ناول کا فن

میلان کنڈیرا

مترجم: ارشد وحید

اکادمی ادبیات پاکستان

ناول کا فن

نظریات کی دنیا میری دنیا نہیں ہے۔ یہ محض ایک ناول نگار کے خیالات ہیں۔
ہر ناول نگار کی تحریروں میں ناول کی تاریخ کا ایک واضح تصور موجود ہوتا ہے۔
یعنی یہ تصور کہ "ناول کیا ہے؟"

اس کتاب میں میرے ناولوں میں موجود 'ناول کے تصور' کو بیان کیا گیا ہے۔
کتاب میں موجود سات ابواب، کو 1979 اور 1985 کے درمیان تحریر کیا گیا۔ گو کہ یہ مختلف اوقات میں لکھے گئے، لیکن میں نے انھیں بالآخر ایک ہی کتاب میں مرتب کرنے کے حوالے سے سوچا تھا۔ یہ سب 1986 میں ممکن ہو سکا۔ اس وقت سے یہ کتاب فرانس میں کئی بار شائع ہوئی اور مجھے یہ موقع ملا کہ میں اس کا دوبارہ جائزہ لے سکوں اور اسے مزید بہتر کر سکوں۔

زیرِ نظر کتاب ترجمے میں معمولی تبدیلیوں کے ساتھ شائع کی گئی ہے۔

میلان کنڈیرا
جنوری 2000

ناول کا فن

میلان کنڈیرا

مترجم
ارشد وحید

PAKISTAN ACADEMY OF LETTERS

اکادمی ادبیات پاکستان

پطرس بخاری روڈ، اسلام آباد

جملہ حقوق بحق اکادمی ادبیات پاکستان محفوظ ہیں

اس کتاب کے متن کا کوئی بھی حصہ نقل یا استعمال نہیں کیا جا سکتا، سوائے حوالے کے۔
خلاف ورزی پر ادارہ قانونی چارہ جوئی کا استحقاق رکھتا ہے۔

نگرانِ اعلیٰ	:	ڈاکٹر محمد قاسم بگھیو
منتظم	:	ڈاکٹر راشد حمید
مصنف	:	میلان کنڈیرا
مترجم	:	ارشد وحید
تدوین وطباعت	:	اختر رضا سلیمی
ٹائٹل	:	سجاد احمد
تعداد کتب	:	1000
سن اشاعت	:	2017
مطبع	:	NUST پریس، اسلام آباد
قیمت	:	-/200 روپے

ISBN: 978-969-472-307-5

Art of Novel

Written By
Milan Kundera

Translated By
Arshad Waheed

Publisher
Pakistan Academy of Letters
Pitras Bukhari Road,
Sector H-8/1, Islamabad.
Email: ar.saleemipal@gmail.com
Website: www.pal.gov.pk
Ph: +92-51-9269714, Fax: +92-51-9269719

فہرست

حرفِ آغاز	ڈاکٹر محمد قاسم بگھیو	7
ابتدائیہ	ارشد وحید	8
باب اول		
	سروانتیس کا کم مایہ ہوتا ہوا ورثہ	11
باب دوم		
	ناول کے فن پر ایک مکالمہ	25
باب سوم		
	نیند میں چلنے والے سے متاثر ہو کر کچھ خیالات	45
باب چہارم		
	ناول کی تشکیل کے فن پر ایک مکالمہ	61
باب پنجم		
	دور کہیں پس منظر میں	83
باب ششم		
	تریسٹھ الفاظ	97
باب ہفتم		
	یروشلم میں تقریر۔ناول اور یورپ	123

❖❖❖❖

حرف آغاز

یہ بات محتاج بیان نہیں کہ ناول اس وقت دنیا کی مقبول ترین صنف سخن ہے۔نوبل انعام یافتگاں کی فہرست پر ایک نظر ڈال دینے ہی سے یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ اب تک جتنے لوگ اس انعام کے حق دار قرار پائے ان میں ناول نگاروں کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔

ہمارے ہاں صورت حال برعکس ہے۔ہمارے ہاں شاعری زیادہ مقبول ہے۔یہی وجہ ہے کہ شاعری کی مبادیات پر تو بے پناہ کتابیں دستیاب ہیں لیکن ناول کی تکنیک پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ماضی میں جو کتابیں اس فن کی مبادیات پر لکھی گئی ہیں وہ اول تو مارکیٹ میں دستیاب ہی نہیں اور جو دستیاب بھی ہیں وہ جدید ناول کی تکنیک پر کم کم ہی روشنی ڈالتی ہیں۔

انھی باتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے ہم میلان کنڈیرا کی اس موضوع پر لکھی گئی کتاب ''ناول کا فن'' کا اردو ترجمہ شائع کر رہے ہیں۔میلان کنڈیرا کا شمار موجودہ عہد کے ممتاز ترین فکشن نگاروں میں ہوتا ہے۔پاکستانی قارئین بھی ان کے نام اور کام سے واقف ہیں کہ ان کے کئی ناولوں کے تراجم شائع ہو چکے ہیں۔

اس کتاب کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ یہ ناول کے فن پر ایک ممتاز ترین ناول نگار کے خیالات ہیں اور کہا جاتا ہے کہ اگر کسی صنف کے فن پر اسی فن کا ایک تخلیق کار بات کرے تو وہ اس لیے زیادہ اہم ہوتی ہے کہ وہ خود بھی اُس تخلیقی عمل سے گزر رہا ہوتا ہے جس پر بات کر رہا ہوتا ہے لہٰذا وہ اسے عام نقادوں سے بہتر طور پر بیان کر سکتا ہے۔

ہم نے کچھ عرصہ قبل دارالترجمہ کا قیام عمل میں لایا تھا،جس کے تحت بین الاقوامی

زبانوں سے پاکستانی زبانوں اور پاکستانی زبانوں سے انگریزی اور دوسری عالمی زبانوں میں تراجم کا جو ایک وقیع منصوبہ تیار کیا تھا، یہ اس سلسلے کی چوتھی کتاب ہے۔ اس سے قبل اس سلسلے کے تحت ہم **اکیسویں صدی کے نوبل انعام یافتگان کی کہانیاں**، **Through The Wall**، **Crack**، **سندھی وائی / کافی** شائع کر چکے ہیں جنھیں آپ کی جانب سے بے حد سراہا گیا۔

اس کتاب کا ترجمہ ہماری درخواست پر جناب ارشد وحید صاحب نے کیا۔ جناب ارشد وحید گبریل گارشیا مارکیز کے ناول **وبا کے دنوں میں محبت** میں کا ترجمہ بھی ہمیں فراہم کر چکے ہیں۔ یہ کتاب بھی بہت جلد آپ کے ہاتھوں میں ہوگی۔

جناب ارشد وحید صاحب نہ صرف تخلیقی طور پر متحرک ہیں بل کہ بطور مترجم بھی اب وہ کسی تعارف کے محتاج نہیں۔ علاوہ ازیں آپ میلان کنڈیرا کے ایک ناول کا ترجمہ **بقائے دوام** کے نام سے کر چکے ہیں۔

اس کتاب کی ادارت اور تزئین و آرائش کے لیے میں اپنے رفیق کار اختر رضا سلیمی کا بے حد شکر گزار ہوں، جن کی محنت اور توجہ کی بدولت یہ کتاب اس وقت آپ کے ہاتھ میں ہے۔

مجھے امید ہے کہ آپ کو ہماری یہ کاوش پسند آئے گی۔ ہمیں آپ کی رائے کا انتظار رہے گا۔

ڈاکٹر محمد قاسم بگھیو

ابتدائیہ

میلان کنڈیرا کے خیال میں ناول نثر کی وہ صنف ہے جس میں مصنف اپنے تجرباتی وجود (کرداروں) کے ذریعے انسانی صورتِ حال کی مختلف جہتیں دریافت کرتا ہے۔

پانچ مضامین اور دو انٹرویوز پر مشتمل کتاب ''ناول کا فن'' میں میلان کنڈیرا ناول کی تشکیل، اس کے مافیہا، اس کی تاریخ اور موجودہ صورتِ حال پر روشنی ڈالتا ہے۔ سروانتیس، رچرڈسن، سٹرن، دوستوئفسکی، ٹالسٹائی، فلابیئر، ہرمین بروچ، پروست، موسل، جیمز جوائس اور کافکا کے ناولوں کو زیرِ بحث لاتے ہوئے، ایک ہمہ وقت بدلتی ہوئی دنیا میں انسانی تحیر، لمحہ گریز کو گرفت میں نہ لا سکنے کی بے بسی، اور ایک بیوروکریٹک ماحول میں انسانی وجود کی ایک کافکس (Kafkaisk) صورتِ حال جیسے موضوعات کا حوالہ دیتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ ان موضوعات کو ایک ناولیاتی فضا میں ہی بیان کیا جا سکتا ہے۔

کنڈیرا کے خیال میں ناول کسی تخفیف شدہ حقیقت کا اظہار نہیں بل کہ کسی صورتِ حال کے ان بے شمار پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے جو اپنے کرداروں کی تال میل سے انسانی وجودی کیفیت کو آشکار کرتے ہیں اور ناول میں موجود مزاح، ستم ظریفی، کھیل، وقت اور تاریخی واقعات کے پہلو اس کی معنی آفرینی میں اضافہ کرتے ہیں۔ اس کے خیال میں ایک خاص مرحلے کے بعد ناول کے کردار ناول نگار کے ذاتی تصورات سے آزاد ہو کر اپنی دنیا آپ تشکیل کرتے ہیں اور جو ناول نگار اپنے کرداروں کی نسبت زیادہ ذہین ہے، وہ اچھا ناول نگار نہیں ہے۔

کنڈیرا کے مطابق ناول کسی سیاسی ایجنڈے کا علم بردار نہیں ہے۔ یہ ''کِچ'' (Kitsch)

کورد کرتا ہے۔ ’’کچ‘‘ کی تعریف کنڈیرا کے خیال میں یہ ہے کہ ’’جیسے کوئی جھوٹ کو خوبصورتی میں بدلنے والے آئینے میں خود کو دیکھے اور اپنے ہی عکس کی شکر گزاری میں آبدیدہ ہو جائے۔‘‘

میلان کنڈیرا مستعار لیے ہوئے نظریات کے دور، میڈیا کی ہمہ وقت موجودگی اور اس کی بڑھتی ہوئی طاقت اور ’’کچ‘ کا جھنڈا اٹھائے بسیار نویسوں کی موجودگی میں ناول کے مستقبل سے زیادہ پُر امید نہیں ہے۔ تاہم وہ یہ سمجھتا ہے کہ ناول میں اب بھی ایسے بے شمار امکانات موجود ہیں جو اس بیوروکریٹک سماج میں دبے ہوئے انسانی وجود کے پنہاں گوشوں کو آشکار کر سکتے ہیں۔

ارشد وحید

باب اول

*سروانتیس کا کم مایہ ہوتا ہوا ورثہ

(1)

1935 میں اپنی موت سے تین سال قبل ایڈمنڈ ہوسیرل نے یورپی انسانیت کے بحران پر ویانا اور پراگ میں اپنے شاندار لیکچر دیے۔ہوسیرل کے لیے صرف یورپی کا مطلب وہ روحانی شناخت تھی جس کا اظہار یورپی جغرافیائی سرحدوں سے باہر بھی تھا (مثلاً امریکہ)اور جس نے قدیم یونانی فلسفہ کے ساتھ جنم لیا تھا۔اس کے خیال میں تاریخ میں پہلی بار اس فلسفے نے دنیا (یعنی تمام دنیا) پر ایک ایسے سوال کی طور پر خیال آرائی شروع کی تھی جس کا جواب دیا جانا ضروری ہو۔اس نے دنیا کے بارے میں تحقیق اس لیے نہیں شروع کی کہ اس کی مدد سے گاہے بگاہے عملی ضروریات کی تسکین کی جاسکے بل کہ اس لیے کہ ''جاننے'' کا شدید جذبہ انسان کو اپنی لپیٹ میں لے چکا تھا۔

ہوسیرل نے جس بحران کی طرف اشارہ کیا وہ اس کے نزدیک اس قدر گہرے اثرات کا حامل تھا کہ وہ حیرانی سے سوچتا کہ آیا یورپ ان حالات میں اس سے جاں بر بھی ہو سکے گا۔اس کے نزدیک اس بحران کی جڑیں گلیلیو اور ڈیکارٹ کے بعد سے یورپی سائنسوں کی یک رخی فطرت سے آغاز ہونے والے عہد جدید میں تھیں' جس نے دنیا کو محض ایک تکنیکی اور ریاضیاتی تحقیق میں محدود کر دیا اور زندگی کی اصل مضبوط دنیا' جسے وہ die lebenswelt کہا کرتا تھا' کو اپنے افق سے ماورا کر دیا۔

سائنسی عروج نے انسان کو خصوصی مہارت کے علوم کی سرنگوں میں دھکیل دیا۔جیسے جیسے اس کا علم بڑھتا گیا اسی اعتبار سے وہ یا تو دنیا کی بحیثیت مجموعی ،یا بذات خود اپنی ذات کو واضح انداز میں دیکھنے کے قابل نہ رہ سکا ،اور پھر وہ مزید ایک ایسی صورت حال میں پھنس گیا جسے ہوسیرل کے شاگرد ہائیڈ گر' نے ایک خوبصورت اور تقریباً جادوئی فقرے میں بیان کیا ہے یعنی ''وجود کی فراموشی''

کبھی جسے ڈیکارٹ ''فطرت کا آقا اور مالک'' کے بلند تر درجے پر فائز کر رہا تھا' وہ انسان

* ''دان کے ہوتے'' کا خالق عظیم ہسپانوی ناول نگار

اب ایسی قوتوں (تکنیکی' سیاسی' تاریخی) کے سامنے ایک ایسی شے بن گیا ہے جو اسے پیچھے چھوڑ کر اس سے آگے نکل گئی ہیں اور جنہوں نے اسے اپنا مفتوح بنالیا ہے۔ ان قوتوں کے لیے انسان کے مضبوط وجود' اس کی کائنات (dielebenswelt) کی نہ کوئی قیمت ہے اور نہ ہی انہیں اس سے دلچسپی ہے۔ یہ گہنا گئی ہے' اور اسے ابتدا ہی سے فراموش کر دیا گیا ہے۔

2

اس کے باوجود میرا خیال ہے کہ یہ بہت نا سمجھی کی بات ہوگی کہ ہم عہد جدید کے بارے میں اس نکتہ نظر کی سنگینی کو محض ایک مذمت کے طور پر دیکھیں۔ میں یہ کہوں گا کہ ان دو عظیم فلاسفہ نے اس عہد کے ابہام کو عیاں کیا ہے' جو بیک وقت زوال اور ترقی کا عہد ہے اور جو تمام انسانی مظاہر کی طرح اپنے آغاز میں اپنے انجام کے بیج لیے ہوئے ہے۔ میرے نزدیک' یہ ابہام گزشتہ چار صدیوں میں یورپی کلچر کی اہمیت کو کم نہیں کرتا اور جس سے میں خود کو وابستہ ہی محسوس کرتا ہوں۔ اس لیے کہ میں ایک فلسفی نہیں بل کہ ناول نگار ہوں اور درحقیقت میرے خیال میں عہد جدید کا معمار صرف ڈیکارٹ ہی نہیں بل کہ سروانتیس بھی ہے۔

شاید یہ سروانتیس ہی ہے جسے ان دو مظاہر پرستوں نے عہد جدید کے بارے میں اپنا تجزیہ کرتے ہوئے نظر انداز کیا ہے۔ اس سے میری مراد ہے اگر یہ صحیح ہے کہ سائنس اور فلسفہ انسانی وجود سے غافل ہو چکے ہیں' تو اس کے بین بین یہ خیال بھی ابھرتا ہے کہ سروانتیس کے ساتھ ایک عظیم یورپی فن (ناول) کا ارتقا ہوا' جو اس فراموش شدہ وجود کی تحقیق اور تلاش کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔

