوں اور نگرانی کرنے والے دیگر برقی آلات کی فراوانی کے سبب یہ بالکل آج کی صورت حال لگتی ہے۔"(۴۳)

ابوالکلام قاسمی کے نزدیک "پروفیسی" یا پیش گوئی سے مراد آواز کا لہجہ یا طرز ہے۔(۴۴) ناول کا ہر پہلو ناول میں اپنی اہمیت رکھتا ہے اور مخصوص کردار ادا کرتا ہے۔ ناول کا ہر پہلو قاری سے ایک الگ خصوصیت اور صلاحیت کا مطالبہ کرتا ہے۔ "پیش گوئی" کا یہ پہلو دو صلاحیتوں کا مطالبہ کرتا ہے اور دونوں صلاحیتیں "عجز و انکسار" اور "مزاح کی حس" کی کمی ہیں۔ ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں کہ اگر ہم پروفیسی کو محدود معنوں میں صرف "مستقبل کی پیش گوئی" سے تعبیر کریں تو یہ اس لیے 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۔ اس سے مراد ناول نگار کی آواز کا زیر و بم ہے۔ ایک ایسا زیر و بم جس کو سننے کے لیے فنتاسی کی بانسریاں ہمیں متوجہ کرتی ہیں۔ اس کا مرکزی موضوع کائنات 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 ایوانوں میں پیدا ہونے والے نغمہ کی اجنبیت سے یقینی طور پر ہمیں ذہنی جھٹکے اور حیرت کا احساس ہوتا ہے۔(۴۵)

ط۔ سادگی اور سلاست

جس طرح شاعری میں اسلوب کی اہمیت مسلمہ ہے اسی طرح نثر میں بھی اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ہر ادیب کا اسلوب منفرد ہوتا ہے جو اس کی پہچان بن جاتا ہے۔ اسلوب کے ہر پہلو پر ادیب کی چھاپ ہوتی ہے۔ جس طرح شاعری میں اسلوب کے لیے ضروری ہے کہ استعارہ اور تشبیہات وغیرہ سے متن کو خوبصورت بنایا جائے اسی طرح نثر میں بھی بہت سے لوازمات کو استعمال کر کے تحریر کو جاذبِ نظر اور پر لطف بنایا جاتا ہے۔ اسلوب ایک ذاتی امر کی حیثیت رکھتا ہے۔ ڈاکٹر رخشندہ مراد لکھتی ہیں:

"اسلوب کسی تحریر کی وہ ظاہری شکل ہے جو خاص ادبی صنف کی صورت میں وجود پذیر ہوتی ہے اور مصنف کے خیالات وجذبات ومشاہدات الفاظ کے ذریعے اس تحریر میں آشکار ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اسلوب مصنف کی باطنی اور خارجی زندگی کا مزاج آشنا ہوتا ہے اور دنیائے اہلِ قلم میں انفرادیت کا باعث بھی۔ اسلوب اگرچہ ایک شخصی تحریری صفت ہے لیکن بقول سید عابد علی عابد مختلف عناصر سے مل کر وجود پاتی ہے۔ یعنی اسلوب تحریر کی ایک وحدتی صفت ہے جس کی تخلیق میں مختلف عناصر کارفرما ہوتے ہیں۔"(۴۶)

اسلوب طرز تحریر اور نگارش ہوتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اسلوب کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اسلوب مصنف کی شخصیت کا عکس ہے جو الفاظ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسلوب مصنف کے ذہنی اور جذباتی تجربے کا خارجی روپ ہے جس میں مصنف کے باطن اور نفس کی دنیا کی پوری تصویر نمودار ہو جاتی ہے، مصنف کے تجربات الفاظ کی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں، یہ الفاظ ان تجربات میں یوں جذب ہو کر ظاہر ہوتے ہیں جس طرح شراب میں مستی، پھول میں رنگ اور خوشبو۔ ان کا باہمی وہی تعلق ہے جو رگ وپوست کا شخص انسانی سے ہوتا ہے۔"(۴۷)

ابوالکلام قاسمی اور محمد عمر میمن نے ترجمہ کرتے ہوئے سادہ اور سلیس لہجہ اختیار کیا ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں کی مدد سے انھوں نے اپنا مفہوم بیان کیا ہے۔ ناول کا فن معروضی ہوتا ہے لیکن اسلوب ہر ناول نگار کا انفرادی ہوتا ہے۔ ناول کی زبان اور لہجہ نہ ہی بہت خشک ہو اور نہ ہی بہت رنگین۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"اسلوب ناولی ہیئت کا ایک ضروری عنصر ہے، گو تنہا عنصر نہیں۔ ناول لفظوں سے بنے ہوتے ہیں، جس کا مطلب ہے کہ لکھنے والا جس طریقے پر زبان کا انتخاب اور اس کی درجہ بندی کرتا ہے اور بڑی حد تک اس بات کا تعین کرتا ہے کہ اس کی کہانیاں قوتِ ترغیب کی حامل ہیں یا اس سے تہی۔ بے شک ایک ناول کی زبان کو بیان سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ الفاظ اپنے موضوع کی تشکیل خود کرتے ہیں۔"(۴۸)

اسلوب ناول نگار کا معروضی ہوتا ہے۔ ناول نگار اپنے اسلوب پر اپنی شناخت اور انفرادیت بناتے ہیں۔ ناول نگار اپنی بیانیہ مہم میں کس حد تک کامیاب رہا ہے اس کو معلوم کرنے کے لیے ایک ہی طریقہ ہے یعنی یہ فیصلہ

کیاجائے کہ اس کے اسلوب کے ذریعے ناول زندہ رہتاہے، اپنے آپ کو اپنے خالق اور حقیقی زندگی سے آزاد کرتا ہے اور پڑھنے والے پر ایک خود مختار حقیقت کے قالب میں غلبہ آور ہوتاہے یانہیں اسلوب کی اہمیت کے بارے میں محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"اس کی اہمیت نہیں کہ کوئی اسلوب صحیح ہے یانہیں؛اہمیت اس کی ہے کہ اسے کارگر ہونا چاہیے، یااپنے کام کے لیے موزوں اوروہ یہ ہے کہ اپنی بیان کردہ کہانیوں کوزندگی، حقیقی زندگی،کاالتباس عطاکرے۔"(۴۹)

ناول کااسلوب ہمیں یہ احساس دلاتاہے کہ ہم کوئی مانوس چیزپڑھ رہے ہیں یانامانوس۔ اگرناول کااسلوب ہمیں بھدالگے اور قاری کوایک خلیج کااحساس ہوتویہ ناول نگارکی ناکامی ہوگی۔ یہ ناکامی اس وقت محسوس ہوتی ہے جب قاری کوایک خلیج کااحساس ہوتاہے جسے مصنف کہانی لکھتے وقت پاٹنے میں ناکام رہتاہے اور قاری جوبیان کیاجارہا ہے اس پریقین نہیں کرتاہے۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"اسلوب کابھداپن اوراضطراب اسے (قاری کو) یہ احساس دلاتے ہیں کہ لفظ اور فعل کے درمیان ایک غیر منکسر دیوارحائل ہے، ایک رخنہ جوان تمام صنعتوں اورآمریت کوظاہر کر دیتاہے جن پر فکشن کاانحصارہے اور جنھیں صرف کامیاب فکشن ہی محوکرنے یاچھپانے پر قادرہوتے ہیں۔"(۵۰)

اسلوب کے لیے کثیر مطالعہ ہوناضروری ہے اور کبھی بھی کسی دوسرے ادیب کااسلوب نقل نہیں کیاجاسکتانہ ہی نقل کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ اچھے اسلوب کے لیے ضروری ہے کہ ناول نگارکوالفاظ کے صحیح استعمال میں مہارت ہواوریساصرف اسی وقت ممکن ہے جب اس کے پاس زبان کاکثیر ذخیرہ الفاظ موجودہواوراسے اپنی زبان دانی پر بھی عبورہو۔ محمد عمر میمن اسلوب کے بارے میں فلوبئیر کانظریہ بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اسلوب کے بارے میں فلوبئیر کاایک نظریہ تھا، لفظِ صحیح۔ صحیح لفظ ایک—بس ایک ہی لفظ — ہوتاہے جوکسی خیال کوشافی طورپربیان کرسکتاہو۔ ادیب کافریضہ اس لفظ کو دریافت کرناہے۔ اسے کیسے معلوم ہوتاہے کہ یہ لفظ اسے مل گیاہے؟کان میں سرگوشی کے ذریعے:لفظ اس وقت صحیح ہوتاہے جب صحیح سنائی دے۔ ہئیت اورمظروف کے

درمیان مکمل تطابق ــ لفظ اور خیال کے درمیان ــ خود کو موسیقانہ آہنگ سے بدل لیتا ہے۔"(۵۱)

اسلوب اور تخیل کی بلند پروازی ناول کو عظمت بخشتی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی لکھتے ہیں:

"ناول نہ تو زندگی کی ہو بہو تصویر ہوتی ہے نہ محض تنقیدِ حیات و تجدیدِ حیات کیونکہ یہ بات طے ہے کہ ناول کیسی ہی حقیقت کیوں نہ ہو وہ ہرگز دلچسپ نہیں ہو سکتی جب تک اس میں تخیل کی آمیزش نہ ہو اور کوئی بھی داستان ایسی نہیں دکھائی جاسکتی جس میں تخیل کی فراوانی کے ساتھ ساتھ کچھ نہ کچھ حقیقت نہ ملی ہو۔"(۵۲)

احسن فاروقی "ناول کیا ہے" میں لکھتے ہیں:

"اگر زبان کی رنگینی ہمیں اپنی طرف کھینچے گی تو قصہ کی طرف سے ہماری توجہ ہٹ جائے گی اس طرح زبان کی خوبیاں ہمارے اور قصے کے درمیان حائل ہو جائیں گی۔"(۵۳)

ناول کا لہجہ ہی قاری کو ناول میں واقع ہونے والے واقعات کی خبر دیتا ہے۔ اسی لیے اسے پیش گوئی بھی کہا جاتا ہے۔

ابوالکلام قاسمی کی کتاب "ناول کا فن" اور محمد عمر میمن کی کتاب "نوجوان ناول نگار کے نام خط" میں قصہ، پلاٹ، کردار، فنتاسی، پیش گوئی اور سادگی و سلاست اشتراکات ہیں۔ یہ تمام عناصر کسی بھی ناول میں بنیادی عناصر ہوتے ہیں جن کے بغیر عام طور پر کسی ناول کا وجود ممکن نہیں۔ قصہ، پلاٹ اور کردار تو بظاہر ایسے عناصر ہیں جو ناول میں کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ ناول میں سب سے اہم عنصر ناول کی سادگی اور سلاست ہے۔ اگر نثر میں سادگی اور سلاست نہیں ہوگی تو قارئین بوجھل ہو جائیں گے اور بہت جلد اکتاہٹ کا شکار ہو کر کتب بینی ترک کر دیں گے۔ اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ قصہ، پلاٹ اور کردار اگرچہ اہم عناصر ہیں لیکن سادگی اور سلاست کے بغیر یہ بھی ثانوی ہو جاتے ہیں۔ قصہ یا کہانی ناول میں قاری کا تجسس برقرار رکھتا ہے۔ پلاٹ بنیادی طور پر واقعات کا پیش کرنا ہے لیکن واقعات کو اس انداز میں پیش کیا جائے گا کہ ہر واقعہ دوسرے واقعہ کا پیش خیمہ یا نتیجہ محسوس ہونا چاہیے۔ اس لیے ناول میں کردار عملی زندگی سے انتخاب کرنے چاہئیں۔ کردار نہ ہی اتنے طاقتور ہوں کہ وہ سپر مین لگیں بلکہ عام انسانوں کی طرح عمومی انسان ہونے چاہئیں لیکن ان میں کچھ ایسی خوبیاں اور خامیاں بھی ہونی چاہئیں جو انھیں دوسرے عام انسانوں سے ممتاز کریں۔

حوالہ جات

۱۔ ابوالکلام قاسمی، ناول کا فن، عکس پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۹ء، ص ۱۶-۱۷

۲۔ ایضاً، ص ۱۸

۳۔ ایضاً، ص ۱۶

۴۔ محمد عمر میمن، نوجوان ناول نگار کے نام خط، شہر زاد، گلشن اقبال کراچی، ۲۰۱۰ء، ص ۳۰-۳۱

۵۔ ایضاً، ص ۳۴

۶۔ ایضاً، ص ۲۹

۷۔ ایضاً، ص ۳۰-۳۱

۸۔ ایضاً، ۶۰-۶۱

۹۔ سہیل بخاری، اردو ناول نگاری، مکتبہ جدید لاہور، ۱۹۶۰ء، ص ۱۱

۱۰۔ ناز قادری، پروفیسر، اردو ناول کا سفر، مکتبہ صدف مہدی حسن روڈ، مظفر پور (انڈیا)، دسمبر ۲۰۰۱ء، ص ۱۷

۱۱۔ محمد احسن فاروقی، نورالحسن ہاشمی، ناول کیا ہے؟، دانش محل، امین الدولہ پارک، لکھنؤ، ۱۹۴۸ء، ص ۱۹

۱۲۔ ابوالکلام قاسمی، ناول کا فن، ص ۴۷

۱۳۔ ایضاً، ص ۶۷

۱۴۔ محمد عمر میمن، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ص ۳۰

۱۵۔ صغیر احمد، ڈاکٹر، اردو ناول کا تنقیدی جائزہ، ۱۹۸۰ء کے بعد، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۱۵ء، ص ۳۰

۱۶۔ یوسف سرمست،، ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول، ترقی اردو بیورو نئی دہلی، ۱۹۹۵ء، ص ۵۱۰

۱۷۔ ناز قادری، اردو ناول کا سفر، ص ۵۷

۱۸۔ حسینی علی عباس، اردو ناول کی تاریخ اور تنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۸۷ء، ص ۲۷۸

۱۹۔ فاروقی احسن، ڈاکٹر، تاریخ ادب انگریزی، مقتدرہ قومی زبان، طبع دوم، اسلام آباد، ۱۹۹۶ء، ص ۳۴

۲۰۔ سید علی حیدر، اردو ناول: سمت و رفتار، شبستان ۲۱۸، شاہ گنج الہ آباد، ۱۹۷۷ء، ص ۴۷

۲۱۔ ایم خالد فیاض، اردو ناول: کرداروں کا حیرت کدہ، ماہنامہ، قومی زبان، جلد ۹۱، شمارہ ۷، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، جولائی ۲۰۱۹ء، ص ۲۸

