رفیق سندیلوی *

مغربی ناول میں ہیرو کا تصور

یہ فکشن کا مابعد جدید عہد ہے مگر صدی بصدی پیچھے ہٹتے جائیں تو نظریاتی سطح پر جدیدیت کے ابتدائی بیج سروانٹیز (Cervantes) کے ڈان کیہوٹے (۱۶۰۵ء–۱۶۱۵ء) میں نمو پاتے دکھائی دیں گے۔ مغربی ناول کی بنیاد میں ہیروانہ تصور کی خشتِ اوّل اسی ناول نے رکھی۔ بظاہر اس میں ہیرو کو قدم بقدم شکست سے دوچار کیا گیا اور اس کی سورمائیت کو تضحیک کا نشانہ بنایا گیا مگر در پردہ اس سے سورمائیت ہی کے تناظر کو تقویت ملی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جس طرح اوڈیسس (Odysseus) نے بطلیت کی ارفع سطح پر جہاں گردی کی اور اپنے نائب فی الارض ہونے کے منصب کا اثبات کیا، ڈان کیہوٹے نے اسی تناظر میں حادثات ومشکلات سے دوچار ہونے کے تخیل کو تسلیم کیا اور ایک الوہی احمق کے خبط کی سطح پر اپنے مہم جویانہ کردار کی تصدیق کی۔ لہٰذا اس کردار کو سراہا گیا اور آگے چل کر اس کردار کے بطن سے کئی ہیرو، اینٹی ہیرو اور ولن ہیرو پیدا ہوئے۔ آیئے ڈان کیہوٹے سے لے کر بیسویں صدی کے منتخب ناولوں کے مختلف الاقسام ہیروؤں کا تجزیہ کر کے دیکھتے ہیں کہ یہ کس قماش کے ہیں اور ان کے عقب میں مستور تصورات کا نظام کیا ہے جن سے ہیروازم اور ہیروازم سے جڑے ہوئے فرد کے ذہنی ابعاد کا نقشہ مرتب ہوتا ہے۔

ڈان کیہوٹے (Don Quixote) ایسا المیہ طربیہ ہیرو ہے جو دلیرانہ ذوق و ترغیب اور شجاعانہ اقدار سے تہی دنیا میں ایک مہم جو سورما یا نائٹ کی سی خطر پسندی کو از سر نو زندہ کرنا چاہتا ہے۔ فیلوز گورڈن کا کہنا ہے کہ ڈان کیہوٹے ایسا ہیرو ہے جو مہم کو بطور مہم لیتا ہے اور ہمیشہ شکست کھاتا ہے مگر زیادہ تر شکست کے احساس

سے آگاہ نہیں ہو پاتا۔[۱] ڈان کیہوٹے خاموشی کے ساتھ کارہائے شجاعانہ انجام دینے سے زیادہ اپنا وقت سوچنے اور باتیں کرنے میں صرف کرتا ہے۔مہم جویانہ سفر میں اس کی رسائی کسی سر پھرے آدمی سے بڑھ کر ایک اداکار کی سی ہے جو اپنے کردار کو ذہن نشین کرتا ہے اور پھر اس کی ادائیگی کے لیے مشق کرتا ہے۔شیکسپیئر کے ہیملٹ کے سلسلے میں میڈ مین تھیوری (Madman Theory) کا جواز بنتا ہے یا ایکٹر تھیوری (Actor Theory) کا، بالکل یہی سوال ڈان کیہوٹے کے سلسلے میں بھی اٹھایا جاتا ہے۔دیکھا جائے تو ڈان کیہوٹے پر دونوں تھیوریوں کا اطلاق ہوتا ہے کیونکہ سچائی کی تہ تک پہنچنے کے لیے میڈ مین ہیرو ہو یا ایکٹر ہیرو، دونوں اپنے اظہار و عمل سے عادلانہ تطابق پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔[۲] اسی طرح یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ کیا ڈان کیہوٹے ایک ایڈیٹ ہے جو ہیرو بننے کی کوشش کر رہا ہے یا ایک ہیرو ہے جو ایڈیٹ بننے کے لیے کوشاں ہے۔

ڈان کیہوٹے ایسا ہیرو ہے جو انتہائی مذموم اور اہانت آمیز وقوعات کی زد میں رہ کر بھی اپنی وقارانہ سطح سے نیچے نہیں اترتا۔اس کی حماقتیں جہاں خندہ زنی کا سبب بنتی ہیں وہاں دل پر ایک بوجھ بھی چھوڑ جاتی ہیں اور ہم تمنا کرتے ہیں کہ وہ اپنے وضع کردہ فریب کا ہالہ توڑ ڈالے اور توازن پانے میں کامیاب ہو جائے۔سورمائیت کا خبط گو کہ اس کے کردار کو ہمیشہ مثالیت کے درجے پر فائز رکھتا ہے مگر اس سے قطع نظر وہ خاصا منکسر المزاج، خوش گفتار، مہربان و مددگار، شعر فہم، باذوق اور نصیحت کوش و اخلاق پسند دکھائی دیتا ہے۔قابلِ غور بات یہ ہے کہ موت اس کو مخبوط حالت میں نہیں آتی۔اسے رنج ہوتا ہے کہ بے معنی شجاعت اور جھوٹی مہمات میں اس کی عزتِ نفس کا کباڑہ ہو گیا۔بسترِ مرگ پر اس کی پشیمانی سے مترشح ہوتا ہے کہ اب وہ ازالۂ سراب چاہتا ہے اور اپنی اصل شناخت کے ساتھ مرنا چاہتا ہے۔دراصل ڈان کیہوٹے کا المیہ یہ تھا کہ وہ خواب اور حقیقت کے درمیانی فرق کو جاننے کی اہلیت سے بیگانہ ہو گیا تھا۔یہی چیز اسے عدل و انصاف اور صداقت کی ارفع و اکمل جہتوں کی تلاش میں بُری طرح متعاقب رکھتی تھی اور ہر مقام پر مزاحمت سے روکتی تھی۔

کہا جاتا ہے کہ ڈینیل ڈیفو نے اپنے قصے *Robinson Crusoe* (۱۷۱۹ء) کے ہیرو کا اساسی تصور ایک حقیقی کردار الیگزینڈر سلکرک (Alexander Selkirk)[۳] سے لیا تھا جسے ایک بحری جہاز کے کپتان کی خباثت کے باعث ایک بے آباد ساحل پر اترنا پڑا اور ناچار زندہ رہنے کے لیے سخت جدوجہد کرنا پڑی۔ڈیفو نے اپنے تخیل سے اس کردار کو رابنسن کروسو کی شکل دے دی۔رابنسن کسی ایپک کا مہم جو نظر آتا ہے

نہ گوشت پوست کا ہیرو، پھر بھی ڈھائی تین صدیوں سے بچے اور بڑے اسے اپنا ہیرو ہی گردانتے چلے آ رہے ہیں۔

دیکھا جائے تو رابنسن اپنے بیانات میں کہیں بھی خود کو ہیرو کے طور پر نمایاں نہیں کرتا۔ وہ سرکش جانوروں کا سدِباب کرنے کی جرأت پر شیخی نہیں بگھارتا بلکہ خوف و کرب کے ساتھ اپنے غیر جانبدارانہ جذبات کا معترف دکھائی دیتا ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ خود کو ایک عام طرح کا حساس آدمی گردانتا ہے اور خود کو ہیرو بننے کی متوقع خواہش سے بے نیاز ظاہر کرتا ہے، پھر بھی اسے ملکیت، طاقت اور تفاخر کے حصول میں بڑی دلچسپی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ خود کو جزیرے کا بادشاہ کہتا ہے۔ کروسو کی تاجرانہ جبلت گو کہ زندہ رہنے کی جبلت سے مشابہ نظر آتی ہے مگر اٹھائیس برسوں کی گم شدگی کے بعد جب وہ جزیرے سے کوچ کرنے لگتا ہے تو اس کے ہمراہ سونے کا ایک عمدہ ذخیرہ بھی ہوتا ہے۔ ڈیوڈ ڈیشز (David Daiches) نے اس حوالے سے بڑی مزیدار بات لکھی ہے کہ وہ ایک ایسا مدبر و متین تاجر ہے جو کسی مہم کو سر کرنے کے جوش میں سمندر کا رخ نہیں کرتا بلکہ کاروبار کے لیے سفر اختیار کرتا ہے لہٰذا بطلیت کے مقابلے میں مصلحت ہی وہ کلید ہے جو اس کے افعال و اعمال کی تفہیم میں مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ رابنسن کو اسی بنا پر انگریزی ادب کا پہلا prudential hero کہا جاتا ہے۔[۴] اس کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ جزیرے پر آنے کے بعد اپنی قدیم جبلت یعنی بربریت کی طرف رجوع نہیں کرتا اور ہر وقت خود پر ایک شعوری حالت جاری رکھتا ہے۔ اس حوالے سے اسے خود آگاہ ہیرو بھی کہا جا سکتا ہے۔

رابنسن کروسو کے ہیروانہ تصور پر غور کریں تو ذہن فی الفور ابنِ طفیل کے حئی ابنِ یقظان کی طرف جاتا ہے۔ ڈاکٹر نعیم احمد کے نزدیک تو اس کی حیثیت ایک چربے کی سی ہے۔[۵] اس میں کوئی شک نہیں کہ حئی ابن یقظان کا ترجمہ رابنسن کروسو کی آمد سے بہت پہلے شائع ہو چکا تھا لیکن کئی ایک مشابہتوں کے باوجود معنی و مقصد اور طریق کار کے لحاظ سے دونوں کرداروں میں خاصا فرق پایا جاتا ہے۔ دونوں کردار تنہائی کی نفسیاتی و جذباتی جہات میں عمل آرا ہوتے ہیں لیکن حئی کا کردار فلسفیانہ ہے۔ وہ جستجو سے تجربے، تجربے سے ہنر، ہنر سے دریافت، دریافت سے تخلیق اور تخلیق سے خالق مطلق تک پہنچتا ہے۔ فکری و مشاہداتی قوت احتیاجات کو جنم دیتی ہے تو وہ از خود کھانا پکانا، اوزار بنانا، کپڑے بینا، پودے اگانا، جانور پالنا اور شکار کرنا سیکھ

جاتا ہے۔اس کو دودھ پلانے والی ہرنی ضعیف اور مضمحل ہو جاتی ہے تو اسے حواس کا شعور حاصل ہوتا ہے۔جب وہ مر جاتی ہے تو وہ روح کے تصور سے آشنا ہوتا ہے۔جب اس پر آگ کی قوت آشکار ہوتی ہے تو وہ حرارت کی نوعیت پر غور کرتا ہے۔رفتہ رفتہ اس کی جستجو اسے عناصر اربعہ تک لے جاتی ہے۔وہ مادے کی اصلیت اور علت و معلول کے اسباب پر غور کرتا ہے اور موت کی حقیقت سے عبد و معبود کے تعلق کو پالیتا ہے۔رابنسن کروسو کا مسئلہ اپنی survival کے علاوہ وقت گذاری اور واپسی کا ہے جب کہ حیٔ کا ہر عمل اخذ وانکشاف پر منتج ہوتا ہے اور رفتہ رفتہ اپنے ارتقا کی طرف بڑھتا ہے۔رابنسن کروسو غیر آباد جزیرے سے سوسائٹی کی طرف آتا ہے جب کہ حیٔ مایوس ہو کر پھر غیر آباد جزیرے کی طرف لوٹ جاتا ہے۔یہ تنقید بھی کی جاتی ہے کہ یقظان کا کردار اس مردانہ یوٹوپیا کو پیش کرتا ہے جس میں نہ عورت ہے نہ سوسائٹی۔[۶] اسے حکمت اور شریعت کے بیچ کا خلا بھی کہا جا سکتا ہے جسے پُر کرنے کا طریقہ نہیں بتایا گیا۔بہر کیف حیٔ کا کردار اس فلسفے کا اعلامیہ ہے کہ بصیرت کے نور سے حق کا ادراک ممکن ہے۔دونوں کرداروں کا موازنہ کریں تو عقلِ معاش اور عقلِ معاد کا فرق صاف نظر آئے گا۔

Gulliver's Travels (۱۷۲۶ء) کا کبیری کردار گلیور (Gulliver) گو کہ متنوع اور اجنبی سرزمینوں کی مہم جویانہ سنسنی خیز اور عجیب الہیئت سیاحت میں مشغول رہتا ہے اور بیان کی سطح پر ایک سحر انگیز اور نادرالوجود شخصیت بھی بن جاتا ہے مگر اپنے آخری تأثر میں انسانی اوصاف سے کبیدہ خاطر ہو جانے کے باعث ایک ہیرو کا سا تعزز حاصل نہیں کر پاتا۔گلیور ایسا ہیرو ہے جس کے سیاحانہ تصور میں اختراع اور سوجھ بوجھ کا فقدان ہے۔وہ ہومر کے اوڈیسس جیسے عظیم جنگجوؤں کی طرح بذلہ وفہم کی شاطرانہ چالوں کی بدولت خطرناک حالات سے نکلنے کا حوصلہ نہیں رکھتا۔اسے متعدد بار قیدی بنا لیا جاتا ہے مگر وہ اپنی تدبیر سے ایک مقام پر بھی رہائی حاصل نہیں کر پاتا۔البتہ اس کے سفر میں خارجی طور پر ایک ہیروانہ جہت کا احساس ضرور ہوتا ہے۔

Tom Jones (۱۷۴۹ء) کا ہیرو ٹام (Tom) انگریزی فکشن کا شاید وہ پہلا ہیرو ہے جسے سطح سے تہہ تک مکمل طور پر قرینِ عقل کہا جا سکتا ہے۔اس کی ولدیت مشکوک ہے مگر فیاضانہ صحبت نے اسے حرام کار نہیں بننے دیا۔وہ خوش شکل، تندرست اور مضبوط ہے، سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ مخلص اور نیک دل ہے مگر نسوانی جسموں کی بے پروا لذت میں مشغول رہنے کا میلان اس کے نیک دلانہ احساسات پر حاوی رہتا ہے۔ٹام جونز عام طور پر عورتوں کے ساتھ حسن سلوک سے پیش آتا ہے۔وہ اس وقت بھی ان کی خواہش کا احترام کرتا ہے جب

وہ بہانہ بازی کے ساتھ ان کو اپنے ہالۂ ترغیب میں کھینچ رہا ہوتا ہے اور اس وقت بھی جب خود عورتیں اس کو رجھا کر اپنے بہکاوے کے جال میں پھانس رہی ہوتی ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ سوفیا کی سچی محبت سمیت اس کے تمام تر معاشقوں کی پیشرفت عورتوں ہی سے ہوتی ہے۔ یہی وہ نکتہ ہے جس کے تحت ہنری فیلڈنگ اس کی سیاہ کاریوں کے لیے معافی کا راستہ نکال لیتا ہے۔ مولی سیگرم، مسز واٹرس اور لیڈی بیلسٹن کے ساتھ اس کے جسمانی تعلقات بھی اس کے کردار کو مسخ نہیں کر سکتے، اس لیے کہ اس کی ذات میں انسانیت اور کریم النفسی کا جوہر ہمیشہ موجود رہتا ہے اور بالآخر وہ اپنی اصل محبت کی طرف لوٹ آتا ہے۔ یہی وہ ناگزیر ثبوت ہے جسے عاشقانہ اصولوں سے وفاداری اور ہیرو کی اہم ترین صفت کا نام دیا جاتا ہے۔

ٹام جونز سے پہلے فیلڈنگ نے *Joseph Andrews* (۱۷۴۲ء) میں جوزف (Joseph) کو صالح ہیرو کے روپ میں پیش کیا تھا جو اپنی عصمت کو داغدار نہیں ہونے دیتا۔ عورت کی عصمت کے مقابلے میں مرد کی عصمت کا یہ تصور ردِ عمل کے طور پر رچرڈسن (Richardson) کے ناول *Pamela* سے آیا۔ جوزف اینڈریوز ایسا ہیرو ہے جسے معنوی لحاظ سے پامیلا کا بھائی فرض کیا جا سکتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ رچرڈسن نے ظریفانہ انداز میں پامیلا کو اٹھارویں صدی کے عیسوی اخلاق کے مطابق تشکیل دیا جو بہکاووں کے باوجود شادی تک اپنی دوشیزگی کو محفوظ رکھتی ہے اور بالآخر لارڈ کو اپنے قدموں میں جھکنے پر مجبور کر دیتی ہے جب کہ فیلڈنگ نے جوزف اینڈریو کے کردار کو حقیقی نیکی کے اس تصور پر استوار کیا جو سماجی یا مذہبی خوف سے زیادہ آدمی کے اپنے جذبۂ باطن کا پابند ہوتا ہے۔ نیکی یا پاکیزگی کے ان دونوں تصورات کے برعکس ٹام جونز کا ہیروانہ تصور اس اعتبار سے کشش آور ہے کہ اس کی نیک صفتی کا تکملہ ظاہری عیبوں کے ایک طویل سلسلے سے گذرنے کے بعد ہوتا ہے۔ نارتھروپ فرائی (Northrop Frye) کے بقول وہ ہیروؤں کی اس جماعت کا آدمی ہے جو ادب کے حقیقت پسندانہ دھارے سے جڑے ہوئے ہیں اور قاری کے ساتھ ان کی سطح ایسی مساویانہ ہوتی ہے کہ وہ ایک جیسی حدوں اور حماقتوں کی وجہ سے تکلیف جھیلتے ہیں۔[۷]

ڈان کیہوٹے کی تقلید میں ابتدائے کار میں جو ناول لکھے گئے ان کے ہیرو رومانی یا مہماتی کرداروں کے زمرے میں آتے ہیں البتہ ٹام جونز اور جوزف اینڈریوز واقعاتی ہیرو ہیں اور حیات و کائنات کے عقلی و مادی تصورات سے منسلک ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ ہیرو مہم برائے مہم کے تصور سے نکلنے کا عندیہ دیتے ہیں اور خارج

سے آدمی کے داخل کی طرف بڑھتے ہیں البتہ اس صدی میں گوئٹے (Goethe) *The Sorrows of Young Werther* ایک واحد ناول ہے جس کا المیاتی ہیرو حد سے بڑھی ہوئی تصوریت کا زائیدہ ہے اور عمل اور تخیل کی عدم مطابقت کا کرداری روپ ہے۔ بنیادی طور پر ورتھر ایسا ہیرو ہے جس کے اضطراب وجود، عظمت کردار اور آرزوے مرگ کی تفہیم خودکشی کے نفسیاتی تناظر میں بہتر طور پر ہو سکتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ورتھر کے انجام نے خود گوئٹے کو خودکشی کی طلب سے نجات کی راہ دکھائی تھی۔ میاں محمد افضل نے درست لکھا ہے کہ ورتھر کی شخصیت کے پردے میں مصنف کی اپنی شخصیت جلوہ گر نظر آتی ہے۔[۸] ورتھر کی خودکشی سے زندگی کے خلاف تحقیر و تنفر کا نہیں، المناکی کے نقطۂ عروج پر ایک بھیانک خواب کے ٹوٹنے یا رُکے ہوئے وقت کے پھر سے رواں ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ جہاں ایک اہل دل کے جذبۂ ایثار یا ایک مثالی انسان کے درجۂ کمال کی توثیق ہوتی ہے، وہیں تقدیر کی بالادستی، حادثاتِ زمانہ کی حقیقت، اخلاق کے انحطاط اور زندگی سے کنارہ کشی کے انجام پر بھی یقین آنے لگتا ہے۔

اٹھارویں صدی اور اس سے قبل کے ناولوں اور ناول نُما قصوں میں جزا اور سزا کا تصور ہیرو پر اس قدر حاوی تھا کہ اس کا کردار پہچان کے فطری عمل سے گذرنے کے بجائے اپنی ہی تمسیخ پر منتج ہوتا تھا مگر انیسویں صدی کے ناولوں کے ہیرو کردار کا ایک مکمل تصور رکھتے ہیں اور اپنے اعمال و افکار کے سفر میں بالآخر ایک علامت کی سطح حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ انیسویں صدی کے ہیرو متوسط طبقے کے افراد ہیں۔ ان کی توجہ اپنی ذات اور ذات کے حوالے سے معاشرتی انکشافات پر مرکوز رہتی ہے۔ یہ ہیرو فکری، جمالیاتی اور اخلاقی مسائل کا ادراک بھی رکھتے ہیں۔ سوسائٹی کے ساتھ فرد کا رشتہ پروڈیوسر کا بھی ہوتا ہے اور پروڈکٹ کا بھی، لہٰذا انیسویں صدی کے وہ ناول جو حقیقت پسندی اور صنعتی فلاسفی کی رو میں سوسائٹی اور فرد کا تصادم پیش کرتے ہیں، ان میں ہیرو کا کردار problematic character کی ساخت میں اپنی آزادی اور خود مختاری کے لیے جدوجہد کرتا نظر آتا ہے۔ ہیروانہ تصور کے اعتبار سے انیسویں صدی کے مغربی ناولوں کے ہیروؤں کے قضیوں میں تنوع پایا جاتا ہے۔ خاص طور پر فرانسیسی ناولوں میں استاں دال (Stendhal) کے *The Red and the Black* (۱۸۳۰ء)، بالزاک (Balzac) کے *Old Goriot* (۱۸۳۴ء)، وکٹر ہیوگو (Victor Hugo) کے *Les Misérables* (۱۸۶۲ء)، امریکی ناولوں میں نتھینیل ہاتھورن (Nathaniel

Hawthorne) کے *The Scarlet Letter* (۱۸۵۰ء)، ہرمن میلول (Herman Melville) کے *Moby Dick* (۱۸۵۱ء) کے ہیرو بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔ یہاں روسی ناولوں کا تذکرہ بھی ضروری ہے جو ترجمہ ہو کر مغربی ناولوں کی طرح مشہور ہوئے اور ان کے ہیرو مغرب کی ادبی فضا کا حصہ بن گئے۔ ان ناولوں میں دوستوفسکی (Dostoyevsky) کے *Crime and Punishment* (۱۸۶۶ء)، *Notes from the Underground* (۱۸۶۴ء) اور *The Idiot* (۱۸۶۸–۶۹ء) اور لرمنتوف (Lermontov) کے *A Hero of Our Time* (۱۸۴۰ء)، گوگول (Gogol) کے *Dead Souls* (۱۸۴۲ء)، ترگنیف (Turgenev) کے *Fathers and Sons* (۱۸۶۲ء)، ٹالسٹائی (Tolstoy) کے *War and Peace* (۱۸۶۵–۷۲ء) اور *The Death of Ivan Ilyich* اور میکسم گورکی (Maxim Gorki) کے *The Mother* (۱۹۰۶ء) کے ہیرو بھی بہت اہم ہیں۔ انگریزی ناولوں میں جین آسٹن (Jane Austen) کے *Pride and Prejudice* (۱۸۱۳ء)، ایملی برونٹے (Emily Brontë) کے *Wuthering Heights* (۱۸۴۷ء)، شارلٹ برونٹے (Charlotte Brontë) کے *Jane Eyre* (۱۸۴۷ء)، چارلس ڈکنز (Charles Dickens) کے *David Copperfield* (۱۸۵۰ء) اور *Great Expectations* (۱۸۶۰ء)، تھامس ہارڈی (Thomas Hardy) کے *The Mayor of Casterbridge* (۱۸۸۶ء) اور *Jude the Obscure* (۱۸۹۵ء) اور جوزف کونریڈ (Joseph Conrad) کے *Heart Of Darkness* (۱۸۹۹ء) اور *Lord Jim* (۱۹۰۰ء) کے ہیروؤں کا تذکرہ کیا جا سکتا ہے۔