درحقیقت وہ تمام وجودی موضوعات جن کے بارے میں یہ سمجھتے ہوئے کہ انہیں گزشتہ تمام یورپی فلسفہ میں نظر انداز کر دیا گیا ہے اور جن کا ہائیڈ گر نے 'وقت اور وجود' میں تجزیہ کیا ہے' کو گزشتہ چار صدیوں کے دوران میں لکھے جانے والے ناولوں نے بے نقاب کر کے واضح طور پر ان کو عیاں اور روشن کر دیا ہے۔ (یورپی ناول کے دوبارہ جنم کی چار صدیاں)۔ اپنے طریقے اور اپنی منطق کے ذریعے ناول نے ایک ایک کر کے وجود کی مختلف جہتیں دریافت کی ہیں۔ سروانتیس اور اس کے ہم عصروں کے ناول مہم جوئی کی حقیقت دریافت کرتے ہیں۔ رچرڈسن کا ناول جذباتی دنیا کے رازوں کو عیاں کرنے کے لیے' اندرونی دنیا میں کیا ہوتا ہے' کے سوال کی تحقیق کرتا ہے۔ بالزاک کا ناول انسان کے تاریخ سے جڑے ہونے کے عمل کو سامنے لاتا ہے۔ فلابیئر کا ناول اس دنیا کو کھنگالتا ہے جو روزمرہ کی زندگی میں مستور رہتی تھی۔ ٹالسٹائی سے ناول اپنی توجہ اس مظہر پر مرکوز کرتا ہے جو انسانی رویوں اور فیصلوں میں غیر

منطقی مداخلت کے عمل پر مشتمل ہے۔ ناول وقت کا تجزیہ کرتا ہے' جیسے پروست نے نا قابل گرفت ماضی اور جوائس نے گریز کرتے ہوئے حال کو بیان کیا۔ تھامس مان کے ساتھ ناول ان قدیم اساطیر کے کردار کا تجزیہ کرتا ہے جو حال کے افعال کو اپنی گرفت میں رکھتی ہیں' وغیرہ وغیرہ۔

عہد جدید کے آغاز ہی سے ناول پورے خلوص کے ساتھ' بغیر کسی وقفے کے انسان کے ہم رکاب رہا ہے۔ یہ تب ہوا جب ''جاننے کے شدید جذبے'' نے جسے ہوسیرل یورپی روحانیت کی اساس سمجھتا ہے' ناول کو اسیر کرلیا اور اسے انسان کی حقیقی زندگی کی جانچ اور پرکھ اور وجود کی فراموشی کے خلاف دفاع اور ''کائنات حیات'' کو ایک مستقل روشنی کے تلے رکھنے کے کام پر مامور کر دیا۔ یہی وہ تفہیم ہے اور جسے ہرمین بروخ (Hermann Broch) کے بار بار دہرانے پر میں اس کا ہم خیال ہوں کہ ناول کے وجود کا حقیقی جواز اس شے کو دریافت کرنا ہے جسے صرف ناول ہی دریافت کرسکتا ہے۔ ایک ایسا ناول جو وجود کے اب تک کسی نامعلوم گوشے کو دریافت نہیں کرتا، غیر اخلاقی ہے۔ جاننا ہی ناول کی واحد اخلاقی قدر ہے۔

میں اس میں یہ اضافہ بھی کروں گا: ناول یورپ کی تخلیق ہے۔ اس کی دریافتیں، گو کہ وہ مختلف زبانوں میں کی گئی ہیں، کا تعلق پورے یورپ سے ہے' دریافتوں کا سلسلہ (نہ کہ جو کچھ لکھا گیا تھا اس کا مجموعی حاصل) ہی وہ شے ہے جو یورپی ناول کی تاریخ کی تشکیل کرتا ہے۔ یہ محض اس ماورائے قومی تناظر میں ہی ہے کہ کسی کام کی قدر (یعنی اس کی دریافت کے مفہوم) کو مکمل طور پر دیکھا اور سمجھا جاسکتا ہے۔

3

جب خدا نے کائنات کی تشکیل اور اس کی اخلاقیات کا نظام وضع کرنے' خیر کو شر سے ممیز کرنے' اور ہر شے کو اس کے معنی عطا کرنے کے بعد اس کی راہنمائی سے آہستہ آہستہ خود کو علیحدہ کرلیا' تب دان کے ہوتے* اپنے گھر سے ایک ایسی دنیا کی طرف نکلا جس کو وہ اب پہچان نہیں سکتا تھا۔ عظیم منصف کی عدم موجودگی میں دنیا ایک خوفناک ابہام میں لپٹی اس کے سامنے آ کھڑی ہوئی۔ واحد ''الوہی'' سچ' انسان کی طرف سے بنائی گئی لاکھوں اضافی سچائیوں میں منقسم ہوگیا۔ یہی وہ وقت تھا جب عہد جدید کی دنیا کا جنم ہوا اور اس کے ساتھ ہی ناول کا بھی۔ جو اس دنیا کا عکس اور اس کا نمونہ تھا۔

---

* سروانتیس کے ناول 'دان کے ہوتے'' کا مرکزی کردار۔

ڈیکارٹ کے مطابق اگر سوچتے ہوئے وجوذ کو ہر شے کی اساس مان لیا جائے' تو پوری کائنات کے سامنے انسان کا تنہا کھڑے ہونا ،ایک ایسا رویہ اپنانے کے مترادف تھا جسے ہیگل بجا طور پر ''بہادرانہ'' کہتا تھا۔

سروانتیس کے مطابق 'اگر دنیا کو ایک ابہام کے طور پر لیا جائے' جس میں انسان کو واحد مطلق صداقت نہیں بل کہ متضاد سچائیوں کی افراتفری کا سامنے ہے (ایسی سچائیاں جو ایسے تصوراتی وجود کی صورت میں متشکل ہوں جنہیں کردار کہا جاتا ہے)اور جس میں کسی کی واحد یقینی کیفیت 'غیر یقینی کیفیتوں کی دانائی ہی ہو'ایسی دنیا کا سامنا کرنے کے لیے کم جرات درکار نہیں ہے۔

سروانتیس کے عظیم ناول کا کیا مطلب ہے؟اس سوال پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔کچھ لوگ اس میں دان کے ہوتے کی دھندلی رومان پرستی کی عقلیت پرست تنقید کو تلاش کرتے ہیں جب کہ دوسرے اسے اسی رومان پرستی کے جشن کے طور پر دیکھتے ہیں۔ دونوں تشریحیں غلط ہیں کیوں کہ دونوں ناول کی مرکزی قدر 'تحقیق کے بجائے اس میں ایک اخلاقی نکتہ نظر کو تلاش کرتی ہیں۔

انسان ایک ایسی دنیا کی آرزو کرتا ہے جس میں خیر اور شر کو واضح طور پر ممیز کیا جا سکے۔ کیوں کہ اس میں یہ جبلی اور ناقابل مزاحم خواہش موجود ہے کہ وہ سمجھنے سے پہلے اس کی تمیز کر لے۔ مذاہب اور نظریات کی اساس یہی خواہش ہے۔وہ ناول سے صرف اسی صورت میں نمٹ سکتے ہیں اگر وہ اس کے ابہام اور اضافت کے اسلوب کو اپنے یقینی طور پر درست اور ہٹ دھرم خطبے میں تبدیل کر لیں۔وہ چاہتے ہیں کہ کوئی نہ کوئی درست ضرور نظر آئے۔یا تو اینا کاری نینا کسی تنگ نظر ظالم شخص کے ظلم کا نشانہ بنتی ہے'یا کاری (ٹالسٹائی کے ناول اینا کاری نینا کے مرکزی کردار) کسی بے کردار عورت کا شکار بنا ہے'یا تو k (جوزف k کافکا کے ناول ٹرائل' کا مرکزی کردار)ایک معصوم شخص ہے جسے ایک غیر منصف عدالت کے ذریعے کچل دیا گیا ہے۔یا عدالت کسی الوہی انصاف کی نمائندگی کرتی ہے اور k مجرم ہے۔

''یہ یا وہ''والی ذہنیت ایک ایسی صورتحال کو جنم دیتی ہے جس میں انسان اس مظہر کو برداشت نہیں کر سکتا جو انسانی ہے'اور اضافی ہے۔یوں وہ عظیم منصف کی عدم موجودگی براہ راست نہ دیکھ سکنے کی نااہلیت کا حامل ہو جاتا ہے۔یہی ناقابلیت ناول کی حکمت (غیر یقینی صورتحال کی حکمت) ہے اور جسے قبول کرنا اور سمجھنا کٹھن ہے۔

دان کے ہوتے ایک ایسی دنیا میں داخل ہوا جو اس کی سیاحت کی پذیرائی کے لیے تیار تھی۔ وہ آزادانہ طور پر باہر جا سکتا تھا اور جب چاہے گھر واپس آ سکتا تھا۔ یورپ کے اولین ناول ایک بظاہر لامحدود دنیا میں سیاحت کو بیان کرتے ہیں۔ Jacques le fataliste کی ابتداء دو ایسے سورماؤں سے ہوتی ہے جو اپنے سفر کے درمیانی حصے میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ہم نہیں جانتے کہ وہ کہاں سے آئے ہیں اور کہاں جا رہے ہیں۔ وہ ایک ایسے وقت میں موجود ہیں جس کی ابتدا ہے نہ انتہا؛ ایک ایسی جگہ پر جس کی سرحدیں نہیں ہیں؛ یورپ کے وسط میں؛ جس کا مستقبل لاانتہا ہے۔

دیدرو (Diederot) کے نصف صدی بعد، بالزاک کے ناول میں یہ دور افتادہ افق یوں غائب ہو گیا جسے کوئی لینڈ سکیپ ان جدید ڈھانچوں یعنی سماجی اداروں، ریاست، پولیس، فوج، قانون، پیسے اور جرائم کی دنیا کے پیچھے غائب ہو جائے۔ بالزاک کی دنیا میں، وقت اس طرح خوش وخرم اور کاہلی سے نہیں ستاتا رہتا، جس طرح یہ سروانتیس اور دیدرو کی دنیا میں تھا۔ اب یہ اس ٹرین پر سوار ہو گیا ہے جسے تاریخ کہتے ہیں۔ اس ٹرین پر سوار ہونا آسان ہے مگر اس سے اترنا کٹھن ہے۔ مگر یہ ابھی تک اتنا خوفناک بھی نہیں ہوا۔ اس میں بھی ایک اپیل ہے۔ یہ ہر مسافر کے لیے مہم جوئی کا وعدہ کرتی ہے اور اس کے ساتھ شہرت اور خوش قسمتی کا بھی۔

مزید کچھ عرصے بعد، ایما بواری* کے لیے یہ افق ایک ایسے نکتے تک سمٹ جاتا ہے جو رکاوٹ دکھائی دینے لگتا ہے۔ مہم جوئی اس کے باہر ہے اور اس کی خواہش ناقابل برداشت ہونے لگ جاتی ہے۔ روزمرہ کی یکسانیت میں خواب اور دن سپنے اہمیت اختیار کر جاتے ہیں؛ بیرونی دنیا کی گم گشتہ لامحدودیت کی جگہ روح کی لامحدودیت لے لیتی ہے۔ فرد کی بے مثل انفرادیت کا عظیم التباس، یورپ کے حسین ترین فریب ہائے خیال میں سے ایک پروان چڑھنے لگتا ہے۔

مگر روح کی لامحدودیت کا خواب اس وقت اپنا سحر کھونے لگتا ہے جب تاریخ (یا جو کچھ اس کا باقی رہ گیا: ایک ہمہ طاقتور معاشرے کی ماورائے انسان قوت) انسان پر قابو پا لیتی ہے۔ تاریخ اب اس سے شہرت اور دولت کا وعدہ نہیں کرتی۔ یہ محض اس سے ایک لینڈ سرویئر (کافکا کے ناول قلعہ کا مرکزی کردار) کی ملازمت کا وعدہ کرتی ہے۔ قلعے یا عدالت کے سامنے k کیا کر سکتا ہے؟ کچھ خاص نہیں۔ کیا وہ کم از کم

---

* فلابیئر کے ناول مادام بواری کا مرکزی کردار

ایماہواری کی طرح خواب بھی نہیں دیکھ سکتا؟ جی نہیں ۔صورتحال کا جال بہت خوفناک ہے اور ایک ویکیوم کلینز کی طرح یہ تمام سوچوں اور جذبات کو چوس لیتا ہے ۔ زیادہ سے زیادہ اب وہ اپنے مقدمے اپنی سروے کرنے کی ملازمت کے بارے میں ہی سوچ سکتا ہے ۔ روح کی لاحد ودیت اگر کبھی اس کا وجود تھا اب تقریباً ایک بےکار اور فالتو شے بن کر رہ گئی ہے ۔

5

ناول کا راستہ عہدجدید کی ایک متوازی تاریخ کے طور پر ابھرتا ہے ۔ جب میں پیچھے مڑ کر اس پر نظر ڈالتا ہوں تو مجھے یہ حیران کن طور پر مختصر اور محدود دکھائی دیتا ہے ۔ کیا ایسا نہیں ہے کہ دان کے ہوتے بذات خود تین سو سالہ سفر کے بعد ایک لینڈ سروئیر کے بھیس میں قصبے میں واپس لوٹ آیا ہے؟ پہلے وہ اپنی پسند کی مہمات سر کرنے کے لیے گھر سے نکلا تھا مگر اب قلعے کے نیچے واقع قصبے میں مبہم اس پر مسلط کر دی گئی ہے یعنی اپنی فائل میں رونما ہونے والی ایک غلطی پر انتظامیہ سے ایک فضول لڑائی ۔ تو پھر تین صدیوں بعد ناول کے پہلے عظیم موضوع مہم جوئی کے ساتھ کیا ہوا؟ کیا یہ اپنی ہی پیروڈی بن گیا ہے؟ اس کا کیا نتیجہ نکلتا ہے؟ یہ کہ ناول کا راستہ ایک پیراڈاکس (Paradoxe) میں ختم ہو جاتا ہے؟

جی ہاں یہ ایسا ہی نظر آتا ہے اور کسی بھی حوالے سے یہ واحد پیراڈاکس نہیں ہے ۔''اچھا سپاہی شوائک'' (Good Soldier schwelk) شاید آخری عظیم مقبول ناول ہے ۔ کیا یہ بات حیران کن نہیں ہے کہ یہ مزاحیہ ناول ایک جنگی ناول بھی ہے؟ جس کی حرکت پذیری محاذ پر برسر پیکار فوج کی صورت میں منکشف ہوتی ہے ۔ تو پھر جنگ اور اس کی ہولناکیوں کے ساتھ کیا ہوا اگر وہ ہنسی کا سامان بن کر رہ گئی ہیں؟

ہومر اور ٹالسٹائی کے زمانے میں جنگ مکمل طور پر قابل فہم معنی لیے ہوئے تھی یعنی لوگ ہیلن کے لیے یا روس کے لیے لڑے ۔ شوائک اور اس کے ساتھی یہ جانے بغیر محاذ پر جاتے ہیں کہ وہ کس کے لیے لڑنے جا رہے ہیں ۔ اس سے بھی زیادہ افسوس ناک بات یہ ہے کہ انہیں یہ جاننے کی ضرورت بھی محسوس نہیں ہوتی ۔

اگر یہ ہیلن یا مادر وطن نہیں ہے تو پھر جنگ کی قوت محرکہ کیا ہے؟ محض قوت جو بطور قوت اپنے آپ کو مسلط کرنا چاہتی ہے ۔''خواہش کرنے کی خواہش'' جس کے بارے میں بعد ازاں ہائیڈگر نے لکھا؟ اس کے باوجود کیا ابتدائے آفرینش سے تمام جنگوں کے پیچھے یہی قوت محرکہ کارفرما نہیں رہی؟ جی ہاں بالکل ایسا ہی ہوا ہے ۔ مگر اس وقت ہیزک (Hazek) کے ناول میں اس نے کسی بھی عقلی استدلال

کا لباس اتار پھینکا ہے۔ کوئی بھی پراپیگنڈہ کی لغویات پر یقین نہیں رکھتا' یہاں تک کہ وہ لوگ بھی جو اس کے خالق ہوتے ہیں۔ یہاں قوت برہنہ ہے۔ ویسی ہی برہنہ جیسے کافکا کے ناولوں میں۔ درحقیقت عدالت کو k کی پھانسی سے کچھ بھی حاصل نہیں ہوتا ہوتا' نہ ہی قلعے کو لینڈ سروئیر پر تشدد کرنے کا کوئی فائدہ ہوتا ہوتا ہے۔ ماضی میں جرمنی اور حال میں روس دنیا پر اپنا تسلط کیوں قائم کرنا چاہتا ہے؟ امیر ہونے کے لیے؟ زیادہ مسرت کے حصول کے لیے؟ ہرگز نہیں۔ طاقت کی جارحیت مکمل طور پر لاتعلق اور بغیر کسی تحریک کے ہے۔ یہ صرف اپنی خواہش کی خواہش کرتی ہے۔ یہ خالصتاً نامعقولیت ہے۔