۲۲۔ ایم خالد فیاض، اردو ناول: کرداروں کا حیرت کدہ، ص ۲۸

۲۳۔ ابوالکلامی قاسمی،، ناول کا فن، ص ۶۳

۲۴۔ ایضاً، ص ۵۰-۵۱

۲۵۔ ایضاً، ص ۵۶-۵۷

۲۶۔ ایضاً، ص ۴۹

۲۷۔ ایضاً، ص ۵۳

۲۸۔ محمد عمر میمن، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ص ۴۷-۴۸

۲۹۔ ایضاً، ص ۵۵

۳۰۔ ایضاً، ص ۵۸

۳۱۔ ایضاً

۳۲۔ رشید احمد گوریجہ،، ڈاکٹر، اردو میں تاریخی ناول، سہ ماہی رسالہ ابلاغ، ۱۹۹۴ء، ص ۵

۳۳۔ عابد علی عابد، سید، انتقاد، ادارہ فروغِ ادب، لاہور، ۱۹۵۴ء، ص ۵۴

۳۴۔ یوسف سرمست، ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول، ص ۵۴

۳۵۔ مجید بیدار، ڈاکٹر، ناول اور متعلقاتِ ناول، نیشنل فائن پرنٹنگ پریس حیدرآباد، ستمبر ۱۹۸۹ء، ص ۳۷

۳۶۔ ایضاً، ص ۲۷-۳۷

۳۷۔ علی عباس حسینی، اردو ناول کی تاریخ اور تنقید، ص ۶۲

۳۸۔ ابوالکلام قاسمی، ناول کا فن، ص ۹۹

۳۹۔ ایضاً، ص ۱۰۲۔۱۰۳

۴۰۔ محمد عمر میمن، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ص ۱۰۸

۴۱۔ ایضاً، ص ۱۰۷

42. www.wikipedia.com

۴۳۔ نجم الحسن رضوی، فکشن میں مستقبل بینی اور پیش گوئی، قومی زبان، جلد۸۹، شمارہ۹، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ستمبر ۲۰۱۷ء، ص ۱۴

۴۴۔ ابوالکلام قاسمی، ناول کا فن، ص۱۱۸

۴۵۔ ایضاً، ص۱۱

۴۶۔ رخشندہ مراد، ڈاکٹر، اسلوب اور غیر افسانوی نثری اسلوب کے عناصر مشمولہ دریافت شمارہ ۱۴، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز اسلام آباد، جنوری ۲۰۱۵ء، ص۱۶۸

۴۷۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، اشاراتِ تنقید، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، س ندارد،، ص۲۵۷

۴۸۔ محمد عمر میمن، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ص۳۶

۴۹۔ ایضاً

۵۰۔ ایضاً، ص۴۰

۵۱۔ ایضاً، ص۴۴

۵۲۔ احسن فاروقی، ڈاکٹر، تاریخِ ادب انگریزی، ص۳۳۷

۵۳۔ احسن فاروقی، ڈاکٹر، ناول کیا ہے، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، ۱۹۶۴ء، ص۲۰۳

باب چہارم

ترجمہ شدہ کتب میں افتراقات

دونوں ترجمہ شدہ کتابیں ناول کے فن پر بحث کرتی ہیں۔ پچھلے باب میں دونوں کتب میں موجود اشتراکات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس باب میں ان دونوں کتب میں موجود افتراقات کو پیش کیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں ابوالکلام قاسمی کی کتاب "ناول کا فن" کے افتراقات کو موضوعِ بحث بنایا گیا ہے اور دوسرے حصے میں محمد عمر میمن کی کتاب "نوجوان ناول نگار کے نام خط" کے افتراقات کو موضوعِ بحث بنایا گیا ہے۔ مزید یہ کہ ان افتراقات کے بارے میں ناول کے ناقدین کے خیالات کو بھی پیش کیا گیا ہے۔

الف۔ "ترجمہ کا فن" میں افتراقات

ا۔ پیٹرن

پیٹرن ناول کے پلاٹ سے ہی جنم لیتا ہے۔ پیٹرن ناول کا جمالیاتی پہلو ہے۔ یہ ناول میں ایک توازن اور ہم آہنگی عطا کرتا ہے۔ اگرچہ اس کی نشو نما، ناول کے کردار، منظر یا لفظیات کسی کے ذریعے بھی ہو سکتی ہے۔ عام طور پر پیٹرن پلاٹ کے ذریعے ہی پھلتا پھولتا ہے۔ یہ 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۔ ناول میں کرداروں اور ان کی صفات میں نمایاں کمی صرف پیٹرن کے لیے کی جاتی ہے اگر ناول میں کرداروں کی تعداد بہت زیادہ ہو گی تو ناول بھدا اور بد نما پلاٹ پیش کرے گا اور اس کا پیٹرن جاذبِ نظر نہیں ہو گا۔ ناول ایک سالم اکائی کی مانند ہونا چاہیے۔ پیٹرن کے متعلق ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

> "اسے (پیٹرن) ایک موضوع، سچوئیشن اور حرکات وسکنات کے گرد پھیلنا چاہیے جو کرداروں کو مصروف رکھتے ہوئے ایک اچھا پلاٹ مہیا کرے اور ناول کو سختی سے باندھے رکھے۔ ناول کے بکھرے ہوئے بیانات کو ایک جال میں کَس دے، انہیں کسی سیارے کی طرح وابستہ رکھے اور یادداشت کے افق پر جھولتا رہے۔ پیٹرن کو ابھرنا چاہیے اور پیٹرن

سے ابھرنے والی کسی بھی چیز کو بے مصرف خس وخاشاک کی چھانٹ دینا چاہیے خواہ جیتے جاگتے انسان ہی کیوں نہ ہوں۔"(۱)

ناول میں داستانوں کی طرح توہم پرستی نہیں ہوتی اور نہ ہی کوئی فلسفہ، مذہب یا پروفیسی ہوتی ہے اور نہ ہی فوق البشر چیزوں کا استعمال۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک خاص جمالیاتی تاثر پیدا کرنے کے لیے پیٹرن استعمال کیا جاتا ہے۔ ایک اچھا پیٹرن ناول میں جمالیاتی خصوصیات پیدا کرتا ہے۔ ناول کے پہلو پیٹرن اور آہنگ کے بارے میں ابو الکلام قاسمی لکھتے ہیں کہ "پیٹرن اور آہنگ ناول کے جمالیاتی پہلو ہیں"(۲)۔ ہر بات کے لیے ایک پیرائیہ بیان کی ضرورت ہوتی ہے اگر اس پیرائیہ میں دلکشی نہ ہو تو اس کی اثر پذیری ختم ہو جاتی ہے۔ ناول نگار کے بارے میں ناقدین کی رائے ہے کہ اس کی زبان و بیان میں جاذبیت اور رنگینی ہونی چاہیے تاکہ ناول میں ادبیت کا عنصر حاوی رہے۔ سہیل بخاری لکھتے ہیں:

"قصے میں تخیل کی نزاکتوں اور فنی ندرتوں کے ساتھ ساتھ موزوں الفاظ، متوازن ترکیبوں اور چست فقروں کی موسیقیت بھی ضروری ہے۔ پھر چونکہ ادب کا مقصد حسن کو از سر نو پیدا کرنا ہے۔ اس لیے افسانے کی لازمی شرط یہ ہے کہ وہ ہماری جمالیاتی حسن کو تحریک بخشے۔ جذبات کو متاثر کرے اور دماغ کے ساتھ دل کو بھی اپنا حلیف بنائے۔ انشاء پردازی کا کمال یہ ہے کہ الفاظ، فقرے اور جملے ہمارے خیالات و جذبات کے اتار چڑھاؤ کا برابر ساتھ دیتے رہیں۔ ناول نگار واقعات سے جو اثر قبول کرتا ہے وہ لفظوں اور جملوں کے ذریعے ہی دوسروں تک پہنچاتا ہے۔ اس لیے اثر پذیری کی صحیح صحیح ترجمانی اور واقعی عکاسی اس کے اسلوبِ بیان کی دلکشی ولآویزی پر ہی منحصر ہے۔"(۳)

ابو الکلام قاسمی "ناول کا فن" میں ناول کے مختلف عناصر کے ذریعے انگریزی ناولوں پر تنقیدی نگاہ ڈالتے ہیں۔ جس طرح ناول انگریزی ادب سے اردو ادب میں داخل ہوا اسی طرح ناول کی تنقید بھی "ناول کا فن" کے ذریعے اردو ناول کے تنقیدی رجحانات میں اضافہ کرتا ہے۔

۲۔ آہنگ

آہنگ ناول میں "پانچویں دھن" کے مترادف ہوتا ہے۔ موسیقی میں پانچویں دھن ایک ایسی دھن ہے جس کے بجاتے ہوئے آرکسٹرا کے رکنے کے بعد بھی ہمیں اس کی گونج یاارتعاش سنائی دیتی ہے۔ اس دھن میں 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 اوراسے موسیقی میں دھن یا آہنگ کہاجاتاہے۔ ٹیرینس رائیٹ اپنے مضمون میں ورجینیاوولف کے حوالے سے لکھتی ہیں:

> "Now this is very profound, what rhythm is, and goes for deeper than words. A sight, an emotion, creates this wave in the mind, long before it makes words to fit it; and in writing...one has to recapture this, and set this working (which has nothing apparently to do with words) and then, as it breaks and tumbles in the mind, it makes words to fit it."(4)

ابوالکلام قاسمی نے یہ اصطلاح موسیقی سے لی ہے۔ موسیقی میں اسے دھن کہتے ہیں۔ موسیقی میں اسے سناجاتاہے اور لوگ اس پر اپنی انگلیاں تھرکاسکتے ہیں۔ آہنگ سے موسیقی دل آویزاور مدھر لگتی ہے۔ اسی قسم کا آہنگ ناولوں میں بھی پایاجاتاہے۔ اس سے ان میں حسن پیداہوتاہے۔ ابوالکلام قاسمی آہنگ کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "میرے نزدیک فکشن میں آہنگ کا یہی کام ہے کہ وہ پیٹرن کی طرح اس کے اندر ڈٹانہ رہے بلکہ صرف وہیں ظاہر ہو جہاں قاری کو تازگی، حیرت، لطف اورامید فراہم کرنے کی ضرورت ہے اگر آہنگ بہتر طور پر نہیں برتا گیاتو یہ بہت بوجھل پن پیدا کر دیتاہے، ایک منجمد علامت بن جاتاہے اور ہمیں آگے لے جانے کے بجائے ایک جگہ پر منجمد کر دیتا ہے۔"(۵)

ناول میں آہنگ پیدا کرنے کے لیے منصوبہ بندی سے نہیں پیدا کیا جاسکتا بلکہ اس کا دارومدار وقتی تحریک پر ہے۔ ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

> "مجھے اس بات میں شک ہے کہ ایسے ناول نگار آہنگ میں کامیابی حاصل کرسکتے ہیں جو قبل ازوقت اپنے ناول کے لیے 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 ہوسکتا ہے اور اس کا حصول اسی وقت ممکن ہے جب ہم کرداروں کو مسخ نہ کریں اور یہ ہماری خارجی ہئیت کی ضرورت کو بھی کم کرتا ہے۔"(۶)

پیٹرن اور آہنگ کے بارے میں ٹیریس رائٹ اپنے مضمون میں ابوالکلام قاسمی کی کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "The best-known attempt to deal with the question is E.M Forster's section on "Pattern and Rhythm" in Aspects of the Novel. In fact, at least three quarters of the chapter covers the first of these topics, while 'Rhythm' is left to a rather exploratory few pages, ending with questions rather than assertions. He feels he has to edge rather nervously towards the idea of "rhythm" and his few pages about it do not really reach any definition, beyond suggesting that his idea of 'rhythm' is a musical one." (7)

ابوالکلام قاسمی نے پیٹرن اور آہنگ کی اصطلاحات موسیقی سے مستعار لی ہیں اور انھیں ناول میں لاگو کرنے کی کوشش کی ہے۔ پیٹرن کو تو انھوں نے وضاحت کے ساتھ بیان کیا ہے لیکن آہنگ کے بارے میں وہ کوئی خاص وضاحت نہ کرسکے۔ ناول میں موسیقانہ اظہار جو آہنگ یا دھن یا اس کی تاثیر سے مشابہ ہو۔ بعض اوقات یہ ایک چھوٹا جملہ بھی ہوسکتا ہے اور اس کی کوئی معنوی حیثیت بھی نہیں ہوتی۔

ب۔ "نوجوان ناول نگار کے نام خط" میں افتراقات

ا۔ کیچوے کی حکایت

کیچوے کی حکایت کے زیر عنوان محمد عمر میمن ناول کی تخلیق کے بارے میں اپنے خیالات بیان کرتے ہیں۔ وہ نوجوان ناول نگار کو بتاتے ہیں کہ ایک اچھا لکھاری کیسے بنا جا سکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ادب لکھنا فطری میلان ہے۔ اسے کوشش اور مشق کے ذریعے بہتر سے بہترین تو کیا جا سکتا ہے لیکن کوئی ایسا شخص جس کا ادب لکھنے کا میلان نہ ہو وہ تخلیق کار نہیں بن سکتا۔ اگر کوئی شخص بچپن یا اوائل عمری سے ہی قبل از وقت لوگوں اور حالات کی مختلف صورتوں، قصے کہانیوں اور ایسی دنیاؤں کو جو اس دنیا سے مختلف ہوتی ہیں جن میں وہ رہتا ہے، گھڑنے کا شدید رجحان پیدا کر لیتا ہے اور یہ ادبی رجحان آگے چل کر ادبی پیشہ یا مشغلہ بن جاتا ہے۔ حقیقی دنیا اور زندگی سے تخیل میں پناہ لینے کی رغبت اور حقیقی ادبی کاوش کے درمیان جو خلیج حائل ہے اسے انسانوں کی بھاری اکثریت کبھی عبور نہیں کرتی اور جو عبور کرتے ہیں وہ نئی کائناتوں کے خالق بن جاتے ہیں اور وہی صحیح معنوں میں ادیب ہوتے ہیں۔ وہ ادب کے مشغلے کو کیچوے سے تشبیہ دینے کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ادیب کے ووکیشن کو کیچوے سے تشبیہ دینے کا یہ خیال ایجاد بندہ نہیں۔ یہ مجھے ابھی ابھی تھومس وولف کو پڑھتے ہوئے ملا ہے جو اپنے ووکیشن کو اپنی ذاتِ وجود میں کسی کیچوے کی اقامت گاہ کے طور پر بیان کرتا ہے۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "نیند ہمیشہ کے لیے فنا ہو چکی تھی، بچپن کی نیند کی رحم دل، تاریک اور شیریں فراموشیاں۔ کیڑا میرے قلب میں داخل ہو چکا تھا، کنڈلی مارے بیٹھا میرے بھیجے، میری روح، میرے حافظے سے اپنا دوزخ بھر رہا تھا۔ مجھے معلوم تھا کہ انتہائے کار میں خود اپنی ہی آگ میں آپھنسا ہوں۔۔۔ مجھے انتہائے کار معلوم ہو گیا تھا کہ میں ایک ادیب بن گیا ہوں۔ مجھے بلآخر پتا چل گیا تھا کہ اس آدمی کو جو ایک ادیب کی زندگی اختیار کرتا ہے کیا پیش آتا ہے۔"(۸)