جین آسٹن کے ناول *Pride and Prejudice* میں یہ نظریہ مرکزی حیثیت کا حامل ہے کہ محبت اگرچہ ایک فوری جذبہ ہے مگر تدریج کا عمل اس میں استواری لاتا ہے۔ ناول کا ہیرو فٹزولیم ڈارسی (Fitzwilliam Darcy) اسی نظریے کا کرداری روپ ہے۔ ابتدا میں وہ اپنے رویے کی رعونت اور ناموافقت کے سبب بالکل ولن نظر آتا ہے۔ ریاستی منصب کا غرور اور معاشرتی برتری کا تفاخر اس منفی تاثر کو اور بھی تقویت دیتا ہے۔ نتیجتاً وہ طیش انگیز اور قابلِ نفرت کردار کے طور پر ابھرتا ہے مگر اپنے تشخص و مقدر میں پنہاں بعض عمدہ صفات کے سبب وہ سزا کا مستحق نہیں گردانا جاتا۔ ناول کے الفاظ میں اس کا کردار طے شدہ تھا مگر اثر جھ

سے اظہار محبت کے بعد اس کی شخصیت میں تبدیلی کے آثار ہویدا ہونے لگتے ہیں، دھیرے دھیرے اس کی رائے میں پختگی، انداز میں رواداری، عمل میں ہمت اور ذات میں حساسیت آ جاتی ہے اور واقعی وہ قدرتی طریقے پر ارتقا کر کے ایک بہتر انسان بن جاتا ہے۔ اس حد تک بہتر بلکہ خود آگاہ انسان کہ دوسروں کے عیوب سے درگزر کر کے ان سے مطابقت پیدا کر سکے۔[9] ڈارسی کے ہیروانہ تصور پر غور کریں تو اس مطابقت کے پیچھے اصلاحی تقاعل کا پورا ایک سلسلہ نظر آتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ ڈارسی کی کایا کلپ کا اثر الزبتھ پر بھی ہوتا ہے اور وہ اپنے تعصب سے جان چھڑا لیتی ہے۔ گویا دو طبقے مثبت تبدیلیوں سے ہمکنار ہوتے ہیں۔

حسن و عشق کے روایتی تصور کو توڑنے کے حوالے سے *Jane Eyre* کا ہیرو روچسٹر (Rochester) بھی قابلِ توجہ ہے۔ شارلٹ برونٹے کے عہد اور اس عہد کے ناولوں میں جنسی کشش اور رومانی جوش کو خوبصورتی، صحت مندی اور نوجوانی سے مشروط سمجھا جاتا تھا[10] لیکن شارلٹ نے اپنے ناول کے ہیرو اور ہیروئن کو ولن کے مقابلے میں ان اوصاف سے محروم رکھا اور ایک اعصابی تناؤ کی فضا میں یہ دکھایا کہ محبت ان اوصاف کے بغیر بھی طوفانی ہو سکتی ہے۔ محبت پروان چڑھے یا نہ چڑھے، اصل چیز جذباتی لگاؤ ہوتا ہے جو دو پریمیوں کو ایک دوسرے کی طرف کھینچتا ہے۔ جین آئر روچسٹر کے گھر کی گورنس ہے۔ ناک نقشے اور چہرے مہرے کے اعتبار سے اسے خوبصورت نہیں کہا جا سکتا۔ یہی حال روچسٹر کا ہے۔ اس کی بیوی پاگل ہے جس کے آسیبی قہقہے تھارن فیلڈ کی بالائی منزل میں گونجتے رہتے ہیں اور اس باعث روچسٹر کے گرد اسرار کا ایک ہالہ تنا رہتا ہے۔ روچسٹر ہیروئن سے بیس برس بڑا ہے۔ یوں سمجھیے کہ اس کے باپ کی عمر کا ہے لیکن اہم بات یہ ہے کہ خوش شکل ولن کی طرف سے شادی کا پیغام ملنے کے باوجود ہیروئن اسی کی طرف ملتفت رہتی ہے۔ جے ایم لائبر (J. M. Lyber) کے بقول یہی التفات روچسٹر کی متمرد اور خودسر فطرت میں نرمی لاتا ہے جس کے سبب وہ خود کو پانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔[11]

Wuthering Heights میں ایملی برونٹے نے ایک ولن نما ہیرو کا تصور پیش کیا ہے جسے ماحول کی کربناکی اور عشق کی بلاخیزی انسان کے قدری منصب سے معزول کر کے حیوانوں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہے۔ مادی تصرفات حاصل کر لینے کے باوجود جب اس شقی القلب سورما کی محرومیوں کا دکھ زائل نہیں ہوتا تو نیم دیوانگی کے عالم میں موت ہی اس کا علاج قرار پاتی ہے۔

ہیتھ کلف (Heath cliff) کی زندگی کا آغاز لیورپول کی گلیوں میں بھٹکنے والے ایک بے خانماں یتیم بچے کے طور پر ہوتا ہے۔ جب ایملی نے ۱۸۴۰ء میں یہ ناول لکھا تو انگلستان کی معیشت ایک بوجھ تلے دبی ہوئی تھی۔ لیورپول جیسے صنعتی علاقے میں فیکٹری ورکروں کی حالت خاصی ہولناک ہو چکی تھی جس نے بالائی طبقے کو خوفزدہ کر دیا تھا لہٰذا وہ فیکٹری ورکروں میں ہمدردی اور خوف کے ملے جلے جذبات ابھار کر ان کو قابو میں رکھنے کی کوشش کرتے تھے۔ اس زمانے کے فکشن ہی نہیں، سارے ادب میں دھویں سے گھرے ہوئے فیکٹری قصبات کا منظر عام تھا جسے جہنم کی مذہبی اصطلاح کے تقابل میں پیش کیا جاتا تھا۔ مشہور شاعر ولیم بلیک (William Blake) نے اسے ''تاریک شیطانی ملوں'' کا نام دیا تھا۔ اس تناظر میں دیکھیں تو ہیتھ کلف کی پہچان ناول کے دیگر کرداروں کے بیچ ایک خبیث روح، آسیبی ہستی یا ابلیسی عفریت کے طور پر بھی ممکن ہو جاتی ہے اور ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton) کے بقول ہیتھ کلف واقعی اس اعصابی تشنج کی تجسیم نظر آتا ہے جو بالائی طبقے کے لوگوں میں مزدوروں اور ملازموں کے لیے ہوتا ہے۔[۱۲] ہیتھ کلف کے ساتھ ہماری ہمدردی اس وقت تک قائم رہتی ہے جب تک وہ ایک کمزور اور محکوم بچے کے طور پر نظر آتا ہے لیکن جب وہ ولن بن جاتا ہے، اسے طاقت حاصل ہو جاتی ہے اور وہ بے پناہ دولت کے ساتھ ایک مہذب اور شریف آدمی کا بہروپ بھر کر وورنگ ہائٹس لوٹتا ہے تو اس کے کردار میں ایسی ہی ذو گرفتگی آ جاتی ہے جو بالائی طبقہ انتہائے غربت پر زندہ رہنے والے نچلے طبقے کے افراد کے لیے محسوس کرتا ہے اور ایک خیراتی تحریک کے ساتھ ان کی طرف ملتفت ہوتا ہے لیکن اسے یہ ڈر بھی ہوتا ہے کہ ذرا سی خوشحالی پا کر کہیں یہ لوگ سیاسی، سماجی یا معاشی طاقت ہی نہ حاصل کر لیں اور اپنے ہولناک حالات پر قابو ہی نہ پا لیں۔ بہر کیف ہیتھ کلف اپنے ہیروانہ تصور کے اعتبار سے دکھ، انتقام اور دیوانگی کا مجموعہ نظر آتا ہے۔

Great Expectations کا ہیرو اس لحاظ سے اہمیت کا حامل ہے کہ اس کے عملی اقدام کے ذریعے خود اصلاحی کی ممکنہ صورتوں کو ظاہر کیا گیا ہے۔ پہلی صورت اخلاقی سطح پر خود اصلاحی کی ہے۔ جب پپ اپنی ذات میں کجیاں اور کمیاں دیکھتا ہے اور غیر اخلاقی حرکات اسے احساس جرم میں مبتلا کر دیتی ہیں تو وہ بہتر عمل کی طرف راغب ہونے کے لیے خود پر خارجی طور پر سختی کرتا ہے۔ دوسری صورت معاشرتی اصلاح کی ہے، اسٹیلا کے ساتھ رشتۂ محبت جوڑ کر وہ اشرافیہ کا رکن بننے کی تمنا کرتا ہے۔ تیسری صورت تعلیمی سطح پر خود اصلاحی کی ہے۔

جب اسے یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ ناخواندہ ہے تو لکھنے پڑھنے کی طرف مائل ہوتا ہے۔ یہ خواہش اس کی معاشرتی ترقی کی ترغیب ہی سے جڑی ہوئی ہے۔ اسٹیلا سے شادی کر کے مہذب آدمی یعنی جنٹل مین بننے کے لیے تعلیم کا حصول ناگزیر ہو جاتا ہے۔ ڈیوڈ کوپر فیلڈ کے ہیرو کی طرح پپ کا نظر انداز شدہ بچپن ٹھوکروں، سزاؤں اور تلخیوں کا اندوہناک نقشہ پیش کرتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ Cash Nexus تھی یعنی وہ جنگ زرگری یا چوہا دوڑ جسے ڈکنز تمام برائیوں کی جڑ سمجھتا تھا۔ پپ ایک ایسا ہیرو ہے جو اپنی لاپروائی، پسماندگی اور بداخلاقی کو فہم میں لا کر خود کو بدلنا چاہتا ہے۔ غور کریں تو اس حوالے سے پپ کی مسابقتی یا اصلاحی جدوجہد سمجھ میں آتی ہے۔ خود اصلاحی کی اس مثالی جدوجہد میں اسے معلوم ہوتا ہے کہ معاشرتی اور تعلیمی اصلاح آدمی کی حقیقی قابلیت کے لیے ایک غیر متعلقہ چیز ہے۔ کامیابی کے لیے فرد کا جذباتی ادراک اور قلبی التفات ہی کام آتا ہے جو اس کے عمل اور نیت کی اخلاقی حیثیت پر فیصلہ صادر کرتا ہے۔ پپ جان جاتا ہے کہ معاشرتی ترقی، دولت اور طبقاتی رتبے کے مقابلے میں صاحبِ احساس ہونا زیادہ بہتر ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ جب وہ پوری طرح ''جنٹل مین'' بن جاتا ہے تو دوستوں کے لیے اس کے رویے میں سرد مہری آجاتی ہے۔ بہرحال وہ ایک ایسا ہیرو ہے جسے انگریزی سماج کے بحرانی دور میں خود اصلاحانہ شعور کا مرقع کہا جا سکتا ہے۔ تھیکرے اور تھامس ہارڈی کے ہیرو بھی اس بحرانی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔

تھامس ہارڈی کے نظریات میں انسان کی بربادی ایک مسلمہ اصول کا درجہ رکھتی ہے جسے انسان کے مقدر اور ماحول سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ہارڈی کی حساس اور حزنیہ طبیعت اسے اور بھی محکم کرتی ہے۔ اس حوالے سے دیکھیں تو ہارڈی کا ہیروانہ تصور قنوطیت، تقدیر پرستی اور حالات کے آمیزے سے پھوٹتا ہے اور سماج میں فرد کی کشمکش کا اعلامیہ بن جاتا ہے۔ ہارڈی کے ہیرو کا بنیادی قضیہ محبت ہے جو انسان کی جذباتی و جبلی ضرورت ہے۔ یہی وہ جذبہ ہے جو انسان کی زندگی میں مفہوم پیدا کرتا ہے اور اثبات وجود اور بقائے ذات کی ضمانت دیتا ہے۔ اس رخ سے دیکھیں تو ہارڈی کا ہیرو بقائے ذات کے ان تقاضوں کی پروا نہیں کرتا جو زندگی کی ثروت مندیوں اور کامیابیوں سے منسلک ہوتے ہیں مگر وہ تقاضے جو اجتماعیت کے دائرے میں فرد کو سماج کے رسمی قوانین اور ریاست کی مقتدرہ کا پابند بناتے ہیں اور اس کی فطری و انفرادی خواہشات کو دباتے ہیں، ہارڈی کا ہیرو ان سے نباہ نہیں کر پاتا اور اس دائرے کو توڑ کر باہر نکلنے کی کوشش میں رنج اٹھاتا ہے۔ خود کو غلط یا صحیح سمجھنے کی

کشمکش میں موت کی تمنا کرتا ہے یا مارا جاتا ہے۔ایسی موت یا موت کی ایسی تمنا میں ڈی ایچ لارنس کو اخلاق حیات کا وہ عظیم اور نا قابل تسخیر دبا ؤ نظر نہیں آتا جس کے سامنے ایڈی پس ،ہیملٹ اور میکبتھ ڈٹ گئے اور مارے گئے جب کہ ہارڈی کا ہیرو مغلوب ہو جاتا ہے۔[۱۳] ہنچرڈ اور جوڈ اس مغلوبیت کی نمایاں مثال ہیں ۔جوڈ ایک dreamer ہے مگر اس کے خواب اسے کچھ نہیں دے پاتے ۔رسوم و رواج اور رائے عامہ کی دیواریں ان کی تعبیر میں رکاوٹ بن جاتی ہیں اور اس کی خوشیوں کو ملیا میٹ کر دیتی ہیں ۔جوڈ ہارڈی کی اپنی ہی شخصیت کا ایک عکس ہے ۔وہ ایک ایسا ہیرو ہے جو مکمل طور پر non-conformist ہے اور نہ ہی conformist ۔ بغاوت اور اطاعت کے بیچ اس کی ہستی کہیں جھول رہی ہے ۔کنفرمسٹ ہیرو عام طور پر معاشرے کے مروجہ قوانین کے مطابق سوچتا ہے جب کہ نان کنفرمسٹ ہیرو ان قوانین کی پروا نہیں کرتا ۔بنیادی طور پر ہارڈی کا ہیرو رومانی ہے اور سپیوی (Spevy) کے مطابق اس کا المیہ ہے کہ وہ کسی بلند ترین روحانی حالت کے حصول میں نا کام رہتا ہے[۱۴] شیکسپیئر اور ہارڈی کے ہیروانہ تصور میں فرق یہ ہے کہ ایک کے ہاں ہیرو کا المیہ fatal flaw یعنی کسی مہلک خامی کی وجہ سے وقوع پذیر ہوتا ہے جب کہ دوسرے کے ہاں بحرانی حالات میں ہیرو کی اپنی ہی ذاتی منشا المیے کا سبب بنتی ہے ۔

Heart of Darkness کو جوزف کونریڈ کا اہم ترین ناول سمجھا جاتا ہے تاہم لارڈ جم کا ذکر اس لیے ضروری ہے کہ اس کے ہیرو جم کی خواہش ہی ہیرو بننے کی ہے ۔جوزف کونریڈ کسی گمراہ کن بشارت کا قائل نہیں تھا جو انسانی فطرت کو کھولنے کے بجائے اس سے اغماض برتنے کا پیش خیمہ بن جاتی، لہٰذا وہ اعلیٰ اقدار میں ایمان رکھنے کے باوجود دل کی تاریک ترین حقیقتوں یا تاریک ترین حقیقتوں کے دل تک رسائی پانے کا آرزومند تھا ۔اس آرزو کا شاخسانہ تھا کہ اس کے ناول ہارٹ آف ڈارک نس کا کلیدی کردار کرٹز یورپ کی سامراجی زندگی اور اخلاق باختگی کی علامت بن گیا ۔

کرٹز (Kurtz) ایسا آرکی ٹائپل ہیرو ہے جو تشدد کے خبط میں مبتلا ہے ۔اسے اپنی سفاک منصوبہ بندیوں کی بنا پر نابغۂ شر بھی کہا جا سکتا ہے ۔وہ بنیادی طور پر گوئٹے کے فاؤسٹ، ملٹن کی فردوسِ گم گشتہ کے شیطان، موبی ڈک کے اہاب اور وودرنگ ہائٹس کے ہیتھ کلف جیسی ہستیوں سے تعلق رکھتا ہے ۔خاص طور پر متناقضانہ رنگ میں شیطان کے ساتھ اس کی نسلی قرابت داری کا موازنہ کیا جاتا ہے ۔[۱۵] پھر جوزف کونریڈ کا

اسلوب جس طرح بدی کی توثیق کرتا ہے اس سے کرٹز کا شکوہ اور بھی نمایاں ہو جاتا ہے۔ دراصل کرٹز اچھائی یا برائی کے تصور سے زیادہ جنگل کے اس قانون پر عمل پیرا ہوتا ہے کہ ہلاک کر دو یا ہلاک ہو جاؤ۔ تاہم کرٹز کے کردار میں کچھ خوبیاں بھی ہیں ۔ اسے موسیقی اور مصوری کا خداداد ملکہ حاصل ہے ۔ اس کی فصیح البیانی اور کرشماتی اہلیت لوگوں پر بے انتہا اثر ڈالتی ہے اور انھیں اپنا تابع بنا لیتی ہے۔ حتیٰ کہ وہ مارلو تک کے لیے ایک چیستان بنا رہتا ہے۔ اس کے زوال میں بھی خود اس کی مرضی شامل ہوتی ہے جس کے تحت وہ حاکمیت کے ان ریاکارانہ طریقوں کو نظر انداز کر دیتا ہے جن پر یورپ کا نوآبادیاتی نظام ٹکا ہوا تھا۔ کرٹز بعض مقامی لوگوں سے برادرانہ تعلقات قائم کر لیتا ہے گو کہ اس طرح اسے بے پناہ کامیابی حاصل ہوتی ہے مگر یہی بات اس کو اپنے ہی سفید فام ساتھی حاکموں کو طیش دلانے کا سبب بن جاتی ہے اور اسے وہاں سے نکال دیا جاتا ہے۔

ہارٹ آف ڈارک نس کے حوالے سے جب ہیرو کی بحث ہوتی ہے تو مارلو کو protagonist کا درجہ دیا جاتا ہے اور کرٹز کو antagonist کا' اور وجہ بتائی جاتی ہے کہ مارلو مقامی آبادی کی پُر تشدد و غلامانہ اور موت نما زندگی کو ایک فلسفی کی متشککانہ نظر سے دیکھتا ہے اور چونکہ وہ ناول کا فصیح البیان راوی بھی ہے جوزف کونریڈ کی دیگر تصانیف میں ظاہر ہونے کی وجہ سے شاید مصنف کی روح کا قائم مقام یا surrogate بھی ، اس لیے قارئین کرٹز کے بجائے اس کے وجود میں اپنی شناخت پانے میں آسانی محسوس کرتے ہیں۔ ہر چند کہ اس کی مہمات کے عقب میں امپیریلزم کو بطور ایک پراجیکٹ کے درست ثابت کرنے کا موروثی تعصب بھی پایا جاتا ہے جب کہ اس کے مقابلے میں کرٹز اپنے تشدد و تمرد میں اتنا ایماندار ہے کہ صاف صاف بتاتا ہے کہ اس کا مقصد تجارت کرنا نہیں بلکہ اس کی آڑ میں مقامی باشندوں پر زبردستی کر کے ہاتھی دانت حاصل کرنا ہے، پھر بھی مارلو کے مشاہدات و تجربات میں امریکی دنیا کی اتنی بھیانک تصویر ضرور آ جاتی ہے جو سفید فاموں کی سامراجی ذہنیت کو کافی حد تک آشکار کر دیتی ہے۔ وہ نقاد جو مہم برائے مہم کے بجائے مہم برائے ذہن کو اہمیت دیتے ہیں، ان کے نزدیک مارلو کرٹز پر فوقیت حاصل کر جاتا ہے ۔ اس حوالے سے لارڈ جم کو بھی ہیرو نہیں مانا جاتا اور کہا جاتا ہے کہ وہ اس کہانی کو تفہیم میں لانے کی صلاحیت ہی سے معذور تھا جس میں وہ بذاتِ خود مرکزی کردار ادا کر رہا تھا۔[۱۶]

الیف آر لیوس نے بھی اپنی مشہور کتاب *The Great Tradition* میں جوزف کونریڈ کو انگریزی ناول کی عظیم روایت کا ستون قرار دینے کے باوجود لارڈ جم کو تسلیم نہیں کیا۔

استاں دال نے *The Red and the Black* میں ایسے ہیرو کا تصور پیش کیا جو فوج اور کلیسا کی اقتداری خواہش کے مابین فرانسیسی معاشرے میں ترقی کرنے کا خواب دیکھتا ہے اور اس راہ میں اپنی محبوباؤں، اپنے محسنوں حتیٰ کہ اپنے مذہب تک کو مرتبے کے حصول کا ایک زینہ خیال کرتا ہے۔ نپولین، ژولیاں سوریل (Julien Sorel) کا ہیرو ہے جس کی ذہنی اقتدا اس کو ارادے کا دھنی بناتی ہے اور حقیقی جذبات کو چھپانے میں مدد دیتی ہے۔ وہی عسکری طریقے اور جنگی فارمولے جو نپولین نے اقتدار کے حصول کے لیے اپنائے تھے، ژولیاں عورتوں کو جنسی ترغیب میں پھانسنے کے لیے اختیار کرتا ہے۔

محبت اور زندگی دونوں میں ژولیاں کی ناکامی پورے معاشرے کی ناکامی قرار پاتی ہے جس نے اسے ہر رتبے سے محروم رکھا اور آخر دم تک ریاکاری پر سمجھوتہ کر لینے کا سبق دیا۔ کامیابی یا تو فوج کے طفیل مل سکتی تھی یا مذہب کے طفیل۔ چونکہ ژولیاں نے درمیانی راہ نکالی تھی اس لیے موت اس کا مقدر بن گئی۔ ڈی ایل گوبرٹ کا کہنا ہے کہ بطور ہیرو ژولیاں کا المیہ تشخص اس قوت سے زیادہ برتر دکھائی دیتا ہے جس نے اسے تباہی سے ہمکنار کیا۔[17]