چناں چہ کافکا اور بروخ ہمیں اس عظیم پیراڈاکس کے بالمقابل لاکھڑا کرتے ہیں۔ عہد جدید کے زمانے میں کارٹیزین (Cartesian) عقلیت پسندی کی ایک ایک کر کے وہ تمام تر اقدار گل سڑ چکی ہیں جو اس نے قرونِ وسطیٰ سے ورثے میں حاصل کی تھیں۔ مگر اس وقت بھی جب منطق ایک مکمل فتح حاصل کرتی ہے خالص غیر عقلیت پسندی (طاقت' جو صرف اپنی خواہش کی خواہش کرتی ہے) دنیا کے سٹیج پر قبضہ کر لیتی ہے۔ اس لیے کہ اب عمومی طور پر تسلیم شدہ اقدار کا کوئی ایسا نظام باقی نہیں رہا' جو اس کا راستہ روک سکے۔

یہ پیراڈاکس جس پر ہرمین بروخ نے کمال فنکارانہ طریقے سے **نیند میں چلنے والے** * میں روشنی ڈالی ہے' وہ پیراڈاکس ہے جسے میں terminal پیراڈاکس کہنا پسند کروں گا۔ ایسے پیراڈاکس کچھ اور بھی ہیں۔ مثلاً عہد جدید نے ایک ایسے خواب کی پرورش کی ہے جس کے مطابق مختلف تہذیبوں میں منقسم انسانیت ایک دن باہم متحد اور دائمی امن میں سمٹ جائے گی۔ آج ہمارے سیارے کی تاریخ نے بالآخر ایک ناقابلِ منقسم کُل کی شکل اختیار کر لی ہے۔ مگر یہ ایک رواں دواں اور دائمی جنگ ہے۔ جو اس طویل عرصے سے کی گئی انسانیت کی اس خواہش کی تشکیل کرتی ہے اور اس کی ضمانت دیتی ہے۔ انسانیت کے اتحاد کا مطلب ہے: کسی کے لیے کہیں بھی راہِ نجات نہیں ہے۔

6

یورپی بحران اور یورپی تہذیب کے ممکنہ خاتمے کے بارے میں ہوسیرل کے لیکچر اس کا فلسفیانہ منشور تھے۔ اس نے یہ لیکچر وسطی یورپ کے دو دارالخلافوں میں دیے۔ اس اتفاق کے بہت گہرے مطالب ہیں: یعنی اس لیے کہ اسی وسطی یورپ میں' جدید تاریخ میں پہلی مرتبہ' مغرب خود مغرب کی موت کو دیکھ سکا' یا زیادہ

* ہرمین بروخ کا ناول Sleep Walkers

صحیح طور پر' اس کے اپنے کسی عضو کی جراحت کے ذریعے خود سے علاحدگی۔ اس وقت جب وارسا' بوڈاپسٹ' اور پراگ روسی سلطنت نے ہڑپ کر لیے، اس ناگہانی آفت کا ظہور پہلی جنگِ عظیم میں ہوا۔ یہ جنگ ہیپس برگ سلطنت کی وجہ سے شروع ہوئی، جس نے اس سلطنت کا خاتمہ کر کے ایک ناتواں یورپ کو ہمیشہ کے لیے غیر متوازن کر دیا۔

جوائس اور پروست کا وہ پرامن زمانہ گزر چکا تھا جب انسان کو صرف اپنی روح کے عفریت کا ہی سامنا تھا۔ کافکا' ہیزک اور بروچ کے ناولوں میں یہ عفریت بیرونی دنیا سے آتا ہے اور اسے تاریخ کا نام دیا گیا ہے۔ اس کا اب اس ٹرین سے کوئی سروکار نہیں جس پر مہم جو سوار ہوا کرتے تھے۔ یہ غیر شخصی ناقابلِ شمار اور ناقابلِ تفہیم ہے۔۔۔ اور اس سے فرار ممکن نہیں۔ یہ وہ لمحہ تھا (پہلی جنگِ عظیم کے فوراً بعد) جب وسطی یورپ کے یکتائے روزگار ناول نگاروں نے عہدِ جدید کے ان ٹرمینل پیراڈاکس (terminal paradoxes) کو دیکھا' محسوس کیا اور انہیں اپنی گرفت میں لائے۔

مگر ان کے ناولوں کو سماجی اور سیاسی پیش گوئیوں کے طور پر پڑھنا غلط ہوگا۔ یوں کہ جیسے یہ آرویل کی پیش گوئیاں ہوں' جو کچھ ہمیں آرویل بتاتا ہے، اسے (شاید زیادہ بہتر طور پر) ایک مضمون یا پمفلٹ میں بھی بیان کیا جا سکتا ہے۔ اس کے برعکس' یہ ناول نگار وہ کچھ دریافت کرتے ہیں جو صرف ناول ہی دریافت کر سکتا ہے۔ یہ بتاتے ہیں کہ کس طرح ٹرمینل پیراڈاکس (terminal paradoxes) کی صورتِ احوال میں' تمام وجودی حوالے اچانک اپنے مطالب بدل لیتے ہیں: اگر k کی آزادیٔ عمل مکمل طور پر فریبِ نظر ہے تو پھر مہم جوئی کیا ہے؟ اگر ناول 'خصوصیات کے بغیر انسان' (The Man Without Qualities) کے تمام دانشوروں کو اس جنگ کا خفیف سا شائبہ تک نہیں ہوتا جو اگلے روز ان کی زندگیوں کو ختم کر دے گی تو پھر مستقبل کیا ہے؟ اگر بروچ کا ہگوئے نا (Huguenan)' (بروچ کے ناول کا ایک کردار)' نہ صرف اپنے کیے ہوئے قتل پر پچھتاوے کا اظہار نہیں کرتا ہے بل کہ درحقیقت بھول بھی جاتا ہے تو پھر جرم کیا ہے؟ اور اگر اس عہد کے واحد عظیم مزاحیہ ناول' ہیزک کا شوائک اپنے بیان کے لیے جنگ کا منظر نامہ منتخب کرتا ہے تو پھر مزاح کے ساتھ کیا ہو گیا ہے؟ نجی اور عوامی کا فرق کہاں رہ گیا؟ اگر k' کسی عورت کے ساتھ یہاں تک کہ بستر میں بھی' کبھی قلعے کے دو (غیر ذاتی) مخبروں کے بغیر نہیں ہو پاتا تو ایسی صورتِ حال میں' تنہائی کیا ہے؟ ایک بوجھ ایک اذیت ایک لعنت جیسا کہ کچھ لوگ ہمیں یہی سمجھانا چاہیں گے۔ یا اس کے برعکس' ہر جگہ موجود اجتماعیت کے ہاتھوں کچلے جانے کے عمل کی عظیم اور بیش بہا اخلاقی قدر؟

ناول کی تاریخ کے عہد طویل ہیں (ان کا فیشن کے ہیجان خیز تغیرات سے کوئی تعلق نہیں) اور یہ وجود کے ان گوشوں کے حوالے سے جانے جاتے ہیں جن پر ناول اپنا ارتکاز کرتا ہے۔ چناں چہ فلابیر کا روزمرہ کی یکسانیت کے دریافت کے مافیہا کا مکمل طور پر ارتقا ستر سال بعد صرف جیمز جوائس کے عظیم ناول میں ہی ظہور پا سکا۔ ستر سال پہلے وسطی یورپ کے شاندار ناول نگاروں نے جس عہد (پیراڈاکس کا عہد) کا آغاز کیا تھا میرے نزدیک ابھی بہت عرصے تک ختم ہوتا دکھائی نہیں دیتا۔

7

بہت عرصے سے، خصوصاً مستقبل پرستوں، سریلسٹوں اور تقریباً تمام ایوان گارد awant-garde کی طرف سے ناول کی موت کے بارے میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے۔ ان کے نزدیک ناول ترقی کی راہ سے پرے ہٹ رہا۔ ایک شدید تغیر پرست مستقبل کے سامنے سرنگوں ہو رہا ہے، اور یہ ایک ایسا فن بنتا جا رہا ہے جس کی پہلے سے موجود ناول کے فن سے کوئی مماثلت نہیں ہے۔ ناول کو غربت، متقدر طبقات، متروک کاروں اور ناپ ہیٹس (Hats) کی طرح تاریخی انصاف کے نام پر دفن کر دینا چاہیے تھا۔

لیکن اگر سروانتیس عہد جدید کا معمار تھا، تو پھر اس کے ورثے کے خاتمے کو محض ادبی ہیئتوں (Forms) کی تاریخ کے ایک مرحلے سے زیادہ اہمیت کا حامل ہونا چاہیے، یہ عہد جدید کے خاتمے کا بھی نقیب ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ فرحت بخش مسکراہٹیں جو ناول کی موت کے تعزیت ناموں کے ہمراہ ہوتی ہیں مجھے نہایت گھٹیا لگتی ہیں۔ یہ مجھے اس لیے گھٹیا لگتی ہیں کہ میں پہلے ہی ناول کی موت کو دیکھ چکا ہوں (یہ موت پابندیوں، سنسر شپ اور نظریاتی دباؤ کے لگائے گئے زخموں سے ہوئیں) اور دنیا کے اس حصے میں (چیکوسلواکیہ) جہاں میں نے اپنی زندگی کا زیادہ تر حصہ گزارا ہے اور جسے عام طور پر مطلق العنانیت پسند کہا جاتا ہے، اس تجربے سے گزر چکا ہوں۔ اس وقت یہ بالکل آشکار ہو گیا تھا کہ ناول فنا پذیر ہے۔ یہ ایسے ہی فنا پذیر ہے جس طرح عہد جدید کا مغرب فنا پذیر ہے۔ عہد جدید کے ماڈل کے طور پر، اضافت اور ابہام جیسی انسانی خصوصیات میں اپنی جڑیں رکھتے ہوئے، یہ ایک عنانیت پرست دنیا کے لیے بالکل ناموزوں ہے۔ یہ اس سے زیادہ گہری ناموزونیت ہے جو کسی منحرف کو کسی کمیونسٹ اہل کار یا کسی انسانی حقوق کی جدوجہد کرنے والے رکن کو کسی تشدد کرنے والے سے علاحدہ کرتی ہے۔ کیوں کہ یہ صرف سیاسی یا اخلاقی ہی نہیں بل کہ یہ اس کے مافیہ سے تعلق رکھتی ہے۔ اس سے میری مراد ہے: کسی واحد سچ کی، اور اضافت اور ناولوں کی مبہم دنیا؛ دو بالکل ہی مختلف عناصر سے مل کر تشکیل پاتی ہیں۔ مطلق

العنانیت(totalitarian) کی سچائی اضافت کی صفت' سوال کو خارج کر دیتی ہے۔ یہ اس شے کو کبھی بھی خود میں سمانہیں سکتی جسے میں ناول کی روح کہتا ہوں۔

مگر کیا ایسا نہیں ہے کہ کمیونسٹ روس میں سینکڑوں بل کہ ہزاروں ناولوں کے ضخیم ایڈیشن شائع ہو رہے ہیں اور انہیں وہاں پڑھا بھی جا رہا ہے؟ یقیناً۔ مگر یہ ناول وجود کی تفہیم' میں ذرہ بھر بھی اضافہ نہیں کرتے۔ یہ وجود کے کسی نئے گوشے کو دریافت نہیں کرتے: یہ صرف انہی باتوں کی تصدیق کرتے ہیں جو ہر شخص کہہ رہا ہے (جسے ہر شخص کو ضرور کہنا چاہیے) یہ اس سوسائٹی کے لیے اپنا مقصد' اپنی عظمت اور اپنا مفید ہونے کا مقصد پورا کر رہے ہوتے ہیں۔ کچھ بھی نہ دریافت کرتے ہوئے یہ اس دریافتوں کے سلسلے میں اپنا حصہ ڈالنے میں ناکام رہتے ہیں جو میرے نزدیک ناول کی تاریخ کی تشکیل کرتا ہے۔ یہ خود کو اس تاریخ سے باہر رکھتے ہیں یا اگر آپ چاہیں تو یہ وہ ناول ہیں جو ناول کی تاریخ کے بعد نمودار ہوتے ہیں۔

نصف صدی قبل' کمیونسٹ روس کی سلطنت میں ناول کی تاریخ کا سفر رک گیا۔ گوگول Gogol سے بیلی (Bely) تک' روسی ناولوں کی عظمت کو سامنے رکھا جائے تو یہ واقعہ انتہائی اہمیت کا حامل ہے۔ چناں چہ ناول کی موت کوئی انوکھا خیال نہیں ہے۔ یہ تو پہلے ہی وقوع پذیر ہو چکا ہے۔ اور اب ہم جانتے ہیں کہ ناول کس طرح مرتا ہے: ایسا نہیں ہے کہ یہ غائب ہو جاتا ہے نہ ہی یہ اپنی تاریخ سے دور جا گرتا ہے۔ اس کی موت خاموشی سے اور بغیر کسی کی نظر میں آئے رونما ہوتی ہے اور کوئی اس پر برہم نہیں ہوتا۔

8

مگر کیا ایسا نہیں ہے کہ ناول اپنی ہی اندرونی منطق کی بنا پر اپنے انجام کو پہنچ گیا ہے؟ کیا ایسا نہیں ہے کہ یہ پہلے ہی اپنے تمام ممکنات' تمام علم اور ان تمام ہیئتوں (forms) کی بیخ کنی کر چکا ہے۔ میں نے تو ناول کا ایک دخانی انجن کے ساتھ موازنہ ہوتے ہوئے بھی سنا ہے جس کا ایندھن عرصہ ہوا ختم ہو چکا ہو۔ مگر کیا یہ کھوئے ہوئے مواقع اور نہ سنی گئی اپیلوں کے قبرستان کی طرح نہیں لگتا؟ ناول کی چار اپیلیں ایسی ہیں جن کے لیے میں خصوصی ہمدردی رکھتا ہوں۔

کھیل (play) کی اپیل

لارنس سٹرن کا Tristram shandy اور ڈینس دیدرو کا Jacques le fataliste میرے نزدیک اٹھارویں صدی کے دو عظیم ترین ناول ہیں۔ یہ دو ایسے ناول ہیں جن کو عظیم مہمات کے طور پر احاطہ خیال میں لایا گیا۔ یہ زندہ دلی اور لطافت کی ایسی بلندیوں پر نظر آتے ہیں جنہیں اس سے

پہلے یا اس کے بعد کبھی سامنے نہیں لایا گیا ۔اس کے بعد' ناول بذات خود ظاہری حقیقت کے حاکمانہ انداز' حقیقت پسند ماحول اور زمانی ترتیب سے بڑھتا چلا گیا اس نے ان ممکنات کو ترک کر دیا جن کا دروازہ ان دو عظیم تصانیف نے وا کیا تھا' اور جو ناول کے ایک مختلف ارتقا کی طرف راہنمائی کر سکتی تھیں ۔ (جی ہاں' یورپی ناول کی ایک بالکل ہی مختلف تاریخ کا تصور کرنا ممکن ہے ۔)

خواب کی اپیل

انیسویں صدی کی نیم خوابیدہ تصوریت اچانک فرانز کافکا کی وجہ سے بیدار ہوئی' جس نے وہ کچھ حاصل کیا' (یعنی خواب اور حقیقت کا ملاپ) جس کی بعد ازاں سر ئیلسٹوں نے جستجو کی مگر خود کبھی اسے مکمل طور پر حاصل نہ کر سکے ۔ درحقیقت' یہ ناول کا ایک عرصے سے منتظر جمالیاتی پہلو تھا' جس کا آغاز تو نووالس نے کر دیا تھا مگر اس کی تکمیل کے لیے جو خصوصی کیمیا گری درکار تھی اسے ایک صدی بعد صرف کافکا ہی نے دریافت کیا۔اس کا یہ گراں قدر اضافہ تاریخی ارتقا میں ایک حتمی پیش رفت سے زیادہ ایک ایسا واقعہ ہے' جس نے ایسے غیر متوقع در وا کیے' جنہوں نے یہ آشکار کیا کہ ناول ایک ایسی صنف ہے جہاں تصور خواب کی صورت خود کو افشا کر سکتا ہے اور یہ کہ ناول بظاہر ناقابل مفر ظاہری حقیقت کے حاکمانہ انداز سے خود کو آزاد کروا سکتا ہے ۔