اپنے پہلے خط "کیچوے کی حکایت" میں محمد عمر میمن لکھتے ہیں کہ ہر ادیب میں لکھنے کی خواہش ہوتی ہے۔ ادبی تخلیق کیے بغیر وہ اپنا وجود برقرار نہیں رکھ سکتا۔ یہ ایک میلان ہوتا ہے جو ادیب سے تخلیقات کراتا ہے۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"میرا خیال ہے کہ وہ جو ادب کی طرف اس طرح آتے ہیں جس طرح شاید مذہب کی طرف، اپنا وقت، توانائی، اور کوشش اپنے ووکیشن کے لیے وقف کرنے کو تیار، تو واقعی ادیب بننے اور خود کو اپنی نگارش میں درجہ کمال کو پہنچنے کے لیے جو کچھ درکار ہے وہ انھیں میسر ہوتا ہے۔ وہ پراسرار چیز جسے ہم فطری استعداد اور نابغہ کہتے ہیں، وہ پختہ اور بالغ شکل میں وجود میں نہیں آتی۔ کم از کم ناول نگاروں میں تو نہیں، گو شاعروں یا موسیقاروں میں شاید کبھی کبھار۔ اس کے بجائے یہ نظم وضبط اور ریاض کی طویل مدت کی انتہا پر ہی کہیں جا کر عیاں ہوتی ہے۔"(۹)

عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ انسانی تقدیر طے شدہ ہے۔ ایسا نہیں ہے اور نہ ہی ووکیشن کے انتخاب کا تعلق تقدیر سے ہے۔ انفرادی طور پر آزادانہ اظہار اور اپنے مستقبل کا فیصلہ ہر انسان خود کرتا ہے۔ بے شک ادبی ووکیشن قسمت کے تابع یا اس دنیا میں آنے والے انسانوں کی جینز میں مرتسم نہیں ہوتا اور اس ایمان کے باوجود کہ نظم و ضبط اور ثابت قدمی سے کبھی کبھار ایک نابغہ بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ محض آزادانہ انتخاب کی رو سے اس کی گتھی سلجھائی نہیں جا سکتی۔ ماریو ور گاس یوسا لکھتے ہیں کہ آزادانہ انتخاب لازمی امر ہے لیکن دوسری منزل میں جو اولین داخلی میلان کے بعد ہی آتی ہے۔ یہ میلان پیدائشی ہو سکتا ہے، بچپن یا اوائل جوانی میں بھی تشکیل پا سکتا ہے جسے عقلی انتخاب تقویت تو پہنچا سکتا ہے لیکن از خود پیدا نہیں ہو سکتا۔

ناول نگار جب کسی موضوع کا انتخاب کرتا ہے تو اس کے لاشعور میں لامحدود واقعات میں سے چند ہی اس کی تخلیقی صلاحیت کو متحرک کرتے ہیں۔ ذاتی واقعات اور حالات جو خود کو ایک ادیب پر نقش کر دیتے ہیں اور اسے کہانیاں گھڑنے کی طرف لے جاتے ہیں ٹھیک وہی ہوتے ہیں جو حقیقی زندگی سے اس کے اختلاف رائے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ناول نگار ایک "مخفی لہر" کے زیر اثر حقیقی دنیا سے نافرمانی کرنے اور اسے علامتی طور پر فکشن سے تبدیل کرنے پر اکساتی ہے۔

ناول کا حقیقی دنیا سے کوئی تعلق نہیں ہوتا اور نہ ہی یہ مکمل سچ ہوتا ہے۔ جو چیز نہ ہی سچ ہے اور سچی ہونے کا ڈھونگ رچاتی ہے۔ تمام ناول سچ کا لبادہ اوڑھے ہوئے جھوٹ کا پلندہ ہوتے ہیں۔ ان کی قوتِ ترغیب کا دارومدار

ناول نگار کی فنی مہارت اور فنکاری پر ہوتا ہے۔ ادب کی ایک ایسی صنف جس میں فریب، جھوٹ اور چال باز ہونا مستند ہونے کا ثبوت ہے۔ محمد عمر میمن مستند ناول نگار کے بارے میں لکھتے ہیں:

"مستند ناول نگار وہ ناول نگار ہے جو بڑی فرمانبرداری سے ان قواعد کی اطاعت کرتا ہے زندگی جن کی اسے ہدایت دیتی ہے۔ انھیں موضوعات پر لکھتا ہے جو تجربے سے پیدا ہوتے ہیں اور شدید تقاضے کے حامل ہوتے ہیں اور دوسرے تمام موضوعات سے کنارہ کشی کرتا ہے۔ تو بس ناول نگار کے لیے یہی استناد اور اخلاص ہے: اپنے جن بھوتوں کو قبول کرنا اور جتنے بہتر طور پر ہو سکے ان کی تابع داری۔"(۱۰)

اگرچہ ناول کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا لیکن یہ انسانی فطرت سے اتنا قریب ہوتا ہے کہ معلوم ہونے کے باوجود حقیقت کا شائبہ ہوتا ہے۔ ناول نگار کی انسانی فطرت کا علم اور سماجی و معاشرتی اقدار کا گہرا مطالعہ ناول کو حقیقی دنیا کے قریب ترین لے آتا ہے۔ اعجاز علی ارشد لکھتے ہیں:

"ناول کے لیے جس چیز کی ضرورت ہوتی ہے وہ انتہائی عمیق مطالعہ فطرتِ انسانی ہے۔ فطرتِ انسانی کا مطالعہ اس وقت تک خاطر خواہ کامیابی کے ساتھ نہیں ہو سکتا جب تک اس کو سماجی پسِ منظر میں پیش نہ کیا جائے اور سماجی پسِ منظر میں کسی شے کو پیش کرنے کے لیے سماج کی نازک لطیف اور باریک لکیروں سے واقفیت ضروری ہے۔ اس کے بغیر فرد اور سماج کا رشتہ بآسانی سمجھ میں نہیں آسکتا اور انسان کے افعال واعمال کے پیچھے کارفرما محرکات کا پتا لگایا جا سکتا ہے۔"(۱۱)

اپنی ترغیباتی کوششوں میں ناول نگار انسانی فطرت اور سماجی و معاشرتی اقدار کو مدنظر رکھتا ہے۔ اسی عنصر کی مدد سے قاری کو جھوٹ ایسا تجربہ کراتا ہے کہ ناول ازلی وابدی صداقت محسوس ہوتا ہے۔ یہی وہ چال ہے جو عظیم ناول نگار چلتے ہیں۔ وہ ہمیں یہ یقین دلا دیتے ہیں کہ دنیا ویسی ہی ہے جیسی وہ اسے بیان کر رہے ہیں۔

۲۔ کتوب لے پاس

اس موضوع کے تحت محمد عمر میمن بیان کرتے ہیں کہ ناول نگاروں کے پاس کہانیاں کہاں سے آتی ہیں۔ وہ بیان کرتے ہیں کہ تمام کہانیوں کی جڑیں ان کے تخلیق کاروں کی زندگی میں پیوست ہوتی ہیں۔ ناول میں ناول نگار

اپنے تجربات کو پیش کرتا ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ناول میں "آپ بیتی" پیش کی جاتی ہے بلکہ ناول نگار فنتاسی اور اپنے تخیل سے ایک نئی کہانی اور نیا ناول گھڑتا ہے۔ ناول نگار کے ذہن میں خیالات انگیختہ ہوتے ہیں اور وہ انہی کی مدد سے وہ اپنے خیالات کو نیا جامہ پہناتا ہے۔ کہانیوں اور موضوعات کے بارے میں محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "رہے موضوعات، تو میرا عقیدہ ہے کہ ناول نگار اپنے سے ہی کسبِ غذا کرتا ہے، کتوب لے پاس کی طرح۔ ۔ ۔ کتوب لے پاس ایک عجیب مخلوق ہے جو رفتہ رفتہ خود اپنے ہی کو کھا جاتی ہے اور بسم اللہ پیروں سے کرتی ہے۔ اسی طرح ناول نگار کہانیوں کے خام کے لیے خود اپنے تجربات ٹٹولتا ہے۔ لیکن خاص تجریدی معنی میں۔ وہ ایسا بعض مخصوص یادوں کے مواد سے کرداروں، سوانحی حکایتوں اور مناظر کو از سر نو زندہ کرنے کے لیے ہی نہیں کرتا بلکہ قوت ارادی کے کے لیے ایندھن جمع کرنے کے لیے بھی تاکہ اپنے طویل اور کٹھن منصوبے کو پورا کرنے کے لیے بھی خود کو سہارا دے سکے۔"(۱۲)

ناول نگار اپنے موضوعات کا خود انتخاب نہیں کرتا بلکہ موضوعات اس کا انتخاب کرتے ہیں۔ وہ بعض موضوعات پر اس لیے لکھتا ہے کہ کچھ واقعات اسے پیش آئے ہوتے ہیں جو اس کے شعور یا تحت الشعور میں محفوظ ہوتے ہیں جنھیں وہ ناول کی صورت میں لوگوں کے سامنے پیش کر کے ادبی تسکین حاصل کرتا ہے۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "میرا تاثر یہ ہے کہ زندگی، میں جانتا ہوں کہ یہ بڑا بھاری بھرکم لفظ ہے۔ موضوعات کو ادیب پر بعض تجربات کے ذریعے مسلط کرتی ہے جو اس کے شعور یا تحتانی شعور میں خود کو مرتسم کرتے ہیں اور بعد میں اسے مجبور کرتے ہیں کہ کہانیاں لکھ کر ان سے اپنا پیچھا چھڑائے۔"(۱۳)

موضوعات کے متعلق اس نفسیاتی پہلو سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ناول نگار کے ناول کے موضوع کا نقطہ آغاز اس پر گزرا ہوا وقت ہوتا ہے۔ اس کا آنے والا وقت نہیں ہوتا کیونکہ جس طرح موضوع زبان اور بیانیے میں گزرا ہوا ہوتا ہے اسی طرح ناول کے دیگر واقعات اور سوانحی حالات دوسرے ایجاد کردہ مواد سے تبدیل کر دیے جاتے ہیں۔ اس طرح اصلی موضوع مزید نکھر جاتا ہے اگر اسے ہنر مندی سے برتا جائے اور نئی ساخت میں ڈھالتے ہوئے اس کے تمام پہلوؤں کا جائزہ لیا جائے۔ اس طرح ناول کا خود مختاری حاصل ہو جاتی ہے اور وہ اپنا وجود قائم رکھنے پر قادر ہو جاتا ہے اور جو موضوعات اور کہانیاں اپنے لکھنے والوں سے جدا نہیں ہو پاتیں وہ محض ایک

سوانحی معلومات فراہم کرتی ہیں اور کبھی بھی ایک کامیاب فکشن نہیں بن پاتیں۔ ناول نگاراپنے حافظے میں موجود موادیا کہانی کوایک معروضی دنیامیں تبدیل کرکے پیش کرتاہے۔ یہ دنیالفظوں کی بنی ہوتی ہے یعنی ناول۔ ناول کی ہئیت وہ چیز ہے جو متن کو مربوط رکھتی ہے اوراسے شکل دیتی ہے۔ ہئیت کے معاملے میں ادیب مکمل طورپر آزاد ہوتاہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے نتائج کاذمہ دار بھی خود ہوتاہے۔ اسی لیے ناول نگاراپنے موضوعات کاذمہ دار نہیں ہوتالیکن ہئیت کامکمل طورپر ذمہ دار ہوتاہے اوراس طریقے کاذمہ دار ہوتاہے جس کے ذریعے وہ اپنی کہانیاں اور موضوعات کواپنے جیسے دوسرے لوگوں کے سامنے پیش کرتاہے۔

۳۔ قوتِ ترغیب

محمد عمر میمن کے نزدیک قوتِ ترغیب ایک ایسی ترغیب ہے جوناول کے قاری کوناول کواول تاآخر پڑھنے پر راغب کرتی ہے۔ ناول جو کہانی بیان کرتاہے اس کو بیان کرنے کاجو طریقہ ہے وہ قوتِ ترغیب ہے اور یہی طریقہ کہانی کو قابلِ اعتباراوراثرانگیز بناتاہے۔ اچھے ناولوں میں قوتِ ترغیب اور کہانی باہم ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں کہ انھیں جدانہیں کیاجاسکتاکیونکہ اپنی ہئیت کی اثرانگیزی کی بدولت یہ ایسی قوتِ ترغیب سے مالا مال ہوتے ہیں جس سے مزاحم نہیں ہواجاسکتا۔[۱۴] قوتِ ترغیب کے لیے ناول نگار میں لفظوں، خاموشیوں، انکشافات، تفاصیل اور معلومات کی تنظیم اور بیانیہ روانی کی ضرورت ہوتی ہے۔ ناول میں قوتِ ترغیب کی تخلیق کے لیے محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "ناول کو قوتِ ترغیب سے لیس کرنے کے لیے اپنی کہانی کواس طرح بیان کرناضروری ہے کہ یہ ہر ذاتی تجربے سے زیادہ سے زیادہ استفادہ کرے جواس کے پلاٹ اور کرداروں میں مقداراًموجود ہو؛ساتھ ہی ساتھ اپنے قاری کو حقیقی دنیاسے اپنی خود مختاری کے اشتباہ کا تاثر بھی دے۔ کوئی ناول ہمیں جتنازیادہ آزاداور خود مکتفی لگے گااور جتنازیادہ ان میں ہونے والی ہر چیز ہمیں یہ تاثر دے گی کہ یہ کہانی کی داخلی عملیات کے نتیجہ کے طور پر عمل میں آرہی ہے، کسی خارجی قوت کے من مانے تسلط کے نتیجے میں نہیں، اس کی قوتِ ترغیب اتنی ہی زیادہ ہوگی۔"[۱۵]

جب کوئی ناول ہمیں حقیقی زندگی سے آزاد ہونے اور ہر وہ چیز جو اس کے وجود کے لیے ضروری ہے، کا تاثر دیتا ہے تو ایسا ناول ترغیب کے اعلیٰ ترین مقام پر ہوتا ہے۔ ایسا ناول بڑی کامیابی کے ساتھ قارئین کو رجھا اور پرچالیتا ہے اور اپنی بیان کردہ کہانی پر یقین کروالیتا ہے۔ عظیم ناول ہمیں اپنی ترغیبی قوتوں کے بل بوتے پر ہمیں کہانی سے گزارتے ہیں اور اس میں شریک کروالیتے ہیں۔ اگرچہ ناول کی کہانی من گھڑت اور جھوٹ ہوتی ہے لیکن یہ اپنی قوتِ ترغیب سے بالکل الٹ تاثر دیتی ہے۔ یہ قاری کو ناول کے جھوٹ کا ایسا تجربہ کروائے کہ قاری سمجھے کہ یہ ازلی اور ابدی صداقت ہے۔ ناول کے اقتباسات حقیقت کے بے حد مستحکم اور قائل کر دینے کے اہل ہوں۔ ماریو ور گاس یوسا لکھتے ہیں "یہی وہ چال ہے جو عظیم ناول چلتے ہیں وہ ہمیں یہ یقین دلا دیتے ہیں کہ دنیا ویسی ہی ہے جیسی وہ بیان کر رہے ہیں"۔[۱۶] ناول کی قوتِ ترغیب ہی قاری کو ناول سے جوڑے رکھتی ہے۔ اگر یہ قوتِ ترغیب نہ ہوتی تو ناول کبھی بھی اپنی نام نہاد سچائی کا قائل نہ کر سکتا۔