اگر ژولیاں کے مقابلے میں موپاساں (Maupassant) کے ناول *Bel-Ami* کے ہیرو ڈورائے (Duroy) کو رکھا جائے تو ابتدائی سطح پر دونوں میں جنسی کشش اور عیاری کے بل بوتے پر عورتوں کو دامِ ترغیب میں لانے اور ان کی مدد سے ترقی کی منازل طے کرنے کا مشترکہ وصف پایا جاتا ہے مگر ڈورائے اس وصف کے سہارے معاشرتی طور پر عروج حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ تاہم اس کامیابی کے پس پشت وہ ضمیر فروش معاشرہ ہے جو ایک بے ضمیر آدمی کی معاونت کرتا ہے۔ ڈورائے کا اس لطافت سے کوئی واسطہ نہیں جو روحانیت سے جنم لیتی ہے۔ اس کا لقب ''بل ایمی'' بھی یارِ طرح دار کا مظاہری مفہوم لیے ہوئے ہے۔ خود موپاساں نے بل ایمی کو ایک بدقماش آدمی کی تاریخ کا نام دیا ہے۔ اس حوالے سے اہم بات یہ ہے کہ ڈورائے کئی بار آئینے میں اپنے عکس کے روبرو آ کر ٹھٹک جاتا ہے مگر ہر بار یہ لمحہ خود شناسائی کے ایک کمزور تصادم کے اعلامیے کی سطح پر رہتا ہے اور اس سے باور آتا ہے کہ حقیقت اور مجاز یا عکس اور اصل کی حدیں آپس میں جڑی ہوتی ہیں جن کو الگ کرنا ازحد مشکل ہوتا ہے۔ شخصیت کا جو تاثر معاشرے میں راسخ ہو جاتا ہے اس کی بنیاد پر آدمی کی کامیابی یا ناکامی کا فیصلہ ہوتا ہے۔ ڈورائے اپنے معاشرتی امیج کو حقیقت جان کر احساس و ارادہ کی اس

منزلت سے محروم رہتا ہے جو ڑولیاں کے ہیروانہ تصور میں دکھائی دیتی ہے۔

بل ایمی کے ڈورائے کے لیے جسمانی لذت مقصود بالذات بھی ہے اور مال ومنصب کے حصول کا ایک زینہ بھی۔ آندرے ژید کے ناول *The Immoralist* کے ہیرو مشیل (Michel) کو ذہن میں لائیں تو وہ بھی جسمانی لذت کے حصول کے لیے سرگرداں رہتا ہے گو کہ اس کی سرگردانی میں مال ومنصب کی ہوس شامل نہیں مگر ضمیر کی سطح پر وہ بھی ایک سویا ہوا کردار ہے۔ وہ بیوی کی خدمت گزاری کو کوئی اہمیت نہیں دیتا، یہاں تک کہ اس بیچاری کو اس کی بیماری کے جراثیم لگ جاتے ہیں لیکن مشیل کے لیے بیوی کی یہ قربانی بے معنی ہی رہتی ہے۔ اس کے لیے اگر کوئی چیز معنی رکھتی ہے تو وہ صرف اور صرف اس کی جنسی بے تابی ہے جو اسے ایک مقام سے دوسرے مقام تک دوڑائے پھرتی ہے مگر جب وہ شعور کی سطح پر دریافت کر لیتا ہے کہ اس کی بے چینی کا مداوا ہم جنسیت میں ہے تو اسے سکون آ جاتا ہے۔ ڈورائے کا رخ خارج کی طرف ہے۔ المیہ اس کے راستے میں آتا ہی نہیں۔ مشیل کے لیے بیوی کی موت المیہ بن سکتی تھی مگر تلاشِ ذات کے نفسانی سفر میں وہ اسے خاطر میں نہیں لاتا۔ ڈورائے اور مشیل کی طرح بدکار تو ڑولیاں بھی تھا مگر اس کی انا اور اس کے ضمیر نے اسے وہ المیہ جہت بخشی جس کے باعث اس کا ہیروانہ تصور مختلف ہو گیا۔

بالزاک کا بڈھا گوریو ایسا المیہ ہیرو ہے جو اپنی پدرانہ شفقت کو پرستش کی انتہا تک لے جاتا ہے جہاں دردناک ہلاکت اس کا مقدر بن جاتی ہے۔ بڈھا گوریو عاشقوں کی طرح اپنی بیٹیوں پر جان چھڑکتا ہے اور چاہتا ہے کہ بیٹیاں بھی اس کی طرف ماتا کے جذبے کے ساتھ ملتفت ہوں مگر اس کو بیٹیوں کی طرف سے اذیتوں کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ وہ شفقت پدری کی اس انتہا تک پہنچ جاتا ہے کہ اپنی بیٹیوں کے چاہنے والوں کو بھی عزیز رکھتا ہے اور ان کی باہمی ملاقاتوں کا اہتمام کر کے خوش ہوتا ہے۔ یوژین راستینا ک سے اس کا تعلق اسی نوع کا ہے۔ گوریو ایک ایسا باپ ہے جو اپنے وجود کو بیٹیوں کے پیروں میں روندنے کے لیے چھوڑ دیتا ہے اور واقعی ان کی محبت میں اپنے وجود کو مٹا ڈالتا ہے۔

بڈھے گوریو کا المیہ اور بھی شدید ہو جاتا ہے جب بیٹیاں اس کی تکفین وتدفین میں بھی شریک نہیں ہوتیں اور اس کے جنازے میں صرف چار آدمی ہوتے ہیں۔ محمد حسن عسکری کے نزدیک گوریو کوئی قابل رحم پگلا نہیں ہے بلکہ ایک مکمل انسانی شخصیت ہے، اس کی کہانی یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرتی ہے کہ کیا بے غرض محبت

ہلاکت کا دوسرا نام ہے؟ کیا عظیم شخصیت کا انجام ہمیشہ المناک ہوتا ہے؟ کیا روحانی بلندی مضحکہ خیز بھی ہو سکتی ہے؟[۱۸] گوریو کے اعمال واحساسات میں گو کہ حماقت، عجب اور خبط کے عناصر گھلے ملے ہوئے ہیں مگر اس کی رنجیدگی و بے چارگی اپنے تجربے اور تخیل میں بشریت سے ارفع نظر آنے لگتی ہے۔ اولاد کی خوشی ایک فطری چیز ہے لیکن یہی چیز اسے انتہائے محبت کی راہ سے تباہی کے کنارے پر لے جاتی ہے۔ کنگ لیئر کی تباہی میں بھی اس کی بیٹیوں کا ہاتھ تھا۔ الیے کا یہ وہ مشترک نقطہ ہے جس کی بنا پر گوریو جیسا معمولی تاجر کنگ لیئر جیسے شاہانہ ہیرو کا رتبہ حاصل کر لیتا ہے۔

وکٹر ہیوگو نے *Les Misérables* میں ایک نیک صفت مجرم ژاں ول ژاں (Jean Valjean) کے روحانی سفر کو موضوع بنایا ہے جسے روٹی کا ایک ٹکڑا چرانے کی پاداش میں انیس برس تک قید کی صعوبتیں جھیلنا پڑتی ہیں۔ جب وہ جیل توڑ کر فرار ہوتا ہے تو اس کے دل میں نا منصفانہ معاشرے کے خلاف سخت نفرت ہوتی ہے جو آدمی کو مجرم بناتا ہے اور پھر ٹھوکریں کھانے کے لیے اسے تنہا چھوڑ دیتا ہے۔ قابلِ افسوس بات یہ ہے کہ مجرم اگر اپنی اصلاح بھی کر لے تب بھی معاشرہ اس کے ماتھے سے رسوائی کا داغ نہیں ہٹا پاتا۔

وکٹر ہیوگو کا نظریہ تھا کہ ہمدردی اور محبت کی طاقت بھٹکے ہوئے آدمی کو بھی راہ راست پر لا سکتی ہے بلکہ اسے کامل بنا سکتی ہے۔ اس نظریے کی انتہائی مثال ژاں ول ژاں ہے جس کی سزا یافتہ مجرم سے برگزیدہ ولی میں کایا کلپ ہو جاتی ہے۔[۱۹] ژاں ول ژاں ایسا ہیرو ہے جو معاشرے کے گمراہ کن ماحول کا غلام نہیں بنتا۔ وہ اپنی خواہش کو اثباتی سطح پر بروئے کار لا کر ایک مثالی انسان بن جاتا ہے۔ یہاں تک کہ جب وہ مر رہا ہوتا ہے تو اس کے سرہانے وہی چوری شدہ شمع دان پڑے ہوتے ہیں جو پادری نے اسے بخش دیے تھے۔ ہمدردی اور محبت کی انھی نقرئی قوتوں کے طفیل ژاں ول ژاں کو اندر کی روشنی حاصل ہو جاتی ہے۔ اندر کی یہی روشنی محبت، اطاعت اور وفا کی یہی لافانی کشش *Notre Dame* کے مکروہ صورت کبڑے میں بھی نظر آتی ہے جس کے سبب وہ دنیا کے حسین ترین انسانوں پر سبقت حاصل کر لیتا ہے اور انسانی روح کی خوبصورتی اور اخلاقیات کی پاکیزگی کا اعلامیہ بن جاتا ہے۔ *Notre Dame De paris* کے مترجم نے بھی اسے ریاکاری، خود غرضی اور ہوس پرستی کے ماحول میں محبت کا سدا بہار پھول کھلانے والا ایسا ہیرو قرار دیا ہے جس کے ذریعے نام نہاد اخلاق پرستوں پر کاری ضرب لگائی گئی ہے۔[۲۰] یہی وجہ ہے کہ وکٹر ہیوگو کو انسانیت کا قائد خیال کیا جاتا ہے۔ اس کے متذکرہ دونوں ہیرو

اس تصور کے بہترین نمائندے نظر آتے ہیں۔

نتھینیئل ہاتھورن کے ناول *The Scarlet Letter* کے اولیا صفت اور عالم فاضل پادری ڈمسڈیل (Dimmesdale) کے ہیروانہ تصور میں آدم وحوا کی کہانی کا اثر صاف طور پر دکھائی دیتا ہے۔ عیسوی روایت میں گناہ اور علم کا انسلاک بہت پرانا ہے۔ آدم کو شجر ممنوعہ یعنی نیکی وبدی کے علم کا پھل کھانے کی پاداش میں باغ عدن سے نکال دیا گیا تھا۔ یہی وہ گناہ تھا جس کے نتیجے میں آدم کو اپنے ہونے کا علم نصیب ہوا مگر بے دخلی کے نتیجے میں اسے بہشت یعنی آرام وآسودگی سے دور ہونا پڑا اور مشقت اس کے مقدر سے نتھی کر دی گئی۔ حیات انسانی جن مشکلات میں مبتلا نظر آتی ہے اس سے بے دخلی کے نتائج کی علامتی جہت کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ عورت کے ہاں زچگی کا عمل تو اس مشقت کو اور بھی نمایاں کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب ڈمسڈیل اور ہیسٹر (Hester) ایک دوسرے سے مسحور ہو کر اضطراری حالت میں گناہ کر بیٹھتے ہیں تو عورت ہونے کے ناطے ہیسٹر کا حمل اور پھر بچی کا جنم اس کی سزا کو جلد ہی واضح کر دیتا ہے اور وہ سارا الزام اپنے سر لے کر زنا کاری کے سرخ نشان کو ایک تمغۂ رسوائی کے طور پر اپنے سینے پر سجا لیتی ہے جب کہ مرد ہونے کے ناطے ڈمسڈیل کی سزا مخفی رہتی ہے اور اسے خود کوبی اور ذہنی ایذا کی صورت میں اس کا خمیازہ بھگتنا پڑتا ہے مگر یہی عقوبت اسے عرفان ذات سے بھی ہمکنار کرتی ہے۔ ضمیر کا کانٹا یا گناہ کا بوجھ اس کے ذہن کو ایک ایسی رحیمانہ بلندی پر لے جاتا ہے جہاں وہ اپنے جیسی انسانی برادری کے گناہ گارانہ اعمال سے واقفیت کا عمیق رشتہ قائم کر سکتا ہے۔ حال آنکہ گناہ سے قبل بیدار ضمیر ہونے کے باوجود وہ کم آمیز اور فاصلے پر رہنے والا شخص تھا جو کسی مرد یا عورت سے فطری انداز کا ہمدردانہ ربط رکھنے کا اہل ہی نہیں ہوتا۔ لیکن جونہی وہ کاملیت کے مقام سے گرتا ہے، اس کے اندر جذباتی تبدیلی آ جاتی ہے چنانچہ اس کا دل ہم آہنگی کی وحدت میں دوسرے دلوں کے ساتھ دھڑکنے لگتا ہے۔ اس کے وعظ میں ایسی فصاحت آ جاتی ہے کہ وہ مذہبی جلسوں کو اپنی روحانیت کی آگہی سے گرما دیتا ہے۔ وہ اپنے گناہ کو روزمرہ کے معمول کا ایک تجربہ جان کر اس پر غور وخوض کرتا ہے۔ جب وہ وعظوں میں خود اپنے ہی گناہ کا پس منظر بیان کر کے اس پر احتجاج کرتا ہے تو لوگ اس کی بلیغ تقریر کو اس کی ذات کے بجائے اعتراف گناہ کی ایک بین الانسانی تمثیل خیال کرتے ہیں مگر اس تمام تر بلاغت کے باوجود اس میں اپنے گناہ کو واضح طور پر قبول کرنے کی جرأت پیدا نہیں ہوتی۔ ایک تجزیہ یہ بھی کیا جاتا ہے کہ شرم کی دیوار جسے ہیسٹر نے اپنے راستے میں ایستادہ نہ ہونے دیا،

ڈمسڈیل تا دمِ مرگ اس کے نیچے دبا رہا۔[۲۱] یہی چیز اس کے احساس جرم کو بڑھاوا دیتی ہے۔ دن بہ دن اس کی جسمانی اور روحانی حالت مخدوش ہوتی چلی جاتی ہے۔ خود کو کوڑے مارنا اس کا معمول بن جاتا ہے۔ اس کا سارا تشدد داخلی پامالی پر آ کر مرتکز ہو جاتا ہے۔ دراصل یہی ڈمسڈیل کی فتح تھی جو قبول گناہ کے ساتھ ہی اسے موت کی آغوش میں سلا دیتی ہے۔

قابلِ غور بات یہ ہے کہ پیورٹن گناہ کو ایسا ذہنی تجربہ خیال کرتے ہیں جو انسان پر جنت کا دروازہ بند کر دیتا ہے یا پھر اسے معاشرے کی طرف سے دی گئی ایسی دھمکی خیال کرتے ہیں جو قانونی طور پر سزا دیے بغیر نہیں رہتی جب کہ ڈمسڈیل کے رویے سے ظاہر ہوتا ہے کہ گناہ کا تجربہ شخصی نشو و نما، ہمدردی اور تفہیم انسانی کا اعلامیہ بھی بن سکتا ہے۔ ڈمسڈیل کا نام بھی اس کے ہیروانہ تصور کے رخ کو متعین کرنے میں مدد دیتا ہے۔ خیال فوراً dim یا dimness کی طرف جاتا ہے۔ روشنی اور تاریکی یا خیر و شر کے بیچ کی ایک دھندلی حالت۔ انسان کے ذہن کی اس جدلیاتی حالت پر نظر ڈالیں تو ہمارا المیہ ہیرو گناہ و علم کے مسیحی عقیدے کا ایک بدلا ہوا پیکر بن کر ابھرتا ہے اور یہ باور آتا ہے کہ ''کوئی شخص اپنی شخصیت کے اعتبار سے کتنا ہی بلند کیوں نہ ہو اخلاقی قوانین توڑنے کی پاداش میں اسے سزا بھی مل سکتی ہے اور یہ سزا خود اس کو ضمیر دیتا ہے''[۲۲] ظاہر ہے کہ ڈمسڈیل کی ضمیر پرستی اس تطہیر پسند اور دین دار معاشرے سے مختلف تھی جو گناہ کی تشہیر میں تشفی پاتا تھا اور جس میں چلنگ ورتھ جیسے سیاہ کار اور کینہ پرور لوگ بستے تھے۔ دراصل ہاتھورن نے اپنے ہیرو کی وساطت سے سزا کے اس ریاکارانہ تصور پر ضرب لگائی ہے جو سماج کے چہرے کو داغدار کرتا چلا جا رہا ہے۔

Moby Dick کے پیکوڈ کا کپتان اہاب (Ahab) وقوف اور فعالیت کی عام بشری سطح سے ماورا ایک خبطی ہیرو ہے جس کے خمیر میں ہلاکت کی جبلی خواہش رچی ہوئی ہے۔ اس میں قدیم اور جدید دونوں قسم کے ہیروؤں کی خو بو پائی جاتی ہے۔ وہ بیک وقت المیے کا بھی ہیرو ہے اور رزمیے کا بھی۔ اس میں اوڈیسس اور فاؤسٹ جیسے اساطیری کرداروں کا جوہر ملا ہوا ہے۔ علامتی کردار کی سطح پر اہاب کا درجہ کئی ہستیوں کے مساوی سمجھا جاتا ہے مثلاً یسوع مسیح کے طور پر، مین چائلڈ (man child) کے طور پر جو اپنے باپ کا مقابلہ نہیں کر سکتا تو طیش کا اظہار کرتا ہے یا خدا کی حاکمیت کے خلاف بطور شیطان احتجاج کرتے ہوئے۔ نیلسن جے سمتھ (Nelson J. Smith) کے مطابق یہ انفرادی شناختیں غلط بینی کا نتیجہ ہیں۔ اہاب ان شخصیات کا مجموعہ بھی

ہےاور الگ سے ایک ''آرکی ٹائپ'' بھی [۲۳] دراصل ہرمن میلول اہاب کو ایک بد دماغ اور اذیت پسند کپتان کے کردار میں ڈھالنے کا ارادہ رکھتا تھا مگر اسے ایک ہیرو کی عظمت اور جلالت دے دی۔

موبی ڈک کے ناقدین اہاب کے پاگل پن کو غیر متنازع حیثیت دیتے ہیں۔یہی دیکھیے کہ اگر وہیل شعوری لحاظ سے بد اندیش مخلوق ہوتی تو اس کے تعاقب میں اہاب کی وحشت خیزی کو تسلیم کیا جا سکتا تھا مگر ایسا نہیں ہے۔اہاب کے خبط نے متخیلہ کے تنزل یا تغیر کی ایسی شکل اختیار کر لی تھی کہ اسے سراب میں حقیقت نظر آنے لگتی ہے۔دراصل اہاب ایک صاحب رویا مراقی ہے۔اس کا خود کو پائیدار ریناراور آتش فشاں پہاڑ کے القاب دینا خود فریفتگی اور برگشتگی کے اس تجربے کو ظاہر کرتا ہے جس کی سزا سوائے سرگردانی اور تباہی کے اور کچھ نہیں ہوتی۔ہرمن میلول نے اپنے ناول ماڈی کے ہیرو کو بھی ایسی ہی سرگردانی وتباہی سے گذارا تھا۔ایک ایسی یلّا (Yellah) کی تلاش میں جو تمثیلی سطح پر حسن وعفت کا نادر نمونہ تھی۔بہرکیف خود اپنے ہی وجود کی تباہی، اپنے ہی خون کی عمیق ترین ہستی کی پامالی یا اپنی ہی سفید روح کی فنا پذیری پر کمربستہ ہوجانا ایک ایسا امریکی رویہ ہے جسے لارنس نے موبی ڈک اور اس کے شکاری اہاب کے منتقمانہ رشتے میں تلاش کیا تھا۔دراصل وہیل ایک غیر جانبدار قوت ہے جو اکثر ناقدین کے نزدیک خدا کی نمائندگی تمثیلی سطح پر کرتی ہے۔موبی ڈک ایک آزادانہ وجود رکھتی ہے جسے شکست نہیں دی جا سکتی۔اس سے نباہ تو کیا جا سکتا ہے مگر اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور نہ ہی اسے تفہیم میں لایا جا سکتا ہے کیونکہ اس کے وجود کے بیشتر حصے ہمہ وقت زیر آب رہتے ہیں۔انسان کو بھی صرف سمندر کی بالائی سطح ہی مشاہدہ وتشریح کے لیے دستیاب ہوسکتی ہے جب کہ صداقت یا حقیقت وہیل کی طرح اس کی گہرائی میں مقفل وملفوف رہتی ہے۔اشمائیل کئی طریقوں سے وہیل کو واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر یہ واضح نہیں ہو پاتی۔وہ جب اس کے مکمل وجود کا ذکر کرتا ہے تو یہ یقین کرنے سے قاصر رہتا ہے کہ کونسا مکمل وجود؟ سر، کھوپڑی یا کھال یا کوئی اور حصہ۔وہ وہیل کے تمام تر وجود اور اس کے جوہر کو بیان نہیں کر سکتا۔اس معمے کو خدا اور انسان کے بیچ تعلق کے استعارے کے طور پر پڑھا جا سکتا ہے۔اسے خواب اور حقیقت یا زندگی اور موت کا رشتہ بھی کہا جا سکتا ہے۔بہرحال موبی ڈک اور اہاب کے بیچ جو رشتہ ہے اس کی توجیہ جس زاویے سے کی جائے، اہاب کی بطلیت میں کوئی فرق نہیں آتا اور وہ ایک برگزیدہ ہیرو کے منصب پر فائز رہتا ہے۔

ہیرو کے تصور کی بحث میں دوستوئفسکی کے ہیرو گو کہ زیادہ مدد فراہم کرتے ہیں تاہم لرمنتوف،

گوگول، ترگنیف، ٹالسٹائی اور میکسم گورکی کے بعض ناولوں کے ہیرو بھی اہم ہیں۔ اے ہیرو آف آور ٹائم کا ہیرو پیچورین (Pechorin) انسانی نفس کا ایک ایسا معمہ ہے جس میں لرمنتوف نے اپنے زمانے کے انسان کی مختلف و متنوع بے قراریوں اور پیچیدگیوں کو یکجا کر دیا ہے۔ مرے ہوئے مزارعین کی روحوں کو گروی رکھ کر پیسہ کمانے کے حوالے سے گوگول نے ڈیڈ سولز میں ایک ایسے ہیرو کا تصور پیش کیا ہے جس کی باطل پرستی میں خود اس کا سماج بھی ایک محرک کے طور پر موجود ہے۔ اسی سبب وہ اینٹی ہیرو کے زمرے میں داخل ہو جاتا ہے۔ فادر اینڈ سنز کے ہیرو بازاروف کے فکر و عمل میں عدمیت یا منکریت کے اظہار کی ایک غیر منضبط جھلک ملتی ہے۔ روس کے نقاد پی ساروف کے نزدیک تو وہ منکروں اور منکریت کا سچا نمونہ ہے۔[۴۴] وہ نفی کے سانچوں میں ڈھلا ہوا ایک ایسا کردار ہے جو ترتیب و تنظیم کے خلاف چلتا ہے اور اصول پر احساس کو، اعتقاد پر عقل کو اور تحسین پر تنقید کو ترجیح دیتا ہے۔