غور وفکر کی اپیل

موسل اور بروچ ناول میں ایک خود مختار اور درخشاں ذہانت لے کر آئے ۔ان کا مقصد ناول کو فلسفے میں بدلنا نہیں تھا' بلکہ کہانی کی بنت کے گرد ایسے تمام ذرائع' یعنی منطقی اور غیر منطقی بیانیہ اور سوچ وبچار لیے ہوئے انداز کو استعمال کرنا تھا جو انسان کی وجودی کیفیات کو منور کر سکیں اور جو ناول کو اعلیٰ ترین ذہنی تشکیل میں ڈھال سکیں ۔ کیا ان کی کامیابی ناول کی تکمیل ہے' یا اس کے بجائے یہ ایک طویل سفر کی دعوت ہے؟

وقت کی اپیل

ٹرمینل پیراڈاکس (Terminal pradoxes) کا عہد ناول نگار کو اس بات پر ابھارتا ہے کہ وہ وقت کو، پروست کے پیش کردہ ذاتی یادداشت کے مسئلے سے آگے بڑھا کر زمان کل کی پہیلی تک لے جائے ۔ جیسے یورپ کا زمانہ جسے یورپ پیچھے مڑ کر اپنے ماضی کو یوں دیکھ رہا ہے جیسے کوئی بوڑھا آدمی کسی ایک لمحے میں اپنی تمام گزشتہ زندگی کو دیکھ رہا ہو۔ یہیں سے انفرادی زندگی کی دنیاوی حدود دے' جن میں ناول اب تک مقید رہا تھا' نکلنے کی اور اس جگہ کو بہت سے تاریخی ادوار سے پر کرنے کی خواہش

جنم لیتی ہے۔

مگر میں ناول کے مستقبل کے راستوں کی جنہیں میں نہیں جان سکتا پیش گوئی نہیں کرنا چاہتا۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ :اگر ناول کو معدوم ہونا ہی ہےتو یہ اس لیے معدوم نہیں ہوگا کہ یہ اپنی قوت کا سارا خزینہ خرچ کر چکا ہے' بل کہ اس لیے کہ یہ ایک ایسی دنیا میں رہ رہا ہے جو اس کے لیے اجنبی ہوتی جا رہی ہے۔

9

کرہ ارض کی تاریخ کا اتحاد وہ انسان دوست خواب جسے خدا نے معاندانہ طور پر سچ ثابت ہونے دیا ہے' اپنے ساتھ پریشاں کن کمی (reduction) کرنے کا عمل لے کر آیا ہے۔ یہ سچ ہے کہ تخفیف کے دیمک ہمیشہ زندگی کو چاٹنے کی تاک میں رہے ہیں۔ عظیم ترین عشق بھی بالآخر تا تو ان یادوں کا ایک ڈھانچا بن جاتا ہے' مگر جدید سماج کے کیریکٹر نے نہایت کراہت آمیز انداز میں اس لعنت کو بڑھادیا ہے۔ یہ کسی انسان کی زندگی کو اس کے سماجی کردار تک محدود کر دیتی ہے' کسی قوم کی تاریخ کی تخفیف چھوٹے چھوٹے واقعات کے مجموعے کی صورت میں کر دیتی ہے' جو بذات خود اپنی مخصوص مقاصد والی تشریحات میں تخفیف ہو جاتے ہیں۔ سماجی زندگی تخفیف ہو کر سیاسی جدوجہد تک محدود ہو جاتی ہے، جو آگے چل کر محض دنیا کی دو عظیم قوتوں کی لڑائی تک محدود ہو جاتی ہے۔

اب اگر ناول کے ہونے کا جواز کائنات حیات' کو ایک مستقل آگہی تلے رکھنا اور' خود کو فراموش ہونے' سے بچانا ہے' تو کیا یہ پہلے سے کہیں زیادہ اب ضروری نہیں ہو گیا کہ ناول کو موجود رہنا چاہیے؟

جی ہاں' مجھے تو ایسا ہی لگتا ہے۔ مگر افسوس' ناول کو تخفیف (Reduction) کے ان دیمکوں نے تاراج کر دیا ہے' جو صرف دنیا کے معنی ہی کی نہیں بل کہ فن کے نمونوں کی بھی تخفیف کر ڈالتے ہیں۔ سارے کلچر کی طرح ناول بھی روز بروز ماس میڈیا (massmedia) کی گرفت میں آتا جا رہا ہے۔ کرہ ارض کی تاریخ کے نمائندہ کے طور پر' میڈیا تخفیف کے عمل کو بڑھاوا دیتا ہے اور اس کا راستہ متعین کرتا ہے۔ وہ پوری دنیا میں وہ سادہ اور غیر متغیر افکار بانٹتا ہے جسے زیادہ سے زیادہ لوگ' ہر کوئی' ہر انسان قبول کر لے' اور اس بات کی زیادہ اہمیت نہیں کہ چاہے میڈیا کے مختلف ذرائع (اخبارات' ریڈیو' ٹی وی) میں مختلف سیاسی مفادات کا اظہار ہی کیوں نہ ہوں۔ ان سطحی اختلافات کے پس منظر میں ایک مشترکہ روح کارفرما ہوتی ہے۔ آپ کو صرف امریکہ یا یورپ کے سیاسی ہفتہ وار رسالوں پڑ چاہے ان کا تعلق

دائیں بازو سے ہو یا بائیں بازو سے' ایک نظر ڈالنی ہے اور آپ کو پتا چل جائے گا کہ ان سب کا نظریہ حیات ایک ہی ہے' جو فہرست کے مندرجات کی ایک ہی ترتیب' ایک جیسے عنوانات' ایک ہی جیسی صحافیانہ زبان' ایک جیسے الفاظ اور ایسے جیسے انداز' ایک ہی جیسی فنی دلچسپیوں' اور چیزوں کی افادیت یا اس کے بے فائدہ ہونے کے بارے میں ایک ہی جیسے نکتہ نظر کی صورت میں عیاں ہو جاتا ہے۔ سیاسی اختلاف سے کیموفلاج کی ہوئی ماس میڈیا کی یہ مشترکہ روح' ہمارے عہد کی روح ہے' اور میرے نزدیک یہ روح ناول کی روح کے متضاد ہے۔

ناول کی روح پیچیدگی کی روح ہے۔ ہر ناول اپنے قاری سے کہتا ہے۔ "چیزیں اس قدر سادہ نہیں جتنا تم سمجھتے ہو۔" یہی ناول کی دائمی سچائی ہے۔ مگر آسان اور سریع جوابات کے نقار خانے میں، جو سوال سے پہلے ہی نمودار ہو جاتے ہیں، اس سچائی کو سننا آہستہ آہستہ مشکل تر ہوتا چلا جاتا ہے اور بالآخر اس کا راستہ رک جاتا ہے۔ ہمارے عہد کی روح کے مطابق یا تو اینا یا پھر کاری نن میں سے ایک کردار ہی درست ہے۔ اور سروانتیس کی قدیم دانائی جو ہمیں جاننے کے کٹھن مرحلے اور سچ کے ناقابلِ گرفت ہونے کے بارے میں بتاتی ہے' اس عہد میں بوجھل اور بے کار دکھائی دیتی ہے۔

ناول کی روح تسلسل کی روح ہے: ہر تصنیف گزشتہ تصانیف کا جواب ہے ہر ناول بے ناول کے گزشتہ تمام تجربے کو سموئے ہوتا ہے۔ مگر ہمارے عہد کی روح نہایت مضبوطی سے ایک ایسے حال پر مرتکز ہے جو اس قدر حاوی اور فراواں ہے کہ یہ ہمارے افق سے ماضی کو پرے دھکیل دیتا ہے اور وقت کو صرف لحہ موجود میں تخفیف کر دیتا ہے۔ اس نظام میں ناول اب ایک تصنیف (ایک ایسی شے جو عرصے تک زندہ ہے' جو ماضی کو مستقبل سے جوڑے) نہیں رہا' بلکہ بہت سی لہروں میں سے ایک لہر بن کر رہ گیا ہے۔ ایک ایسا اشارہ جس کا کوئی آنے والا کل نہیں ہے۔

10

کیا اس کا مطلب ہے کہ ایک ایسی دنیا میں جو اس کے لیے اجنبی ہو چکی ہے، ناول معدوم ہو جائے گا؟ اور یہ یورپ کو "وجود کی فراموشی" میں غرق ہونے کے لیے چھوڑ جائے گا؟ اور یہ کہ شماریات کے جنونیوں کے انتہائی "رطب و یابس" اور ناول کی تاریخ کے بعد آنے والے ناولوں کے سوا کچھ باقی نہیں بچے گا؟ میں نہیں جانتا' میں محض اس بات پر یقین رکھتا ہوں کہ میں جانتا ہوں کہ ناول ہمارے عہد کی روح کے ساتھ سکون سے نہیں رہ سکتا: اگر اس نے اسرار کو دریافت کرتے رہنا ہے' ناول کے طور پر ارتقا پذیر رہنا ہے تو یہ ایسا صرف دنیا کے ارتقا کی مخالف سمت میں ہی کر سکتا ہے۔

آواں گارد نے چیزوں کو مختلف انداز میں دیکھا۔ انہیں مستقبل کے ساتھ ہم آہنگ ہونے کی خواہش نے مغلوب کیا ہوا تھا۔ یہ صحیح ہے۔ ایوان گارد کے فنکاروں نے ایسی تخلیقات ضرور کیں جو با حوصلہ٬ مشکل٬ اشتعال انگیز اور تضحیک آمیز تھیں٬ مگر انہوں نے ایسا اس یقین کے ساتھ کیا کہ ''روحِ عصر'' ان کے ہمراہ ہے اور انہیں جلد ہی درست ثابت کر دے گی۔

کبھی میں بھی یہ سوچتا تھا کہ مستقبل ہی ہماری تخلیقات اور اعمال کا صحیح طور پر اہل منصف ہے۔ بعد ازاں میں نے یہ جانا کہ مستقبل کا تعاقب اطاعت پسندی کی بدترین شکل ہے۔ یہ قوت کی ایک ایسی چاپلوسی ہے جس کی طاقت کو شدید آرزو ہوتی ہے۔ اس لیے کہ مستقبل ہمیشہ حال سے زیادہ طاقتور ہوتا ہے۔ یقیناً یہ ہمارے بارے میں فیصلے صادر کرے گا اور یہ سب وہ کسی اہلیت کے بغیر کرے گا۔

لیکن اگر مستقبل میرے لیے ایک قدر (Value) نہیں ہے تو پھر میں کس کے ساتھ وابستہ ہوں۔ خدا کے ساتھ؟ ملک کے ساتھ؟ قوم کے ساتھ؟ فرد کے ساتھ؟

میرا جواب اتنا ہی مضحکہ خیز ہے جتنا پُر خلوص: میں سروانتیس کے کم مایہ ہوتے ہوئے ورثے کے سوا کسی اور شے سے وابستہ نہیں ہوں۔

❖❖❖❖

باب دوم

ناول کے فن پر ایک مکالمہ

کرسچن سالمن: میں تم سے تمہارے ناولوں کی جمالیات کے بارے میں گفتگو شروع کرنا چاہتا ہوں۔ مگر کیا خیال ہے اسے کہاں سے شروع کیا جائے؟

میلان کنڈیرا: اس اہم پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے کہ: میرے ناول نفسیاتی نہیں ہیں بل کہ زیادہ صحیح طور پر یہ ان ناولوں کے جمالیاتی دائرے سے باہر ہیں جنہیں عام طور پر نفسیاتی کہا جاتا ہے۔

کرسچن سالمن: مگر کیا تمام ناول نفسیاتی نہیں ہوتے؟ یعنی وہ انسانی نفسیات (psyche) کی پہیلی سے متعلق نہیں ہوتے؟

میلان کنڈیرا: ہم اس معاملے کو زیادہ واضح انداز میں لیتے ہیں: ہر عہد کے تمام ناول انسانی وجود کی پہیلی سے متعلق رہے ہیں۔ جونہی آپ کردار کی صورت میں ایک تخیلاتی وجود تخلیق کرتے ہیں تو یہ سوال خودبخود آپ کے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے کہ: وجود کیا ہے؟ وجود کا احاطہ کس طرح کیا جا سکتا ہے؟ یہ ان بنیادی سوالات میں سے ایک ہے جن پر ناول بحیثیت ناول تشکیل پاتا ہے۔ جن مختلف اسالیب سے اس سوال کا جواب دیا گیا ہے ان کی مدد سے اگر آپ چاہیں تو ناول کی تاریخ کے مختلف میلانات اور مختلف ادوار کو علیحدہ علیحدہ شناخت کر سکتے ہیں۔ یورپ کے اولین قصہ نگاروں کو تو نفسیاتی طریقہ کار کا علم تک نہیں تھا۔ بوکیسیو (Boccaccio) صرف مہمات اور افعال کے بارے میں بیان کرتا ہے' اس کے باوجود ان تمام دلچسپ کہانیوں کے پس منظر میں ہم اس نظریے کو تشکیل کر سکتے ہیں: یہ عمل کے ذریعے ہے کہ انسان روزمرہ کی اس خودبخود دوہراتی ہوئی کائنات سے باہر قدم نکالتا ہے' جہاں ہر شخص دوسرے شخص سے مشابہہ دکھائی دیتا ہے۔ یہ عمل کے ذریعے ہے کہ وہ خود کو دوسرے سے ممیز کرتا ہے اور ایک فرد بنتا ہے۔ دانتے نے تو یہاں تک کہا ہے کہ کسی بھی عمل میں' انسان کی بنیادی خواہش خود اپنے ہی تصور کو آشکار کرنا ہوتی ہے۔ چناں چہ ابتدا ہی سے عمل' اس عمل کو کرنے والے شخص کا سیلف پورٹریٹ دکھائی دیتا ہے۔ بوکیسیو کے چار صدیوں

بعد دیدرو(Diderot) زیادہ تشکیک کا شکار ہے۔ اس کا کردار Jacques le Fatalisteاپنے دوست کی محبوبہ پر ڈورے ڈالتا ہے۔ وہ نشے میں مدہوش ہوکر خوش ہوتا ہے'اس کا باپ اس کی پٹائی کرتا ہے' عین اس وقت ایک رجمنٹ گزر رہی ہوتی ہے' اپنے جذبہ عداوت کی بناپر وہ اس میں اپنا اندراج کروالیتا ہے' اپنی پہلی جنگ میں اس کے گھٹنے میں گولی لگتی ہے اور اسے اپنی بقیہ زندگی لنگڑا کر چلنا پڑتا ہے۔ اس کا خیال تھا کہ وہ ایک عشقیہ مہم کا آغاز کررہا ہے مگر حقیقت میں وہ اپنی معذوری کی طرف سفر شروع کررہا تھا۔ وہ اپنے عمل میں کبھی خود کو شناخت نہیں کرسکا تھا۔ اس کے عمل اور خود اس کی اپنی ذات کے درمیان ایک شگاف کھلتا ہے۔ انسان اپنے عمل کے ذریعے اپنی ذات کے تصور کو آشکار کرنے کی امید کرتا ہے مگر اس تصوراتی سروے کی اس سے کوئی مشابہت نہیں ہوتی۔ عمل کی یہ خودتضادیParodoxical فطرت ناول کی عظیم دریافتوں میں سے ایک ہے' لیکن اگر انسانی وجود کا عمل کے ذریعے احاطہ نہ کیا جائے تو پھر اس کو کہاں اور کیسے اپنی گرفت میں لایا جاسکتا ہے؟ تو پھر وہ وقت آیا جب ناول کو انسانی وجود کی کھوج میں دکھائی دینے والے عمل کی دنیا سے ناطہ توڑنا پڑا اور اس کے بجائے اس نے ذات کی اندرونی پرتوں کا تجزیہ کرنا شروع کیا۔ اٹھارویں صدی کے وسط میں' رچرڈسن(Richardson) نے خطوط نویسی کے انداز میں ناول کی ایک شکل دریافت کی' جس میں کردار اپنی سوچوں اور اپنے جذبات کا اعتراف کرتے ہیں۔

کرسچن سالمن: یعنی نفسیاتی ناول کا جنم؟

میلان کنڈیرا: یہ اصطلاح' مکمل طور پر واضح ہے۔ چلو اس سے احتراز کرتے ہوئے' ہم ایک زیادہ تہہ دار اظہار کی صورت استعمال کریں: رچرڈسن نے انسان کی اندرونی زندگی کی سیاحت کا راستہ بتایا۔ ہم اس کے عظیم جانشینوں کو جانتے ہیں۔ ورتھر کا گوئٹھے' لیک لوس' Gaclos' کانسٹنٹ (Constant) پھر ستاں دال اور پھر اس صدی کے دوسرے قلمکار۔ میرے خیال میں اس ارتقا کی انتہا پروست اور جوائس کے ہاں ملتی ہے۔ جوائس اس شے کا تجزیہ کرتا ہے جو پروست کے ''گم گشتہ وقت'' سے بھی زیادہ ناقابل گرفت ہے یعنی: لمحہ موجود۔ لمحہ موجود سے زیادہ کوئی اور شے زیادہ آشکار' زیادہ حقیقی اور زیادہ لمس پذیر دکھائی نہیں دیتی۔ مگر اس کے باوجود یہ ہم سے مکمل طور پر پہلو بچا کر گزر جاتا ہے۔ زندگی کی ساری اداسی اس حقیقت میں