۴۔ اسلوب

ناول کا اسلوب ناول کی ہئیت کا بنیادی عنصر ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ناول الفاظ سے بنے ہوتے ہیں۔ ناول نگار ان الفاظ کو ایک خاص انداز سے بیان کرتا ہے جس سے اس کا اسلوب بنتا ہے۔ زبان کا انتخاب اور ناول کی تنظیم بڑی حد تک اس بات کا تعین کرتے ہیں کہ ناول کی کہانی میں قوتِ ترغیب ہے یا نہیں۔ کسی بھی ناول کو زبان کے بیان سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ الفاظ اپنے موضوع کا تعین خود کرتے ہیں۔ بہت سے ناول نگار ایسے ہیں جن کا اسلوب غلط نویسی سے بھرا ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود یہ انھیں ایک بہترین ناول نگار ہونے سے باز نہیں رکھ سکتا۔ ناول کی زبان کی کامیابی کا انحصار کس بات پر ہے۔ اس سلسلے میں محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "اچھا تو پھر ناول کی زبان کی کامیابی کا انحصار کس بات پر ہے؟ دو خوبیوں پر: اس کا داخلی ربط اور اس کی ناگزیریت۔ ناول جو کہانی بیان کر رہا ہے بے ربط ہو سکتی ہے لیکن وہ زبان جو اس کی تشکیل کرتی ہے اسے باربط ہونا چاہیے، اگر مقصد یہ ہے کہ بے ربطی کو خالصتاً اور قابلِ یقین طور پر ابھارا جائے۔"[۱۶]

ناول نگار کا اسلوب ناخوشگوار ہو سکتا ہے لیکن اپنے ارتباط کے بل بوتے پر وہ کارگر اسلوب ہوتا ہے۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"کہانی کی معتبریت (قوتِ ترغیب) کا انحصار کلیتاً اسلوب کے ارتباط پر نہیں ہوتا جس میں اسے بیان کیا گیا ہو۔ بیانیہ تکنیک کا کردار بھی کچھ کم اہم نہیں ہوتا لیکن ارتباط کے بغیر اعتباریت قائم نہیں ہو سکتی اور یہ گھٹ گھٹا کر صفر رہ جاتی ہے۔"(۱۷)

ہر ادیب کا اپنا ایک منفرد اسلوب ہوتا ہے۔ اسلوب میں کسی دوسرے ادیب کی پیروی نہیں کی جا سکتی۔ اسلوب زبان و بیان کی خوبصورتی ہے۔ اس میں مہارت حاصل کرنے کے لیے محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"مسلسل پڑھا کرو، کیونکہ وافر مقدار میں اچھا ادب پڑھے بغیر زبان کا سرمایہ اور بھرپور احساس پیدا کرنا ناممکن ہے اور جس قدر کڑی جدوجہد کر سکو، گو یہ اتنا آسان نہیں، ان ناول نگاروں کے اسلوب کی نقالی نہ کرو جو تمھیں بہت بھاتے ہیں اور جنھوں نے پہلے پہل تمھیں ادب سے محبت کرنا سکھایا۔ باقی ہر دوسری چیز میں ان کی نقالی کرو، ان کی جانفشانی میں، ان کے نظم وضبط میں، ان کی عادات میں، اگر تم اسے درست سمجھتے ہو تو ان کے تیقنات کو بھی اپنا بنالو۔ لیکن ان کی نگارش کے نقش و نگار اور آہنگوں کو میکانکی طور پر دہرانے سے اجتناب کرو کیونکہ اگر تم موضوع کے حسبِ حال اپنا ذاتی اسلوب تشکیل نہیں دیتے، تو تمھاری کہانیاں کبھی اس قوتِ ترغیب سے مُتمتّع نہیں ہو سکیں گی جو ان میں زندگی پھونک دے۔"(۱۸)

اسلوب ناول کا ایک پہلو ہے جس سے ناول میں جمالیات کا عنصر داخل ہوتا ہے۔ ناول کا ایک اور پہلو بھی بہت اہم ہے جو تکنیک کہلاتا ہے۔ ناول کو بیان کرنے کے لیے الفاظ کافی نہیں ہوتے بلکہ ان الفاظ کو قارئین تک پہنچانے کی تکنیک اور ترتیب بھی کم اہمیت کی حامل نہیں ہوتی۔

۵۔ حقیقت کی سطحیں

اس سے مراد حقیقت کی وہ سطح ہے جس پر راوی ناول کو بیان کرنے کے لیے خود کو فائز کرتا ہے۔ ماریو ورگاس یوسا حقیقت کی سطح کے حوالے سے زیادہ تر حسی حقیقت اور فنتاسی کی سطحوں کو بیان کرنے کی طرف توجہ دیتے ہیں۔ حقیقت کی ایک سطح تو وہ ہے جس پر کہانی وقوع پذیر ہوتی ہے۔ حقیقت کی یہی سطح کہانی کے راوی کے مقام اور اس کی کارکردگی کے دائرہ کار کو متعین کرتی ہے۔ حقیقت کی سطح پر ناول نگار کا سامنا بے کنار لامتناہیت

سے ہوتا ہے۔ یہ جاننا اہم نہیں کہ کوئی زیر تجزیہ ناول کتابی اور بے شمار جدولوں کے ٹھیک کس سلسلے میں کھپتا ہے۔ اہم یہ ہے کہ اس بات پر توجہ دی جائے۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"ہر ناول میں ایک مکانی نقطہ نظر، ایک زمانی نقطہ نظر اور ایک سطح حقیقت کے اعتبار سے نقطہ نظر ہوتا ہے۔ یہ سمجھنا ہوتا ہے کہ یہ تینوں نقطہ نظر بنیادی طور پر ایک دوسرے سے آزاد اور مختلف ہوتے ہیں اگرچہ ان کی حدود غیر واضح ہوتی ہیں اور یہ محسوس کرنا ہوتا ہے کہ وہ طریقہ جس پر تینوں نقطہ ہائے نظر گھلتے ملتے اور ہم آہنگ ہوتے ہیں، ناول کو وہ اندرونی ارتباط بخشتا ہے جس پر اس کی قوتِ ترغیب کا دارومدار ہوتا ہے۔ ہمیں صداقت، استناد اور اخلاص کا قائل کرنے کی صلاحیت کبھی ناول کی حقیقی دنیا سے مشابہت یا تعلق سے نہیں آتی جس میں ہماری حیثیت ایک قاری کی ہوتی ہے۔ یہ محض ناول کے اپنے وجود سے آتی ہے، الفاظ جن میں ناول کو بیان کیا جاتا ہے اور ناول نگار کے تصرفات سے جن کا تعلق مکان وزمان اور سطح حقیقت سے ہوتا ہے۔ موضوع، اسلوب اور نقطہ نظر اتنے مکمل طور پر ہم آہنگ ہوتے ہیں کہ قاری ناول میں اتنا مسحور اور منہمک ہو جاتا ہے کہ ناول جس طریقے کو بیان کر رہا ہے اسے قطعی طور پر فراموش کر دیتا ہے۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ تکنیک اور ہئیت کا ناول سے کوئی تعلق نہیں اور زندگی خود ناول کے کرداروں، مناظر اور واقعات میں جان ڈال دیتی ہے جو قاری کو ایک مجسم حقیقت سے ذرا بھی کم محسوس نہیں ہوتا۔"(۱۹)

زندگی کی حالتِ طبع میں ناول نگاری میں تکنیکی مہارت کا عظیم کارنامہ یہ ہے کہ ناول میں غیر مرئیت کا حصول، کہانی کو رنگ، ڈراما، لطافت، حسن اور اتنے موثر طور پر قوتِ اشارہ بخشنے کی اہلیت کہ کسی قاری کو یہ احساس بھی نہ ہو کہ کہانی کا وجود ہے۔ فنی ہنر مندی کے زیر اثر اسے یوں لگے جیسے وہ فکشن کو پڑھ نہیں رہا بلکہ اس میں اپنی زندگی گزار رہا ہے اور ایسا فکشن تھوڑی دیر کے لیے ہی سہی زندگی کی جگہ لے رہا ہے۔ محمد حمید شاہد اور محمد عمر میمن اپنی کتاب "کہانی اور یوسا سے معاملہ" میں لکھتے ہیں:

"یوسا فکشن کو گھڑت سمجھتے ہیں۔ ایسی گھڑت جس کا وجود نہیں ہوتا مگر وہ اپنے ہونے کا سوانگ بھرتی ہے یعنی فکشن لکھنے والا جھوٹی بات بناتا اور پانی میں آگ لگاتا ہے جبکہ فکشن کے تخلیقی عمل میں گھڑنت سے نہیں بلکہ زندگی کی تخلیق نو سے معاملہ ہوتا ہے۔ فکشن نگار

صرف بیٹھ کر کہانی نہیں لکھتا بلکہ زندگی کے اتار چڑھاؤ میں اتر کر حقیقت کی آہنگ کو گرفت میں لیتا ہے جو حسی حقیقت سے کہیں زیادہ بڑی حقیقت ہوتی ہے۔"(۲۰)

ناول نگار کے سامنے دو قسم کی دنیا ہوتی ہیں، ایک حقیقی دنیا اور ایک فنتاسی دنیا۔ ناول نگار حقیقی دنیا میں رہتے ہوئے فنتاسی دنیا ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔

۶۔ زمان و مکان

کہانی جو ناول میں بیان کی جاتی ہے وہ کس زمانے کی ہے اور کس جگہ کی ہے، یہ معلوم ہونا بہت ضروری ہے۔ اس لیے زمان و مکان کی تبدیلی سے کرداروں کے عادات واطوار اور ان کی حرکات و سکنات میں فرق آجاتا ہے۔ جس طرح مقامات کے بدلنے سے افعال و حرکات بدل جاتے ہیں اسی طرح زمانہ و مکان کے تغیر سے بھی کرداروں میں تبدیلی آتی ہے مثال کے طور پر اگر کسی گاؤں کی لڑکی انگریزی فر فر بولتی ہو یا گاڑی کو خود چلاتی ہو تو وہ کردار مناسب نہیں ہو گا۔ اس لیے کرداروں کو زمان و مکان لے لحاظ سے درست استعمال اشد ضروری ہے۔

زمان و مکان کے موضوع پر بہت سے مفکرین اور تخلیق کاروں نے اظہار خیال کیا ہے۔ وقت ہماری زندگی میں پیدائش سے لے کر موت تک اپنے وجود کا ادراک کرواتا ہے۔ اس کی ماہیت کے بارے میں فلسفیوں اور اہلِ دانش نے طرح طرح کے نظریات پیش کیے۔ ناول انسانی زندگی کے متعلق ہوتا ہے اس لیے ناول میں وقت کے عوامل ہوتے ہیں۔ کردار، کہانی اور پلاٹ وقت کے لحاظ سے ہی آگے بڑھتے ہیں۔ وقت کی ماہیت کو سمجھنے کے لیے محمد عمر میمن انتہائی سادہ سی تعریف پیش کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"میرے خیال میں ہم ایک سادہ سے امتیاز پر اتفاق کر سکتے ہیں: وقت دو طرح کا ہوتا ہے۔ سلسلے وار اور نفسیاتی۔ سلسلے وار معروضی وجود رکھتا ہے جو انسانی موضوعیت سے آزاد ہوتا ہے۔ جب ہم فضا میں اجرامِ فلکی کی حرکت اور ایک دوسرے کی نسبت سے سیاروں کے مقام کی پیائش کرتے ہیں تو اسی سلسلے دار وقت میں؛ یہ سلسلے دار وقت ہی ہے جو ٹھیک ہماری پیدائش کے لمحے سے ہماری موت کے لمحے تک ہمیں رفتہ رفتہ ہضم کرتا جاتا ہے اور ہر ذی حس وجود کی نتیجہ خیز زندگی کے پیائشی خاکے پر اختیار رکھتا ہے۔ لیکن ایک دوسرا نفسیاتی وقت بھی ہوتا ہے جس کا ہمیں شعور ہوتا ہے، لیکن اس پر منحصر ہے کہ ہم کیا کر رہے ہیں

اور کیا نہیں کر رہے ہیں اور اس کی شکل ہماری زندگی میں بڑی مختلف ہوتی ہے۔ جب ہم عالمِ نشاط میں ہوں یا جب شدید غلبہ آور، جاذب یا توجہ بنانے والے تجربات میں ڈوبے ہوں تو یہ وقت تیزی سے گزر جاتا ہے۔ اس کے برعکس، یہ اس وقت گھسٹتا ہوا اور لامتناہی معلوم ہوتا ہے، سیکنڈ منٹ لگتے ہیں، منٹ گھنٹے، جب ہم انتظار کی کیفیت میں ہوں یا تکلیف اٹھا رہے ہوں اور ہمارے حالات (تنہائی، ایک طویل رت جگا، آفت، کسی ایسی چیز کا انتظار جو واقع ہو یا نہ ہو) ہمیں اس کے گزران کا گہرا شعور دیتے ہوں، جو ٹھیک اسی لیے کہ ہم اس کے جلدی سے گزر جانے کی خواہش کرتے ہیں۔ اکھڑا اکھڑا، آہستہ رواور رکتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔"(۲۱)

ناول چونکہ انسانی زندگی کی تصویر پیش کرتا ہے۔ اس میں ناول وقت کو اپنی ضرورت کے تحت سلسلے وار اور کبھی نفسیاتی طور پر پیش کرتا ہے۔ کبھی محض کسی کردار کے چند لمحوں کے سفر کو سالوں پر محیط کر دیا جاتا ہے اور کبھی سالوں اور مہینوں کے وقت کو لمحات میں گزار دیا جاتا ہے۔ ناول نگار وقت کو پلاٹ اور کہانی میں حسب ضرورت استعمال کرتا ہے۔ وقت کا استعمال ناول میں اہمیت کا حامل ہے۔ ناول کی تنقید کے لیے ضروری ہے کہ اس میں زمانی نقطہ نظر کی شناخت کی جائے۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"ناولی وقت کی بنیادی خصوصیات کی شناخت کے لیے پہلا قدم یہ ہے کہ آدمی زیر نظر ناول کے زمانی نقطہ نظر کو دریافت کرے۔ جسے مکانی نقطہ نظر سے ہرگز غلط ملط نہیں کرنا چاہیے، اگرچہ دونوں وجدانی طور پر باہم منسلک ہوتے ہیں۔"(۲۲)