ٹالسٹائی کا *War and Peace* تاریخی ناول ہونے کے باوجود ہیرو کے وجود سے خالی ہے۔ البتہ اس میں تاریخ کا ایک فاتح نپولین بہ نفس خبیث دکھائی دیتا ہے مگر اس کے کردار سے بھی یہی تاثر ملتا ہے کہ جنھیں تاریخ کا ہیرو سمجھ کر عوام پر تقدم دے دیا جاتا ہے وہ کس قدر کھوکھلے اور نام نہاد ہوتے ہیں۔ ٹالسٹائی کا ماننا تھا کہ ایسا واقعہ جس میں پانچ لاکھ لوگوں نے ایک دوسرے کو موت کے گھاٹ اتار دیا، کسی فرد واحد کی منشا کا نتیجہ نہیں ہو سکتا اور یہ کہ تاریخ کے بارے میں وسیع نقطۂ نظر اختیار کیا جائے تو اس ابدی قانون کا یقین ہو جاتا ہے جس کے تحت واقعات ظہور پذیر ہوتے ہیں[۴۵] دراصل ٹالسٹائی سمجھتا تھا کہ واقعات پہلے سے طے شدہ ہوتے ہیں۔ یہی وہ نقطۂ نظر تھا جس کے تحت اس نے ناول کے کسی کردار کو ہیرو جیسی مرکزیت نہیں دی۔ اینا کارینینا میں بھی لیون کی سیرت میں ایک ہیرو کی کشمکش کے بجائے ایک مصلح کی ہدایت یا فتگی کا عنصر غالب نظر آتا ہے۔ البتہ ٹالسٹائی کے مختصر ناول ڈیتھ آف ایوان ایلچ کے ہیرو کا المیہ ایک عام انسان کی کھوکھلی روح کے ساتھ موت کے تجربے کو مربوط کرتا ہے۔ یہی وہ ہیرو ہے جس کے وجود میں ٹالسٹائی نے اپنی ذات کے تضادات کو حل کرنے کی کاوش کی۔

ٹالسٹائی کے نزدیک زندگی کی دو قسمیں ہیں۔ مصنوعی اور مقصدی۔ مصنوعی زندگی میں حقائق مخفی رہتے ہیں۔ اس میں خود غرضی اور مفاد پرستی ہوتی ہے۔ رشتے ناطے کھوکھلے ہوتے ہیں۔ یہ زندگی ایک فریب اور

فرار کے مترادف ہوتی ہے جو موت کے وقت انسان کو دہشت زدہ کر دیتی ہے جب کہ مقصدی زندگی انسانوں کے باہمی تعلق کو مضبوط بناتی ہے ۔تنہائی کا مداوا کرتی ہے اور موت کا سامنا کرنے کی ہمت مہیا کرتی ہے ۔ایوان ایلچ کا کردار مصنوعی زندگی کی نمائندگی کرتا ہے ۔یہ ایک سماج پرست کردار ہے جو ترقی، جاہ طلبی اور آسودگی ہی کو اپنی زندگی کا مرکز و محور سمجھتا ہے ۔اس کے شب و روز میں حیات بعد الموت کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ جب اس کی زندگی میں اچانک ایک طویل اور دردناک بیماری داخل ہوتی ہے تو وہ لرز کر رہ جاتا ہے ۔موت اور زندگی کے بارے میں مہیب سوالات اس کو اندر سے جھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں۔سماجی معاملات اور ان کی رسمیت اور بے مقصدیت اس پر آشکار ہو جاتی ہے ۔بالآخر ایک دن نیم غنودگی کی حالت میں اسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک سیاہ رنگ کی کسی بڑی سی بوری میں پھنسا ہوا ہے اور اس سے نکلنے کے لیے مسلسل ہاتھ پاؤں مار رہا ہے ۔ جب اس کی مدافعت دم توڑ دیتی ہے تو وہ اپنے وجود کی بے مائیگی کو تسلیم کر لیتا ہے اور درد کی ناقابلِ برداشت لہر کے آگے گھٹنے ٹیک دیتا ہے ۔تب بوری کے منہ پر ایک روشنی نمودار ہوتی ہے جو اسے ابدیت کی ایک جھلک دکھا کر موت کی دہشت پر غلبہ آور ہونے کا حوصلہ عطا کرتی ہے ۔عرفان کی اس منزل پر وہ لوگوں کو بتانا چاہتا ہے کہ موت کی حقیقت کو مان کر انسانی زندگی کو واقعی بامعنی بنایا جا سکتا ہے مگر وہ بول نہیں سکتا اور لوگوں کی نظر میں اس کا وجود جان کنی کے عذاب میں مبتلا ایک سماجی کارندے کی سطح پر برقرار رہتا ہے ۔

فکری سطح پر جس طرح ایوان ایلچ کا رخ رسمیت کی طرف اور بازاروف کا رخ آدمیت کی طرف تھا اسی طرح میکسم گورکی کے ناول دی مدر کے ہیرو کا رخ اشتراکیت کی طرف ہے ۔پلاگیا نلوونا (Pelageya Nilovna) ہیرو پاویل ولاسوف (Pavel Vlasov) کی ماں ہے اور اس کا مقام و مرتبہ بھی کسی ہیروانہ ہستی سے کم نہیں ۔وہ ایک مزدور عورت ہے جسے حقیقی طور پر ناول کے ہیرو ہی کی نہیں، تحریکِ آزادی سے وابستہ تمام محنت کشوں کی ماں ہونے کا استحقاق حاصل ہو جاتا ہے ۔اسی بنا پر وہ مزدوروں کو روحانی اخوت کے رشتے میں باندھے رکھتی ہے ۔انصاف پسندی اور انسان دوستی کا جذبہ اسے بصیرت سے ہمکنار کرتا ہے اور وہ لوگوں کو اس حقیقت سے آگاہ کرنے کے قابل ہو جاتی ہے کہ ''زندہ روح کو قتل نہیں کیا جا سکتا'' اور یہ کہ ''خون کا ساگر بھی صداقت کو نہیں ڈبو سکتا''۔[۲۶] یہ عظیم آگہی اس کے بیٹے کی شخصیت میں بھی نظر آتی ہے جو جہالت کو ترک کر کے اپنے ضمیر کی آواز سنتا ہے، فیکٹری کے غلامانہ طریقوں پر سوالیہ نشان لگاتا ہے اور مزدوروں کی فلاح کے لیے

انقلاب کا کٹھن راستہ اختیار کرتا ہے۔

Crime and Punishment میں دوستوفسکی نے راسکولنی کوف (Raskolnikov) کی صورت میں ایسا ہیرو پیش کیا ہے جو اپنے زمانے کے انقلابی نظریات اور فاتحین کی عملی کامیابیوں سے متاثر ہو کر غیر معمولی آدمی کا ایک تصور وضع کر لیتا ہے اور پھر خود کو غیر معمولی آدمی مان کر ایک سود خور بڑھیا کو قتل کر دیتا ہے تا کہ اس کی بے اندازہ دولت کو اپنی اور دوسرے لوگوں کی بہتری کے لیے استعمال میں لا سکے مگر قتل کے بعد وہ شدید قسم کی روحانی خلش اور ضمیر کی کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اس پر بے ہوشی کے دورے پڑنے لگتے ہیں۔ یہ بات اس کے فہم میں نہیں آتی کہ جرم کا ارتکاب تو ہو گیا مگر یہ انسانیت کے لیے کیسے سودمند بنے گا۔

راسکولنی کوف کے حوالے سے غیر معمولی آدمی یا فوق البشر کا جو تصور سامنے آتا ہے وہ تاریخ کی سطح پر نپولین اور فلسفے کی سطح پر نطشے اور ہیگل کے تصورات سے جڑا ہوا ہے۔ نپولین کے حوالے سے راسکولنی کوف یہ جاننا چاہتا ہے کہ جب کوئی آدمی ایک قتل کرتا ہے تو اسے بطور مجرم سزا دی جاتی ہے لیکن جب یہی آدمی ہزار ہا لوگوں کو موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے اور جملہ انسانی حدوں کو پھلانگ جاتا ہے تو اسے کیونکر فاتح کا لقب دیا جاتا ہے؟ نطشے کا فوق البشر بھی معاشرے کی بہتری کے لیے تگ و دو نہیں کرتا۔ وہ اپنی ذاتی شان اور انفرادی بقا کے لیے طاقت کا اندھا دھند استعمال کرتا ہے اور دنیا کو اپنے قدموں پر جھکانے کے درپے رہتا ہے۔ اس کے مقاصد انسانیت کی فلاح و بہبود اور تعمیر و ترقی کی نوع پر پورے نہیں اترتے۔ اپنی انائے کبیر یا جرأتِ ارادہ کو پرکھنے کے حوالے سے راسکولنی کوف فوق البشری فلسفے کے ایک جز پر عمل پیرا نظر آتا ہے۔ جب وہ یہ توجیہ پیش کرتا ہے کہ شریفانہ خدمت پر منتج ہونے کی صورت میں جرم کا ارتکاب جائز ہے تو اس کا یہ نظریہ ہیگل سے مربوط ہو جاتا ہے۔[۲۷]

راسکولنی کوف کے جرم کا نتیجہ انسانیت کے حق میں کسی اچھائی یا برائی کی صورت میں نہیں نکلتا بلکہ ایک آسیبی سوال کی صورت اس کے سامنے آ کر کھڑا ہو جاتا ہے کہ قاتل اور نجات دہندہ ایک ہی قالب میں کیسے سما سکتے ہیں؟ یہی تضاد راسکولنی کوف کو خود اپنی تحقیر کا سزاوار گردانتا ہے۔ قصہ مختصر راسکولنی کوف ایک ایسا گمراہ ہیرو ہے جو دوستوفسکی کے اس ضابطۂ اخلاق کی نمائندگی کرتا ہے کہ جرم خیر کا وسیلہ نہیں بن سکتا اور یہ کہ ایسے تمام نظریات غلط ہیں جن میں اتلافِ انسانی کا درس دیا گیا ہو۔ انسان خودی کے اثبات سے جتنی بھی طاقتوری

حاصل کرلے، وہ کائنات کی برتر قوت کے سامنے ہمیشہ ہیچ رہتا ہے۔

خودی کے رو و اثبات، انسانی جوہر کی موجودگی و ناپیدگی یا معاشرے کی نظروں میں ذات کے ہیچ و سرفراز ہونے کا معاملہ دوستوئفسکی کے ناول نوٹس فرام انڈر گراؤنڈ کے ہیرو کے ساتھ بھی جڑا ہوا ہے جو تذلیل کی دوطرفہ خواہش میں مبتلا ہے، چاہے یہ خواہش فاعل کی سطح پر ہو یا مفعول کی سطح پر، ذلت اس کے لیے بمنزلہ ایک اعزاز کے ہے جو اسے طاقت و تسکین مہیا کرتی ہے۔

دراصل انڈر گراؤنڈ آدمی کا مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ وہ معاشرے سے علاحدہ رہنے میں تشفی پاتا ہے مگر معاشرہ اس کے ذہن میں اور راستے میں موجود رہتا ہے۔ وہ خود کو دوسروں سے زیادہ ذہین سمجھتا ہے لہٰذا اعتماد سے کسی عمل کے لیے فیصلہ نہیں کرپاتا۔ بے عملی اس کے شعور کی شدید ترین حالتوں کی وجہ سے معرض وجود میں آتی ہے کیونکہ وہ نتائج کے اس تنوع کا تصور کرسکتا ہے جو کسی عمل کی انجام دہی سے پیدا ہوسکتے ہیں اور ان ممکنہ دلائل کا بھی جو اس کے خلاف دیے جاسکتے ہیں۔ انڈر گراؤنڈ آدمی کو علت و معلول کے قوانین بھٹکاتے ہیں لہٰذا وہ عمل سے پہلے بار بار تجزیہ کرتا اور تخمینے لگاتا ہے۔ دوستوئفسکی اس امر میں یقین نہیں رکھتا تھا کہ بے عملی بہترین حکمت عملی ہوسکتی ہے لیکن اس کا خیال تھا کہ متعینہ ذہن کے ساتھ عمل کرنے والا آدمی زیادہ خطرناک ہوتا ہے عمل نہ کرنے والے آدمی سے جس کا ذہن متغیر و متحرک رہتا ہے۔ غور کریں تو یہاں ناول کے ہیرو کے عمل کا جواز سراسر داخلی واہمے یا ذہنی احساس پر مبنی نظر آتا ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ اس کی تذلیل یا توقیر معاشرے کے لیے کسی حیثیت کی حامل نہیں تھی۔ دراصل ہیرو کی ساری ابتلا زندگی کی سچائیوں اور اچھائیوں کی مطلقیت میں یقین نہ رکھنے کے سبب تھی۔

ہیرو کے تصور کی بحث میں *The Idiot* کا پرنس میشکن (Prince Myshkin) بھی اپنے انداز کا ایک مثالی ہیرو ہے۔ جس میں بے ریائی، سادگی اور سادہ لوحی کے اوصاف پائے جاتے ہیں۔ وہ کسی کے خلاف غم و غصہ نہیں رکھتا لیکن اس کا معاشرہ قدم قدم پر اسے استہزا کا نشانہ بناتا ہے کیونکہ وہ زندگی اور دنیا کے تضادات کو خاطر میں نہیں لاتا اور ہر کسی کے نشتر کو سہہ جاتا ہے۔ وہ ایک آدرشی ہیرو ہے جو معاشرے کی ریاکارانہ فضا کو محبت اور خدمت سے منقلب کرنا چاہتا ہے اور فرد کو اس کا کھویا ہوا مقام واپس دلانا چاہتا ہے مگر معاشرہ اس آرزو کے بدلے میں اسے طرح طرح کی کلفتوں سے دوچار رکھتا ہے اور کم ترین خطابات سے نوازتا ہے

حال آنکہ وہ اخلاقی طور پر اس معاشرے سے ہزار گنا برتر اور بہتر اوصاف کا مالک ہے۔ وہ نہ احتجاج کرتا ہے نہ حق مانگتا ہے۔ وہ دل کا اتنا اچھا ہے کہ گنہگاروں اور مجرموں کے لیے بھی معافی کا خواستگار ہے۔ پرنس میشکن مسیحی اوصاف کا حامل ایسا ہیرو ہے جو مرگی کی بیماری سے صحت یاب ہو کر واپس آتا ہے تو زمانے کی ستائی ہوئی ایک بدچلن لڑکی نستاسیا کو اپنا دل دے بیٹھتا ہے مگر نستاسیا اس سے متاثر ہونے کے باوجود اپنی منتقمانہ طبیعت کے باعث خود کو ایک خبطی تاجر کے ہاتھ بیچ ڈالتی ہے اور نتیجتاً اسی کے ہاتھوں ہلاک ہو جاتی ہے۔ میشکن جب جائے واردات پر پہنچتا ہے تو نستاسیا کی بربادی پر ازحد صدمہ محسوس کرتا ہے مگر اس کیفیت میں بھی قاتل کے لیے اس کی دردمندی میں کمی نہیں آتی۔ یہ وہ مقام ہے جہاں دوستوئفسکی ایک رخ سے انسانی محبت کی معراج پانے میں کامیاب ہو جاتا ہے مگر میشکن کا کیا حشر ہوتا ہے اور اسے کیوں پسپائی نصیب ہوتی ہے، محمد مجیب کا تجزیہ بتاتا ہے کہ میشکن کا دوبارہ پاگل ہو جانا اس کی ناکامی کی دلیل ہے جس میں خود دوستوئفسکی بھی شریک ہے کیونکہ نستاسیا کو خدا سے اور دنیا سے خوش نہ کر سکنا گویا یہ تسلیم کرنا ہے کہ دل کے بعض دکھ ایسے ہوتے ہیں جن کی دوا مسیحا کے پاس بھی نہیں ہوتی۔[۲۸] دیکھا جائے تو میشکن کا کردار ماڈرن سوسائٹی کی بے حسی پر ایک طنز کی حیثیت رکھتا ہے جو اتنی تبدیل ہو گئی ہے کہ اس کے لیے محبت اور خیر کا سادہ سا عمل بھی حماقت کی مساویانہ سطح پر آ گیا ہے۔

المیے اور یاس کی اسی فضا میں دوستوئفسکی کے ہیرو انسانی تقدیر اور انسانی فطرت کو فہم میں لانے کی کاوش کرتے ہیں۔ اس فضا میں الوہی قربت کی طلب بھی ایک تمثیل کے طور پر نظر آتی ہے جس کے عقب میں مرگی کی بیماری کارفرما تھی جو آسیبی طور پر سکون اور خلل کا دو طرفہ اظہار سمجھی جاتی ہے۔ ایڈیٹ کی طرح خود دوستوئفسکی بھی اس بیماری میں مبتلا تھا۔ اس کے سارے ہیرو خود اس کی ذات کے بھاری بھر کم تھیلے سے نکلے ہیں۔ وہ جانتا تھا کہ بزدلانہ اور غلامانہ رویے ایک خلقی جوہر کے طور پر انسان کی ذات میں موجود ہوتے ہیں۔ زندگی کی لایعنیت اور رواجیت ان کو اور بھی فروغ دیتی ہے۔ ایسے میں فلاح و عظمت کا حصول کیسے ممکن ہو سکتا ہے؟ یہی وہ سوال ہے جس کے سبب اس کے ہیرو شخصی سطح پر دوئی یا دوغلاہی کا شکار ہو کر خیر و شر کے درمیان معلق رہتے ہیں اور جبر و اختیار کے اخلاقی معمے کو حل نہیں کر پاتے۔ دوستوئفسکی کے ہیرو اسیری ذات کے تخالف میں حقیقت کی حدود کو جاننے کا جنون لے کر آگے بڑھتے ہیں۔ سبقت اور ترجیح ان کا مسئلہ ہے جو انھیں آسمان کی بلندی میں لے جاتی ہے تو کبھی پاتال کے اندھیرے میں۔ ان کا وجود زندگی کی مذموم و مجروح راہوں میں کہیں

اذیت کوشی کی علامت بنتا ہے تو کہیں ارادہ وعمل اور جزا و سزا کی کشمکش کا اعلامیہ۔حق و باطل کے متعینہ نظریات سے ٹکرانے کا وصف کئی بار ان کو اینٹی ہیرو کی حدود میں لے جاتا ہے۔

اور اب بیسویں صدی کے ناولوں کے ہیرو ہمارے تجزیے کے منتظر ہیں۔بیسویں صدی کے ناولوں میں پروست (Prosut) کے *Remembrance of Things Past* (۱۹۱۹–۲۷ء)، ہرمن ہیسے (Hermann Hesse) کے *Siddhartha* (۱۹۲۲ء)، جیمز جوائس (James Joyce) کے *A Portrait of the Artist As A Young Man* (۱۹۱۶ء) اور *Ulysses* (۱۹۲۲ء)، ٹامس مان (Thomas Mann) کے *The Magic Mountain* (۱۹۲۴ء)، سکاٹ فٹز جیرالڈ (Scott Fitzgerald) کے *The Great Gatsby* (۱۹۲۵ء)، فرانز کافکا (Franz Kafka) کے *The Trial* (۱۹۲۵ء)، ڈی ایچ لارنس (D.H. Lawrence) کے *Lady Chatterley's Lover* (۱۹۲۸ء)، سارتر (Jean Paul Sartre) کے *Nausea* (۱۹۳۹ء)، البرکامیو (Albert Camus) کے *The Outsider* (۱۹۴۳ء)، ارنسٹ ہیمنگوے (Ernest Hemingway) کے *The Old Man and the Sea* (۱۹۵۰ء)، گنٹر گراس (Gunter Grass) کے *The Tin Drum* (۱۹۵۹ء)، سال بیلو (Saul Bellow) کے *Dangling Man* (۱۹۴۴ء)، *The Adventures of Augie March* (۱۹۵۳ء) اور *Herzog* (۱۹۶۴ء) اور گبریل گارشیا مارکیز (Gabriel Garcia Marquez) کے *Love in the Time Of Cholera* (۱۹۸۲ء) کے ہیرو اسی طلب اور اسی جستجو کے غماز ہیں۔اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ سب ہیرو انسان کی حقیقت اور اس کے تدبر و مقدر کے احوال کے مطالعے میں خصوصی مدد فراہم کرتے ہیں۔

ہیرو کے تصور کی بحث میں *Swann's way* کا ہیرو محبت کی ایک نئی اور گہری جہت کی بازیافت کے حوالے سے بہت اہم ہے۔سوان عورت باز ہے۔وہ عورتوں کو اس روپ میں نہیں دیکھتا جس طرح کہ وہ حقیقی طور پر ہوتی ہیں۔Jethro's daughter کی پینٹنگ میں چہرے کی ہلکی سی مشابہت کی بنا پر وہ اودت کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے کیونکہ اس موازنے نے اس کے میلانِ طبع کے مطابق اودت کو اس کے لیے زیادہ دلکش بنا دیا تھا حالانکہ وہ اس قماش کی نہیں تھی جس طرح سوان کے متخیلہ نے اسے محسوس کیا تھا۔جب سوان کو اس کے

جھوٹ کا پتا چلتا ہے کہ وہ کس طرح اس کی عدم موجودگی میں ایک طوائف کی طرح اپنے عاشقوں حتیٰ کہ مہمانوں تک کا سواگت کرتی ہے تو سوان کی محبت ایک المیہ رخ اختیار کر جاتی ہے۔ سوان کے ہیروانہ تصور کے پیچھے یہ نکتہ کارفرما ہے کہ محبت انسانوں کو محصور تو کرتی ہے لیکن جب ان کے بیچ کوئی روحانی رشتہ تخلیق نہیں کرپاتی تو یہی محبت شکوک وشبہات سے شروع ہو کر تھکن اور جھنجھلاہٹ کے احساس پر ختم ہو جاتی ہے۔

پروست کے ہیرو بنیادی طور پر حسی طرز کا ذہن رکھتے ہیں۔ ان کی یادداشت کمال کی ہوتی ہے۔ دراصل پروست پر برگساں (Bergson) کے تصورِ زماں کا اثر تھا جس کے مطابق ماضی اپنے تمام تر گوشوں سمیت ہمیشہ محفوظ رہتا ہے اور اسے ادراک کے وسیلے سے مکمل طور پر حال میں لایا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پروست کے ہیرو برگساں کے ''ارادی حافظے'' سے گہری مطابقت رکھتے ہیں۔ وقت کے ابعاد میں ماضی کی باز آفرینی کو ترجیح دینا اور لاشعور سے یادوں کی تفصیلات کو کھینچ کر باہر لے آنا، ان کا وصف خاص ہے جس سے ماضی حال کا حصہ بن کر روشن اور متحرک ہو اٹھتا ہے۔ سوان ایسا ہی ہیرو ہے جس کے عمیق اور وسیع حافظے کو یورپی ادب میں بطور مثال پیش کیا جاتا ہے۔