پنہاں ہے۔صرف ایک سیکنڈ کے عرصے میں ہماری بصری' سمعی سونگھنے کی حسیات (جانتے ہوئے یا نہ جانتے ہوئے)واقعات کے ایک ہجوم کو محسوس کرتی ہیں اور ہمارے دماغوں میں سے محسوسات اور خیالات کی ایک قطار کا گزر رہوتا ہے۔ ہر لمحہ ایک چھوٹی سی کائنات کی عکاسی کرتا ہے' جو اگلے ہی لمحے میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے فراموش ہو جاتی ہے۔اب جوائس کی عظیم خوردبین، اس لمحۂ گریز کو روک کر اُسے گرفت میں لے کر' ہمیں دکھاتی ہے مگر وجود کی کھوج کا خاتمہ ایک بار پھر پیراڈاکس ہی میں ہوتا ہے: وجود کا مطالعہ کرنے والی مائیکروسکوپ کا عدسہ جتنا زیادہ طاقتور رہوگا' اتنا ہی زیادہ وجوداوراس کی انفرادیت، ہم سے پہلو بچا کر نکل جائے گی۔اس عظیم جوائسی عدسے تلے' جو روح کی تہوں کو اتار کر اسے ایٹموں (Atoms) کی صورت میں لے آتا ہے' ہم سب ایک جیسے ہیں۔لیکن اگر انسان کی اندرونی زندگی میں اس کا وجود اور اس کی انفرادیت گرفت میں نہیں آسکتی' تو ہم اسے کیسے اور کہاں اپنی گرفت میں لا سکتے ہیں؟

کرسچن سالمن: کیا اسے گرفت میں لایا جا سکتا ہے؟

میلان کنڈیرا: یقیناً نہیں۔وجود کی کھوج ہمیشہ ایک پیراڈکسی کل (Paradoxical) بے اطمینانی پر منتج ہوتی ہے اور آئندہ بھی ہمیشہ ایسا ہی ہوگا۔میں اسے شکست نہیں کہتا کیوں کہ ناول اپنے ہی امکانات کی حدود کو توڑ نہیں سکتا اور ان حدود پر روشنی ڈالنا پہلے ہی ایک عظیم دریافت اور آگہی کی ایک عظیم فتح ہے۔پھر بھی وجود کی اندرونی کائنات کی تفصیلی سیاحت کی گہرائی تک پہنچنے کے بعد عظیم ناول نگاروں نے شعوری یا غیر شعوری طور پر ایک نئی سمت کی تلاش شروع کر دی۔ہم اکثر اوقات جدید ناول نگاروں کی مقدس تثلیث کے بارے میں سنتے ہیں: یعنی پروست' جوائس اور کافکا۔میرے ذاتی خیال میں اس تثلیث کا وجود نہیں ہے۔ناول کی تاریخ کے بارے میں میرا ذاتی نکتہ نظر یہ ہے کہ یہ کافکا ہے جس نے یہ نئی سمت فراہم کی ہے' یعنی بعد از پروست سمت۔وجود کو ادراک میں لانے کا، اس کا انداز، بالکل ہی غیر متوقع ہے۔وہ کیا شے ہے جو k کی ایک بے مثال وجود کے طور پر صراحت کرتی ہے' نہ ہی اس کی شکل و صورت (ہم اس بارے میں کچھ نہیں جانتے' نہ ہی اس کے حالات زندگی۔ہمیں اس کا علم نہیں ہے) نہ ہی اس کا نام (اس کا کوئی نام ہی نہیں ہے)' نہ ہی اس کی یادداشت' اور نہ ہی اس کی الجھنیں۔تو پھر اس رویہ؟ جس کا دائرۂ عمل افسوسناک حد تک محدود ہے۔تو پھر اس کی

سوچیں؟ جی ہاں ۔کافکا: k کی سوچوں کو پیہم اتارتا رہتا ہے۔ یہ سوچیں کلی طور پر موجود صورت حال پر مرتکز ہوئی ہوتی ہیں: ہر سرپیکار صورت حال میں اس موقع پر اور اسی لمحے کیا کیا جائے؟ تفتیش کے لیے خود کو پیش کیا جائے یا اس سے بچا جائے؟ پادری کے نصائح کی اطاعت کی جائے یا نہیں؟ k کی تمام اندرونی زندگی اس صورت حال میں جذب ہے جس کے جال میں وہ خود کو اسیر پاتا ہے' اور ہمارے سامنے اس صورت حال سے ماورا کسی اور شے کے بارے میں (k کی یادیں' اس کی مابعدالطبیعیاتی سوچیں' دوسرے لوگوں کے بارے میں اس کی عادتیں)' کچھ بھی آشکار نہیں کیا جاتا۔ پروست کے نزدیک انسان کی اندرونی کائنات ایک معجزے کی طرح ہے۔ایک ایسی لاانتہا جو ہمیشہ ہمیں حیران کرتی رہے گی۔مگر یہ سب کچھ کافکا کو حیران نہیں کرتا۔وہ یہ نہیں پوچھتا کہ وہ کون سے اندرونی محرکات ہیں جو انسانی برتاؤ کا تعین کرتے ہیں۔وہ ایسا سوال پوچھتا ہے جو انتہائی مختلف ہے: ایک ایسی دنیا میں ان کے لیے کون سے امکانات باقی بچ جاتے ہیں جہاں بیرونی فیصلے اس قدر حاوی ہو جائیں کہ کسی اندرونی تحریک کی کوئی حیثیت باقی نہ رہے؟ تو یہ بات کس طرح k کا مقدر اور اس کا رویہ کس طرح تبدیل کرسکتی تھی اگر اس میں ہم جنسی میلانات ہوتے یا اس کے پیچھے اس کی ناخوشگوار محبت ہوتی؟ کسی طرح بھی نہیں۔

کرسچن سالمن: وجود کی ناقابل برداشت لطافت میں تم یہی کہتے ہو: ''ناول اپنے مصنف کا اعترافی بیان نہیں ہے۔یہ انسانی زندگی کی اس دنیا میں کی جانے والی تحقیق ہے جو اب ایک جال بن چکی ہے۔مگر اس ''جال'' کا کیا مطلب ہے؟

میلان کنڈیرا: ہمیں ہمیشہ سے اس بات کا علم ہے کہ زندگی ایک جال ہے۔ ہمارے پیدا ہونے میں ہماری مرضی کا دخل نہیں ہوتا' ہم ایک ایسے جسم میں مقید ہوتے ہیں جس کا انتخاب ہم نے نہیں کیا ہوتا' اور موت ہمارا مقدر ہوتی ہے۔دوسری جانب دنیا کی وسعت فرار کا ایک مستقل امکان فراہم کرتی آئی ہے۔ایک سپاہی فوج سے مفرور ہوسکتا تھا اور ہمسایہ ملک میں جا کر نئے سرے سے اپنی زندگی کا آغاز کرسکتا تھا۔یکا یک ہمارے اپنے ملک میں' دنیا ہمارے اردگرد تنگ ہو رہی ہے۔دنیا کے اس جال میں تبدیلی کے عمل میں فیصلہ کن واقعہ یقیناً 1914 کی جنگ عظیم تھی' جسے ایک جنگ عظیم (تاریخ میں پہلی بار) کہا گیا۔عظیم (یا عالمی) کا لفظ غلط طور پر استعمال ہوا۔یہ جنگ صرف یورپ میں لڑی گئی اور اس میں پورا یورپ بھی شامل

نہیں تھا' مگر عالمی کا اسم صفت نہایت فصاحت سے اس دہشت کے احساس اور اس حقیقت کو بیان کرتا ہے کہ اب کے اس سیارے پر جو کچھ بھی رونما ہوگا' وہ ایک مقامی سلسلہ نہیں رہے گا۔ یہ کہ تمام ہولناکیاں پوری دنیا سے متعلق ہوں گی اور یہ کہ نتیجے کے طور پر ہم زیادہ سے زیادہ بیرونی حالات سے متعین ہوتے رہیں گے' ایسے حالات سے جن سے کسی کو مفر نہیں ہوگا' اور جو ہمیں ایک دوسرے سے زیادہ مشابہ کرتے جائیں گے۔

مگر مجھے سمجھنے کی کوشش کریں: اگر میں اپنا شمار نفسیاتی ناول نگاروں کے زمرے سے باہر کرتا ہوں تو اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ میں اپنے کرداروں کو ان کی اندرونی زندگی سے محروم کرنا چاہتا ہوں' جن کی کھوج میرے ناولوں کا بنیادی مسئلہ ہے' نہ ہی اس سے میری یہ مراد ہے کہ مجھے ان ناولوں پر اعتراض ہے جو نفسیات سے متاثر ہوتے ہیں۔ درحقیقت پروست کے بعد کی صورت حال کے تغیر نے مجھے ناستیلجیا (Nostalgia) میں مبتلا کر دیا ہے۔ پروست کے ساتھ ایک بے پناہ حسن دھیرے دھیرے ہماری پہنچ سے باہر نکلنے لگا' ہمیشہ کے لیے اور کبھی واپس نہ آنے کے لیے۔ گومبروکز (Gombrow wics) نے ایک خیال پیش کیا جو اتنا ہی تفنن آمیز تھا جتنا کہ انوکھا: ہمارے وجود کے وزن کا انحصار اس سیارے پر موجود آبادی کے حجم پر ہوتا ہے۔ چناں چہ ڈیموکریٹس Demoretus انسانیت کے چالیس کروڑویں Four hundred millionth وزن کا مظہر ہے' براہمز Brahms ایک ارب بلین مبروکز بذات خود دو ارب ہیلنتھ Two billionth۔ اس حساب سے پروست کی لامحدودیت کا وزن ایک وجود کی اندرونی زندگی کا وزن' لطیف تر ہوتا چلا جاتا ہے اور لطافت کی اس دوڑ میں' ہم ایک فیصلہ کن حد عبور کر چکے ہیں۔

کرسچن سالمن: اپنی اولین تحریروں سے آغاز کرتے ہوئے وجود کی "ناقابل برداشت لطافت" تمہارے ذہن میں مسلط ہوا ایک خیال ہے۔ میں 'تفنن آمیز محبتوں' (Laughable loves) کے بارے میں سوچ رہا ہوں۔ مثلاً ایڈورڈ اور خدا" کی کہانی۔ نوجوان ایلس کے ساتھ اپنی محبت کی پہلی رات کے بعد' ایڈورڈ ایک عجیب سی تھکاوٹ سے مغلوب ہو جاتا ہے۔ ایسی مروتی جو اس کے لیے فیصلہ کن ہو: وہ اپنی محبوبہ کی طرف دیکھتا ہے اور سوچتا ہے یہ کہ اس (لڑکی) کے کامل خیالات درحقیقت صرف ایسی شے ہیں جو اس (لڑکی) کے مقدر کی محض سطح کو چھوتے ہیں' اور اس (لڑکی) کا مقدر ایسی شے ہے جو محض اس کے بدن کی سطح کو چھوتا ہے۔ اسے وہ

جسم، سوچوں اور زندگی کی گزرگاہ کا ایک حادثاتی ملاپ تھی۔ ایک غیر نامیاتی ملاپ، جبری اور غیر مستحکم ملاپ۔ اور پھر ایک اور کہانی The Hitchiking game میں قصے کے آخری پیراگراف میں، لڑکی اپنی شناخت کے غیر یقینی ہونے پر اس قدر پریشان ہوتی ہے کہ وہ سسک اٹھتی ہے "یہ میں خود ہوں، میں خود ہوں، میں خود ہوں ۔۔۔۔"

میلان کنڈیرا: **وجود کی ناقابل برداشت لطافت** (میلان کنڈیرا کا ایک ناول مترجم) میں تیریزا خود کو آئینے میں دیکھ رہی ہے۔ وہ یہ سوچ کر حیران ہو رہی ہے کہ اگر اس کی ناک ہر روز ایک ملی میٹر بڑھنا شروع ہو جائے تو کیا ہوگا۔ اس کے چہرے کے ناقابل شناخت ہونے کے لیے کتنا عرصہ درکار ہوگا؟ اور اگر اس کا چہرہ تیریزا سے مشابہہ نہ ہو تو کیا تیریزا پھر بھی تیریزا رہے گی؟ وجود کا آغاز کہاں سے ہوتا ہے اور اس کا اختتام کہاں ہوتا ہے؟ دیکھیے روح کی ناقابل پیمائش لامحدودیت پر حیران مت ہوں، بلکہ وجود کی غیر یقینی فطرت اور اس کی شناخت پر حیران ہوں۔

کرسچن سالمن: آپ کے ناولوں میں اندرونی خودکلامی بالکل غائب ہے۔

میلان کنڈیرا: جوائس نے بلوم (جیمز جوائس کے ناول یولی سس (Ulysses) کا ایک کردار) کے دماغ میں ایک مائیکروفون سیٹ کیا۔ اندرونی خودکلامی کے دیوانہ وار تعاقب کی وجہ سے جو کچھ ہم ہیں ہم اس بارے میں بہت کچھ جان گئے ہیں۔ لیکن جہاں تک میرا تعلق ہے میں وہ مائیکروفون استعمال نہیں کر سکتا۔

کرسچن سالمن: یولی سس (Ulysses) میں اندرونی خودکلامی پورے ناول کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ یہ اس کی تعمیر کی بنیاد ہے اور یہ انداز اس پر چھایا ہوا ہے۔ کیا یہ کہا جا سکتا ہے کہ تمہارے ناولوں میں فلسفیانہ سوچ یہی کردار ادا کرتی ہے۔

میلان کنڈیرا: میرے خیال میں لفظ "فلسفیانہ" غیر موزوں ہے۔ فلسفہ بغیر کرداروں کے، بغیر صورت احوال، کے ایک تجریدی حلقے میں اپنی سوچ کو آگے بڑھاتا ہے۔

کرسچن سالمن: تم وجود کی ناقابل برداشت لطافت کا آغاز نطشے کی دائمی مراجعت پر سوچ بچار سے کرتے ہو۔ یہ بغیر کرداروں کے، بغیر صورت احوال کے ایک فلسفیانہ خیال کو آگے بڑھانے کے سوا اور کیا ہے؟

میلان کنڈیرا: ہرگز نہیں! یہ سوچ بچار ناول کی بالکل پہلی سطر سے ایک کردار ٹومس کی بنیادی صورت حال