زمانی نقطہ نظر سے مراد وہ وقت ہے جس میں کہانی بیان کرنے والا یعنی "راوی" موجود ہوتا ہے اور وہ جو کچھ روایت کر رہا ہے اس کے درمیان موجود ہوتا ہے۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

"زمانی نقطہ نظر وہ تعلق ہے جو تمام ناولوں میں اس وقت کے جس میں راوی موجود ہوتا ہے اور جو بیان کیا جا رہا ہے اس کے وقت کے درمیان وجود رکھتا ہے۔ مکانی نقطہ نظر کی طرح ہی ناول نگار کو تین شکلوں میں سے کسی کا انتخاب کرنا ہوتا ہے اور ان کا تعین بھی صیغہ زمانی سے ہوتا ہے جس میں راوی کہانی بیان کرتا ہے:

الف۔ وہ وقت جس میں راوی موجود ہے اور جو بیان کیا جارہا ہے اس کا وقت دونوں متوارد ہوں اور ایک ہی ہوں۔ اس صورت میں راوی حال کے صیغے میں بیان کرتا ہے۔

ب۔ حال اور مستقبل میں ہونے والے واقعات کو بیان کرنے کے لیے راوی خود کو ماضی میں جا گزیں کرے۔

ج۔ راوی اپنے کو حال یا مستقبل میں رکھے اور واقعات بیان کرے جو (قریبی یا درمیانی) ماضی میں وقوع پذیر ہو چکے ہیں۔"(۲۳)

ناہید قمر اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے میں ناول میں وقت کے تصور کو بیان کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

"اردو ناول نے گذشتہ ایک سو پینتیس سال میں فنی اور فکری اعتبار سے بہت سی تبدیلیوں کو اپنے اندر جذب کیا ہے۔ نتیجتہً آج ناول کا مطلب لگے بندھے تکنیکی سانچوں کی پیروی کرنا نہیں سمجھا جاتا۔ ابتدا میں ناول کا پلاٹ مُدوَّر صورت کا حامل ہوتا تھا یعنی ڈرامے کی طرح اس کا آغاز، عروج اور انجام ہوتا تھا جس میں لازمی طور پر زمانی اور مکانی وحدت کا بھی خیال رکھنا پڑتا تھا مگر اب ناول کے پلاٹ کا یہ تصور اس حوالے سے قدرے میکانکی سمجھا جاتا ہے کہ یہ انسانی شعور کی ان پیچیدگیوں کے اظہار کا متحمل نہیں ہو سکتا جو کرداروں کی شخصیت اور واقعات کے بہاؤ دونوں پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ یہی عجز بیان ناول کو رفتہ رفتہ اس تکنیک تک لے آیا جسے "شعور کی رو" کہتے ہیں۔ اس تکنیک پر مبنی ناول میں وقت کی ترتیب کو توڑ دیا جاتا ہے اور کہانی خطِ مستقیم میں آگے بڑھنے کی بجائے وقت کے ایک ایسے کل یا دور میں چلتی ہے جہاں ماضی، حال اور مستقبل ذہنی کیفیات کے سوا کچھ اور نہیں رہ جاتے اور کردار لمحہ موجود میں سانس لینے کے باوجود زمانی حد بندیوں کو مٹاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔"(۲۴)

جب ناول کی روایت زمانی نقطہ نظر سے کی جاتی ہے تو راوی کا تسلط مطلق اور غلبہ آور ہوتا ہے۔ اگر کہانی صرف ایک ہی زمانی نقطہ نظر سے بیان کی جائے تو یہ بڑی عجیب بات ہوگی۔ اگرچہ عام طور پر ایک ہی نقطہ نظر سے کہانی بیان نہیں کی جاتی ہے۔ راوی یا کردار عام طور پر ایک زمانی نقطہ نظر سے دوسرے کی طرف حرکت کرتے رہتے ہیں۔ ان انتقالات یا زمانی زقندوں کے ذریعے جو اس وقت زیادہ بااثر ثابت ہوتے ہیں جب قاری کی

توجہ کو اپنی طرف کم سے کم مبذول کرواتے ہیں۔ اس اثر انگیزی کا حصول زمانی نظام کے ارتباط کا اطمینان کر لینے پر ہوتا ہے۔ آئن واٹ "رائز آف دی ناول" میں وقت کے متعلق لکھتے ہیں:

> "The role of time in ancient, mediaeval and renaissance literature is certainly very different from that in the novel. The restriction of the action of tragedy to twenty-four hours, for example, the celebrated unity of time, is really a denial of the importance of the temporal dimension in human life; for, in accord with the classical world's view of reality as subsisting in timeless universals, it implies that the truth about existence can be as fully unfolded in the space of a day as in the space of a lifetime." (25)

کہانی زمان میں اسی طرح روان دواں ہوتی ہے جس طرح مکان میں۔ کیونکہ ناولی زمان ایسی چیز ہے جو پھیلتی ہے، سست رفتار ہو جاتی ہے یا بالکل ٹھہر جاتی ہے، یا اچانک تیز رفتاری سے آگے بڑھ جاتی ہے۔ کہانی ناولی وقت میں یوں حرکت کرتی ہے جیسے کسی مادی علاقے میں، اس کے آر پار آتی جاتی ہے، کبھی چھلانگیں لگاتے ہوئے اور کبھی پاؤں گھسیٹتے ہوئے وقت کو طے کرتی ہے۔ بعض اوقات تو وقت کے بڑے بڑے قطعوں کو خالی چھوڑتے ہوئے اور بعد میں لوٹ کر اس وقتِ گم گشتہ کے تار و پود کو بحال کرتی ہے۔ آزادی کے ساتھ چھلانگ لگا کر مستقبل میں اور پھر واپس ماضی یا حال میں آجاتی ہے۔ یہ زمانی آزادی حقیقی زندگی میں گوشت پوست کے انسانوں کو میسر نہیں ہوتی۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ناول میں وقت راوی یا کرداروں کی طرح ایک گھڑی ہوئی شے ہے۔

۷۔ انتقالات اور کیفی زقندیں

انتقال فکشنی حکمتِ عملی میں قدیم ترین ترکیبوں میں سے ہے۔ محمد عمر میمن انتقال کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"انتقال وہ تبدیلی ہے جو ہمارے بیان کردہ نقطہ ہائے نظر میں سے کسی ایک میں واقع ہو۔
چنانچہ انتقال مکانی بھی ہو سکتا ہے، زمانی اور سطح حقیقت کے اعتبار سے بھی۔"(۲۶)

انتقالات ناول کی قوتِ ترغیب کو تقویت بھی دے سکتے ہیں اور اسے کم زور بھی کر سکتے ہیں۔ اس کا دارومدار ناول نگار کی فنی مہارت پر ہوتا ہے کہ وہ انتقالات کو کس طرح برتتا ہے۔ محمد عمر میمن انتقالات کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

"انتقالات کسی چیز کی ضمانت دیتے ہیں نہ اس کی نشاندہی کرتے ہیں اور قوتِ ترغیب کے حساب سے ان کی کارگری یا ناکامی کا انحصار اس مخصوص طریقے پر ہوتا ہے جس میں راوی انتقالات کو ایک مخصوص کہانی میں برتتا ہے، ایک ہی عمل ناول کی قوتِ ترغیب کو تقویت بھی پہنچا سکتا ہے اور اسے تباہ بھی کر سکتا ہے۔"(۲۷)

ناول میں مکانی انتقالات کے مقابلے میں زمانی انتقالات کم ہی واقع ہوتے ہیں۔ ناول کے کردار جو کہانی کو ہمارے سامنے بیک وقت ماضی، حال اور مستقبل بیان کرتے ہیں۔ اگر انتقال کی تکنیک کو سلیقے سے استعمال کیا جائے تو یہ ناول کی کہانی کو سلسلے وارانہ جامعیت اور زمانی خود کفالتی کا التباس بخش دیتی ہے۔ بعض اوقات ناول نگار کسی کردار کے بیانیہ حقیقت کے حوالے سے نقطہ نظر میں کوئی بنیادی تبدیلی واقع ہو تو اس تبدیلی کو کیفی زقند کہیں گے۔ زمانی انتقالات کو بھی کیفی زقندیں کہا جاتا ہے۔ کیفی زقندیں بیانیے کی نوعیت بدل کر رکھ دیتی ہیں۔ انتقال کے نتیجے میں کہانی حقیقت پسند دنیا سے زنّاٹے کے ساتھ ایک خالص فنتاسی دنیا میں پہنچ جاتی ہے۔ انتقالات کا تعین ایک طرف تو ان نقطہ ہائے نظر سے ہوتا ہے جن میں وقوع پذیر ہوتے ہیں، یعنی مکان، زمان اور سطح حقیقت۔ زمانی یا مکانی انتقال کہانی کی بنیاد یعنی اسے فنتاسی سے حقیقی یا حقیقی سے فنتاسی میں مکمل طور پر تبدیل نہیں کر سکتا لیکن اس پر اثر انداز ہوتا ہے۔

انتقالات اور کیفی زقندوں کے حوالے سے ماریو ورگاس یوسا نے پچھلے ابواب کی نسبت بہت زیادہ مثالیں دیں ہیں جس کی وجہ سے اصل موضوع روپوش ہو گیا۔ وہ لکھتے ہیں کہ اگر انتقالات مفید نہ ہوں تو ناول میں انتشار کا باعث بن سکتے ہیں۔ تناظر کی یکسانیت اور من مانی زقندوں سے قارئین ناول کی سمت کا احساس کھو دیتے ہیں۔ ناولوں میں زمانی انتقالات کے مقابلے میں زمانی انتقالات کے مقابلے میں مکانی انتقالات ذرا کم ہی واقع ہوتے ہیں۔ ناول

نگار بڑی مہارت سے سطح حقیقت کے انتقالات کو تصرف میں لاتے ہیں۔ انتقالات اور زقندیں ناول کی بنیاد کو تبدیل نہیں کرتیں اور ایسی زقندیں جو معروضی قصے کو فنتاسی میں تبدیل کر دیں۔ انھیں کیفی زقندیں کہا جاتا ہے [۲۸]۔ محمد حنیف شاہد لکھتے ہیں:

> "کہانی کو افسانے میں پلٹا دینے کے لیے ہر افسانہ نگار اپنے اپنے وسائل بروئے کار لاتا ہے اور سچ پوچھیں تو اس کا انحصار ہر تخلیق کار کی ذاتی اپج اور اس کے اپنے تخلیقی عمل کی دھج پر ہوتا ہے۔ لکھنے والا داخلی زندگی کو لکھتے لکھتے خارجی زندگی کا پلٹا لگائے یا خارجی زندگی کو لکھتے ہوئے داخل کی سمت مڑ کر معنی اور جمال کو ہم آمیز کرے، اس کا انحصار اس رویے پر ہے جو اس نے خود کو زندگی برتنے کے لیے چن رکھا ہوتا ہے۔"[۲۹]

ہر ناول نگار یا تخلیق کار اپنی منفرد تکنیک کے ساتھ ادب کی تخلیق کرتا ہے اور آنے والا وقت فیصلہ کرتا ہے کہ اس کی یہ منفرد تکنیک اسے ادب کے قارئین کی نظر میں اس کی تکنیک کو مقبول بناتی ہے یا ناکام تجربہ قرار دے کر طاقِ نسیان میں رکھ دیتا ہے۔ ناول نگار اپنے ناولوں میں کہانیوں کو ایک ہی طرح سے نہیں پلٹتا بلکہ ہر کہانی میں اسے منفرد طریقے کا اہتمام کرنا ہوتا ہے۔ اگر وہ ایسا نہ کرے تو اس کی کہانی میں ندرت اور نیا پن کا جواز باقی نہیں رہتا۔

انتقالات اور کیفی زقندوں کو ہر دور میں ناول نگاروں نے استعمال کیا ہے۔ مشہور ناول "موبی ڈک" ناول میں سفید وہیل مچھلی کا لامتناہی تعاقب جو اپنی غیر موجودگی کی بدولت ایک اسطوری جانور کا روپ دھار کر ایک فنتاسی کی فضا اختیار کر لیتی ہے۔ یہ ایک کیفی زقند کی مثال ہے جو اسے ایک حقیقت پسند ناول سے ایک ایسے قصے میں تبدیل کر دیتی ہے جس کا شمار تخیلی، علامتی، تمثیلی، مابعد الطبیعیاتی یا سادہ طور پر فنتاسی ناول میں کیا جا سکتا ہے۔

۸۔ چینی ڈبے

یہ ناول میں قوتِ ترغیب کو بڑھانے کی ایک ترکیب ہے۔ محمد عمر میمن "چینی ڈبے" کے عنوان سے اپنے خط میں ناول ایک اور تکنیک کی طرف اشارہ کیا ہے جس سے ناول کی قوتِ ترغیب کو تقویت دی جاتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ناول نگار مرکزی کہانی کے اندر سے ضمنی کہانیاں بر آمد کرتا ہے۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "ایک اور ترکیب جو راوی اپنی کہانیوں کو قوتِ ترغیب بخشنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اسے ہم چینی ڈبے کہہ سکتے ہیں۔ یہ اپنا عمل کیسے کرتی ہے؟ کہانی ان روایتی چیستانوں کی

طرح بنائی جاتی ہے۔ جن کے سلسلہ وار تدریجاً چھوٹے ہوتے ہوئے ایک جیسے حصے ہوتے ہیں جو ایک دوسرے کے اندر سماجاتے ہیں، بعض اوقات تو یہ بے حد چھوٹے ہو جاتے ہیں۔"(۳۰)

بہر حال یہ بات ملحوظ رکھنی چاہیے کہ جب ایک مرکزی کہانی ایک یا زائد ضمنی کہانیوں کو جنم دیتی ہے، تو یہ حکمتِ عملی، اگر اسے کامیاب ہونا ہے، میکانکی نہیں ہو سکتی۔ ناول میں تخلیقی تاثر اسی وقت حاصل ہوتا ہے جب اس قسم کی کوئی بناوٹ کہانی میں کسی عنصر مثلاً اسرار، ابہام یا پیچیدگی کا اضافہ کرتی ہے جو اس کے لیے ضروری ہوتی ہے۔ اس خط میں انھوں نے "دی تھاؤزینڈ اینڈ ون نائٹ" کا حوالہ دیا ہے جو عربی سے انگریزی اور فرانسیسی میں ترجمہ ہوئی تو ساری دنیا میں اس کی دھوم مچ گئی۔ "الف لیلہ" نے ادبِ عالیہ گردانا اور مانا، ایک ہزار ایک راتیں اور ایک کہانی میں ایک ہزار ایک کہانیاں۔ ناول نگار اس تکنیک کو اپنے ناول کو طول دینے کے لیے استعمال کرتا ہے۔ وہ کہانی کے اندر سے کہانی نکالتا ہے اور اچانک راوی کو بدل دیتا ہے۔ کسی کردار کو آگے لے جاتا ہے اور کسی کردار کو راہ میں ہی ختم کر دیتا ہے۔ کبھی جست لگا کر زمان بدل دیتا ہے تو کبھی جست لگا کر مکان کو تبدیل کر دیتا ہے۔(۳۱)