ہرمن ہیسے نے اپنے ناول میں سدھارتھ نام کے ایک برہمن زادے کو ہیرو کے طور پر پیش کیا ہے جو اکتسابی علم اور اصل حقیقت کے مابین تضاد پاتا ہے تو آگہی کی جستجو اسے نفس کی مختلف منزلوں کی طرف لے جاتی ہے جن سے گذر کر وہ حیات وکائنات کے رموز کو خود پر منکشف کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور دکھ پر فتح پا لیتا ہے۔ بقول وزیر آغا اسے وہ ملکوتی اور معنی خیز مسکراہٹ حاصل ہو جاتی ہے جو جاننے اور پہچاننے کے عمل سے پیدا ہوتی ہے۔[۲۹]

سدھارتھ کے نروان کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ حقیقت کی تلاش میں اقتدا کے بجائے تجربے کی اصلیت کو بنیاد بنانا چاہیے۔ سدھارتھ کو بدھ کی تعلیمات متاثر کرتی ہیں۔ وہ بھی تناسخ کے چکر سے آزادی چاہتا ہے مگر وہ بدھ کا چیلا نہیں بنتا کیونکہ وہ اسی لذت کا متلاشی ہے جو گوتم بدھ کو حاصل ہوئی تھی۔ اس لیے وہ اپنی مکتی کا راستہ خود تراشتا ہے اور سطح کی تیراکی کے بجائے تہہ کی غواصی کو ترجیح دیتا ہے۔ یوں وہ آگہی کے رخ کو اپنی ذات کی طرف موڑے رکھتا ہے۔ جب وہ دریا عبور کرتا ہے تو عورت کا بدنی تجربہ اسے اپنی طرف کھینچتا ہے۔ کملا ایک نرتکی ہے جو اسے سکھاتی ہے کہ اختلاط کا فن کیا ہوتا ہے اور عورت کی مہربانی میں کیسے رموز پنہاں ہوتے ہیں۔ وہ اسے حصول

زر پرا کساتی ہے ۔تپسیا و تفکر کا راستہ عیش و مستی کی طرف مڑ جاتا ہے اور مایا جال سدھارتھ کو دبوچ لیتا ہے حتیٰ کہ بیس برس گذر جاتے ہیں ۔ایک رات خواب میں اسے کملا کے طلائی پنجرے میں ایک مرا ہوا پرندہ نظر آتا ہے ۔ اندر کے اس دلگیر اور تنبیہی اشارے کی بدولت ترغیب و تحریص کا ہالہ ٹوٹ جاتا ہے اور اس پر تنہائی کی کیفیت وارد ہوتی ہے ۔گیان کی جستجو میں وہ ایک بار پھر دریا عبور کرتا ہے اور کنارے پر واسودیو کی معیت میں ایک جھونپڑی بنا کر رہنے لگتا ہے ۔یہاں دریا اور وقت کی مماثلت اس پر آشکار ہو جاتی ہے ۔پانی اس سے باتیں کرنے لگتا ہے ۔ اس پر سارے عقدے وا ہو جاتے ہیں اور وہ ''اوم'' کو پا لیتا ہے قمر جمیل لکھتے ہیں :

> سدھارتھ روح کی دنیا سے حواس کی دنیا تک پہنچتا ہے اور آخر میں یہ دونوں دنیائیں مل کر ایک ہو جاتی ہیں اور یہ اس وقت ہوتا ہے جب سدھارتھ اس دریا کے کنارے ہوتا ہے جو ان دو دنیاؤں کے درمیان بہتا ہے۔[۳۰]

دریا معرفت کی علامت ہے اور اس کلیت کو ظاہر کرتا ہے جو حاضر و غائب کے بیک وقت مشاہدے سے حاصل ہوتی ہے ۔دریا کے کنارے پر سدھارتھ کا ڈیرہ ڈالنا اور اس کے دونوں کناروں یعنی حقیقت کے دونوں رخوں سے منسلک رہنا انتہائی معنی خیز ہے ۔گویا سدھارتھ نے وہ پُل بنا لیا ہے جو ایک کنارے کو دوسرے کنارے سے ملاتا ہے ۔درحقیقت یہ پُل زمان و مکاں کی قید سے آزاد اس ذہنی و تخلیقی سکون کا غماز ہے جس کی تمنا ہرمن ہیسے کو تھی ۔آصف فرخی کا کہنا ہے کہ دریا زندگی کی علامت ہو سکتا ہے کہ سدھارتھ اس کے کنارے جھونپڑی ڈالے بیٹھا ہے ۔بازار سے گذر رہا ہے مگر خریدار نہیں ہے ۔سلیم احمد کے نزدیک یہ دریا وقت ہے، زندگی اور موت کے درمیان حدِ فاصل ہے ۔[۳۱]

سدھارتھ کے ہیروانہ تصور میں دریا کی معنویت ایک کلید کا درجہ رکھتی ہے ۔بلاشبہ سدھارتھ فلسفیانہ سطح کا ایک علامتی ہیرو ہے جو موجود و نا موجود، زندگی و موت اور حواس و روح کی یکجائی سے انسانی آگہی کے عمل کو تکمیل سے ہمکنار کرتا ہے اور حدود وقت کو پھلانگ جاتا ہے ۔

ہیروانہ تصور کی تفہیم کے سلسلے میں جیمز جوائس کے ناولوں کا مطالعہ بھی مفید نظر آتا ہے ۔ *A Portrait of the Artist As A Young Man* کے ہیرو سٹیفن ڈیڈلس کے کردار میں اڑان اور پرواز کی مختلف صورتیں اور تمثالیں ایک موٹف کے طور پر دکھائی دیتی ہیں مثلاً و یونی ورسٹی کے کتب خانے کی سیڑھیوں

پر کھڑے ہو کر اپنے سر پر اڑتے ہوئے پرندوں کو دیکھتا ہے یا پانی میں کھڑے ہو کر محوِ پرواز پرندوں کا مشاہدہ کرتا ہے یا وہ اجنبی لڑکی جس کے سراپے میں اسے ایک انوکھے اور خوش نما پرندے کی شباہت محسوس ہوتی ہے۔ یہ لمحہ ایپی فینی (epiphany) کا وہ لمحہ ہے جسے جوائس نے روحانی انکشاف سے تعبیر کیا ہے اور جو کسی آواز، اشارے یا خیال کی صورت میں اچانک طلوع ہوتا ہے اور فرد کو اس بحران سے نجات دلاتا ہے، جس میں وہ ایک عرصے سے مبتلا ہوتا ہے۔ سٹیفن ڈیڈلس ایک آرٹسٹ ہے۔ وہ حسن اور آرٹ کے جوہر کا متلاشی ہے۔ اپنے جمالیاتی نظریے کے مطابق وہ حسن کو صداقت اور صداقت کو حسن کا بدل سمجھتا ہے۔ اس کے فن کا اظہار اس کی اڑان میں ہے مگر اس کا ماحول اور اس کے اطراف کے لوگ اس کی عقابی پرواز پر بندشیں عائد کرنا چاہتے ہیں مگر وہ اپنی روح کو اس جال سے آزاد کرانے کا متمنی ہے جو آئرلینڈ کے باسیوں کا بنا ہوا ہے۔

سٹیفن ڈیڈلس (Stephen Dedalus) کے ہیروانہ تصور میں ڈیڈلس اور اکارس کی یونانی اسطورہ کا عمل دخل صاف طور پر دکھائی دیتا ہے۔ ڈیڈلس جزیرۂ کریٹ کا باصلاحیت معمار تھا، جس نے مینوس بادشاہ کے حکم سے ایک آدم خور عفریت کو قید کرنے کے لیے ایک بھول بھلیاں تیار کی تھی جس میں داخل تو ہوا جا سکتا تھا مگر اس سے فرار ناممکن تھا۔ اتفاق دیکھیے کہ بادشاہ کی مخالفت کے باعث خود ڈیڈلس کو اپنے بیٹے اکارس کے ہمراہ اس بھول بھلیاں میں محصور ہونا پڑا۔ ڈیڈلس نے اپنے بیٹے پر واضح کیا کہ زمینی اور بحری راستے تو بادشاہ کی نگاہ میں ہیں البتہ فرار کے لیے کھلے آسمان کا راستہ اختیار کیا جا سکتا ہے۔ لہٰذا وہ دونوں موم کے مصنوعی پروں کے سہارے جزیرۂ کریٹ سے نکل بھاگے۔ ڈیڈلس نے بیٹے کو ہدایت کی کہ زیادہ اونچا نہ اُڑے ورنہ سورج کی گرمی پروں کو پگھلا دے گی مگر اکارس نے باپ کی حکم عدولی کی اور اپنے جوش میں اوپر ہی اوپر اڑتا چلا گیا۔ نتیجتاً اس کے پر جل گئے اور وہ سمندر میں گر کر ہلاک ہو گیا۔ جوائس نے علامتی طور پر اس اسطورہ کو یوں برتا ہے کہ ڈبلن ایک جدید طرز کی بھول بھلیاں ہے، ایک قید خانہ ہے، جس سے سٹیفن کو ہر حال میں فرار ہونا ہے۔ کیتھرین للّی گبز (Katherine Lily Gibbs) کا کہنا ہے کہ سٹیفن کے لیے یہ شہر روحانی طور پر کٹی پھٹی، گرد آلود اور مفلوج و مقید دنیا کی نمائندگی کرتا ہے۔[۳۲] لہٰذا ایک طرف اس کی شناخت اپنے نام یعنی ڈیڈلس کی مناسبت سے ایک صناع یا ایک فنکار کے طور پر قائم ہوتی ہے تو دوسری طرف ڈیڈلس کے بیٹے اکارس (Icarus) کی بدبختی اور بغاوت کے ساتھ بھی ہم رشتہ ہو جاتی ہے۔ سٹیفن ڈیڈلس کی مہم جوئی اپنی فطرت میں ذہانت اور جذبے کے

مرکب رنگوں کی نمائندہ ہے۔ لہٰذا یہاں ناول کے ہیرو اور متھ کے ہیرو کو ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو رکھ کر ماضی اور حال کا تقابل کیا جا سکتا ہے۔

ہیروانہ تصور کے سلسلے میں ٹامس مان کے *The Magic Mountain* کا ہانس کاس ٹورپ (Hans Castorp) بہت اہم ہیرو ہے مگر *Death in Venice* اور *Doctor Faustus* کے ہیرو بھی نظر انداز نہیں کیے جا سکتے۔ ڈیتھ ان وینس کا ہیرو ایشن باخ (Aschenbach) پکی عمر کا ایک فنکار ہے جو وینس میں تعطیلات گذاری کے لیے اپنے اہل خانہ کے ساتھ آتا ہے۔ یہاں ساحل پر وہ ایک نوخیز لڑکے کو دیکھتا ہے، اس کا تعاقب کرتا ہے اور سارا دن فریفتگی کے عالم میں اسے تاکتا رہتا ہے۔ اس کا حسن اسے اس قدر لبھاتا ہے کہ وہ اس کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے اور بالآخر اسی شہر میں ایک وبائی لپیٹ میں آ کر مارا جاتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ ایشن باخ کی محبت علامتی انداز کی ہے جو نہ صرف زندگی اور جوانی کے حسن و جمال سے محبت کرنے کے مترادف ہے بلکہ اس ہلاکت اور نرگسیت سے بھی مربوط ہے جو فنکار کی ذات اور اس کے جمالیاتی تجربے میں مستور ہوتی ہے۔ شمس الرحمان فاروقی نے سال بیلو کے حوالے سے نابا کاف (Nabokov) کی *Lolita* کے ہیرو کا موازنہ ایشن باخ سے کیا ہے جس سے اس کردار کی فکری جہت اور بھی نمایاں ہو جاتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> اگرچہ دونوں (ناولوں) میں ایک معمر شخص اپنے سے کم عمر شخص (لولیتا میں لڑکی اور وینس میں موت میں لڑکا) کے لیے غیر معمولی جنسی خواہش سے مغلوب ہو جاتا ہے لیکن نابا کاف کے ہمبرٹ کی داخلی زندگی ایک فحش لطیفے کی سطح پر ہے جب کہ مان کے آشن باخ کی ذہنی زندگی نطشہ کے بیان کردہ اپولو اور ڈائیونی سس Dionysus کی روحانی اور کائناتی کشمکش کا اظہار ہے ... اس میں کوئی شک نہیں کہ سال بیلو کا یہ تجزیہ بالکل درست ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نابا کاف کا مرکزی کردار یونانی صنمیات کی یاد دلاتا ہے جس کا جسم انسان کا ہے لیکن سر اور پاؤں بکرے کے ہیں اور مان کا مرکزی کردار ایک المیہ کردار ہے جو آدم اور ترغیب اور ہبوط کی علامت بن جاتا ہے۔[۳۳]

Lolita کے لیے ہمبرٹ (Humbert) کے جذبات میں شہوانیت کا عمل دخل صاف نظر آتا ہے مگر وہ اسے محبت کا نام دیتا ہے۔ وہ ایک ایسا کردار ہے جو اپنے اعمال میں اخلاقیات کے اصول کو خاطر میں نہیں

لاتا ـ ایشن باخ کا معاملہ اس سے مختلف ہے ـ وہ جسمانی طور پر بیمار ہے مگر اس کی بیماری روح تک جاتی ہے ـ فنکار کے مقدر کی المناکی کے حوالے سے ایشن باخ کا ایک موازنہ خود ٹامس مان کے ڈاکٹر فائوسٹس سے بھی بنتا ہے جو سفلس کی بیماری اور پیانو کی سمفنی کے مابین آرٹ اور شر کے رشتۂ باہم کی ایک علامت بن کر ابھرتا ہے ـ میجک ماؤنٹین میں بھی بیماری علامتی طور پر اپنے عہد کی فضا سے منطبق ہو جاتی ہے ـ یہی وجہ ہے کہ لیوس ممفورڈ نے اسے ''بیماری کی اڈیسی'' [۳۴] کا نام دیا ہے ـ اس اڈیسی کا ہیرو ہانس کاس ٹورپ بیماری کے حق میں ہے اور اسے روحانی بحران سے نکلنے کا ایک عندیہ سمجھتا ہے ـ سٹیفان شیلطر کا کہنا ہے:

> جن اشخاص کے اذہان تازہ کار خیالات سے آباد ہوتے ہیں یا جن کو خدا کائنات کی گتھیاں سلجھانے والا خاص دماغ ودیعت کرتا ہے، انھی کی طرف امراض کے جراثیم بھی خود بہ خود بڑھنے لگتے ہیں ـ [۳۵]

ہانس کاس ٹورپ جب اپنے عم زاد اور دوست جوشم سے ملنے کے لیے سینی ٹوریم جاتا ہے جو وہاں زیر علاج ہوتا ہے تو بیماری کی ترغیب ایک تخلیقی اور وجدانی ہالہ بن کر اسے اپنی طرف کھینچ لیتی ہے اور اسے مریض بن کر سینی ٹوریم کے میکانکی ماحول میں سات برس تک رہنا پڑتا ہے ـ سینی ٹوریم میں وقت ٹھہرا ہوا ہے ـ یوں لگتا ہے جیسے ہر شے اس کی ابدی دنیا میں ڈوبی ہوئی ہے ـ سینی ٹوریم کے اندر علالت سے موت تک کے دلدوز منظر ہیں تو باہر پہاڑوں کا فطری حسن ہے ـ ہانس کاس ٹورپ کے لیے سینی ٹوریم ایک جامعہ ثابت ہوتا ہے ـ اسے مختلف زبانوں، نسلوں اور منفرد مزاجوں کے مریضوں سے متعارف ہونے اور ان کی رنگ برنگی جذبوں، تضادوں محرومیوں اور ابتلاؤں سے بھری ہوئی گفتگو سننے کا موقع ملتا ہے، جس سے اس کے ذہنی افق میں اخلاقی اور روحانی لحاظ سے کشادگی پیدا ہوتی چلی جاتی ہے ـ اس پر باور آتا ہے کہ یہ سینی ٹوریم نہیں، بیمار اقدار کا ایک زنداں ہے جس میں انسانی زندگی روحانی توانائی سے محروم ہو کر سسک رہی ہے اور فلاکت و ہلاکت کی تصویر بنی ہوئی ہے ـ بلاشبہ سینی ٹوریم ایک ایسی کائنات اصغر کی تمثیل نظر آتا ہے جس میں یورپ کی مدقوق و مسلول دنیا کا ہر نمائندہ بستر علالت پر پڑا ہے اور خون تھوکتے ہوئے زندگی کی جنگ لڑ رہا ہے مگر اس جنگ کے بیچ ہانس کاس ٹورپ ایک ایسا ہیرو بن کے اُبھرتا ہے جسے بیماری، موت، تقدیر، تہذیب، تاریخ اور زمان و مکان سے جڑے ہوئے سوالات کی تفہیم ایک بے پایاں بلوغت سے ہمکنار کرتی ہے اور وہ ابدیت کے اس احساس کو چھونے میں

کامیاب ہو جاتا ہے جو کسی کو کم ہی نصیب ہوتا ہے۔

بیسویں صدی کے امریکی ناولوں میں سکاٹ فٹز جیرالڈ کے ناول *The Great Gatsby* کے ہیرو کو روایت اور تخیل کی آمیزش کے اعتبار سے ناقابلِ فراموش حیثیت دی جاتی ہے۔ گیٹس بی (Gastby) ایک المیہ ہیرو ہے جو مختلف ذرائع سے بہت سی دولت اکٹھی کر لیتا ہے تو اپنی تنہائی کو دور کرنے کے لیے ہر ہفتے ایک پُرتعیش تقریب کا اہتمام کرتا ہے جس سے اسے کافی شہرت مل جاتی ہے۔ دھیرے دھیرے وہ اپنے اثر و رسوخ کو بڑھاتا چلا جاتا ہے۔ امرا اس کی پارٹیوں میں تو شریک ہوتے ہیں مگر اسے ایک مضحک کردار جان کر اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اس کے خوابوں کا مرکز اونچے درجے کی ایک شادی شدہ خاتون ڈیزی بوکانن ہے جسے وہ حاصل کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ تمام تر کاوشوں کے باوجود اس کی محبوبہ کا طبقہ اسے قبول نہیں کرتا۔ وہ اس طبقے کی ساجیات اور اس کی رازداریوں کو سمجھنے اور انھیں بروئے کار لانے کی کوئی ایسی کوشش نہیں کرتا جو اس طبقے میں اس کے لیے جگہ پیدا کر سکے۔ جس طریقۂ کار کے ساتھ وہ معاشرے سے الجھتا ہے اس میں معاشرہ فہمی کا کوئی شعور دکھائی نہیں دیتا۔ گیٹس بی کی موت بھی بڑے دردناک حالات میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ اسے ایک موٹر خانے کا مالک اس وقت گولی مار کر ہلاک کر دیتا ہے جب وہ تالاب میں غسل کر رہا ہوتا ہے۔ پانی کے اندر گیٹس بی کی موت ایک علامتی انداز بھی رکھتی ہے۔ دھیان فوراً ٹی ایس ایلیٹ کی نظم ''ویسٹ لینڈ'' کے ایک حصے ''ڈیتھ بائی واٹر'' کی طرف جاتا ہے۔ اسی طرح اس کے جنازے پر بارش کے برسنے میں رمز یہ ہے کہ اس کا وجود آنسوؤں سے دھل کر پاک ہو گیا ہے۔ عیسوی سماج میں پانی اپنے تطہیری وصف یعنی بتسمہ دینے کے حوالے سے ایک مذہبی جہت بھی لیے ہوئے ہے۔ کتنے دکھ کی بات ہے کہ صرف تین آدمی گیٹس بی کے تابوت کو کندھا دینے کے لیے آتے ہیں۔ اس لحاظ سے اس کا مقدر بڑی حد تک گوریو جیسا ہے۔ ناول کا بیان کار اس کے جنازے میں شرکت کے لیے کئی لوگوں کو خط لکھتا ہے مگر کوئی بھی اس کی موت کو اہمیت نہیں دیتا۔ گیٹس بی کی المناک تباہی سے باور آتا ہے کہ جو لوگ خالصتاً مادی اقدار کی اساس پر مثالیت کو قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں بالآخر انھیں اسی مغالطے اور واہمے کے باعث سزا ملتی ہے۔ گیٹس بی کو بھی اپنے کیے کی سزا بھگتنا پڑتی ہے۔ اپنے آئیڈیل یا الوژن کو دولت کی جمع آوری سے پورا کرنے کے حوالے سے گیٹس بی ایسا ہیرو ہے جسے علامتی طور پر ''ایک مکمل امریکی تجربہ''[۳۶] کہا جا سکتا ہے۔

گیٹس بی کو امریکی خواب پر ایک تنقید بھی قرار دیا گیا ہے بلکہ یہ تک کہا گیا ہے کہ وہ بذات خود امریکا ہے۔[۳۷] گیٹس بی کے اپنے خواب اور امریکا یا امریکیت کے روایتی خواب میں خاصا فرق ہے۔ امریکی خواب دولت اور جوانی میں نمو پاتا ہے جب کہ گیٹس بی کا اپنا خواب ڈیزی بوکانن (Daisy Buchanan) کی تمنا کی تکمیل سے مشروط ہے۔ یہ حسن اور معصومیت سے آمیز ایک تجریدی خواب ہے۔ مائتھالوجی کے نظام میں عورت منتہائے آگہی پر مبنی اس کلیت کی نمائندگی کرتی ہے جس کے لیے ہیرو سفر اختیار کرتا ہے۔ جوزف کیمپ بل نے لکھا ہے کہ عورت دیومالائی ہیرو کی حواسی یا اخلاقی مہم کو ترفع دینے کے لیے ایک مددگار کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس حوالے سے واضح ہوتا ہے کہ دیومالائی ہیرو کی تلاش کا حاصل عورت کی محبت ہے۔ بطور ایک متلاشی یعنی quester کے گیٹس بی کا دیومالائی آئیڈیل بھی یہی عورت ہے۔[۳۸] گیٹس بی کا سفر اپنے ابتدائی مرحلے ہی سے اسطوری ہیرو کے راستے پر گامزن رہتا ہے اور موت تک اپنی مثالی و ماورائی کیفیت کو برقرار رکھتا ہے۔ تاآنکہ اس کا کردار انسان اور دیوتا کی مرکب سطح پر نظر آنے لگتا ہے۔ اسی باعث گیٹس بی کو اپنی نوع کا ایک کلچر ہیرو بھی کہا گیا ہے اور ایک نیا معاشرتی کردار بھی۔