کو متعارف کرواتی ہے'یہ اس کے مسئلے کا تعین کرتی ہے :ایک ایسے جہان میں موجودگی کی لطافت'جہاں دائمی مراجعت کا کوئی امکان نہیں ہے۔دیکھو بالآخر ہم اپنے پرانے سوال پر واپس آ گئے ہیں: یعنی نفسیاتی ناول سے آگے کیا ہے؟ یا یوں کہہ لیجیے وجود کو سمجھنے کے غیر نفسیاتی طریقے کیا ہیں؟ میرے ناولوں میں وجود کو سمجھنے کا طریقہ یہ ہے کہ اس کے وجودی مسئلے کو گرفت میں لایا جائے'اس کے وجودی اشاروں کو گرفت میں لایا جائے ۔جب میں' وجود کی ناقابلِ برداشت لطافت' لکھ رہا تھا تو میں نے محسوس کیا کہ کسی ایک یا دوسرے کردار کا اشارہ کچھ کلیدی الفاظ میں پنہاں ہے۔تیریزا کے لیے بدن روح'نقاہت'دوران سر کی کیفیت(Vertigo) لوک گیت'بہشت۔ٹومس کے لیے لطافت'وزن''غلط سمجھے گئے الفاظ'' کے حصے میں بہت سے الفاظ کا تجزیہ کرتے ہوئے فرانز اور سبینا کے وجودی اشاروں کا تجزیہ کرتا ہوں'یعنی:عورت'وفاداری'بے وفائی'موسیقی'اندھیرا'روشنی'قطاریں'حسن' ملک'قبرستان'قوت۔ان میں سے ہر لفظ دوسرے شخص کے وجودی اشاراتی نظام Code میں مختلف معانی رکھتا ہے۔یقیناً وجودی اشاراتی نظام(Code) کا تجریدی انداز میں تجزیہ نہیں ہوتا۔یہ تدریجی انداز میں خود کو عمل میں اور صورت حال میں آشکار کرتا ہے۔**زندگی کہیں اور ہے**'(میلان کنڈیرا کا ایک ناول :مترجم) کی مثال لیجیے'تیسرے حصے میں :ہیرو' شرمیلا جیرومیل ابھی تک کنوارہ ہے۔ایک روز ایک لڑکی کے ساتھ باہر سیر کر رہا ہوتا ہے جو اچانک اس کے شانے پر اپنا سر رکھ دیتی ہے۔وہ مسرت میں مغلوب'جسمانی طور پر بھی دہک جاتا ہے۔میں اس چھوٹے سے واقعے پر وقفہ کرتا ہوں اور یہ نوٹ کرواتا ہوں :اپنی زندگی میں اب تک حاصل کی گئی مسرت میں جیرومل کی مسرت کی معراج یہ مقام تھا جب اس لڑکی نے اپنا سر اس کے شانے پر رکھ دیا'اور یہاں سے میں جیرومل کی عاشقانہ فطرت کو گرفت میں لانے کی کوشش کرتا ہوں۔''اس کے لیے ایک لڑکی کا سر اس کے بدن سے زیادہ معنی خیز تھا''۔یہاں میں یہ وضاحت کردوں کہ اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ اس کے بدن سے بے اعتنا تھا'لیکن وہ اس کے بدن کی برہنگی کا خواہاں نہیں تھا۔وہ ایک لڑکی کے ایسے چہرے کا خواہاں تھا جو اپنے بدن کی برہنگی سے تمتمایا ہوا ہو۔وہ کسی لڑکی کے جسم پر قابض ہونا نہیں چاہتا تھا۔ وہ کسی لڑکی کے چہرے پر اپنا حق جتانا چاہ رہا تھا جو اپنی محبت کے ثبوت کے طور پر اپنا بدن اس کے سامنے سپر انداز کر دے۔''میں اس رویے کو ایک نام دینے کی کوشش کرتا ہوں۔میں لفظ

نرمی(tenderness) کا انتخاب کرتا ہوں۔ اور میں اس لفظ کا تجزیہ کرتا ہوں: یہ نرمی (tenderness) ہے کیا؟ میں مرحلہ وار مختلف جوابات پر پہنچتا ہوں۔ ''نرمی وجود میں اس لمحے آتی ہے جب زندگی کسی انسان کو اس کی بلوغت کی دہلیز کی طرف دھکیلتی ہے۔ وہ بے چینی سے بچپن کی ان مراعات کا احساس کرتا ہے جن کی اس نے ایک کمسن کے طور قدر افزائی نہیں کی ہوتی۔ اور پھر: نرمی tenderness وہ خوف ہے جو بلوغت دل میں بٹھاتی ہے۔ اور پھر ایک مزید تعریف: ایک چھوٹی سی ''مصنوعی جگہ کی تخلیق ہے جہاں باہمی رضامندی سے یہ طے ہوتا ہے کہ ہم ایک دوسرے سے ایسا برتاؤ کریں گے جیسے ہم بچے ہوں۔'' دیکھیں میں آپ کو یہ نہیں دکھاتا کہ جیرومل کے دماغ میں کیا رونما ہو رہا ہوتا ہے بلکہ یہ دکھاتا ہوں کہ خود میرے اندر کیا ہو رہا ہے۔ میں مدت سے اپنے جیرومل کا مشاہدہ کر رہا ہوتا ہوں اور میں قدم بہ قدم اس کے برتاؤ کے منبع تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہوں' تاکہ میں اسے سمجھ سکوں' اسے نام دے سکوں' اسے گرفت میں لاسکوں۔

''**وجود کی ناقابل برداشت لطافت**'' میں تیریزا ٹامس کے ساتھ رہتی ہے مگر اس کی محبت کی تمام تر قوت کو متحرک کرنے کی متقاضی ہوتی ہے' اور اچانک وہ ایسا کرنے سے قاصر ہو جاتی ہے۔ وہ پیچھے زیریں سطح پر وہاں' جہاں سے وہ آئی تھی' ہٹنا چاہتی ہے۔ اور میں خود سے پوچھتا ہوں۔ ''اس کے ساتھ کیا ہو رہا ہے؟ اور میں یہ جواب پاتا ہوں: وہ سر چکرانے کی کیفیت Vertigo سے مغلوب ہو گئی ہے۔ میں ایک تعریف کی تلاش کرتا ہوں اور میں کہتا ہوں: گرنے کی ایک بے قابو عاجلانہ خواہش۔ مگر میں خود ہی اپنی اصلاح کرتا ہوں' میں اس تعریف کو واضح کرتا ہوں'' سر چکرانے کی کیفیت ناتواں کی مدہوشی ہے۔ اپنی ناتوانی سے باخبر ایک انسان اس کا مقابلہ کرنے کے بجائے پسپائی اختیار کر لیتا ہے وہ ناتوانی کے نشے میں ہے' وہ مزید کمزور ہونا چاہتا ہے وہ مرکزی چوک میں ہر شخص کے سامنے نیچے گر جانا چاہتا ہے۔ وہ پستی میں جانا چاہتا ہے' بلکہ پستی سے بھی نیچے'۔ سر چکرانے کیفیت تیریزا کو سمجھنے کے طریقوں میں سے ایک طریقہ ہے۔ یہ تمہیں یا مجھے سمجھنے کا ذریعہ نہیں ہے اور اس کے باوجود ہم دونوں اس طرح کی سر چکرانے کی کیفیت کو کم از کم اپنے لیے ایک امکان کے طور پر ضرور جانتے ہیں۔ موجودگی کی ممکنات میں سے ایک۔ مجھے تیریزا کو ایک تجرباتی وجود کے طور پہ تخلیق کرنا پڑا تاکہ اس امکان کو' سر چکرانے کی کیفیت vertigo کو' سمجھا جا سکے۔

مگر یہ محض مخصوص صورت احوال نہیں ہے جن کی تفتیش کی گئی ہے' پورا ناول سوائے ایک طویل تفتیش کے اور کچھ نہیں ہے۔ استغراقی تفتیش (meditative interrogation) وہ بنیاد ہے جس پر میرے تمام ناولوں کی تعبیر ہوئی ہے۔ 'زندگی کہیں اور ہے' کی مثال لو۔ اس ناول کا اصل عنوان "غنائی عہد" تھا۔ میں نے آخری لمحے میں دوستوں کے دباؤ کی وجہ سے اسے تبدیل کر دیا' جو اسے پھیکا اور بے لطف سمجھتے تھے۔ میں نے ان کی بات مان کر پسپائی اختیار کر کے حماقت کی۔ اصل میں' میں سمجھتا ہوں کہ ناول کو اس کے مرکزی خیال کے حوالے سے نام دینا بہت بہتر ہے۔ "مذاق" (The Joke) خندہ اور فراموشی کی کتاب' (A Book of laughter and forgetfulness) وجود کی ناقابل برداشت لطافت' (Unbearable lightness of being) یہاں تک کہ مضحکہ خیز محبتیں (Laughable loves)۔ عنوان کو "دل پذیر عشقیہ داستانوں" کے حوالے سے نہیں دیکھنا چاہیے۔ محبت کا خیال ہمیشہ سنجیدگی کے ساتھ وابستہ رہا ہے۔ لیکن 'تفنن آمیز محبتیں' کی نوع ایسی ہے جس میں سنجیدگی کا لبادہ اتار دیا گیا ہے۔ ایک جدید انسان کے لیے پر اندیش تصور۔ لیکن ہم **زندگی کہیں اور ہے**' کی طرف واپس آتے ہیں۔ ناول کچھ سوالوں پر مشتمل ہے۔ غنائی رویہ کیا ہے۔ غنائی دور میں جوانی کیسی ہوتی ہے؟ اس تثلیت کا کیا مطلب ہے: غنایت' انقلاب' محبت؟ اور شاعر ہونا کیا ہوتا ہے؟ مجھے یاد ہے کہ میں نے اس ناول کو اس مفروضے کے ساتھ آغاز کرنے کے بعد ایک تعریف کو اپنی نوٹ بک میں تحریر کیا: شاعر ایک نوجوان آدمی ہے جس کو اس کی ماں اس دنیا کی طرف لاتی ہے جس میں وہ داخل نہیں ہو سکتا" دیکھو یہ تعریف نہ ہی سماجی ہے' نہ ہی جمالیاتی اور نہ ہی نفسیاتی۔

کرسچن سالمن: یہ مظہریاتی (phenomonogical) ہے۔

میلان کنڈیرا: یہ اسم صفت برا نہیں ہے۔ مگر میرا یہ اصول ہے کہ میں اسے استعمال نہ کروں۔ میں ان پروفیسروں سے بہت زیادہ خوفزدہ ہوں جن کے نزدیک آرٹ محض فلسفیانہ اور نظریاتی رجحانات کا ایک مستخرج ہے۔ ناول نے لاشعور پر فرائیڈ سے پہلے اور طبقاتی جدوجہد پر مارکس سے پہلے بحث کی۔ اس نے علم مظہریات (phenomenology انسانی صورت احوال کے جوہر کی کھوج) کا استعمال مظاہر پرستوں سے پہلے کیا۔ پروست میں مظہریاتی بیان کا کیسا شاندار نمونہ ملتا ہے' جو کسی ایک مظاہر پرست کو جانتا تک نہیں تھا!

کرسچن سالمن: آیئے ہم حاصل بحث کو دیکھیں۔ وجود کو گرفت میں لانے کے بہت سے طریقے ہیں۔ اولاً عمل کے ذریعے' پھر اندرونی زندگی کے ذریعے۔ جہاں تک تمہارا تعلق ہے تو تم کہتے ہو وجود کا تعین اس کے وجودی مسئلے کی اساس کے تعین سے ہوتا ہے۔ تمہارے کام کے لیے یہ نکتہ نظر بہت سے نتائج کا حامل ہے۔ مثلاً صورت احوال کی اساس کو سمجھنے پر خود سے اصرار سے' تمام بیانیہ طریقے تمہیں متروک دکھائی دیتے ہیں۔ تم اپنے کرداروں کی جسمانی شکل و صورت کے بارے میں قریباً کچھ نہیں کہتے اور نفسیاتی محرکات کی تفتیش کی نسبت صورت حالات کا تجزیہ تمہیں زیادہ دلچسپ لگتا ہے۔ تم بھی اپنے کرداروں کے ماضی کے بارے میں بہت کفایت شعار ہو۔ کیا ایسا نہیں ہے کہ تمہارے بیان کی ضرورت سے زیادہ تجریدی صورت میں یہ خطرہ نہیں ہے کہ تمہارے کردار زندگی سے کم قریب ہو جائیں؟

میلان کنڈیرا: کافکا اور موسل سے یہی سوال پوچھنے کی کوشش کرو۔ درحقیقت موسل سے یہ پوچھا بھی گیا۔ یہاں تک کہ کچھ انتہائی باذوق لوگوں نے یہ شکایت بھی کہ وہ صحیح معنوں میں ناول نگار نہیں تھا۔ والٹر بین جمن اس کی ذہانت کا مداح تھا مگر اس کے فن کا نہیں۔ ایڈورڈ روڈٹی کو اس کے کردار زندگی سے عاری لگتے تھے اور اس نے تجویز کیا کہ وہ پروست کو اپنے ماڈل کے طور پر سامنے رکھے: وہ کہتا ہے ''دیوتما (Diotima) کی نسبت میڈم وارڈورن (Madama Verdurin) کس قدر زندہ حقیقی لگتی ہے'': درحقیقت نفسیاتی حقیقت پسندی کی دو صدیوں نے کچھ احترام کے قابل معیار تخلیق کر دیے ہیں۔ (۱) لکھاری کو کسی کردار کے بارے میں زیادہ سے زیادہ معلومات مہیا کرنی چاہیں۔ اس کے جسمانی حلیے کے بارے میں' اس کے انداز گفتگو' اس کے برتاؤ کے بارے میں (۲) اس کے کردار کے ماضی کے بارے میں قاری کو ضرور آگاہ کرنا چاہیے کیوں کہ یہیں اس کے حالیہ برتاؤ کے محرکات موجود ہوتے ہیں اور (۳) کردار کو مکمل آزادی حاصل ہونی چاہیے۔ یعنی مصنف اپنے خیالات کے ساتھ مکمل طور پر وہاں سے غائب ہو' تاکہ وہ قاری کو پریشان نہ کرے' جو خود کو التباس کے سپرد کرنا چاہتا ہے اور افسانے کو حقیقت سمجھنا چاہتا ہے۔ اب موسل نے ناول اور قاری کے درمیان اس قدیم معاہدے کو توڑ دیا۔ اور یہی کچھ اس کے ہمراہ دوسرے لکھاریوں نے بھی کیا۔ ہم بروچ (Broch) کے عظیم ترین کردار ایسک (Esch) کے بارے میں کیا جانتے ہیں؟ کچھ بھی نہیں سوائے یہ کہ اس کے بڑے بڑے دانت تھے۔ ہم k یا شوائک کے بچپن کے

بارے میں کیا جانتے ہیں؟ اور موسل، بروش اور نہ ہی گروہبوکز نے اپنے ناولوں میں اپنے خیالات کا اظہار کرنے میں ذرا بھی دقت محسوس کی۔ کردار کسی ذی روح کی نقل نہیں ہوتا۔ یہ ایک تصوراتی وجود ہے ایک تجرباتی وجود۔ اس طریقے سے ناول نئے سرے سے، اپنے آغاز سے اپنا ناطہ جوڑتا ہے۔ ڈان کے ہوتے (Don Quixote) کو ایک چلتے پھرتے عام انسان کے طور پر تصور کرنا عملاً ناممکن ہے، مگر اس کے باوجود ہماری یادداشت میں اس سے زیادہ زندہ کردار کونسا ہے؟ مجھے سمجھنے کی کوشش کریں۔ میں قاری اور اس کی خواہش کی تحقیر نہیں کرنا چاہتا۔ یہ اتنی ہی سادہ ہے جتنی کہ جائز۔ یعنی کہ وہ ناول کی تصوراتی دنیا میں بہتا جائے اور کبھی کبھارا سے حقیقت سے گڈمڈ کردے۔ مگر میں نہیں سمجھتا کہ اس کے لیے نفسیاتی حقیقت نگاری کوئی ناگزیر تکنیک ہے۔ میں نے پہلی بار 'قلعہ' (Castle کافکا کا ناول) اس وقت پڑھا جب میں چودہ برس کا تھا، اسی زمانے میں، آئس ہاکی کے ایک کھلاڑی کو پسند کرتا تھا۔ وہ ہمارے قریب رہتا تھا۔ میرے تصور میں kاس کھلاڑی کی طرح آیا۔ میں آج بھی اسے اسی طرح دیکھتا ہوں۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ قاری کا تخیر خود لکھاری کے تخیر کو مکمل کر دیتا ہے۔ کیا ٹومس کالا ہے یا گورا؟ کیا اس کا باپ غریب تھا یا امیر؟ آپ خود ہی فیصلہ کیجیے۔

کرسچن سالمن: مگر تم ہمیشہ اسی اصول پر کاربند نہیں رہتے۔ **وجود کی ناقابل برداشت لطافت** میں، ٹومس کا حقیقتاً کوئی ماضی نہیں ہے، لیکن تیریزا کو نہ صرف اس کے اپنے بل کہ اس کی ماں کے بچپن کے ساتھ بھی پیش کیا گیا ہے۔

میلان کنڈیرا: اس ناول میں تمہیں یہ جملہ ملے گا "اس کی تمام زندگی محض اپنی ماں کی زندگی کا ایک تسلسل تھی، بالکل اس طرح جیسے بلیرڈ کی میز پر گیند کھلاڑی کے بازو کی حرکت کا تسلسل ہوتی ہے"۔ اگر میں ماں کے بارے میں لکھتا ہوں تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ میں تیریزا کے کوائف تحریر کر رہا ہوں بل کہ اس لیے کہ ماں اس کی بنیادی سوچ ہے، کیوں کہ تیریزا اپنی ماں کا تسلسل ہے اور وہ اس سے متاثر ہوتی ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ اس کی بہت چھوٹی چھوٹی چھاتیاں ہیں۔ پستانوں کے گرد بڑے بڑے اور بہت سیاہ دائرے ہیں" جیسے کہ کسی "قدیم مفلس کی پورنوگرافی کے انداز میں مصور کیے گئے ہوں۔" یہ خبر انتہائی ضروری ہے، کیوں کہ اس کا جسم بھی تیریزا کی بنیادی سوچوں میں سے ایک ہے۔ اس کے برعکس، جہاں