یہ تکنیک ناول نگار اپنے ناول کو طول دینے کے لیے اور زندگی کی عکاسی کے لیے استعمال کرتا ہے لیکن یہ کوئی نئی یا جدید تکنیک نہیں ہے بلکہ زمانہ قدیم سے کہانی گو یا داستان گو حضرات اسے استعمال کرتے رہے ہیں۔ محمد حمید شاہد لکھتے ہیں:

"بہت پہلے جب ابھی کہانی لکھنے کا رواج نہ نکلا تھا اور مصری قصہ خواں گھوم پھر کر کہانیاں سنایا کرتے تھے۔ تب بھی وہ اس تکنیک سے آگاہ تھے کہ کہانی کے اندر سے کہانی کیسے نکالنی ہے، راوی کہاں بدلنا ہے، کس کردار کو آگے لے جانا ہے اور کسے راہ ہی میں اوندھا دینا ہے۔ کہاں وقت کے کسی اور مرحلے میں جست لگانی ہے اور کہاں مکان کو بدل دینا ہے۔"(۳۲)

"چینی ڈبے" ایک ایسی تکنیک ہے جسے ناول نگار اپنی کہانی کو طول دینے کے لیے استعمال کرتا ہے۔ یہ بہت اہم تکنیک ہے اسے بڑی مہارت کی ضرورت ہوتی ہے۔ ایک کہانی سے کسی دوسری کہانی کا جنم بڑی مہارت کا متقاضی ہے۔ اگرچہ یہ تکنیک زمانہ قدیم سے ہی انسان استعمال کرتا رہا ہے۔ یہ کہانی میں تجسس اور جاذبیت پیدا کرتی ہے اور بوریت دور کرتی ہے۔

۹۔ پوشیدہ حقیقت

"پوشیدہ حقیقت" بھی ایک بیانیہ تکنیک ہے۔ اس میں راوی کہانی کے معلوماتی حصوں کو یکسر غائب کر دیتا ہے اوراس کے باوجود غیر موجود تفاصیل کو قاری کے تخیل میں ایک بڑی بلیغ اوراڑیل موجودگی عطا کرتا ہے۔ اس ترکیب میں قاری خود ہی خالی جگہوں کو اپنے مفروضات اور قیاسات سے پر کر لیتے ہیں۔ محمد عمر میمن اس تکنیک کو پوشیدہ حقیقیت کا نام دیتے ہیں۔ محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "پوشیدہ حقیقت یا قلم اندازی کے ذریعے بیان کرنا، بلاوجہ یا من مانا نہیں ہونا چاہیے۔ یہ اشد ضروری ہے کہ راوی کی خاموشی معنی خیز ہو، کہ کہانی کہ آشکار حصے پر اس کا اثر پڑتا ہو، کہ اسے خود کو ایک غیر موجودگی کے طور پر محسوس کرانا چاہیے اوراسے قاری کے تجسس، توقعات اور فنتاسیوں کو ہوا دینی چاہیے۔ ۔ ۔ خاموش گویائی، ایسے اشاروں کنایوں کے ذریعے جو ترکیب کو ایک توقع میں بدل دیتے ہیں اور قاری کو اس معاملے میں بے بس کر دیتے ہیں کہ وہ بھی کہانی کی تعمیر میں قیاس آرائیوں اور تخمین و ظن سے عملی طور پر مداخلت کرے۔ یہ ایک بے حد عام سی ترکیب ہے جس کے ذریعے راوی اپنی کہانیوں کو جیتی جاگتی بناتے اورانھیں قوتِ ترغیب سے بہرہ مند کرتے ہیں۔"(۳۳)

ناول نگاراپنی تخلیق کے دوران بے شمار تجربات سے گزرتا ہے۔ اس کا ذہن اشیا کی حقیقت اور ماہیت کو دیکھتا ہے اور ان کا تجزیہ کرتا ہے جو ایک عام آدمی نہیں کر سکتا۔ ان حقائق کو ناول نگاراپنی مہارت اور فن کاری سے اپنے قارئین تک پہنچاتا ہے لیکن اپنے تخیل اور فنتاسی سے وہ ان حقائق کو پہنچاتا ہے کہ غیر حقیقی ہونے کے باوجود یہ حقائق پر مبنی لگتے ہیں۔ محمد حمید شاہد لکھتے ہیں:

> "تخلیقی سطح پر حقیقت نگاری یہ نہیں ہے کہ ایک لکھنے والے نے زندگی کے کن کن گوشوں پر نظر کی اور کن کن گوشوں کو اہم جانا بلکہ میرے نزدیک تو حقیقت افروزی اس کے سوا کچھ نہیں کہ لکھنے والا تخلیقی عمل کے دوران ایک بیکراں کا احساس کے زیر اثر ان عمیق جذبوں کو جگانے میں کامیاب ہو جائے جو اس کی دھڑکنوں کو کائنات کے سینے میں گونجتی دھڑکنوں سے ہم آہنگ کر دے۔"(۳۴)

اس تکنیک کا استعمال زیادہ تر جاسوسی اور پر اسرار ناولوں اور کہانیوں میں کیا جاتا ہے تا کہ پیش بینی اور کشش و پنج کی کیفیت کو برقرار رکھا جاسکے۔ اس تکنیک میں حقائق کو عارضی طور پر قاری سے پوشیدہ رکھے جاتے ہیں یا بعض اوقات عارضی طور پر کہیں اور بیان کر دیے جاتے ہیں۔ یہ واقعات حقیقی زمانی ترتیب سے ناول میں وقوع پذیر نہیں ہوتے ہیں بلکہ زمانی بے ترتیبی سے اور معلومات کا اخفا اور افشا زمانی انتقالات اور ترتیبی زقندوں میں پیش آتا ہے۔ اسی قسم کی تکنیک شاعری میں بھی استعمال کی جاتی ہے جس میں ایک مصرعے کا لفظ اپنی جگہ سے ہٹا کر خوش نوائی یا شعری ضرورت کے مد نظر دوسری جگہ منتقل کر دیا جاتا ہے۔

ناول نگار کہانی سناتے وقت اگر قاری کو تمام معلومات بہم پہنچادے تو اس کی کہانی کا نہ کوئی آغاز ہو گا اور نہ ہی کوئی انتہا۔ بلکہ اس میں قوتِ ترغیب بھی نہ ہونے کے برابر ہو گی۔ اس لیے ضروری ہے کہ ناول نگار کہانی سناتے وقت اس کے واقعات اور بیانیوں کا کچھ حصہ حذف کرلے اور قاری کو اپنے دماغ کے گھوڑے دوڑانے کا موقع دینا چاہیے۔ اس طرح اس کی کہانی میں قوت ترغیب کی کمی نہیں آئے گی اور قاری بہتر طور پر محظوظ ہو گا۔

۱۰۔ کم یونی کیٹنگ وے سلز

دو یا دو سے زائد وارداتیں جو مختلف وقتوں اور مختلف مقامات یا حقیقت کی مختلف سطحوں پر رونما ہو رہی ہوتی ہیں، اپنی قربت اور امتزاج سے ایک الگ وعلامتی قدر کو قائم کر دیتی ہیں۔ اس طریقہ کار کے تحت جو توسیعی اشارے یا باہمی اتصالات بنتے ہیں انھیں ڈھنگ سے کام میں نہ لایا جائے تو ناول کی تاثیر بے معنی ہو جاتی ہے۔ "کم یونی کیٹنگ وے سلز" کے عنوان کے تحت محمد عمر میمن لکھتے ہیں:

> "دو یا دو سے زائد وارداتیں جو مختلف وقتوں اور مختلف مقامات یا حقیقت کی مختلف سطحوں پر رونما ہوں لیکن جنھیں راوی نے یوں پرو دیا ہو کہ ان کی قربت یا امتزاج ان سے ایک دوسرے میں ردوبدل کراتا ہو اور ہر ایک کو منجملہ دیگر صفات کے ایک مختلف معنی، لہجہ یا علامتی قدر دیتا ہو جو اگر یہ فرداً فرداً روایت کی گئی ہوتیں تو حاصل نہ ہوتے۔"(۳۵)

اس تکنیک کو اثر پذیر ہونے کے لیے صرف ان وارداتوں کو ایک دوسرے کے آمنے سامنے رکھ دینا کافی نہیں ہے بلکہ انھیں نہایت مہارت کے ساتھ استعمال بھی ضروری ہے۔

ابوالکلام قاسمی کی کتاب "ناول کا فن" میں پیٹرن اور آہنگ ناول کے ایسے عناصر ہیں جو محمد عمر میمن کی کتاب "نوجوان ناول نگار کے نام خط" میں نہیں ہیں۔ ابوالکلام قاسمی کے مطابق پیٹرن اور آہنگ ناول کے جمالیاتی پہلو ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> "پیٹرن ناول کا جمالیاتی پہلو ہے اور ہر چند کہ اس کی نشو نما، ناول کے کردار، منظر، لفظیات، کسی سے بھی ہو سکتی ہے لیکن وہ اپنی زیادہ تر غذا پلاٹ سے حاصل کرتا ہے۔ آہنگ کی اصطلاح موسیقی سے مستعار لی گئی ہے۔ جس طرح موسیقی میں آواز کا زیر و بم ہوتا ہے اسی طرح ناول میں بھی موسیقانہ اتار چڑھاؤ ہوتا ہے جو بار بار معمولی اتار چڑھاؤ سے ظاہر ہوتا ہے۔ آہنگ بعض اوقات تو بہت سادہ ہوتا ہے اور آسانی سے سب کو سنائی دیتا ہے۔ ناول میں آہنگ کا یہی کام ہے کہ وہ پیٹرن کی طرح اس کے اندر ڈٹا رہے بلکہ وہیں ظاہر ہو جہاں قاری کو تازگی، حیرت، لطف اور امید فراہم کرنے کی ضرورت ہے۔"(۳۶)

محمد عمر میمن کی کتاب "نوجوان ناول نگار کے نام خط" میں ناول کے عناصر کیچوے کی حکایت، کتوب لے پاس، قوتِ ترغیب، اسلوب، حقیقت کی سطحیں، زمان و مکان، انتقالات اور کیفی زقندیں، چینی ڈبے، پوشیدہ حقیقت اور کم یونی کیٹنگ وے سلز ہیں جو "ناول کا فن" میں نہیں ہیں۔ محمد عمر میمن "کیچوے کی حکایت" کے تحت لکھتے ہیں کہ کہانی لکھنا ایک فطری عمل ہے۔ جس طرح جسم میں کوئی کیڑا اس وقت آرام سے نہیں بیٹھتا جب تک اسے کھانے کو نہیں ملتا اسی طرح کہانی کار بھی اس وقت تک سکون نہیں کرتا جب تک وہ کہانی نہ لکھے۔ ناول کے موضوعات کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ناول نگار اپنے موضوعات کا خود انتخاب نہیں کرتا، موضوعات خود اس کا انتخاب کرتے ہیں۔ وہ بعض موضوعات پر لکھتا ہے تو اس لیے کہ کچھ چیزیں اسے پیش آئی ہوتی ہیں۔ "قوتِ ترغیب" کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ ناول کو قوتِ ترغیب سے لیس ہونا چاہیے۔ اپنے ذاتی تجربے اور مشاہدے سے فائدہ اٹھائے۔ قوتِ ترغیب ہی ناول میں قاری کو ناول سے جوڑے رکھتی ہے۔

ناول میں اسلوب کے حوالے سے محمد عمر میمن لکھتے ہیں کہ ناول کی کامیابی کا انحصار اسلوب پر ہوتا ہے۔ اچھے اسلوب کے لیے ناول نگار کو خوب مطالعہ کرنا چاہیے۔ اسلوب ہر ناول نگار کا ذاتی ہوتا ہے۔ اسلوب میں کسی دوسرے ادیب کی نقالی نہیں کرنا چاہیے۔ ناول کا ایک اور اہم عنصر راوی کے متعلق محمد عمر میمن لکھتے ہیں کہ ہر ناول

میں ایک راوی ہوتا ہے یعنی کہانی بیان کرنے والا۔ کہانی بیان کرنے والا اور کہانی لکھنے والا (ناول نگار) ایک الگ ذات ہوتی ہے۔ راوی کہانی میں اندرونی ربط قائم رکھتا ہے۔ یہ ناول میں کرداروں کا تعارف بیان کرتا ہے۔ ناول کا ایک اور اہم عنصر وقت ہے۔ ناول نگار اس کو بڑی مہارت سے اپنے ناول میں استعمال کرتے ہیں۔ ناول میں دو اقسام کے وقت استعمال ہوتے ہیں ایک عمومی وقت اور دوسرا نفسیاتی وقت۔ نفسیاتی وقت ناول نگار اپنی آسانی کی خاطر طویل یا قلیل کر لیتا ہے۔ انتقالات اور کیفی زقندیں ناول کے ایسے عناصر ہیں جو ناول میں اچانک کوئی تبدیلی یا کیفیت پیدا کرنے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ چینی ڈبے کے عنوان کے تحت محمد عمر میمن لکھتے ہیں کہ ناول میں بنیادی کہانی کے ساتھ ساتھ ذیلی کہانیاں بھی ہوتی ہیں جو ناول کو طوالت کے ساتھ ناول میں قارئین کی دلچسپی بھی برقرار رکھتی ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ابوالکلام قاسمی، ناول کا فن، عکس پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۹ء، ص ۱۵۴۰-۱۵۵

۲۔ ایضاً، ص ۱۶۱

۳۔ سہیل احمد، اردو ناول نگاری، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۶۰ء، ص ۲۸-۲۹

4. Terence Wright, Rhythm in the Novel, The Modern Language Review, Vol. 80, No 1, Modern Humanities Research Association, January, 1985, p.1

۵۔ ابوالکلام قاسمی، ناول کا فن، ص۔ ۱۶۰۔۱۶۱

۶۔ ایضاً، ص ۱۶۱

7. Terence Wright, Rhythm in the Novel, The Modern Language Review,p.2-3

۸۔ محمد عمر میمن، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ص ۱۷-۱۸

۹۔ ایضاً، ص ۱۸

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۸

۱۱۔ اعجاز علی ارشد، نظیر احمد کی ناول نگاری، دی آرٹ پریس، پٹنہ (انڈیا)، دسمبر ۱۹۸۴ء، ص ۲۱

۱۲۔ محمد عمر میمن، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ص ۲۲-۲۳

۱۳۔ ایضاً، ص ۲۳

۱۴۔ ایضاً، ص ۳۱

۱۵۔ ایضاً، ص ۳۲

۱۶۔ ایضاً، ص ۳۷

۱۷۔ ایضاً، ص ۳۸

۱۸۔ ایضاً، ص ۴۴

۱۹۔ ایضاً، ص ۳۳

۲۰۔ ایضاً، ص۸۷

۲۱۔ محمد حمید شاہد / محمد عمر میمن، کہانی اور یوساسے معاملہ، مثال پبلشرز رحیم سنٹر پریس مارکیٹ، فیصل آباد، ۲۰۱۱ء، ص۶۸