مغربی ناول میں ہیرو کی بحث میں برطانوی ہیرو ڈی ایچ لارنس کے ناول اس لیے اہم ہیں کہ ان کے ہیرو انسانی روابط میں اپنی بشریت اور سالمیت کا اظہار فطری شعور کے ساتھ کرتے ہیں۔ لیڈی چیٹر لیز لور میں کونی چیٹرلے کا عاشق اولیور میلرس (Oliver Mellors) ایسا ہی ہیرو ہے جسے لارنس نے اپنے تصورِ انسان کے مطابق خون کی عمیق ترین ہستی اور تسلسلِ حیات کو جنم دینے والی ایک برہنہ ذات کے طور پر پیش کیا ہے۔ پوشیدہ تعلقات کی تہوں کو کھولنے کے باعث لارنس کے تصورِ انسان پر سخت تنقید کی جاتی ہے اور اسے Dark Gods کے مسیحا کا لقب دیا جاتا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ لارنس فرد کو روزمرہ کے مہلک اور مریضانہ ماحول سے نکال کر اس کی شفا بخشی کا اہتمام کرنا چاہتا تھا۔ میلرس اسی تصور کی نمائندگی کرتا ہے۔ خود لارنس کے نزدیک میلرس ''اس فطری آدمی کا نمونہ ہے جسے وہ زندگی میں چلتے پھرتے دیکھنا چاہتا تھا''۔[۳۹]

میلرس ایسا ہیرو ہے جو جذبات و احساسات کے اس قدیمی شعلے کو بجھنے نہیں دیتا جو خلقی طور پر انسان کے بطون میں موجود ہوتا ہے۔ ہر چند کہ میلرس کا تعلق مزدور طبقے سے ہے اور وہ صنعتی نظام کے استحصال کی پریشانیوں سے الگ نہیں مگر وہ ایسا آدمی ہے جس نے بڑی حد تک معاشرے کے مصنوعی، فراری اور تجریدی دباؤ

سے آزادی حاصل کر لی ہے۔میلرس اور کونی کے معاشقے سے باور آتا ہے کہ لارنس جنسی وظیفے سے زندگی کی توقیر و تحسین میں اضافے کا خواہاں تھا۔وہ جنس اور حسن کو ایک مربوط اکائی میں ڈھالنا چاہتا تھا۔ڈاکٹر محمد یاسین کے بقول وہ اس کثیف پردے کو ہٹانا چاہتا تھا جو عورت اور مرد کے معصوم تعلق پر پڑا رہتا ہے۔[۴۰] لارنس جانتا تھا کہ انسانی جسم کی ساخت میں تغیر نہیں آ سکتا لہٰذا جسم اپنے لمس میں کبھی فریب دہی کا مرتکب نہیں ہو سکتا۔یہی وہ فہم تھا جس کی بنا پر وہ ذہن کی بہ نسبت جسم کی اصلیت کو ترجیح دیتا تھا اور اس کے فطری بہاؤ کو تسلیم کرتا تھا۔اس کا خیال تھا کہ ''ذہن غلط راہوں پر جا سکتے ہیں مگر خون ہمیشہ سچ بولتا ہے''۔[۴۱] اس نظریے کی رو سے صاف نظر آتا ہے کہ کلفورڈ ذی حس جسم ہونے کے بجائے محض ایک تاجرانہ دماغ ہے جو کھوکھلی برتری کے کوڑھ میں مبتلا ہے جب کہ میلرس اشرافیہ کی نظر میں نچلے طبقے کا ''غیر مہذب آدمی'' اور ''بدی کا مظہر'' ہو کر بھی زندگی کی امنگوں اور توانائیوں سے مالا مال ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ وہ وکٹورین اخلاقیات کی بنجر اور بانجھ فضا میں نمو کا سرچشمہ اور جسم کی پُر اسرار دنیاؤں کا اعلامیہ ہے۔کہا جاتا ہے کہ لارنس کو ایسے ہی جبلی سطح کے ہیرو کی جستجو تھی۔مظفر علی سید کا کہنا ہے کہ لارنس کو اپنے دور میں کسی زبردست ہیرو کی تلاش تھی اور ناول اس کشمکش کا اور اس کشمکش کے المیے کا اظہار نہ کرے تو اسے پسند ہی نہیں آتا تھا۔[۴۲] میلرس ان معنوں میں حیاتی ہیرو ہے کہ وہ اپنی سوسائٹی کے مرض سے آگاہ ہے اور زندگی کی اصل خوشی کی طرف لوٹنے کا منتظر ہے۔

بیسویں صدی کے مرکزی اور کبیری کرداروں پر کافکا کے ہیروؤں نے کسی نہ کسی حوالے سے اپنا اثر ضرور مرتب کیا ہے، چاہے یہ حوالہ تحمصۂ ذات اور تقلیب وجود کا ہو یا روحانی تعزیر اور سزائے مرگ کا۔اس ضمن میں *The Trial* کے جوزف کے (Joseph K) کو بھلا کیسے فراموش کیا جا سکتا ہے۔وہ ایسا کردار ہے جو بطور ایک بینک اہلکار کے خود کو بیوروکریسی کی دنیا کے اندر محفوظ و مامون سمجھتا تھا مگر ایک دن علی الصبح دو اجنبی وارد ہوتے ہیں اور اسے جرم کی وجہ بتائے بغیر زیر حراست ہونے کا حکم سناتے ہیں۔اس کو کبھی پتا نہیں چلتا کہ اس پر عائد کردہ الزامات کی تفصیل کیا ہے، بالکل جیسے کاسل کے ہیرو کو اس طاقت کا علم نہیں ہو پاتا جو مقامی قلعے کے کوائف جمع کرنے کی راہ میں ہمیشہ مزاحم رہتی ہے اور بطور مساحت کار اسے اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ نہیں ہونے دیتی۔دی ٹرائل کا ہیرو بھی عدالت کی ماورائی کارروائی پر کوئی اختیار نہیں رکھتا۔اس کی مزاحمت زبانی احتجاج سے اوپر نہیں اٹھ پاتی۔حکام بالا تک رسائی کی ہر کوشش بے کار جاتی ہے۔جوزف جس کا ذب و بیگانہ

سماج میں رہتا ہے خوداس کی خصلت بھی اسی سماج جیسی ہے ۔اس کی رہائی کے لیے نہ تو سماج کسی اجتماعی جدوجہد کی ضرورت محسوس کرتا ہے اور نہ وہ سماج سے کسی طرح کی مدد مانگتا ہے ۔بطور فرد اس کی اپنی مدافعت میں بھی کوئی زور نہیں ۔لہٰذا جب سزا پر عمل درآمد ہو کے رہتا ہے جو پہلے ہی سے طے شدہ ہے تو اس پر بیوروکریسی کے مکروہ کردار اور عدالتی نظام کے تشدد کا راز کھلتا ہے ۔جوزف کی موت کو کتے کی موت سے بڑھ کر کسی اور چیز سے تشبیہ نہیں دی جا سکتی ۔اپنی موت پر جوزف کا تبصرہ خود اس کے وجود کو نامعتبر ثابت کرتا ہے ۔مارکس نے کہا تھا کہ حقیقی وجود کے ساتھ اس کے بیوروکریٹک وجود کے مطابق ہی سلوک ہوتا ہے ۔[۴۳] جوزف کے ساتھ بھی ایسا ہی سلوک ہوا ۔اس کی موت پر سوال اٹھتا ہے کہ آخر اسے زندگی کیوں دی گئی تھی اور پھر موت سے ہمکنار کیوں کیا گیا تھا ۔حراست سے لے کر ہلاکت تک کے بیچ جوزف آسیبیت کی جس غیر ہوادار اور نیم تاریک فضا میں مقید رہتا ہے اس کی بنا پر اسے کافکائی ہیرو سے بہتر نام نہیں دیا جا سکتا ۔کافکا کے لیے ہیرو کی موت ایسی متبادل قوت کا درجہ رکھتی ہے جو ہر مادی اور غیر مادی کرب پر غالب آ کر نجات کا اعلامیہ بن جاتی ہے ۔دی میٹا مورفوسس میں کایا کلپ، دہشت اور ذلت کی جو غلیظ اور بے رحمانہ فضا دکھائی گئی ہے اس میں بھی ہیرو کی موت خود اس کے لیے اور اس کے کنبے کے لیے سکون و اطمینان کا پیغام بن کر وارد ہوتی ہے ۔گریگر سمسہ کا کاکروچ میں بدلنا اور جوزف کا عدالت کے ہاتھوں خوار و زبوں ہو کر مر جانا، زمینی سے لے کر آسمانی، ہر سطح کے استعمارانہ نظام کے اندر انسان کی نامرادی اور بے بسی کو ظاہر کرتا ہے ۔کافکا نے ایک فنکار کے طور پر خود کو اپنے دور کی منفیت اور قنوطیت میں جذب کر لیا تھا، اس کے ہیرو بھی ایک وسیع تر زمانی سطح پر اس منفیت اور قنوطیت کے اندر بے ثمری کی مثال ہیں۔

جوزف کی بے ثمر زندگی پر نظر ڈالیں تو وہ انسانی تعلقات اور انسانی خصوصیات سے عاری ایک کھوکھلا وجود ہے جس کی حقیقی شخصیت اور رسمی زمانہ شخصیت کے بیچ افتراق کا پردہ حائل ہے ۔جوزف کے لیے زیر حراست لائے جانے کا غیر متوقع واقعہ بہت انوکھا ہے ۔یہ واقعہ اسے جھنجھوڑ کر رکھ دیتا ہے اور اسے اپنی بیگانگی کے خول سے باہر نکالتا ہے جو اس کی حقیقی فردیت کے گرد بنا ہوتا ہے ۔جوزف بنک میں ہر وقت تیار رہتا تھا ۔وہاں اس کے خدمت گار رہتے ۔ٹیلی فون سامنے پڑے ہوتے ۔کلائنٹ اور کلرک کام کی غرض سے آتے مگر مصروفیت کے باوجود اس کا دماغ باخبر رہتا ۔اگر یہ صورتِ حال بنک میں پیش آتی تو وہ اس پر قابو پا لیتا مگر یہ واقعہ تو بنک کی زندگی سے

باہر پیش آیا تھا اور اس کا حل بھی اسے باہر ہی تلاش کرنا تھا۔ باہر کی دنیا اس کے لیے اجنبی تھی جس کے لیے وہ قطعی طور پر تیار نہیں تھا۔ گویا اس کی ذات ایک دہشت ناک سچائی کے روبرو آ گئی تھی جو بالآخر اسے ایک لایعنی موت سے ہمکنار کرتی ہے۔ جوزف کا جرم کیا تھا، وہ کون سی عدالت تھی جس میں اس کا مقدمہ چلایا گیا تھا اور وہ کون سا قانون تھا جس کے تحت اسے موت کے گھاٹ اتارا گیا تھا۔ یہ سارا ٹرائل ہی لایعنی ہے۔ ٹرائل جس عدالت میں کیا گیا، اس کو سمجھنے کے لیے مختلف نقطہ ہائے نظر کے ناقدین کی طرف سے جو تعبیرات پیش کی گئی ہیں ان کا لب لباب یہ ہے:

۱۔ نفسیاتی نقطۂ نظر کے نقادوں کے مطابق عدالت کافکا کی فوق انا یا سپر ایگو کا اشاریہ بھی ہے اور ایک طرح سے اس کے متشدد باپ کی تجریدی علامت بھی۔

۲۔ الٰہیاتی نقطۂ نظر کے نقادوں کے نزدیک عدالت ایک وسیع تر الوہیت کی علامت ہے۔ جس کے سیاق وسباق کو انسان کبھی احاطۂ فہم میں نہیں لا سکتا۔

۳۔ وجودیاتی نقطۂ نظر کے ناقدوں کے خیال میں عدالت بدخواہی اور بے رحمی سے مشتق ہے اور فی الاصل بے سمت زندگی کی لایعنیت کی علامت ہے۔[۴۴]

جوزف اپنے ہیروانہ تصور میں صاف طور پر وجودی ہیرو نظر آتا ہے، ایسا وجودی ہیرو جس پر سے واقعات کا ملبہ ہٹا دیں تو انسان کے جوہری اور بنیادی تصور تک رسائی حاصل ہو جاتی ہے اور زندگی اور موت کے بیچ فرد کا مقدر آشکار ہو جاتا ہے۔

اندر اور باہر کی تخریبی اور لایعنیت کے حوالے سے کافکا کے ساتھ کامیو کے ہیروؤں کا مطالعہ انسان کے روحانی خلا کو سمجھنے میں اور بھی مدد دیتا ہے۔ دی آؤٹ سائیڈر کے کیریکٹر کردار مرسو (Meursault) میں ایسے لایعنی ہیرو کا تصور پایا جاتا ہے جو داخلی وخارجی زندگی میں اپنے لاتعلقانہ طرزِ عمل کے باعث اپنی ذات کا کوئی شعور نہیں رکھتا مگر قتل کا بلا ارادہ ارتکاب کرنے کے بعد جب اسے جیل میں ڈالا جاتا ہے تو رفتہ رفتہ اس کی سوئی ہوئی حسیں جاگ اٹھتی ہیں۔ عدالتی کارروائی کے دوران اس پر نظامِ حیات اور انسانی اعمال کی مہملیت و لغویت اس طور افشا ہوتی ہے کہ وہ اس سے نظریں چرانے یا خوفزدہ ہونے کے بجائے اسے بہ دل سے تسلیم کر لیتا ہے اور ایک بہادر آدمی کی طرح پھانسی کے تختے پر چڑھ کر اپنے وجود کے کھوکھلے پن کو خود ساختہ معنی سے بھرنے کا

اہتمام کر جاتا ہے۔یہی کوشش مرسو کو ابسرڈ ہیرو (Absurd Hero) کے قریب لاتی ہے۔البر کامیو کی کتاب متھ آف سسی فس کی روشنی میں دیکھیں تو لایعنی ہیرو دنیا کی نگاہوں میں بیگانہ ہوتا ہے۔وہ اخلاقی ہوتا ہے نہ غیر اخلاقی بلکہ ماورائے اخلاق ہوتا ہے اور نیک و بد کی تفریق سے بے نیاز ہو کر بے تحرک اور بے کیف زندگی گذار رہا ہوتا ہے۔گویا اس کی مثال سسی فس کی ہوتی ہے جو اپنی پشت پر وزنی پتھر اٹھا کر پہاڑ کی چوٹی پر لے جانے کے لیے مجبور ہوتا ہے۔اس کا المیہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب وہ شعور کی سطح پر آتا ہے اور موجود کی اس جبریت اور یکسانیت کو بدلنے کے لیے بغاوت اختیار کرتا ہے اور اس بغاوت کو تلاشِ ذات یا جستجوے وجود کے درجے پر لے جاتا ہے تو تب وہ ابسرڈ ہیرو یا لامعقول ہیرو کہلاتا ہے۔

کامیو کے فکشن کے کیبری کردار یا تو ایمان و اعتقاد کے مسئلے پر کشتی لڑتے ہوئے نظر آتے ہیں یا پھر سرے سے الوہیت میں یقین نہیں رکھتے۔سسی فس اس لیے کامیو کا آئیڈیل بنا کہ اس نے دیوتاؤں کی نفی کی تھی۔مرسو ایسا ہی کردار ہے جو خدا کے وجود سے انکاری ہے مگر جھوٹ نہیں بولتا اور یہی چیز اسے مذہبی اور معاشرتی ریاکاری سے بچاتی ہے۔خود کامیو نے مرسو کے بارے میں کہا تھا کہ:

> میرے نزدیک وہ ایک برہنہ آدمی ہے جسے اس سورج سے محبت ہے جو سائے نہیں چھوڑتا۔وہ ایک ایسا آدمی ہے جو کبھی سوال نہیں پوچھتا مگر سوالوں کے جواب دیتا ہے اور اس کے سارے جواب اس قدر تنقیحی ہیں کہ سوسائٹی ان کا سامنا کرنے کی تاب نہیں رکھتی۔[۴۵]

اس میں کوئی شک نہیں کہ جب سوسائٹی کسی فرد کے سامنے لاجواب ہو جاتی ہے تو وہ جبریت کا مظاہرہ کرتی ہے۔مرسو جبریت کے ہاتھوں مغلوب ضرور ہے مگر وہ اس کی کوئی پروا نہیں کرتا۔لایعنی ہیرو منطقی دلیلوں میں نہیں الجھتا۔اس کا ذہن عقلیت پسندوں سے ایک قدم آگے ہوتا ہے۔کامیو کی ابسرڈیٹی میں یہ نقطہ بہت اہم ہے جو مرسو کو سوسائٹی کے بندھے ٹکے معیارات حتیٰ کہ مذہبی اعتقادات کو رد کرنے کی توفیق عطا کرتا ہے۔کامیو کے نزدیک انسانوں کی انفرادی زندگی کسی عقلی معنی کی حامل نہیں ہوتی یہی وجہ ہے کہ وہ مسلسل اس کوشش میں لگے رہتے ہیں کہ ان کی زندگی میں کوئی مثبت مفہوم پیدا ہو سکے یا کوئی عقلی ساخت تشکیل پا سکے۔لایعنیت کا فلسفہ ایسی بے سود اور بے نتیجہ کوشش کی وضاحت کرتا ہے جو کسی معقول ترتیب کے حصول کے لیے کی جاتی ہے چاہے اس کا سرے سے کوئی وجود ہی نہ ہو۔مرسو کے ہیروانہ جوہر پر غور کریں تو اس کے کردار میں

مسرت اورلایعنیت دوسر چشموں کی طرح آپس میں آمیخت ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔

اس مقام پر ناسیا کے ہیرو روکنطائن (Roquentin) کا تذکرہ بھی ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔وہ ایک ایسا ہیرو ہے جو معاشرے کی مفلوج و معذور فضا میں اپنے وجود کے معنی دریافت کرنے کی جدوجہد کرتا ہے اوراس پوشیدہ قوت کو بے نقاب کرتا ہے جو غیر واضح انداز میں فرد کی بے دخلی کے لیے صف آرا ہوتی ہے۔ روکنطائن کو جوہر پر وجود کے تقدم کا کرداری اعلامیہ مانا جاتا ہے۔یہ وہی ہیرو ہے جس کے بعض افکار واعمال کو کامیو نے اپنے فلسفے کے عین مطابق پایا تھا۔مرسو اور روکنطائن کے کرداروں میں مشترک بات یہ ہے کہ دونوں زندگی کی مہملیت کو تسلیم کرتے ہیں اوراسی وجہ سے خود کو شعورِ ذات سے الگ نہیں کر پاتے۔تاہم مابعدالطبیعاتی رخ سے دیکھیں تو روکنطائن کے کردار میں مرسو کی بہ نسبت مسرت وحرارت کی کمی پائی جاتی ہے۔وجودیت خدا کی ہستی کو رد کرتی ہے اورسارتر کا ماننا ہے کہ یہی چیز فرد کو اپنے اعمال میں اوربھی ذمہ دار بناتی ہے۔کامیو کا نظریہ بھی یہی تھا۔سارتر کے خیال میں وجود کے عقب میں کوئی reason نہیں ہوتی سوائے nothingness کے۔ انسان اپنے انفرادی جوہر کی تخلیق کے لیے آزاد ہے مگر اسے ہر قدم پر اس احساس کا سامنا کرنا پڑتا ہے کہ اس کا وجود غیر یقینی ہے یعنی existence is contingent۔ جب کسی فرد میں احتمالیت کا شعور بیدار ہوتا ہے تو اس کے وجود میں اکراہ و تنفر کے سبب متلی کی خواہش جنم لیتی ہے جسے سارتر نے Nausea کی اصطلاح میں ظاہر کیا ہے۔روکنطائن ناسیا کو اپنے وجود کا ازلی حصہ سمجھتا ہے۔اس کا بنیادی مسئلہ امتلائے ذات کے روبرو آنے کا ہے۔یہ ایک ایسی پراسرار کیفیت ہے جو انسان کو زندگی کے آخری سانس تک دبوچے رکھتی ہے۔انسانی وجود متلی آور ہے۔سارتر کے نزدیک اس کے ہونے کی بنا پر ہی ہمارا جی متلاتا ہے۔لہٰذا وجود اوراشیا کا ادراک اس کیفیت سے نبرد آزما ہوئے بغیر نہیں ہوسکتا۔روکنطائن کو اپنے ہونے کا ثبوت اسی کیفیت کے اندر حاصل ہوتا ہے۔وہ اٹھ وجا ئنا میں اپنی موجودگی پر سوالیہ نشان لگاتا ہے اورچونک اٹھتا ہے کہ وہ اتنے برسوں سے یہاں کیا کر رہا ہے۔اپنی نفی کا یہی لمحہ سیلاب بن کر جب اس پر یلغار کرتا ہے تو وہ رولی بان کی سوانح عمری پر کام کرنا بند کر دیتا ہے۔اسے محسوس ہوتا ہے کہ رولی بان کی زندگی کے واقعات سے وہ ایسے معنی برآمد کر رہا ہے جو اس کی شخصیت میں یکسر مفقود ہیں۔جوائس کا سٹیفن ڈیڈلس ہو یا کامیو کا مرسو یا کافکا کا 'جوزف کے' سب اس مرحلے سے گذرے ہیں۔روکنطائن اور 'جوزف کے' کا موازنہ کریں تو 'جوزف کے' کا ''فعل'' روکنطائن کے ''ذہن'' سے

مشابہ نظر آئے گا ۔ایک کا کردار جسم کی عمل داری میں ظہور کرتا ہے تو دوسرے کا ذہن کی عملداری میں ۔جو تنازعہ جوزف اور عدالت کے مابین ہے، وہی تنازعہ جسم اور ذہن کے بیچ روکنطائن کا ہے البتہ سارتر نے نـاسیـا میں فنکارانہ تخلیق کو وجود کا حرکی پہلو مانا ہے اور اسے روکنطائن کا حتمی علاج قرار دیا ہے۔