اس کے خاوند ٹومس کا تعلق ہے‘ میں اس کے بچپن‘ اس کے باپ‘ اس کی ماں‘ اس کے خاندان کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا‘ اور اس کا جسم اور اس کا چہرہ دونوں ہمارے لیے نامعلوم رہتے ہیں کیوں کہ اس کے وجودی مسئلے کے مافیہا کی جڑیں کہیں اور ہیں۔ اس کے بارے میں معلومات کی یہ کمی اسے کم ''زندہ'' نہیں بناتی کیوں کہ کردار بنانے کا مطلب ہے: اس کے وجودی مسئلے کی تہہ تک پہنچنا۔ جس کا مطلب یہ نکلتا ہے‘ کسی صورت حال‘ کسی مقصد یا یہاں تک کہ اس کی تشکیل کرنے والے کچھ لفظوں کی تہہ تک پہنچنا۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

کرسچن سالمن: تو پھر‘ ناول کے بارے میں تمہارے تصور کی تعریف یوں کی جاسکتی ہے کہ یہ وجودی حالت پر شاعرانہ استغراق ہے۔ اس کے باوجود تمہارے ناولوں کو اس انداز سے نہیں سمجھا گیا۔ ان میں بہت سے ایسے سیاسی واقعات کا تذکرہ ملتا ہے جنہوں نے بہت سی معاشرتی‘ تاریخی یا نظریاتی تشریحات کو ابھارا۔ تم اس نظریے کے ساتھ کہ ناول بنیادی طور پر وجودی حالت کے معمہ کا تجزیہ کرتا ہے‘ سماجی تاریخ میں اپنی دلچسپی کے ساتھ کس طرح سمجھوتہ کرتے ہو؟

میلان کنڈیرا: ہائیڈگر وجودی حالت کی ایک بہت ہی معروف انداز میں تخصیص کرتا ہے Der welt sein یعنی ''دنیا میں موجودگی''۔ انسان دنیا سے اس طرح رشتہ نہیں رکھتا جیسا کہ موضوع کا معروض سے ہو‘ یا جیسا کہ نظر کا تصویر سے ہو‘ نہ ہی جیسا کہ اداکار کا سٹیج سیٹ سے ہو۔ انسان اور دنیا اس طرح آپس میں گندھے ہوئے ہیں جیسے گھونگھا اپنے خول سے۔ دنیا انسان کا حصہ ہے۔ یہ اس کا امکان ہے۔ اور جس طرح دنیا تبدیل ہوتی ہے وجودی حالت (in der welt sein) بھی تبدیل ہوتی ہے۔ بالزاک کے بعد سے ہمارے وجود کی دنیا ایک تاریخی منی ایچر کی حامل ہوگئی ہے‘ اور کرداروں کی زندگیاں وقت کی ایسی اقلیم میں منکشف ہوتی ہیں جنہیں تاریخوں سے نشان زدہ کردیا گیا ہو۔

ناول خود کو بالزاک کے اس ورثے سے کبھی آزاد نہیں کرواسکتا۔ یہاں تک کہ گومبروکز بھی‘ جو بعید از قیاس نرالی کہانیاں تخلیق کرتا ہے‘ جو ظاہری امکان کے تمام اصولوں کو توڑ دیتا ہے‘ اس سے نجات نہیں پاسکتا۔ اس کے ناولوں کا وقوع ایسے وقت میں ہوتا ہے جس میں تاریخ (date) کا حساب ہوتا ہے اور جو مکمل طور پر تاریخی ہے۔ مگر دو چیزوں کو غلط ملط نہیں کرنا

چاہیے۔ایک طرف ناول انسانی وجودی حالت کے تاریخی بُعد (Dimension) کا تجزیہ کرتا ہے دوسری طرف ناول جو ایک تاریخی صورت حال کا بیان ہے، کسی خاص وقت پر کسی سماج کے بارے میں بیان ہے، ایک ناول کے انداز میں بیان کی گئی تاریخ بھی ہے۔تم فرانسیسی انقلاب کے بارے میں تمام ناولوں سے واقف ہو، میری انٹونیٹ (Marie Antoinette) کے بارے میں، یا 1916 کے بارے میں روس میں اجتماعیت پرستی کے بارے میں (چاہے حق میں یا مخالفت میں) یا 1984 کے سال کے بارے میں ہو۔یہ سب مقبول عام باتیں ہیں جو غیر ناولیاتی علم کو ناول کے اسلوب میں بدلتے ہیں۔بہر حال میں یہ دہراتے ہوئے کبھی نہیں تھکوں گا: ناول کے ہونے کا واحد جواز (R Daison D Etre) وہ کچھ کہنا ہے جو صرف ناول ہی کہہ سکتا ہے۔

کرسچن سالمن: لیکن تاریخ کے بارے میں ناول خاص طور پر کیا کہہ سکتا ہے؟ یا یہ کہ تاریخ سے معاملہ کرنے کا تمہارا انداز کیا ہے؟

میلان کنڈیرا: یہاں میں اپنے کچھ اصول بیان کرتا ہوں۔اولاً تمام تاریخی حالات کو میں انتہائی کفایت سے استعمال کرتا ہوں، میں تاریخ کے ساتھ وہ برتاؤ کرتا ہوں جیسا کہ وہ سٹیج ڈیزائنر جو ایکشن کے لیے محض چند ناگزیر چیزوں کے ساتھ ایک مجرد سیٹ تعمیر کرتا ہے۔

دوسرا اصول: تاریخی حالات میں سے میں صرف ان کا انتخاب کرتا ہوں جو میرے کرداروں کے لیے ایک کشف کی سی وجودی صورت حال تخلیق کریں۔مثلاً The Joke 'لڈوک دیکھتا ہے کہ اس کے تمام دوست اور رفقائے کار یونیورسٹی سے اس کے اخراج اور یوں اس کی زندگی کی بربادی کے لیے انتہائی آسانی کے ساتھ اپنے ہاتھ کھڑے کر کے ووٹ دے دیتے ہیں۔اسے یقین ہو جاتا ہے کہ اگر ضرورت پڑے تو وہ اس کی پھانسی کے لیے بھی بغیر کسی خلش کے آسانی کے ساتھ ووٹ دے دیں گے۔یہاں سے اس کے لیے انسان کی تعریف یوں متشکل ہوتی ہے: ایک ایسا وجود جو کسی بھی صورت حال میں اپنے ہمسائے کو موت کے حوالے کرنے کا اہل ہو۔چناں چہ لڈوک کے بنیادی انسانی فعلیاتی تجربے کی تاریخی جڑیں ہیں، لیکن بذاتِ خود تاریخ کے بیان (پارٹی کے کردار، دہشت کی سیاسی بنیادیں، سماجی اداروں کی تنظیم وغیرہ) سے مجھے دلچسپی نہیں ہے، اور تمھیں اس ناول میں وہ ملیں گی بھی نہیں۔

تیسرا اصول: علم تاریخ، سماج کی تاریخ رقم کرتا ہے انسان کی نہیں ۔یہی وجہ ہے کہ میرے ناولوں میں جن تاریخی واقعات کا تذکرہ ملتا ہے انہیں تاریخ نویسی اکثر فراموش کر چکی ہوتی ہے۔مثلاً 1968 میں چیکوسلواکیہ پر روسی حملے کے بعد،عوام کے خلاف ظالمانہ دور کے آغاز سے پہلے، سرکاری طور پر ایک منظم مہم کے تحت کتوں کا قتل عام کیا گیا تھا۔یہ ایسا واقعہ ہے جو ایک تاریخ نویس، ایک سیاسیات کا ماہر مکمل طور پر فراموش کر دیتا ہے۔اور جس کی اس کے نزدیک کوئی اہمیت نہیں ہوتی ۔مگر یہ انتہائی انسانی فعلیاتی اہمیت کا حامل ہے! صرف اس ایک واقعے سے میں نے الوداعی پارٹی The farewell Party کا تاریخی ماحول سوچا تھا۔

ایک اور مثال: **زندگی کہیں اور ہے**' کے ایک اہم مقام پر تاریخ، زیریں لباس کے ایک بھدے اور خستہ جوڑے کے طور پر مداخلت کرتی ہے ۔اس وقت اور زیریں لباس میسر بھی نہیں تھے۔اپنی زندگی کے محبوب ترین شہوت انگیز موقع پر، جیرومل اپنے مختصر لباس میں مضحکہ خیز لگنے کے خوف سے،خود کو بے لباس کرنے کی جرات نہیں کرتا اور وہاں سے بھاگ جاتا ہے۔ایک اور فراموش شدہ تاریخی حالت،اور اس کے باوجود ایک ایسے شخص کے لیے کس قدر اہم جو ایک کیمونسٹ اقتدار میں رہنے کے لیے مجبور ہو۔

چوتھا اصول: یہ اصول سب سے زیادہ اہم ہے: تاریخی حالت کو ناول میں کردار کے لیے وجودی صورت حال ہی تخلیق نہیں کرنا ہے بلکہ تاریخ کو بھی ایک وجودی صورت حال میں سمجھنا اور اس کا تجزیہ کرنا چاہیے۔مثلاً،**وجود کی نا قابل برداشت لطافت**' میں الیگزینڈر دبچک (Alexander Dubcek) روسی فوج کے ہاتھوں گرفتار ہونے، اغوا ہونے، جیل میں قید ہونے، دھمکائے جانے، بریژنیف سے مذاکرات کرنے پر مجبور کیے جانے کے بعد پراگ واپس لوٹتا ہے ۔وہ ریڈیو پر بولتا ہے مگر وہ بول نہیں سکتا، وہ ہانپتے ہوئے سانس لیتا ہے۔فقروں کے بیچ میں دہشت زدہ طویل وقفے کرتا ہے ۔میرے لیے اس تاریخی واقعہ نے جو آشکار کیا (برسبیل تذکرہ یہ ایسا واقعہ ہے جسے مکمل طور پر فراموش کر دیا گیا کیوں کہ دو گھنٹے بعد ریڈیو ٹیکنیک کے ذریعے اس میں سے تکلیف دہ وقفوں کو نکال دیا گیا تھا) وہ ہے ناتوانی ۔ناتوانی وجودی حالت کی ایک بہت عمومی قسم کے طور پر، ہر شخص جو زیادہ طاقتور سے برسرپیکار ہے وہ کمزور ہے چاہے اس کا دبچک کی طرح کا کسرتی بدن ہی کیوں نہ ہو۔تیریزا

اس ناتوانی کا نظارہ نہیں کر سکتی' جو اس میں کراہت پیدا کرتا ہے اور اس کی تذلیل کرتا ہے اور یوں وہ ترک وطن کا فیصلہ کر لیتی ہے۔ لیکن ٹومس کی بے وفائیوں کے سامنے وہ ایسے ہی ہے جیسے دبچک بریزنیف کا سامنا کر رہا ہو' بے دفاع اور ناتواں' اور تم پہلے ہی جانتے ہو کہ سر چکرانے کی کیفیت (Vertigo) کیا ہے: اپنی ہی ناتوانی سے مدہوش' گر جانے کی ناقابل مزاحم خواہش۔ تیریزا اچانک یہ سمجھتی ہے کہ اس کا تعلق کمزوروں سے ہے۔ وہ کمزوروں کے کیمپ' کمزوروں کے ملک میں ہے۔ اور یہ کہ اسی وجہ سے اسے ان کے ساتھ وفادار ہونا چاہیے۔ اور وہ اپنے فقروں میں اپنا دم پھولنے کی وجہ سے توقف ڈالتی ہے۔ ناتوانی سے مدہوش وہ ٹومس کو چھوڑ کر واپس پراگ' یعنی کمزوروں کے شہر میں لوٹ آتی ہے۔ یہاں تاریخی صورت حال ایک پس منظر نہیں ہے۔ نہ ہی ایک ایسا سیٹ کیا ہوا اسٹیج ہے جس پر انسانی صورت حالات آشکار ہوتی ہیں' یہ بذات خود ایک انسانی صورت حال ہے۔ ایک بتدریج پھیلتی ہوئی وجودی حالت۔ اسی طرح **ہنسی اور فراموشی کی کتاب** میں پراگ کی بہار' کو اس کے سیاسی' تاریخی' سماجی پہلو سے نہیں لیا گیا کہ اسے ایک بنیادی وجودی حالت کے طور پر بیان کیا گیا ہے۔ انسان (انسانوں کی ایک نسل) عمل کرتا ہے (جو انقلاب لاتا ہے) مگر اس کا عمل اس کی گرفت سے باہر پھسل جاتا ہے۔ اس کی اطاعت کرنے سے انکار کر دیتا ہے' (انقلاب شعلہ فشاں ہوتا ہے' قتل کرتا ہے' تباہ کرتا ہے) چناں چہ وہ اپنی انتہائی کوشش کرتا ہے کہ وہ اسے دوبارہ متنفق کر لے اور اس نافرمان عمل کو مطیع کر لے (ایک نئی نسل مخالف اصلاحی تحریک کا آغاز کرتی ہے)۔ مگر یہ سب رائگاں جاتا ہے ایک بار ہمارے ہاتھوں سے نکل جائے تو اس عمل کو دوبارہ گرفت میں نہیں لایا جا سکتا۔

کرسچن سالمن: اس سے Jacquis le fataliste کی صورت حال یاد آتی ہے جس کا ذکر تم نے آغاز میں کیا تھا۔

میلان کنڈیرا: مگر اس وقت یہ اجتماعی تاریخی صورت حال کا معاملہ ہے۔

کرسچن سالمن: کیا تمہارے ناولوں کو سمجھنے کے لیے چیکوسلواکیہ کی تاریخ جاننا ضروری ہے؟

میلان کنڈیرا: جی نہیں۔ جتنا کچھ جاننے کی ضرورت ہے وہ ناول خود بتا دیتا ہے۔

کرسچن سالمن: ناولوں کو پڑھنا کسی تاریخی علم کو قیاس میں نہیں لاتا؟

میلان کنڈیرا: ہمارے سامنے یورپ کی تاریخ ہے۔ ۱۰۰۰ء سے اب ہمارے وقت تک یہ ایک واحد

مشترکہ تجربہ رہا ہے۔ ہم اس کا حصہ ہیں اور ہمارا ہر عمل' چاہے وہ انفرادی ہو یا قومی جب اس تناظر میں رکھا جائے تو محض اہم حقیقت کو آشکار کرتا ہے۔ میں سپین کی تاریخ جانے بغیر دان کے ہوتے کو سمجھ سکتا ہوں۔ میں اسے یورپ کے تاریخی تجزیے' چاہے وہ کس قدر عمومی ہی کیوں نہ ہو' کے تصور کے بغیر سمجھنے سے قاصر ہوں۔ مثلاً اس کی بہادری (chivalry) کے عہد' مہذب عاشقی کے دور قرون وسطیٰ سے عہد جدید کی جانب اس کی تبدیلی۔

کرسچن سالمن: **زندگی کہیں اور ہے** میں جیرومیل کی پوری زندگی راں بو' کیٹس' لرمنتوف وغیرہ کی سوانح ہائے حیات کے حصوں کے تناظر میں دیکھی گئی ہے۔ پراگ میں یوم مئی کی پریڈ کو پیرس میں مئی 1968 کے مظاہروں سے ملا دیا گیا ہے۔ چناں چہ تم اپنے ہیرو کے لیے ایک وسیع منظر نامہ تخلیق کرتے ہو جو پورے یورپ کا احاطہ کرتا ہے۔ اس کے باوجود تمہارے ناول کا وقوع پراگ میں ہے۔ یہ 1948 کی اچانک کیمونسٹ تبدیلی میں منتج ہوتا ہے۔

میلان کنڈیرا: میرے لیے یہ اپنی مختصر شکل میں یورپی انقلاب کا ناول ہے۔

کرسچن سالمن: یورپی انقلاب' وہ خفیہ اچانک انقلاب (putsch) ایک درآمد' اور وہ بھی ماسکو سے؟