۲۲۔ محمد عمر میمن، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ص۶۳-۶۴

۲۳۔ ایضاً، ص۶۵

۲۴۔ ایضاً، ص۶۵-۶۶

۲۵۔ ناہید قمر، جدید اردو فکشن میں تصور وقت (مقالہ برائے پی ایچ ڈی)، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ۲۰۰۵ء، ص۱۳۷

26. Watt, Ian، The Rise of the Novel. Harmonsworth: Penguin Books, 1972, p.45

۲۷۔ محمد عمر میمن، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ص۸۹

۲۸۔ ایضاً، ص۹۸

۲۹۔ ایضاً، ص۹۵-۹۶

۳۰۔ محمد حمید شاہد، اردو افسانہ: صورت و معنی، مرتبہ یٰسین آفاقی، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء، ص۵۵-۵۶

۳۱۔ محمد عمر میمن، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ص۹۸

۳۲۔ ایضاً، ص۹۹

۳۳۔ محمد حمید شاہد، کہانی اور یوساسے معاملہ، ص۱۰۷

۳۴۔ محمد عمر میمن، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ص۱۰۸

۳۵۔ محمد حمید شاہد، اردو افسانہ: واٹ صورت و معنی، ص۵۳

۳۶۔ محمد عمر میمن، نوجوان ناول نگار کے نام خط، ص۱۲۱

باب پنجم

ماحصل

الف۔ مجموعی جائزہ:

تقابلی مطالعہ ایک جدید علم ہے اور جامعات میں ایک مضمون کی حیثیت سے پڑھایا جاتا ہے۔ یہ ایک عمل ہے جس کی بنا پر دو یا دو سے زیادہ ادبی متون میں اشتراکات اور افتراقات تلاش کیے جاتے ہیں۔ اس میں دو یا دو سے زائد علوم میں مشترک خصوصیات اور اختلافات کو سامنے لایا جاتا ہے اور ان کا تجزیہ اور معیار متعین کیا جاتا ہے۔ تقابلی مطالعے میں چونکہ عام طور پر دو مختلف زبانوں کے ادب کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ زیادہ تر محققین دونوں زبانوں پر عبور نہیں رکھتے اس لیے محقق کو ترجمے کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ ترجمہ ایک فن ہے اور اس میں کسی مصنف کے خیالات کو لے کر اپنی زبان کا لباس پہنایا جاتا ہے۔ ترجمہ کی روایت زمانہ قدیم سے ہے۔ پرانے زمانے میں لوگ ضرورت کے تحت ایک زبان سے دوسری زبان میں ترجمہ کیا کرتے تھے۔ بظاہر یہ ایک آسان کام نظر آتا ہے لیکن حقیقت میں ایک مشکل اور نازک کام ہے۔

مذہبی اعتبار سے ترجمہ کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ چونکہ تمام دنیا میں مختلف مذاہب کو ماننے والے موجود ہیں اس لیے ایک زبان کے مذہبی کتب کو دوسری زبان بولنے والوں تک پہنچانے کے لیے ترجمہ کا ہی سہارا لیا جاتا ہے۔ اگر اسلام کی بات کی جائے تو زیادہ تر اسلامی کتب عربی اور فارسی میں ہیں۔ ان کتب کو تمام انسانوں تک پہنچانے کے لیے انھیں انگریزی اور اردو سمیت دوسری کتب میں ترجمہ نہایت ضروری ہے۔

اس تحقیقی مقالے میں دونوں کتب "ناول کا فن" اور "نوجوان ناول نگار کے نام خط" کا تنقیدی جائزہ لینے کے بعد ان میں اشتراکات اور افتراقات کا جائزہ لیا گیا۔ دونوں کتب ناول کے فن پر بنیادی اہمیت رکھتی ہیں۔ ابوالکلام قاسمی کی کتاب فنِ ناول پر بنیادی کتاب ہے۔ اس میں وہ ناول کے مختلف پہلوؤں کو زیر بحث لاتے ہیں۔ یہ عناصر کہانی، کردار، پلاٹ، فنتاسی، پیشین گوئی، پیٹرن اور آہنگ ہیں۔ کہانی، کردار، پلاٹ، فنتاسی، پیشین گوئی ناول کے بنیادی عناصر کے ساتھ ساتھ خارجی عناصر بھی ہیں۔ ابوالکلام قاسمی نے ان عناصر کو بڑی وضاحت کے ساتھ بیان کیا ہے لیکن آخری دو عناصر پیٹرن اور آہنگ کو محض سرسری بحث کے بعد تشنہ چھوڑ دیا ہے۔ ابوالکلام

قاسمی ناول کو پرانی ڈگر پر چلانے کے حق میں ہیں۔ "ناول کا فن" کا ترجمے کرتے ہوئے ابوالکلام قاسمی نے نہایت سلیس اور سادہ زبان میں ترجمہ کیا ہے لیکن تکنیکی لحاظ سے انھوں نے ترجمہ کے بنیادی اصولوں سے انحراف کیا ہے اور متن کے بہت سے حصوں کو دانستہ حذف کر دیا ہے۔ اس کے علاوہ انگریزی کے بہت سے الفاظ کو انگریزی رسم الخط میں لکھا ہے جنھیں اردو میں لکھا جاتا تو تحریر زیادہ پر کشش اور جاذبِ نظر آتی۔

"نوجوان ناول نگار کے نام خط" ناول کی تنقید پر ایک اہم کتاب ہے۔ اس میں محمد عمر میمن خطوط کے ذریعے نوجوان ناول نگار کو ناول کے فن پر راہنمائی کرتے ہیں۔ اس میں وہ ناول کے خارجی پہلوؤں کے ساتھ داخلی پہلوؤں پر سیر حاصل بحث کرتے ہیں۔ وہ ناول کے ان پہلوؤں کو بھی زیر بحث لاتے ہیں جو ناول لکھنے سے پہلے ناول نگار کے ذہن میں ہوتے ہیں۔ وہ ناول کے موضوعات سے ناول کی کہانی، کردار، راوی اور اس کے علاوہ بہت سے ایسے عوامل جو ایک عظیم ناول کی تخلیق میں مددگار ثابت ہوتے ہیں، ان پر تفصیلی گفتگو کرتے ہیں۔ ان کا اسلوب بے تکلفانہ اور دوستانہ ہے۔ کتاب میں قاری کی دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے کہیں کہیں ڈرامائی لہجہ بھی اپناتے ہیں۔ اگرچہ یہ ایک تنقیدی کتاب ہے لیکن اس کا اسلوب اتنا پر کشش اور عمدہ ہے کہ قاری کو کہیں بھی بوریت محسوس نہیں ہوتی ہے۔ ماریو ور گاس یوسا ناول کو جدید خطوط پر استوار کرنے کے حق میں ہیں۔ محمد عمر میمن نے اس کتاب کے ترجمے میں ترجمے کے بنیادی اصولوں کو مد نظر رکھا ہے۔ متن کا کوئی حصہ بھی انھوں نے حذف نہیں کیا ہے اور اسلوب کو بھی کامیابی کے ساتھ برقرار رکھا ہے اگرچہ دو تین جگہوں پر انھوں نے انگریزی رسم الخط کو بلا ضرورت استعمال کیا ہے۔

ابوالکلام قاسمی نے "ناول کا فن" میں ناول کے بنیادی عناصر کہانی، پلاٹ، کردار، پیش گوئی، فنتاسی، پلاٹ اور آہنگ پر بحث کی ہے۔ کہانی اور پلاٹ پر بحث کرتے ہوئے ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں کہ واقعات کا بیان کہانی ہے اور ان کے اسباب کے ساتھ بیان کرنا پلاٹ کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر بادشاہ کی موت کے بعد ملکہ مر گئی۔ یہ ایک کہانی ہے۔ اگر ہم اسے اس طرح بیان کریں کہ بادشاہ کی موت کے غم میں ملکہ بھی مر گئی تو یہ اس کا پلاٹ ہے۔ محمد عمر میمن نے "نوجوان ناول نگار کے نام خط" میں کیچوے کی حکایت، کتوب لے پاس، قوتِ ترغیب، اسلوب، راوی اور بیانیہ مکان، زمان، حقیقت کی سطحیں، انتقالات اور چینی ڈبے کے موضوعات کے تحت ناول کے عناصر پر بحث کی ہے۔

اگر دونوں کتب کا فنی اعتبار سے جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ابوالکلام قاسمی نے ترجمے کے بنیادی اصولوں سے انحراف کرتے ہوئے ترجمہ کیا ہے۔ انھوں نے متن میں سے کچھ جملوں اور پیراگرافوں کو حذف کر دیا ہے اور تمام متن میں جابجا انگریزی کے الفاظ انگریزی رسم الخط میں استعمال کیے ہیں۔ جبکہ محمد عمر میمن کا ترجمہ نہایت سادہ اور سلیس ہے اور انھوں نے ترجمے کے بنیادی اصولوں کا خیال رکھتے ہوئے ترجمہ کیا ہے۔ ترجمے کا وسیع تجربہ رکھنے کی بنا پر ان کا ترجمہ اصل متن سے بے حد قریب ہے۔

ابوالکلام قاسمی کی کتاب "ناول کا فن" اور محمد عمر میمن کی کتاب "نوجوان ناول نگار کے نام خط" میں قصہ، پلاٹ، کردار، فنتاسی، پیش گوئی اور سادگی و سلاست اشتراکات ہیں۔ یہ تمام عناصر کسی بھی ناول میں بنیادی عناصر ہوتے ہیں جن کے بغیر عام طور پر کسی ناول کا وجود ممکن نہیں۔ قصہ، پلاٹ اور کردار تو بظاہر ایسے عناصر ہیں جو ناول میں کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ ناول میں سب سے اہم عنصر ناول کی سادگی اور سلاست ہے۔ اگر نثر میں سادگی اور سلاست نہیں ہوگی تو قارئین بوجھل ہو جائیں گے اور بہت جلد اکتاہٹ کا شکار ہو کر کتب بینی ترک کر دیں گے۔ اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ قصہ، پلاٹ اور کردار اگرچہ اہم عناصر ہیں لیکن سادگی اور سلاست کے بغیر یہ بھی ثانوی ہو جاتے ہیں۔ قصہ یا کہانی ناول میں قاری کا تجسس برقرار رکھتا ہے۔ پلاٹ بنیادی طور پر واقعات کا پیش کرنا ہے لیکن واقعات کو اس انداز میں پیش کیا جائے گا کہ ہر واقعہ دوسرے واقعہ کا پیش خیمہ یا نتیجہ محسوس ہونا چاہیے۔ اسی طرح کہانی اور پلاٹ مناسب کرداروں کے بغیر کوئی حیثیت نہیں رکھتے۔ اس لیے ناول میں کردار عملی زندگی سے انتخاب کرنے چاہئیں۔ کردار نہ ہی اتنے طاقتور ہوں کہ وہ سپرمین لگیں بلکہ عام انسانوں کی طرح عمومی انسان ہونے چاہئیں لیکن ان میں کچھ ایسی خوبیاں اور خامیاں بھی ہونی چاہئیں جو انھیں دوسرے عام انسانوں سے ممتاز کریں۔ ناول کا ایک اور عنصر "فنتاسی" ہے۔ فنطاسیہ یا فنتاسی ادب کی دنیا میں ایک ایسا اسلوب ہے جو تخلیق میں تحیر، تفکر یا تفریح کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس میں ادیب اپنے مشاہدے، علم یا تخیل کی بلند پروازی کے ذریعے کبھی مستقبل کے حالات کو زمانہ حال میں دکھا دیتا ہے اور پیشین گوئی کے انداز میں مخصوص حالات اور واقعات کو ہمارے سامنے نقشہ کھینچ دیتا ہے۔ کبھی وہ گزرے ہوئے وقت کو حال میں دکھا دیتا ہے اور کبھی کبھی تو ماضی و مستقبل کو یکجا کر کے حال میں تخیلاتی روابط اور تضادات کے موازنے سے قارئین کو محظوظ و متاثر کرتا ہے بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ خیالی انداز میں کسی انوکھی یا نرالی مخلوق کی ریاست کا نقشہ ہمارے سامنے پیش

کر دیتا ہے اور کہیں خواب وخیال کی دنیامیں آسمانوں کی سیر کرا دیتا ہے۔ " فنتاسی "ناول کا ایسا عنصر ہے جس کی مدد سے ناول نگارانوکھے اور ماورائی مناظر پیش کرتا ہے جو غیر فطری ہونے کے باوجود ہمیں حظ دیتے ہیں۔

ابو الکلام قاسمی کی کتاب "ناول کا فن "میں پیٹرن اور آہنگ ناول کے ایسے عناصر ہیں جو محمد عمر میمن کی کتاب "نوجوان ناول نگار کے نام خط "میں نہیں ہیں۔ ابو الکلام قاسمی کے مطابق پیٹرن اور آہنگ ناول کے جمالیاتی پہلو ہیں۔ وہ لکھتے ہیں پیٹرن ناول کا جمالیاتی پہلو ہے اور ہر چند کہ اس کی نشو نما، ناول کے کردار، منظر، لفظیات، کسی سے بھی ہو سکتی ہے لیکن وہ اپنی زیادہ تر غذا پلاٹ سے حاصل کرتا ہے۔ آہنگ کی اصطلاح موسیقی سے مستعار لی گئی ہے۔ جس طرح موسیقی میں آواز کا زیر و بم ہوتا ہے اسی طرح ناول میں بھی موسیقانہ اتار چڑھاؤ ہوتا ہے جو بار بار معمولی اتار چڑھاؤ سے ظاہر ہوتا ہے۔ آہنگ بعض اوقات تو بہت سادہ ہوتا ہے اور آسانی سے سب کو سنائی دیتا ہے۔ ناول میں آہنگ کا یہی کام ہے کہ وہ پیٹرن کی طرح اس کے اندر ڈٹا رہے بلکہ وہیں ظاہر ہو جہاں قاری کو تازگی، حیرت، لطف اور امید فراہم کرنے کی ضرورت ہے۔ پیٹرن اور آہنگ ناول کو خوبصورت اور جاذبِ نظر بناتے ہیں۔