ہیروانہ تصور کی بحث میں امریکی ناول نگار ارنسٹ ہیمنگوے کے کوڈ ہیرو کا تذکرہ بھی نہایت ضروری معلوم ہوتا ہے ۔اوّل اوّل جب اس کے ناول شائع ہوئے تو ان میں ایک مخصوص قسم کا آدمی بطور ہیرو دکھائی دیا جو شراب نوشی، نوع بہ نوع جنسی تعلقات، شکار اور بُل فائٹنگ جیسی سرگرمیوں میں حصہ لیتا ہے۔جیسے جیسے ہمینگوے کے ناول منظرِ عام پر آتے گئے، اس آدمی کی معروفیت بڑھتی گئی اور ناقدین نے محسوس کیا کہ اس کا ہیرو جن مخصوص قسم کے آداب واطوار کے ساتھ عمل آرا ہوتا ہے، اس سے ایک کوڈ تشکیل دیا جا سکتا ہے۔ہمینگوے کا ہیرو خود اپنے کوڈ کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا کیونکہ وہ نظریے کی بجائے عمل میں یقین رکھتا ہے۔اس کے عمل کا تجزیہ کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ خاموشی کے ساتھ جسمانی اور جذباتی درد کو برداشت کر سکتا ہے اور ارادے کی آزادی اور وجود کی انفرادیت کو برقرار رکھ سکتا ہے۔اس میں یہ خوبی بھی ہے کہ وہ جذباتیت کا مظاہرہ نہیں کرتا، عورت کے سامنے کمزور نہیں پڑتا اور رسومیات کے آگے سر نہیں جھکاتا ۔اس ادراک کے باوجود کہ فنا انسان کا مقدر ہے اور nada یعنی nothing ایک حقیقت ہے اور یہ کہ کوئی بھی ماخذ خارج میں انسانی زندگی کو معنی خیز اور بامقصد نہیں بنا سکتا، وہ ایمانداری، تحمل اور جرأت کے ساتھ راستے کی مشکلات کا تخمینہ لگا کر آگے بڑھتا ہے اور وقار کے ساتھ موت کا مقابلہ کرتا ہے۔ہمینگوے کے کلیدی ہیروؤں کے اعمال میں موت کا تصور ہی کارفرما نظر آتا ہے۔دی اولڈ مین اینڈ دی سی کے ہیرو سنتیاگو (Santiago) پر نظر ڈالیں تو وہ ایک ایسا آدمی نظر آتا ہے جو دباؤ کی صورتِ حال میں جرأت اور وزمی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ناقدین نے اسے The idea of grace under pressure کا نام دیا ہے۔

سنتیاگو کی ٹریجڈی ولیم فاکنر (William Faulkner) کے دیکھے ہرمن میلول کے موبی ڈک جیسی نہیں۔گو کہ وہ اہاب جیسے بحری ہیرو کے مقابلے میں ایک چھوٹی سی ندی کا ہیرو محسوس ہوتا ہے مگر اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ ایک عظیم ہیرو ہے۔اس کی ٹریجڈی کسی لرزہ خیز یا پیچیدہ انکشاف کے بجائے اپنے انداز کی ایک ترغیب وتمنا ہے جس کی سادگی اس نوع کی ہے جیسے رات کے وقت کوئی الارم بج اٹھے۔سنتیاگو انسانی

آزادی کا جویا ہے۔ مارلن کی طرح مارنے یا مرجانے کے ابدی قانون میں بندھا ہوا، فطرت کے خلاف لڑتا ہوا ایک تنہا انسان ہے۔ اس حوالے سے وہ ان کلاسیک ہیروؤں کے بالکل متوازی نظر آتا ہے جن کا زوال کسی المناک غلطی یا لاعلمی کے باعث ہوتا ہے یا پھر اس خوبی کی بنا پر جسے بے حد سراہا گیا ہو۔ اگر یہ کہا جائے کہ احساسِ تفاخر بوڑھے سنتیاگو کی مقدرانہ لاعلمی ہے تو یہ درست نہ ہوگا کیونکہ وہ اس سے اچھی طرح واقف ہے۔ جب شارکیں مارلن کو ہڑپ کر جاتی ہیں تو بوڑھا کائنات کی "حاکم قوتوں" سے بار بار معافی مانگتا ہے۔ دراصل سنتیاگو رمزی یا کوڈ ہیرو ہے۔ اس ضابطے میں اس کی مردانگی، ماہی گیری کا علم، موت تک مقابلے کی تمنا، قوتِ برداشت، فتح کا یقین، مثبت فہم، ہوس اور شہوت سے بے نیازی، دیگر مخلوقات کے ساتھ اُنس، شائستگی، ایمانداری، مافوق طاقتوں سے آگاہی اور دعا میں اعتقاد جیسے اوصاف شامل ہیں۔ مدگا رلز کے مینولن کے مطابق وہ سب سے اچھا مچھیرا ہے۔ عیسائی عقیدے کی امیجری میں دیکھیں تو وہ مصلوب ہیرو ہے۔ جس طرح یسوع مسیح نے دکھ جھیلے اور زخم اٹھائے اسی طرح سنتیاگو نے بھی صلیبِ حیات کو خوشی اور حوصلے کے ساتھ اٹھایا اور خود کو امر کر لیا۔

سارتر اور کامیو کے ہیرو وجودیت کی جس سطح پر پہنچے اور جن ناول نگاروں نے تعرض کے ساتھ اس میں نئے پہلو نکالے ان میں گنٹر گراس اور سال بیلو کے ہیرو قابلِ ذکر ہیں۔ سال بیلو کے بارے میں تو یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اس نے ولیم فاکنر اور ہمینگوے کی کمی کو پورا کیا۔ گنٹر گراس کے ناول *The Tin Drum* کا ہیرو آسکر (Oskar) اپنی فردیت کے لحاظ سے ایک متذبذب کردار ہے جو معاشرے کی لایعنی اور غیر اقداری فضا میں انسانوں کے ساتھ ہونے والی بدسلوکی کو فہم میں لانا چاہتا ہے۔ منافقت اور مہملیت کے شور پر غلبہ پا کر انسانی روابط کی صحت مندانہ نمو چاہتا ہے۔ زندگی کی آزادی اور روح کی بے ساختگی کا احیا اور ذہن کا ارتقا چاہتا ہے۔ جب وہ تین برس کا ہوتا ہے تو وہ اپنے والدین اور ان کے ساتھی دکانداروں کی باتیں سن کر محسوس کرتا ہے کہ اس کے جسم کی پرداخت خود اس کے لیے نہیں دوسروں کے لیے ہے۔ وجود کی نشوونما کے لیے ایک جستجو یا ایک quest ضروری ہوتی ہے جو وقت سے نہیں انسان کے ارادے سے مشروط ہوتی ہے۔ اس لیے اس کے ذہن میں یہ خیال راسخ ہو جاتا ہے کہ اب اس کا قد کبھی نہیں بڑھ سکتا۔ لہٰذا وہ اپنی مختصری جسامت کو ہمیشہ کے لیے برقرار رکھنے کا تہیہ کر لیتا ہے اور بولنے سے انکار کر دیتا ہے۔ وہ اپنے مدعا کی ترسیل کے لیے ڈرم بجاتا ہے جس کی انوکھی اور احتجاجی تھاپ لوگوں کو اپنی طرف کھینچ لیتی ہے۔ جب اس سے ڈرم چھیننے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس کی

زوردار چیخوں میں بھی ایسا ہی احتجاج آجاتا ہے جس سے اطراف کی عمارتوں کے شیشے تڑخ جاتے ہیں۔ اظہار یا ابلاغ کے اس طریقے کو جرمن سوسائٹی سے منسلک کیا جا سکتا ہے جس نے نازی ازم اور اس کے اندر کی پیچیدگیوں کو ایک حقیقت کے طور پر قبول کرنے سے انکار کیا ہے۔ آسکر کا اپنی عمر کو ایک مقام پر روک دینے کا فیصلہ ایک علامتی مفہوم رکھتا ہے اور فرد کے ذہن کو دانش ورانہ سطح پر اپنے بچپنے سے مربوط رہنے کا احساس عطا کرتا ہے۔

آسکر کے کردار میں اسی احساس کے باعث ایک طرفگی اور تحیر خیزی پائی جاتی ہے۔ نومولودگی سے تیسری سالگرہ تک اور تیسری سالگرہ سے دماغی ہسپتال میں لائے جانے تک وہ اپنی گروٹسک سطح کو قائم رکھتا ہے۔ جس مخبوط الحواس اور مضحکہ خیز معاشرے میں ناکردہ قتل کا الزام لگا کر اسے پاگل قرار دے دیا جاتا ہے خود وہ معاشرہ بھی گروٹسک ہے جو کسی فرد کی مافوق الفطری ذہانت کو برداشت نہیں کر سکتا۔ آسکر دماغی ہسپتال کے اندر خود کو محفوظ تصور کرتا ہے کیونکہ یہاں کی فضا باہر کی نارمل زندگی کے مقابلے میں زیادہ صحت بخش ہے۔ ہر چند کہ نگہبان کی آنکھ اس پر لگی رہتی ہے لیکن یہیں وہ اپنے قاری سے مخاطب ہوتا ہے اور اپنی کہانی لکھنا شروع کرتا ہے۔ اپنے اور اپنے نگہبان کے بارے میں وہ کہتا ہے:

> جہاں تک میرا اور میرے نگہبان کا معاملہ ہے میں بصد عجز کہنا چاہتا ہوں کہ ہم دونوں ہی ہیرو ہیں ... بہت مختلف قسم کے ہیرو... وہ دروازے کے سوراخ کے اس جانب کا ہیرو ہے اور اپنی جانب کا میں ہوں اور اس وقت بھی جب وہ دروازہ کھول دیتا ہے، ہم دونوں ہی اپنی تمام تر دوستی اور تنہائی کے باوصف، بے نام ہوتے ہوئے بھی، بغیر ہیرو کا ایک انبار ہوتے ہیں۔[۴۶]

دی ٹن ڈرم کے ہیروانہ تصور میں یہ نکتہ کارفرما ہے کہ فرد کا سوسائٹی کے ساتھ رشتہ بیج اور زمین کی مثال ہوتا ہے۔ یہ رشتہ مذہب، قومیت اور تہذیب کی نام نہاد روایتوں اور استحصالی نظریوں کی وجہ سے بنجر ہو جائے تو سوسائٹی فرد کی ذہنی اور روحانی نشو و نما کے قابل نہیں رہتی اور یہی المیہ فرد کو سوسائٹی سے منحرف اور الگ کر دیتا ہے۔

ہیروانہ تصور کے اعتبار سے وکٹم، ہرزوگ، ڈینگلنگ مین، دی ایڈونچرز آف دی اوگی مارچ اور سیز دی ڈے سال بیلو کے اہم ترین ناول ہیں جن کے ہیرو ذات کی شناخت،

ادراک کی اسیری، وجود کی قربانی، انحراف و اقرار، خارج کے اثرات اور معاشرے سے مصالحت اور عدم مصالحت جیسے معاملات میں مبتلا نظر آتے ہیں مگر بالآخر انتخاب اور آزادیٔ ارادہ کے حوالے سے وجودیت کی کشادہ راہیں کھولتے ہیں۔ تخریب یا ناکامی، انتظار یا بحران، اکتاہٹ یا شک ہر حالت میں زندگی کا تحرک و تنوع ان کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ معاشرے سے ان کا رشتہ کسی طور نہیں ٹوٹتا۔ جوزف، اوگی مارچ اور ہرزوگ بطورِ خاص اس تصور پر پورا اترتے ہیں۔

بیسویں صدی کے ہیرو کا بنیادی مسئلہ فرد اور معاشرے کے تصادم میں صداقت کی تلاش ہے جو انسان کی گم شدہ ہستی کی بازیافت اور وجود کی عدم تکمیل سے بھی تعلق رکھتی ہے۔ نسلی تفاوت اور اس انصاف سے بھی جس کے حصول میں سماجی برائیاں سدِ راہ بنتی ہیں۔ ٹونی موریسن (Toni Morrison) کے بی لوڈ کا ہیرو بھی غلامانہ نظام کی سفاکی میں جکڑا ہوا ہے۔ وہ شطرنج کا ایسا مہرہ ہے جسے بار بار اپنی جگہ سے سرکا دیا جاتا ہے۔ سیموئل بیکٹ (Samuel Beckett) کے مرفی گراہم گرین (Graham Greene) کے دی مین ود ان اور سنکلیر لیوس کے دی ٹرائل آف دی ہاٹ اور ایروسمتھ کے ہیرو بھی صداقت کی تلاش کے اسی تناظر سے تعلق رکھتے ہیں۔ وجود کی خلیج یا روح کے خلا کو پُر کرنے کا مسئلہ بھی اسی تناظر کا ایک حصہ ہے۔ میلان کنڈیرا (Milan Kundera) کے ناول *Life is Elsewhere* اور *Unbearable Lightness of Being* میں یہی مسئلہ عورت اور مرد کے رشتے کو سامنے لاتا ہے۔ عورت اور مرد کو زندگی میں ایک دوسرے کے تقرب کی انتہائی ضرورت ہوتی ہے جب کہ انسانی خواہشات میں تضاد ہوتا ہے۔ مرد اس عورت کو کیوں چھوڑ دیتا ہے جس سے وہ محبت کرتا ہے اور جس کے تقرب میں رہ کر وہ مکمل طور پر خوش ہوتا ہے۔ آخر وہ داشتہ کی بانہوں میں غیر محسوس طور پر کیا تلاش کرنے جاتا ہے؟ اور پھر یہی مرد اسی عورت کو جسے وہ چھوڑ چکا ہوتا ہے دوبارہ پانے کے لیے اپنی آزادی، اپنے سماجی مرتبے، اپنے کام کاج حتیٰ کہ ہر چیز کی قربانی کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ اس تضاد اور تغیر کے اسباب کیا ہیں؟ کیا ذمہ داریوں اور بندھنوں سے دوری کسی آگہی یا کسی لطافت کی نمو کا سبب بنتی ہے اور زندگی کے کسی نقطے پر ایک خلا میں ڈھل کر مطلق طور پر ناقابلِ برداشت بن جاتی ہے۔ اتنی ناقابلِ برداشت کہ یہ بوجھ فریقین کو اپنی زمین پر واپس کھینچ لاتا ہے۔ اس نکتے سے باور آتا ہے کہ انسان کتنا کمزور ہے اور خواہشات کے تضاد نے اسے کس قدر ناخوش بنا دیا ہے۔ میلان کنڈیرا کے ہیرو جیروم

(Jerome) اور تھامس (Thomas) ناخوشی کے اسی خلا کا شکار ہیں ۔جیروم کو اس خلا کا ادراک اس وقت ہوتا ہے جب اسے پہلی بار محبوبہ کا بدنی تجربہ ہوتا ہے مگر یہ تجربہ بھی اپنی معنی خیزی اور سرورانگیزی کے باوجود اس کی زندگی کو کسی متغیر راستے پر نہیں لا سکتا ۔اسی طرح تھامس ٹریسا کی محبت کے باوجود ایک دوسری لڑکی کے ساتھ زناکاری کا شغل بھی جاری رکھتا ہے ۔ٹریسا محبت اور جنس کو ایک ہی شے سمجھتی ہے جب کہ تھامس کے لیے یہ دو الگ الگ عمل داریاں ہیں ۔فہم کا یہی فرق اسے وجود کی ناقابلِ برداشت لطافت سے دوچار کرتا ہے ۔

گبریل گارشیا مارکیز کے ہاں صداقت کی تلاش کا اپنا ایک طلسمی انداز ہے ۔اس کے ہیرو مقامی ثقافتوں کی روایت سے ابھرتے ہیں اور اس راستے سے جدید روایت تک آتے ہیں ۔تنہائی کی شدت، محبت کا روگ اور وجود کا احیا ان کے لیے انسانی تہذیب کا بنیادی المیہ قرار پاتا ہے ۔ *One Hundred Years of Solitude* کے کرنل ارلیانو بوینڈا (Colonel Aureliano Buendia) کے لیے تنہائی وراثتی میلان کا جب کہ *Love in the Time of Cholera* کے فلورنٹینو (Florentino) کے لیے محبت ذات کے کہنہ آسیب کا درجہ رکھتی ہے ۔

مارکیز نے فلورنٹینو اریزا (Florentino Ariza) کو ایسا دلچسپ ہیرو بنا کر پیش کیا ہے جو ایک عورت کی محبت میں پاگل پن کی انتہا تک چلا جاتا ہے ۔فرمینا دازا (Fermina Daza) کی ایک جھلک ہی اسے گھائل کر کے رکھ دیتی ہے ۔معاشرے کے انتہائی مختصر دورانیے میں وہ اس حقیقت کو تسلیم کرنے سے قاصر رہتا ہے کہ فرمینا دازا نے اسے رد کر دیا ہے ۔وہ اپنی زندگی اس کے نام کر دیتا ہے، یہ سوچ کر کہ ایک دن وہ اس کی محبت جیت لے گا ۔اکاون برس نو مہینے اور چار دن کے بعد فرمینا دازا کے شوہر ڈاکٹر جووینل اربینو (Dr. Juvenal Urbino) کی موت کے ساتھ، جس کا یقین اسے اعتقاد کی حد تک تھا، اس کی محبت کے پُرمزاحم دور کا خاتمہ ہو جاتا ہے ۔ادھر فرمینا پر بیوگی کی اوّل شب وارد ہوتی ہے اور ادھر وہ تجدیدِ وفا کا عہد کرتا ہے ۔

فلورنٹینو اریزا کے اعصاب پر ہمیشہ فرمینا دازا کی جنونی محبت طاری رہتی ہے ۔دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ اس عالم میں بھی سیکڑوں معاشقے رچاتا ہے اور لاتعداد عورتوں کے ساتھ ہم بستر ہوتا ہے مگر پھر بھی خود کو کنوارا سمجھتا ہے ۔اس کا اصرار قائم رہتا ہے کہ وہ جیسی محبت فرمینا کے ساتھ کرتا ہے، کسی دوسری عورت کے ساتھ نہیں کر سکتا ۔امجد طفیل نے درست لکھا ہے کہ وقت رفتہ رفتہ خستگی اور بوسیدگی پیدا کر رہا ہے ۔جوان جسم بڑھاپے

کی چادر اوڑھ رہے ہیں، کرداروں کے اردگرد کی دنیا تغیرات کی زد پر ہے۔ ہر چیز بدل چکی ہے لیکن فلورنٹینو اریزا کی محبت میں کمی نہیں آتی۔[۴۷] دراصل فلورنٹینو nymphomaniac مرد ہے۔ وہ مباشرت کے خبط میں مبتلا ہے اور شہوت کو یوں عمل میں لاتا ہے جس طرح ایک نشہ باز منشیات کا استعمال کرتا ہے۔ اس سے یہی مطلب اخذ ہوتا ہے کہ شاید وہ دل کے اس درد کو یا اپنی محبوبہ کی اس طلب کو جو اس کی تمام تر اذیتوں کا منبع ہے، بھلا دینا چاہتا ہے مگر جونہی خمار ٹوٹتا ہے، وحشت اس پر ہلا بول دیتی ہے۔ فرمینا کی محبت جسمانی اور نفسیاتی دونوں سطح پر اسے تڑپاتی ہے۔ دراصل اس کی محبت بمعرلہ ایک بیماری کے ہے جو اکثر اوقات ہیضے کی وبا کے مساوی نظر آتی ہے۔ جس طرح فلورنٹینو پختہ عمر کا ہے، اسی طرح اس کی بیماری بھی مزمن ہے۔ فلورنٹینو کے ہیروانہ تصور میں یہی نکتہ کلیدی حیثیت رکھتا ہے اور اسی نکتے سے پتا چلتا ہے کہ محبت کی اناٹومی کیا ہوتی ہے۔

فلورنٹینو ایسا ہیرو ہے جسے محبت مخبوط الحواس بنا کر رکھ دیتی ہے اور ایک طاغوت، ایک جبر یا ایک وہم کی طرح اس پر حاوی رہتی ہے، یہاں تک کہ مجرمانہ حدوں کو چھونے لگتی ہے۔ فلورنٹینو چھپ کر فرمینا کا تعاقب کرتا ہے۔ اس کے گھر کے چکر لگاتا ہے۔ جذبات کی یورش اسے شراب نوشی کی طرف مائل رکھتی ہے۔ وہ ایک کاروباری خط نہیں لکھ سکتا مگر محبت کے بیان میں اس کا قلم بالآخر رواں ہو جاتا ہے۔ محبت کی راہ میں اسے جو ابتلائیں پیش آتی ہیں اسی میں اس کا نشاط مضمر ہے۔ فرمینا دازا کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے وہ روایتی انداز میں وائلن بجاتا ہے اور جب اس اظہار کی پاداش میں اسے تین راتیں جیل کی کوٹھڑی میں گذارنا پڑتی ہیں تو اس کے احساسات ایک ایسے ایثار پیشہ آدمی کے ہوتے ہیں جسے میدانِ محبت میں شہید کر دیا گیا ہو۔ جب فرمینا دازا کا باپ اسے اپنی بیٹی سے دور رہنے کی تنبیہ کرتا ہے اور گولی مار دینے کی دھمکی دیتا ہے تو وہ اس دھمکی کو یہ کہہ کر قبول کر لیتا ہے کہ محبت کے لیے جان دینے سے زیادہ شاندار وقوعہ اور کیا ہو سکتا ہے۔ Thomas Pynchon نے فلورنٹینو کی محبت کو "دل کے ابدی پیمان" سے تشبیہ دی ہے[۴۸] بالآخر یہی پیمان فلورنٹینو کو وقت پر غلبہ پانا سکھاتا ہے۔

مغربی ناول کے ہیرو کی جڑیں بنیادی طور پر تلاشِ ذات اور مطالعۂ وجود کی متنوع زمینوں میں پیوست ہیں۔ بیسویں صدی اس ہیرو کی نمود کے لیے زیادہ سازگار ثابت ہوئی۔ اس صدی میں بہت کچھ تبدیل ہوا جسے مغربی ناول کے ہیرو نے اپنے کردار میں محفوظ کیا۔ اصلاً بیسویں صدی مغربی انسان کے لیے ایک اذیت

نا ک جنم کے مترادف تھی۔ انیسویں صدی کے عقائد و نظریات کا اثر زائل ہو رہا تھا۔ انسان کے بارے میں روحانی تصورات ملیا میٹ ہو رہے تھے۔ مستقبل کے لیے جنتِ ارضی اور خوشحال زندگی کا جو نقشہ مرتب کیا گیا اس کا پول کھلنا شروع ہو گیا تھا۔ احساسِ تحفظ کی دیواریں ڈھ رہی تھیں۔ ناگزیر ترقی، مطلق العنانیت اور عقلیت پسندی نے انسانی یقین کو پارے کی طرح بکھیر دیا تھا۔ ڈارون نے انسان کے اشرف المخلوق ہونے کے تصور میں دراڑ ڈال دی تھی۔ انسان کی حیثیت ارتقائے حیات کی سیڑھی پر حیوانوں سے صرف ایک قدم ہی آگے تھی۔ فرائڈ نے بھی انسان کے مقدس تصور پر کاری ضرب لگا دی تھی۔ لاشعور کی سطح پر شخصیت کی نئی ساخت کا ظہور ہونے لگا تھا۔ نطشے نے خدا کی موت کا اعلان کر دیا تھا۔ انسانی معاملات میں اسباب و علل کی اجارہ داری قائم ہونے لگی تھی۔ جنگِ عظیم نے تو انسانی سماج کی قلعی ہی کھول دی تھی۔ پُر امید ہوئے اور بلند بانگ نظریے زمین بوس ہونے لگے تھے۔ بیسویں صدی کی آمد نے یہ حقیقت عیاں کی تھی کہ انسان کے داخل اور اس کی عمیق و بسیط پیچیدگیوں کو جانے بغیر انسانیت کے مستقبل کے بارے میں کوئی پیش گوئی نہیں کی جا سکتی اور نہ اسے سنوارا جا سکتا ہے۔ اس احساس نے ذہنوں میں انقلاب برپا کر دیا تھا اور انسان کا باطن توجہ کا مرکز بننے لگا تھا۔ فکر و نظر کے زاویے بدلے تو زندگی کی سچائیوں اور کائنات کی حقیقتوں کو دیکھنے کا طریقہ بھی بدلنے لگا۔ آرٹ اور ادب کے میدان میں بھی تبدیلی آئی اور انسان کی اصل کا سراغ لگانے کی آرزو تقویت پانے لگی۔ انسان کی اصل کا سراغ لگانے، معاشرے کی روح کو چھونے اور زندگی کے حوادث و تجربات کو بیان میں لانے کے لیے بیسویں صدی کے مغربی ناول نے جو فرض ادا کیا، ادب میں کوئی دوسری صنف اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

> انسانی تقدیر کے مسئلے کی تشویش میں بیسویں صدی کا ناول شاعری سے بھی آگے رہا ہے۔ انسانی اقدار کی نئی تشکیل اور انسان کی تعریف متعین کرنے کی مہم اس ناول نے اس طرح اپنے ذمہ لی ہے کہ نفسیات اور فلسفہ تو ابھی تک اس کے پیچھے گھسٹ رہے ہیں۔ "روح کی بھٹی" میں اپنی تہذیب کا "ضمیر" ڈھالنے کی ذمہ داری بیسویں صدی کے ناول نگار نے ہی قبول کی ہے۔ انسان کیا ہے؟ انسان کی تقدیر کیا ہے؟ ان دو سوالوں کے جواب ڈھونڈنے کی جیسی پیاس آپ کو مالرو، سارتر، کامیو، سین تیگزو پری میں ملے گی، ویسی کسی فلسفی یا ماہرِ عمرانیات میں نظر نہیں آئے گی۔ نفسیات، فلسفہ اور دوسرے علوم پڑھ پڑھ کے چاہے آپ چلتی پھرتی

> انسائیکلوپیڈیا بن جائیں، لیکن اگر آپ نے ناول نہیں پڑھے ہیں تو آپ بیسویں صدی کے انسان اور اس کے روحانی مطالبات کو نہیں سمجھ سکتے۔ غرض بیسویں صدی میں ناول کو دو کام کرنے پڑ رہے ہیں، ایک تو ''آدمی'' کی حقیقت بیان کرنا، دوسرے ''انسان'' کی تعریف ڈھونڈنا۔[۴۹]

ہیرو چونکہ ناول کا مرکزی یا کبیری فرد ہوتا ہے، اس لیے انسان اور آدمی کے تعلق کے جدلیاتی عمل میں اس کا وجود کوئی نہ کوئی تصور ضرور خلق کر رہا ہوتا ہے جس سے تفہیم حیات کا فریضہ ادا ہو سکے۔ تصور پر اعتراض ہو سکتا ہے مگر ہیرو کی اس طلب یا quest سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ بلاشبہ مغربی ناول کا ہیرو اس تلاش اور طلب سے متصف ہے۔

حوالہ جات

* پرنسپل، اسلام آباد کالج برائے طلبہ، G-6/3، اسلام آباد۔

۱۔ فیلوز گورڈن (Ian Fellowes. Gordon)، *Don Quixote: 100 Great Books*، ایڈیٹر جان کیننگ (روپا اینڈ کمپنی، ۱۹۹۹ء)، ص۱۳۰۔

۲۔ میرین سٹرمین (Marianne Sturman)، *Don Quixote: Cliff's Notes* (امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۶۴ء)، ص۱۰۔

۳۔ کینتھیا مک گوان (Cynthia McGowan)، *Robinson Crusoe: Cliff's Notes* (امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۷۶ء)، ص۹۔

۴۔ ڈیوڈ ڈیشز (David Daiches)، *A Critical History of English Literature* (کیمبرج، ۱۹۸۰ء)، ص۶۰۰۔

۵۔ بحوالہ نعیم احمد، ''حی ابن یقظان'' اوراق خاص نمبر (اگست ستمبر ۱۹۹۵ء)، ص۴۸۔

۶۔ لارنس آئی کونراڈ (Lawrence I. Conrad)، مرتبہ *The world of Ibn-e Tufail: Interdisciplinary Perception on Hayy-ibn-Yaqzan* (لیڈن: نیویارک، کولن برل، ۱۹۹۶ء)، ص۱۶۸۔

۷۔ جیمس سی ایونز (James C. Evans)، *Tom Jones: Cliff's Notes* (امریکا: لنکن نبراسکا، ۱۹۷۶ء)، ص۹۷۔

۸۔ بحوالہ میاں محمد افضل، ''پیش لفظ'' نوجوان ورتھر کی داستان غم از گوئٹے (لاہور: مکتبہ شاہکار، ۱۹۷۶ء)، ص۳۔

۹۔ ایرک پیٹرسن (Eric Peterson)، *Pride and Prejudice: Cliff's Notes* (امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۶۴ء)، ص۵۱۔

۱۰۔ بحوالہ سیف الدین حسام، ''پیش لفظ'' جین آئر از شارلٹ برونٹے (لاہور: مکتبہ شاہکار، یکم نومبر ۱۹۷۵ء)، ص۴۔

۱۱۔ جے ایم لائبر (J. M. Lyber)، Jane Eyre: Cliff's Notes (امریکا: لنکن نبراسکا،۱۹۸۲ء)،ص ۳۹۔

۱۲۔ ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton)، Myths of Power: A Marxist study of "Wuthering Heights" the Brontes (لندن: میکملن،۱۹۷۵ء)، ص ۹۷، ۱۳۱۔

۱۳۔ بحوالہ ڈی ایچ لارنس، "ٹامس ہارڈی کا مطالعہ" فکشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات) ترجمہ، توضیحات،تعارف مظفر علی سید (کراچی: مکتبہ اسلوب،۱۹۸۶ء)، ص ۹۲، ۹۵، ۱۰۳، ۱۰۶۔

۱۴۔ سپوی ٹیڈ تھامس (Spevy, Ted Thomas)، Nineteenth-Century Fiction V.9 (کیلی فورنیا: کیلی فورنیا یونی ورسٹی پریس، سنہ ندارد)، ص ۱۸۸۔

۱۵۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: بروس ہارک نس (Bruce Harkness)، Conrad's Heart of Darkness and Critics (سان فرانسسکو: وڈز ورتھ پبلشنگ کمپنی،۱۹۶۰ء)۔

۱۶۔ موریس بیبی (Maurice Beebi)، A Critical Study Guide to Conrad's Lord Jim (امریکا: ایجوکیشنل ریسرچ ایسوسی ایٹس،۱۹۶۱ء)، ص ۱۰۱۔

۱۷۔ ڈی ایل گوبرٹ (D. L. Gobert)، The Red and The Black: Cliff's Notes (امریکا: لنکن، نبراسکا،۱۹۸۲ء)، ص ۸۴۔

۱۸۔ بحوالہ محمد حسن عسکری، "دیباچہ" بڈھا گوریو از اونرڈی بالزاک، مترجم نسیم ہمدانی (روہتاس بکس،۱۹۹۳ء)، ص ۹۔

۱۹۔ جارج کلن، ایمی ایل مارس لینڈ (George Klin, Amy L. Marsland)، Miserables: Cliff's Notes (امریکا: لنکن نبراسکا،۱۹۸۸ء)، ص ۱۱۔

۲۰۔ بحوالہ ستار طاہر، نوٹرے ڈیم کا کبڑا از وکٹر ہیوگو (لاہور: مکتبہ شاہکار،۱۹۷۵ء)، ص ۳۵۔

۲۱۔ بحوالہ ڈی ایچ لارنس، "ناولوں کا حرف مرغ" فکشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات) ترجمہ، توضیحات،تعارف مظفر علی سید (کراچی: مکتبہ اسلوب،۱۹۸۶ء)، ص ۱۴۷۔

۲۲۔ مظہر انصاری دہلوی، "تعارف" لال نشان از میخائیل شولوخوف، مترجمہ نسیم ہمدانی (لاہور: مقبول اکیڈمی،۱۹۶۷ء)۔

۲۳۔ نیلسن جے سمتھ (Nelson J. Smith)، Study Guide to Melville's Moby Dick (امریکا: ایجوکیشنل ریسرچ ایسوسی ایٹس،۱۹۶۷ء)، ص ۸۸۔

۲۴۔ بحوالہ محمد مجیب، روسی ادب: ۲ (پاکستان: انجمن ترقی اردو،۱۹۹۲ء)، ص ۱۳۸۔

۲۵۔ بحوالہ لیو طالسطائی، "جنگ اور امن کے متعلق چند باتیں" جنگ اور امن، لیو طالسطائی جلد دوم، مترجم شاہد حمید (لاہور: پولیمر پبلی کیشنز، دسمبر ۱۹۹۲ء)، ص ۱۷۳۰–۱۷۳۴۔

۲۶۔ بحوالہ پروفیسر یوسف، "پیش الفاظ" ماں از میکسم گورکی (ماسکو: رادوگا اشاعت گھر،۱۹۸۳ء)، ص ۴۵۹۔

۲۷۔ جیمس ایل رابرٹس (James L. Roberts)، Crime and Punishment: Cliff's Notes (امریکا: لنکن، نبراسکا،۱۹۶۳ء)، ص ۷۰۔

۲۸۔ بحوالہ محمد مجیب، روسی ادب: ۲ (پاکستان: انجمن ترقی اردو،۱۹۹۲ء)، ص ۱۹۱–۱۹۲۔

۲۹۔ بحوالہ وزیر آغا، "ہرمن ہیسے" تخلیقی ادب ۳ کراچی، شمارہ خصوصی، ماہنامہ اسلوب (جولائی ۱۹۸۵ء): ص ۱۳۸۔

۳۰۔ قمر جمیل، "ہرمن ہس کا ناول سدھارتھ" جدید ادب کی سرحدیں جلد دوم (کراچی: مکتبہ دریافت، ۲۰۰۰ء)، ص ۳۳۲۔
۳۱۔ بحوالہ سلیم احمد، آصف فرخی، "سدھارتھ اور آگہی" تخلیقی ادب ۳ کراچی، شمارہ خصوصی، ماہنامہ اسلوب (جولائی ۱۹۸۵ء)، ص ۱۵۱۔
۳۲۔ کیتھرین لِلی گبز (Katherine Lily Gibbs)، *A Portrait of the Artist as a Young Man: Cliff's Notes* (امریکا: انکن، نبراسکا، ۱۹۶۳ء)، ص ۱۲۔
۳۳۔ بحوالہ شمس الرحمان فاروقی، "آج کا مغربی ناول: نظریات و تصورات" اردو فکشن مرتب آل احمد سرور (علی گڑھ: مسلم یونی ورسٹی، ۱۹۷۵ء)، ص ۴۲۔
۳۴۔ بحوالہ سہیل احمد، "ٹامس مان" طرزیں (لاہور: قوسین، ۱۹۸۲ء)، ص ۶۷۔
۳۵۔ بحوالہ ناصر بغدادی، "کوہ افسوں کا تجزیاتی مطالعہ" بادبان کراچی، شمارہ ۵ (جولائی ۱۹۹۷ء تا ستمبر ۱۹۹۸ء)؛ ص ۳۴۔
۳۶۔ فلپ نارتھمن (Phillip Northman)، *The Great Gatsby: Cliff's Notes* (امریکا: انکن، نبراسکا، ۱۹۶۶ء)، ص ۴۳۔
۳۷۔ آر ڈبلیو سٹال مین (R. W. Stallman)، "Gatsby and the Hole in Time" *Bloom's Major Literary Characters* (نیویارک: چیلسی ہاؤس پبلشرز، فلاڈلفیا، ۱۹۹۱ء)، ص ۵۵۔
۳۸۔ نیلا سیشاچری (Neila Seshachari)، "*The Great Gatsby: Apogee of Fitzgerald's Mythopoeia*" (نیویارک: چیلسی ہاؤس پبلشرز، فلاڈلفیا، ۱۹۹۱ء)، ص ۹۳–۹۵۔
۳۹۔ ڈی ایچ لارنس، کچھ کتاب کے متعلق، مترجمہ لیڈی چیٹرلے (لاہور: ادارہ ادبیات نو، جنوری ۱۹۶۳ء)، ص ۳۳۵۔
۴۰۔ بحوالہ ڈاکٹر محمد یٰسین، انگریزی ادب کی مختصر تاریخ (لاہور: بک ٹاک مین محسن آباد، ۱۹۹۳ء)، ص ۳۲۷۔
۴۱۔ بحوالہ ڈی ایچ لارنس، "پیش لفظ" کچھ کتاب کے متعلق، مترجمہ لیڈی چیٹرلے (لاہور: ادارہ ادبیات نو، جنوری ۱۹۶۳ء)، ص ۷۔
۴۲۔ بحوالہ مظفر علی سید، "لارنس کا تنقیدی عمل" (تعارف نامہ)، فکشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات) (کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء)، ص ۱۸۔
۴۳۔ بحوالہ انتظامیہ "جوزف K: ایک کافکائی ہیرو" فرانسل ازفرانز کافکا، مترجم یاسر جواد (لاہور: کوثر پبلشرز، سنہ ندارد)، ص ۳۱۷۔
۴۴۔ بحوالہ ناصر بغدادی، "دی ٹرائل: ایک تجزیاتی مطالعہ" بادبان کراچی، شمارہ ۴ (اکتوبر ۱۹۹۶ء تا جون ۱۹۹۷ء)، ص ۳۸۴–۳۸۵۔
۴۵۔ گیری کیرے (Gary Carey)، *The Stranger: Cliff's Notes* (امریکا: انکن، نبراسکا، ۱۹۷۹ء)، ص ۲۶۔
۴۶۔ گنٹر گراس، نقارہ، مترجم باقر نقوی (کراچی: اکادمی بازیافت، دسمبر ۲۰۱۲ء)، ص ۱۸–۱۹۔
۴۸۔ امجد طفیل، "مارکیز: یادیں، طلسم اور تخیل کا امتزاج" ادبیات اسلام آباد، شمارہ ۵۳ (خزاں ۲۰۰۰ء)؛ ص ۱۲۷۔
۴۹۔ محمد حسن عسکری، "آدمی اور انسان" مجموعہ محمد حسن عسکری (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)، ص ۴۵۳۔

مآخذ

آغا، وزیر۔ "ہرمن ہیسے"۔ تخلیقی ادب ۴ کراچی، شمارہ خصوصی، ماہنامہ اسلوب (جولائی ۱۹۸۵ء)۔

احمد، سلیم / فرخی، آصف۔ "سدھارتھ اور آگہی"۔ تخلیقی ادب ۴ کراچی، شمارہ خصوصی، ماہنامہ اسلوب (جولائی ۱۹۸۵ء)۔

احمد سہیل۔ "ٹامس مان"۔ طرزیں۔ لاہور: قوسین، ۱۹۸۲ء۔

احمد نعیم۔ "حی ابن یقظان" ۔اوراق خاص نمبر (اگست ستمبر ۱۹۹۵ء)۔

ایگلٹن، ٹیری (Terry Eagleton)۔ "Wuthering Heights"۔ *Myths of Power: A Marxist study of the Brontes*۔ لندن: میکملن، ۱۹۷۵ء۔

ایونز، جیمس سی (James C. Evans)۔ *Tom Jones: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۷۶ء۔

بغدادی، ناصر۔ "دی ٹرائل: ایک تجزیاتی مطالعہ"۔ جدید ادب کراچی، شمارہ ۴ (اکتوبر ۱۹۹۶ء تا جون ۱۹۹۷ء)۔

______۔ "کو وافسوں کا تجزیاتی مطالعہ"۔ جدید ادب کراچی، شمارہ ۵ (جولائی ۱۹۹۷ء تا ستمبر ۱۹۹۸ء)۔

بورسوف، ب۔ "پیش الفاظ"۔ ماں از میکسم گورکی۔ ماسکو: رادوگا اشاعت گھر، ۱۹۸۳ء۔

بیبی، موریس (Maurice Beebe)۔ *A Critical Study Guide to Conrad's Lord Jim*۔ امریکا: ایجوکیشنل ریسرچ ایسوسی ایٹس، ۱۹۶۱ء۔

پیٹرسن، ایرک (Eric Peterson)۔ *Pride and Prejudice: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۶۴ء۔

جمیل قمر۔ "ہرمن ہس کا ناول سدھارتھ"۔ جدید ادب کی سرحدیں جلد دوم۔ کراچی: مکتبہ دریافت، ۲۰۰۰ء۔

حسام سیف الدین۔ "پیش لفظ"۔ جین آئر از شارلٹ برونٹے۔ لاہور: مکتبہ شاہکار، ۱۹۷۵ء۔

دہلوی، مظہر انصاری۔ "تعارف"۔ لال نشان از تخیل بھگوان۔ مترجم نسیم بھارتی۔ لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۶۷ء۔

ڈیشز، ڈیوڈ (David Daiches)۔ *A Critical History of English Literature*۔ کیمرج، ۱۹۸۰ء۔

رابرٹس، جیمس ایل (James L. Roberts)۔ *Crime and Punishment: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۶۳ء۔

ساشچری، نیلا (Neila Seshachari)۔ "*The Great Gatsby: Apogee of Fitzgerald's Mythopoeia*"۔ نیو یارک: چیلسی ہاؤس پبلشرز، فلاڈلفیا، ۱۹۹۱ء۔

سپیوی، ٹیڈ تھامس (Spevy, Ted Thomas)۔ *Nineteenth-Century Fiction.V.9*۔ کیلی فورنیا: کیلی فورنیا یونی ورسٹی پریس، سن ندارد۔

سٹال مین، آر ڈبلیو (R. W. Stallman)۔ "Gatsby and the Hole in Time"۔ *Bloom's Major Literary Characters*۔ نیویارک: چیلسی ہاؤس پبلشرز، فلاڈلفیا، ۱۹۹۱ء۔

سٹرمین، میرین (Marianne Sturman)۔ *Don Quixote: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۶۴ء۔

سمتھ، نیلسن جے (Nelson J. Smith)۔ *Study Guide to Melville's Moby Dick*۔ امریکا: ایجوکیشنل ریسرچ ایسوسی ایٹس، ۱۹۶۷ء۔

سید، مظفر علی۔ "لارنس کا تنقیدی عمل" (تعارف نامہ)۔ فکشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات)۔ کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء۔

طالسطائی، لیو۔ "جنگ اور امن کے متعلق چند باتیں"۔ جنگ اور امن، لیو طالسطائی جلد دوم۔ مترجم شاہد حمید۔ لاہور: یونیورسل پبلی کیشنز، دسمبر ۱۹۹۴ء۔

طاہر، ستار۔ نوٹرے ڈیم کا کبڑا از وکٹر ہیوگو۔ لاہور: مکتبہ شاہکار، ۱۹۷۵ء۔

طفیل، امجد۔ "مارکیز: یادو طلسم اور تخیل کا امتزاج"۔ ادبیات اسلام آباد، شمارہ ۵۳ (خزاں ۲۰۰۰ء)۔

عسکری، محمد حسن۔ "آدمی اور انسان"۔ مجموعہ محمد حسن عسکری۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔

______۔ "دیباچہ" بڈھا گوریو از اونرے ڈی بالزاک۔ مترجم نعیم ہمدانی۔ روہتاس بکس، ۱۹۹۳ء۔

فاروقی، شمس الرحمان۔ "آج کا مغربی ناول: نظریات و تصورات"۔ اردو فکشن۔ مرتب آل احمد سرور۔ علی گڑھ: مسلم یونی ورسٹی، ۱۹۷۵ء۔

کافکا، فرانز۔ "جوزف K: ایک کافکائی ہیرو"۔ ٹرائل از فرانز کافکا۔ مترجم یاسر جواد۔ لاہور: گوتم پبلشرز، سن ندارد۔

کلن، جارج و مارس لینڈ، ایمی ایل (George Klin, Amy L. Marsland)۔ *Miserables: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۸۸ء۔

کونرڈ، لارنس آئی (Lawrence I. Conrad)۔ مرتب *The world of Ibn-e Tufail: Interdisciplinary Perception on Hayy-ibn-Yaqzan*۔ لیڈن: نیو یارک، کولن برل، ۱۹۹۶ء۔

کیرے، گری (Gary Carey)۔ *The Stranger: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۷۹ء۔

گبز، کیتھرین للی (Katherine Lily Gibbs)۔ *A Portrait of the Artist as a Young Man: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۶۴ء۔

گراس، گنتر۔ نقارہ۔ مترجم باقر نقوی۔ کراچی: اکادمی بازیافت، دسمبر ۲۰۱۲ء۔

گوبرٹ، ڈی ایل (D. L. Gobert)۔ *The Red and The Black: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۸۴ء۔

گورڈن، فیلوز (Ian Fellowes. Gordon)۔ *Don Quixote: 100 Great Books*۔ ایڈیٹر جان کینگ۔ روپا اینڈ کمپنی، ۱۹۹۹ء۔

لارنس، ڈی ایچ۔ "ٹامس ہارڈی کا مطالعہ"۔ فکشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات)۔ ترجمہ، توضیحات، تعارف، مظفر علی سید۔ کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء۔

______۔ "ناول کا حرفِ مرغ"۔ فکشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات)۔ ترجمہ، توضیحات، تعارف، مظفر علی سید۔ کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء۔

______۔ کچھ کتاب کے متعلق۔ ترجمہ لیڈی چیٹرلے۔ لاہور: ادارہ ادبیات نو، جنوری ۱۹۶۳ء۔

لائبر، جے ایم (J. M. Lyber)۔ *Jane Eyre: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۸۴ء۔

مجیب، محمد۔ روسی ادب: ۲۔ پاکستان: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۴ء۔

محمد افضل، میاں۔ "پیش لفظ" نوجوان ورتھر کی داستان غم از گوئٹے۔ لاہور: مکتبہ شاہکار، ۱۹۷۶ء۔

مک گووان، سینتھیا (Cynthia McGowan)۔ *Robinson Crusoe: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۷۶ء۔

ہارک نس، بروس (Bruce Harkness)۔ *Conrad's Heart of Darkness and Critics*۔ سان فرانسسکو: وڈز ورتھ پبلشنگ کمپنی، ۱۹۶۰ء۔

نارتھمن، فلپ (Phillip Northman)۔ *The Great Gatsby: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۶۶ء۔

یٰسین، محمد۔ انگریزی ادب کی مختصر تاریخ۔ لاہور: بک چینل، مین گن آباد، ۱۹۹۳ء۔