محمد عمر میمن کی کتاب "نوجوان ناول نگار کے نام خط "میں ناول کے عناصر کیچوے کی حکایت، کتوب لے پاس، قوتِ ترغیب، اسلوب، حقیقت کی سطحیں، زمان و مکان، انتقالات اور کیفی زقندیں، چینی ڈبے، پوشیدہ حقیقت اور کم یونی کیٹنگ وے سلز ہیں جو "ناول کا فن "میں نہیں ہیں۔ محمد عمر میمن "کیچوے کی حکایت " کے تحت لکھتے ہیں کہ کہانی لکھنا ایک فطری عمل ہے۔ جس طرح جسم میں کوئی کیڑا اس وقت آرام سے نہیں بیٹھتا جب تک اسے کھانے کو نہیں ملتا اسی طرح کہانی کار بھی اس وقت تک سکون نہیں کرتا جب تک وہ کہانی نہ لکھے۔ ناول کے موضوعات کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ناول نگار اپنے موضوعات کا خود انتخاب نہیں کرتا، موضوعات خود اس کا انتخاب کرتے ہیں۔ وہ بعض موضوعات پر لکھتا ہے تو اس لیے کہ کچھ چیزیں اسے پیش آئی ہوتی ہیں۔ " قوتِ ترغیب " کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ ناول کو قوتِ ترغیب سے لیس ہونا چاہیے۔ اپنے ذاتی تجربے اور مشاہدے سے فائدہ اٹھائے۔ قوتِ ترغیب ہی ناول میں قاری کو ناول سے جوڑے رکھتی ہے۔ ناول میں اسلوب کے حوالے سے محمد عمر میمن لکھتے ہیں کہ ناول کی کامیابی کا انحصار اسلوب پر ہوتا ہے۔ اچھے اسلوب کے لیے ناول نگار کو خوب مطالعہ کرنا چاہیے۔ اسلوب ہر ناول نگار کا ذاتی ہوتا ہے۔ اسلوب میں کسی دوسرے ادیب کی نقالی نہیں کرنا چاہیے۔

ناول کا ایک اور اہم عنصر راوی کے متعلق محمد عمر میمن لکھتے ہیں کہ ہر ناول میں ایک راوی ہوتا ہے یعنی کہانی بیان کرنے والا۔ کہانی بیان کرنے والا اور کہانی لکھنے والا (ناول نگار) ایک الگ ذات ہوتی ہے۔ راوی کہانی میں اندرونی ربط قائم رکھتا ہے۔ یہ ناول میں کرداروں کا تعارف بیان کرتا ہے۔ ناول کا ایک اور اہم عنصر وقت ہے۔ ناول نگار اس کو بڑی مہارت سے اپنے ناول میں استعمال کرتے ہیں۔ ناول میں دو اقسام کے وقت استعمال ہوتے ہیں ایک عمومی وقت اور دوسرا نفسیاتی وقت۔ نفسیاتی وقت ناول نگار اپنی آسانی کی خاطر طویل یا قلیل کر لیتا ہے۔ انتقالات اور کیفی زقندیں ناول کے ایسے عناصر ہیں جو ناول میں اچانک کوئی تبدیلی یا کیفیت پیدا کرنے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ چینی ڈبے کے عنوان کے تحت محمد عمر میمن لکھتے ہیں کہ ناول میں بنیادی کہانی کے ساتھ ساتھ ذیلی کہانیاں بھی ہوتی ہیں جو ناول کو طوالت کے ساتھ ناول میں قارئین کی دلچسپی بھی برقرار رکھتی ہیں۔

ابوالکلام قاسمی نے اس کتاب کو کتاب کی حیثیت سے نہیں لکھا ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس کے ابواب میں منطقی ربط نہیں ہے۔ وہ اس میں خطابیہ لہجہ اپناتے ہیں۔ بہر حال انھوں نے ناول کے فن پر اپنے خیالات کو بڑی عمدگی اور جامعیت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ فنی حوالے سے اگر "ناول کا فن" کا جائزہ لیا جائے تو ہمیں اس کتاب میں چھوٹے چھوٹے جملے اور سادہ ترتیب کے ساتھ اپنے خیالات کو بیان کیا ہے۔ اس کتاب کا اندازِ بیان سادہ اور پر شکوہ ہے۔ مترجم نے کتاب کے ترجمے کے دوران بعض جگہوں پر ترجمے کے بنیادی لوازمات کو نظر انداز کیا ہے۔ انھوں نے تمام متن کو انگریزی میں ترجمہ نہیں کیا بلکہ بعض جگہوں پر کئی کئی سطور کو اور ایک جگہ پر تو تقریباً دس صفحات کا ترجمہ ہی نہیں کیا ہے۔ اس کے علاوہ ترجمہ کے دوران متعدد جگہوں پر انگریزی کے الفاظ کو انگریزی متن میں من و عن لکھ دیا گیا ہے۔ بعض جگہوں پر انگریزی ناموں کو اردو متن میں اور ساتھ ہی کچھ ناموں کو انگریزی میں لکھا گیا ہے جس کی وجہ سے متن میں یکسانیت اور جاذبیت ختم ہو جاتی ہے۔

محمد عمر میمن نے پورے ترجمے کے دوران سادگی اور سلاست کا دامن نہیں چھوڑا۔ بہت سے ایسے انگریزی الفاظ ہیں جن کا اگر اردو ترجمہ کیا جاتا تو شاید مفہوم اتنا واضح نہ ہوتا جتنا انگریزی الفاظ سے واضح ہوتا ہے۔ جہاں اردو ترجمہ کیا ہے تو قوسین میں انگریزی لکھ دی ہے تاکہ قاری کو بہتر وضاحت ملے لیکن ایسا صرف دو تین جگہ پر ہوا ہے۔ مختصر جملوں کے ساتھ اپنا مفہوم بیان کرنا مترجم کا خاص وطیرہ ہے۔ مترجم نے نہایت ہی سادہ انداز سے ترجمہ کیا ہے اور نہایت چھوٹے چھوٹے جملوں کی مدد سے ترجمہ کا کام مکمل کیا ہے۔

ابوالکلام قاسمی کی کتاب "ناول کا فن" ناول کے بنیادی عناصر پر بحث کرتی ہے جبکہ محمد عمر میمن کی کتاب "نوجوان ناول نگار کے نام خط" میں ناول کی تخلیق سے قبل ناول نگار کے ذہن میں موجود ناول کی کہانی اور پلاٹ سے شروع کر کے مکمل ناول لکھنے تک کے عمل میں موجود عناصرِ ترکیبی کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ محمد عمر میمن بیان کرتے ہیں کہ وہ کون سے عوامل ہیں جو ناول نگار سے ناول تخلیق کرواتے ہیں اور کہانیاں کہاں سے جنم لیتی ہیں۔ ان کہانیوں کو کیسے طول دیا جاسکتا ہے اور کہانیوں سے کہانیاں کیسے نکالی جاسکتی ہیں۔ وہ کون سے اجزا ہیں جن کی مدد سے کرداروں کو وقت کا سفر کروایا جاتا ہے، کبھی ماضی میں لے جایا جاتا ہے اور کبھی مستقبل کی سیر کروادی جاتی ہے۔ اس تحقیق سے اردو ناول نگاری میں ناول کی قوتِ ترغیب، ذیلی کہانی میں موجود تجسس کا عنصر، اسلوب اور اسلوب کو بہتر کرنے کا طریقہ کار، ابلاغی قصے، جیسے عناصر کا اضافہ ہوا جس سے اردو ناول میں مزید بہتری آئے گی۔

ب۔ نتائج:

"ناول کا فن" اور "نوجوان ناول نگار کے نام خط" تراجم کے تقابلی مطالعے سے درج ذیل نتائج سامنے آتے ہیں:-

۱۔ "ناول کا فن" اور "نوجوان ناول نگار کے نام خط" میں قصہ، پلاٹ، کردار، فنتاسی، پیش گوئی اور سادگی اور سلاست، کے اشتراکات ہیں۔

۲۔ "ناول کا فن" میں "پیٹرن" اور "آہنگ" افتراقات ہیں۔ "نوجوان ناول نگار کے نام خط" میں کیچوے کی حکایت، کتوب لے پاس، قوتِ ترغیب، اسلوب، حقیقت کی سطحیں، زمان و مکان، انتقالات اور کیفی زقندیں، چینی ڈبے، پوشیدہ حقیقت اور کم یونی کیٹنگ وے سلز، افتراقات ہیں۔

۳۔ "ناول کا فن" کا اردو ترجمہ ترجمہ کاری کے بنیادی اصولوں پورا نہیں اترتا۔

۴۔ "نوجوان ناول نگار کے نام خط" کا اردو ترجمہ معیاری ہے اور ترجمہ کاری کے بنیادی اصولوں کو مد نظر رکھ کر کیا گیا ہے۔

۵۔ مترجمین کو دونوں زبانوں پر عبور حاصل نہیں ہوتا۔

۶۔ ترجمہ کاری کے دوران ترجمے کے اصولوں پر عمل کر کے ہی معیاری ترجمہ ممکن ہے۔

ج۔ سفارشات

۱۔ ترجمہ ایک تکنیکی کام ہے اور دونوں زبانوں پر عبور ہونا ضروری ہے اس لیے صرف تجربہ کار اور قابل لوگ ہی ترجمہ کا کام کریں۔

۲۔ ترجمہ کرتے وقت ترجمے کے تمام اصول وضوابط کو مد نظر رکھ کر ترجمہ کیا جائے۔

۳۔ تنقیدی کتب کا ترجمہ کرتے وقت فنِ تنقید سے واقفیت بھی ضروری ہے۔

۴۔ ناول کی بہتر تفہیم و تنقید کے لیے دونوں کتب جامعات کی سطح پر تحقیق کرنے والے سکالرز کو پڑھانی چاہییں۔

کتابیات

بنیادی مآخذ

ابوالکلام قاسمی، ناول کا فن، ابوالکلام قاسمی، عکس پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۹ء
محمد عمر میمن، نوجوان ناول نگار کے نام خط، شہر زاد، گلشن اقبال کراچی، ۲۰۱۰ء

ثانوی مآخذ

ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، کشاف تنقیدی اصطلاحات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء
احسن فاروقی، ڈاکٹر، تاریخِ ادب انگریزی، مقتدرہ قومی زبان، طبع دوم اسلام آباد، ۱۹۹۶ء
احسن فاروقی، ڈاکٹر، ناول کیا ہے، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، ۱۹۶۴ء
احمد فخری، حاجی، دور تراجم، ترجمہ روایت اور فن، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان ۱۹۸۵ء
اعجاز علی ارشد، نظیر احمد کی ناول نگاری، دی آرٹ پریس، پٹنہ (انڈیا)، دسمبر ۱۹۸۴ء
افراہیم صغیر، ڈاکٹر، اردو فکشن تنقید اور تجزیہ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۳ء
جمیل جالبی ڈاکٹر، قومی انگریزی لغت، الحمرا پبلشنگ، مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۹۱ء
حسن الدین احمد، ڈاکٹر، انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی، ۲۰۱۳ء
حیدر، سید علی، اردو ناول: سمت و رفتار، شبستان ۲۱۸، شاہ گنج الہ آباد، ۱۹۷۷ء
سہیل بخاری، اردو ناول نگاری، مکتبہ جدید لاہور، ۱۹۶۰ء
سوزن بیسنٹ، پروفیسر، ترجمہ توحید احمد، تقابلی ادب: ایک تنقیدی جائزہ، پورب اکیڈمی، اسلام آباد، ۲۰۱۵ء
سید عبداللہ، ڈاکٹر، اشاراتِ تنقید، چمن بک ڈپو، اردو بازار دہلی، سن ندارد
صغیر، احمد، ڈاکٹر، اردو ناول کا تنقیدی جائزہ، ۱۹۸۰ء کے بعد، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۱۵ء
عابد علی عابد، سید، انتقاد، ادارہ فروغِ ادب، لاہور، ۱۹۵۴ء
علی عباس حسینی، اردو ناول کی تاریخ اور تنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۸۷ء

فاخرہ نورین، ڈاکٹر، ترجمہ کاری، ادارہ تحقیقاتِ اردو اسلام آباد، جون ۲۰۱۴ء

مجید بیدار، ڈاکٹر، ناول اور متعلقاتِ ناول، نیشنل فائن پرنٹنگ پریس حیدرآباد، ستمبر ۱۹۸۹ء

محمد احسن فاروقی، نورالحسن ہاشمی، ناول کیا ہے؟، دانش محل، امین الدولہ پارک، لکھنؤ، ۱۹۴۸ء

محمد حمید شاہد / محمد عمر میمن، کہانی اور یوساسے معاملہ، مثال پبلشرز رحیم سنٹر پریس مارکیٹ، فیصل آباد، ۲۰۱۱ء

محمد حمید شاہد، اردو افسانہ: صورت و معنی، مرتبہ یٰسین آفاقی، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء

مرزا حامد بیگ، ترجمے کا فن (نظری مباحث ۴۶ قبل مسیح تا ۱۹۸۶ء)، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۵ء

مرزا حامد بیگ، مغرب سے نثری تراجم، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۸ء

ناز قادری، پروفیسر، اردو ناول کا سفر، مکتبہ صدف مہدی حسن روڈ، مظفر پور (انڈیا)، دسمبر ۲۰۰۱ء

ناہید قمر، جدید اردو فکشن میں تصورِ وقت (مقالہ برائے پی ایچ ڈی)، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ۲۰۰۵ء

نثار احمد قریشی، ترجمہ: روایت اور فن، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء

وحید قریشی، ڈاکٹر، افسانوی ادب، مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۱ء

یوسف سرمست، ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اردو ناول، ترقی اردو بیورو نئی دہلی، ۱۹۹۵ء

رسائل و جرائد

قومی زبان (ماہنامہ)، جلد ۸۹، شمارہ ۹، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ستمبر ۲۰۱۷ء

قومی زبان (ماہنامہ)، جلد ۸۹، شمارہ ۲، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، فروری ۲۰۱۷ء

قومی زبان (ماہنامہ)، جلد ۹۱، شمارہ ۷، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، جولائی ۲۰۱۹ء

دریافت شمارہ ۱۴، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز اسلام آباد، جنوری ۲۰۱۵ء

رسالہ ابلاغ (سہ ماہی)، نئی دہلی (انڈیا)، ۱۹۹۴ء

رسالہ مخزن، لاہور، نومبر ۱۹۵۰ء

رسالہ تحقیق، سندھ یونیورسٹی جامشورو، شمارہ ۲، ۱۹۸۸ء

انگریزی کتب

A Dictionary of Literary Terms, Hong Kong, Longmans York press, 1985.

Catford J.C. A Linguistic Theory of Translation, Oxford University Press. London, 1965.

EM Forster, Note, Aspects of the Novel, Harcourt Brace and Company, New York, 1927.

Encyclopaedia America, Vol.11 Danbury, Grolier Incorporated International Headquarters, 1987.

Mario Vargas Llosa, Letters to a Young Letters, translated by Natasha Wimmer, Picador United Kingdom, 2000.

Terence Wright, Rhythm in the Novel, The Modern Language Review, Vol. 80, No 1, Modern Humanities Research Association, January, 1985.

Watt, Ian. The Rise of the Novel, Harmonsworth: Penguin Books, 1972.

The Paris Review, The Art of Fiction No.120, Issue 116, Fall 1990, Interviewed by Susannah Hunnewell & Ricardo Augusto Setti.

انٹرنیٹ

www.wikipedia.com retrieved at 1830 Hrs on 17 April, 2020.