میلان کنڈیرا: چاہے یہ کتنا بھی نامعتبر تھا' اس putsch کو ایک انقلاب کے طور پر محسوس کیا گیا۔ اپنی تمام بلاغت' تمام التباسات' مظاہر' اعمال' جرائم کے ساتھ آج اسے یورپی انقلابی روایت کی تکثیف شدہ نقل سمجھتا ہوں۔ میں اسے یورپی انقلابات کے عہد کے تسلسل اور اس کی بے ہنگم تکمیل کے طور پر لیتا ہوں۔ بالکل ایسے ہی جیسے اس بے ہنگم تسلسل کا ہیرو جیومل' وکٹر ہیوگو اور راں بو کا تسلسل' یورپی شاعری کی بے ہنگم تکمیل ہے۔ The Joke میں' جرسولاف ایک ایسے وقت میں پاپولر آرٹ کی اس قدیم تاریخ کو جاری رکھے ہوئے ہے جب وہ فن معدوم رہا ہے۔ **تفنن آمیز محبتیں** (laughable loves) میں ڈاکٹر میول ایک ایسے وقت میں ڈان یوان ہے جب ڈان یوانزم ممکن ہی نہیں رہا۔ **وجود کی ناقابل برداشت لطافت** میں فرانز یورپی بائیں بازو کے گرینڈ مارچ کی آخری اداس بازگشت ہے۔ اور تیریزا بوہیمیا اپنے مکروہ قصبے میں' اپنے ملک کی ساری عوامی زندگی سے نہ صرف پیچھے ہٹ رہی ہے بلکہ اس راستے پر سے بھی' جس پر' انسان' فطرت کا آقا اور مالک آگے کی جانب بڑھ رہا ہے۔ یہ تمام کردار نہ صرف اپنی ذاتی تواریخ مکمل کر رہے ہوتے ہیں بلکہ یورپی تجربے کی ماورائے ذات تاریخ بھی لکھ رہے ہیں۔

کرسچن سالمن:اس کا مطلب ہے تمہارے ناول عہد جدید کے آخری ایکٹ میں وقوع پذیر ہورہے ہیں جسے تم حتمی تضادات(terminal paradoxes) کا زمانہ کہتے ہو۔''

میلان کنڈیرا:تمہاری مرضی ۔لیکن آؤ ہم کسی بھی غلط فہمی کو دور کردیں۔ جب میں نے **تفنن آمیز محبتیں** (laughable loves) میں ہیول کی کہانی لکھی اس وقت میرا ایسا کوئی ارادہ نہیں تھا کہ میں ایسے دور میں ڈان یوان کی کہانی لکھوں جب ڈان یوانزم کی مہم جوئی ختم ہورہی تھی۔ میں ایک ایسی کہانی لکھ رہا تھا جو مجھے مزاحیہ لگی تھی۔ بس یہی کچھ تھا۔ٹرمینل پیراڈاکسز (Terminal paradoxes) وغیرہ کے تمام خیالات میرے ناولوں سے پہلے نہیں تھے' بلکہ یہ ان کے بعد ظاہر ہوئے۔یہ اس وقت' جب میں'**وجود کی ناقابل برداشت لطافت**' لکھ رہا تھا' اپنے تمام کرداروں سے متاثر ہوتے ہوئے جو سب کے سب کسی طرح دنیا سے پسپائی اختیار کررہے تھے۔ مجھے ڈیکارٹ کے مشہور مقولے انسان بحیثیت''فطرت کا آقا اور مالک'' کے مقدر کا خیال آیا۔سائنس اور ٹیکنالوجی میں معجزے برپا کرنے کے بعد یہ آقا اور مالک اچانک محسوس کررہا ہے کہ وہ کسی شے کا بھی مالک نہیں ہے' نہ ہی تاریخ کا(یہ اس کے اختیار سے نکل چکی ہے)اور نہ ہی خود(وہ اپنی روح کی غیر منطقی قوتوں سے ہنکایا جارہا ہے)لیکن اگر خدا رخصت ہوگیا ہے اور انسان اب فطرت کا مالک نہیں رہا' تو پھر مالک کون ہے؟ یہ سیارہ خلا میں بغیر کسی آقا کے گردش کررہا ہے۔**وجود کی ناقابل برداشت لطافت** یہی ہے۔

کرسچن سالمن:اس کے باوجود کیا یہ انتہائی انفرادی فریب نظر نہیں ہے کہ حال کو ایک ایسے خاص وقت کے طور پر دیکھا جائے جو سب سے زیادہ اہم ہو۔یعنی اختتام کا وقت؟ کتنی ہی بار یورپ پہلے بھی یہ یقین کرچکا ہے کہ وہ اپنے خاتمے سے' اپنے پہلے سے بتائے گئے مستقبل کے ایک مرحلے سے گزر رہا ہے۔

میلان کنڈیرا:تمام ٹرمینل پیراڈاکسز(terminal paradoxex) میں سے ایک' بذات خود اس کے خاتمے کا پیراڈاکس (paradoxe) بھی ہے۔ جب ایک مظہر پیشگی اپنے غائب ہونے کا اعلان کردے' ہم میں سے بہت سے اس خبر کو سنیں گے اور شاید اس پر افسوس کا اظہار بھی کریں۔لیکن جب جان کنی کا عالم قریب تر آرہا ہو تو اس وقت ہم پہلے ہی کسی اور جانب دیکھ رہے ہوتے ہیں۔موت غیر مرئی ہوجاتی ہے۔اس بات کو کچھ ہی عرصہ ہوا ہے کہ دریا' بلبل'

کھیتوں کے درمیان سے گزرتی ہوئی گزرگاہیں، انسانی ذہن سے غائب ہوگئی ہیں۔ اب کسی کو ان کی ضرورت نہیں رہی۔ جب اس سیارے سے کل کو فطرت معدوم ہو جائے گی' کون اس پر دھیان دے گا؟ Rene char اور اوکتاویو پاز کے متقدمین کہاں ہیں؟ کسی بھی طرح یورپ میں ایک تغیر رونما ہو چکا ہے۔ یورپ جواب تک اپنے شاعروں کے بغیر نا قابل تصور تھا۔ لیکن اگر انسان کو شاعری کی ضرورت نہیں رہی تو کیا وہ اس وقت اس بات پر دھیان دے گا جب شاعری معدوم ہو جائے گی؟ اختتام ایک دھماکے (apocalyptic) کی صورت نہیں ہوگا۔ ہو سکتا ہے کوئی اور شے اتنی خاموش نہ ہو جتنا کہ اختتام۔

کرسچن سالمن: مان لیا لیکن اگر کوئی شے ختم ہو رہی ہے تو ہم فرض کر سکتے ہیں کہ کسی شے کا آغاز بھی ہو رہا ہوگا۔

میلان کنڈیرا: یقیناً۔

کرسچن سالمن: مگر وہ آغاز کیا ہے؟ تمہارے ناولوں میں یہ نظر نہیں آتا۔ یہاں یہ شک پیدا ہوتا ہے: کیا تم ہماری تاریخی صورت حال کا صرف آدھا رخ ہی نہیں دیکھ رہے؟

میلان کنڈیرا: یہ ممکن ہے۔ مگر یہ اتنا سنگین مسئلہ نہیں ہے۔ درحقیقت یہ سمجھنا اہم ہے کہ ناول ہے کیا۔ ایک تاریخ نگار آپ کو ان واقعات کے بارے میں آگاہ کرتا ہے جو وقوع پذیر ہوئے ہوتے ہیں اس کے برعکس راس کولنکوف (دوستوفسکی کے ناول جرم اور سزا' کا مرکزی کردار) کے جرم کا کسی کو پتہ نہیں تھا۔ ایک ناول حقیقت کو نہیں بلکہ وجودی حالت کا تجزیہ کرتا ہے اور وجودی حالت وہ نہیں جو وقوع پذیر ہوئی ہو بلکہ یہ انسانی ممکنات کی اقلیم ہے' ہر وہ شے جو کوئی انسان بن سکتا ہے' ہر وہ شے جس کا وہ اہل ہے۔ ناول نگار انسان کے کسی نہ کسی امکان کو دریافت کر کے وجودی حالت کا نقشہ تیار کرتا ہے۔ لیکن پھر یہی کہ ''موجودگی'' کا مطلب ہے ''دنیا میں موجودگی''۔ چناں چہ کردار اور اس کی دنیا دونوں کو امکانات کے طور پر سمجھنا چاہیے۔ کافکا کے کام میں یہ سب کچھ واضح ہے یعنی: کافکائی دنیا کسی معلوم حقیقت سے مشابہ نہیں ہے' یہ انسانی دنیا کا ایک بعید از حقیقت امکان ہے۔ یہ سچ ہے کہ یہ امکان ہماری اپنی حقیقی دنیا کے پس منظر میں موہوم انداز میں دکھائی دیتا ہے اور ہمارے مستقبل کا پہلے ہی سے انتخاب کرتا دکھائی دیتا ہے۔ اسی وجہ سے لوگ کافکا کی پیغمبرانہ وسعت خیال کے بارے میں بات کرتے ہیں۔ لیکن اگر اس کے ناولوں میں یہ پیغمبرانہ شے نہ ہو' تب بھی وہ اپنی

اہمیت نہیں کھوئیں گے۔ کیوں کہ وہ وجودی حالت کے ایک امکان کو اپنی گرفت میں لاتے ہیں (انسان اور اس کی دنیا کے لیے ایک امکان) اور اسی وجہ سے وہ ہمیں دکھاتے ہیں کہ ہم کیا ہیں‘ اور کیا بن سکتے ہیں۔

کرسچن سالمن: لیکن تمہارے اپنے ناول ایک ایسی دنیا لیے ہوئے ہیں جو مطلقاً حقیقی ہے۔

میلان کنڈیرا: بروچ کا ناول **نیند میں چلنے والے** یاد کرو۔ ایک ایسی مثلیث (تین ناولوں کا ایک سلسلہ) جو یورپ کی تیس سالہ تاریخ کا احاطہ کرتی ہے۔ بروچ کے نزدیک یہ تاریخ اقدار کے مسلسل جاری انہدام کے طور پر واضح ہے۔ کردار کسی پنجرے کی طرح اس سلسلہ عمل میں مقید ہیں اور وہ لازماً کسی ایسی راہ کو تلاش کریں گے جو مشترکہ اقدار کی دھیرے دھیرے معدومیت کے عمل سے مطابقت رکھے گا۔ یقیناً بروچ اپنے تاریخی تجزیے کی درستی کا قائل تھا‘ یعنی وہ اس بات پر مصر تھا کہ جس دنیا کے امکان کو وہ بیان کررہا تھا وہ ایسا امکان تھا جو صحیح ثابت ہوگا۔ لیکن آؤ ہم اس بات کا تصور کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ غلطی پر تھا اور یہ کہ انہدام کے اس عمل کے متوازی ایک اور عمل جاری تھا۔ ایک مثبت تبدیلی جو بروچ دیکھنے سے قاصر تھا۔ اس سے **نیند میں چلنے والے** کی اہمیت پر کیا فرق پڑے گا، ظاہر ہے کچھ بھی نہیں۔ اس لیے کہ اقدار کے انہدام کا عمل انسانی دنیا کا ایک ناگزیر امکان ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے اُس کے رویوں کو سمجھنے کے لیے‘ انسان اس عمل کے گرداب میں پھنس گیا ہے۔ یہی وہ کچھ ہے جس کی اہمیت ہے۔ بروچ نے وجودی حالت کا ایک نامعلوم خطہ دریافت کیا۔ وجودی حالت کے خطے کا مطلب ہے وجودی حالت کا امکان‘ وہ امکان حقیقت بنتا ہے یا نہیں‘ ایک ثانوی حقیقت ہے۔

کرسچن سالمن: تو پھر ٹرمینل پیراڈاکسز (terminal paradoxes) کے عہد کو ’جہاں تمہارے تمام ناول وقوع پذیر ہوئے ہیں‘ ’ایک امکان کے طور پر سمجھنا چاہیے نہ کہ ایک حقیقت کے طور پر۔

میلان کنڈیرا: یورپ کے لیے ایک امکان یورپ کا ایک ممکنہ تصور۔ انسان کے لیے ایک ممکن صورت حال۔

کرسچن سالمن: لیکن اگر تم حقیقت کے بجائے ایک امکان کو گرفت میں لانے کی سعی کررہے ہو تو پھر اس تصور کو سنجیدگی سے کیوں لیا جائے جو تم پیش کرتے ہو‘ مثلاً پراگ اور وہ واقعات جو وہاں

وقوع پذیر ہوتے ہیں۔

میلان کنڈیرا: اگر لکھاری ایک تاریخی صورت حال کو انسانی دنیا کا ایک تازہ اور انکشاف انگیز امکان سمجھتا ہے' وہ اسے ایسے ہی بیان کرنے کی کوشش کرے گا جیسے کہ وہ ہے۔ اس کے باوجود جہاں تک ناول کی قدر (value) کا تعلق ہے' تاریخی حقیقت سے وفاداری اس کے لیے ثانوی اہمیت کی حامل ہے۔ ناول نگار نہ ہی تاریخ نگار ہے اور نہ ہی پیغمبر: وہ وجودی حالت کا ایک سیاح ہے۔

❖❖❖❖

باب سوم

''نیند میں چلنے والے''* سے متاثر ہو کر کچھ خیالات

کمپوزیشن

تین ناولوں سے مل کر بنی ہوئی ایک کمپوزیشن: پیسے نوُ یا رومانیت' ایسک یا افراتفری (Anarchy) ہوگنوئے نا' یا حقیقت پسندی (جرمن میں Sachlich keit)۔ ہر ناول کی کہانی کا آغاز گزشتہ ناول کی کہانی کے پندرہ برس بعد ہوتا ہے (1918,1903,1888): کوئی بھی ناول اپنے کسی سبب کے تعلق کی وجہ سے دوسرے سے جڑا ہوا نہیں ہے۔ ہر ناول کے کرداروں کا ایک اپنا دائرہ کار ہے اور اس کی بنت باقی دو ناولوں سے مختلف ہے۔

یہ صحیح ہے کہ پیسے نو (پہلے ناول کا مرکزی کردار) اور ایسک (دوسرے ناول کا مرکزی کردار) تیسرے ناول کے منظر نامے میں ایک دوسرے سے ملتے ہیں' اور برٹرینڈ (پہلے ناول کا کردار) دوسرے ناول میں کچھ کردار ادا کرتا ہے۔ تاہم وہ کہانی جس سے برٹرینڈ پہلے ناول میں سے گزرتا ہے (پیسے نوُ روزینہ اور الزبتھ کے ساتھ) دوسرے ناول میں مکمل طور پر غائب ہے۔ اور جب پیسے نو تیسرے ناول میں ظاہر ہوتا ہے تو اس کے ذہن میں اپنی جوانی کی محض ایک موہوم یاد ہوتی ہے' (جو پہلے ناول میں بیان کی گئی ہے۔)

چناں چہ **نیند میں چلنے والے** اور بیسویں صدی کے دوسرے عظیم ناول نگاروں (پروست' موسل' تھامس مان وغیرہ) کی نقش نگاریوں میں ایک بنیادی فرق ہے۔ بروچ کے کام میں یہ کسی عمل اور نہ ہی کسی (کردار یا خاندان) کی سوانح حیات کا تسلسل ہے' جو اس تمام قصے کو تسلسل فراہم کرتا ہے۔ یہ کچھ اور ہے' کوئی چیز جو بہت کم ظاہر ہوتی ہے' جو کم قابل فہم ہے' اور جو پوشیدہ ہے: یہ ایک موضوع کا تسلسل ہے (انسان جو اقدار کی شکست و ریخت کا سامنا کر رہا ہے۔)

ممکنات

انسان کے لیے اس دنیا میں' جو اب ایک جال بن چکی ہے' کیا ممکنات ہیں؟

---

* Hermann Broch کا ناول "The Sleep Walkers"

اس بات کا جواب دینے کے لیے سب سے پہلے تو ایک ایسا مستحکم تصور ہونا چاہیے کہ دنیا کیا ہے۔اس کے بارے میں میں ایک علم الوجود پر مبنی مفروضہ ہونا چاہیے۔

کافکا کے نزدیک دنیا:ایک ایسی کائنات جو بیوروکریٹک ہو چکی ہے۔ یہاں دفتر بہت سے سماجی مظاہر میں سے ایک نہیں' بل کہ دنیا کی اساس ہے۔

یہاں تارک الدنیا کافکا اور مقبول عام ہیزک میں ایک مشابہت (ایک متجسس' غیر متوقع مشابہت) ملتی ہے۔ ہیزک فوج کو' آسٹرو۔ہنگرین سماج کے منظرنامے کو' کسی حقیقت پسند یا سماجی نقاد کے انداز کی طرح بیان نہیں کرتا بل کہ اسے دنیا کی جدید ماہیت کے طور پر بیان کرتا ہے۔ کافکائی عدالت کی طرح' ہیزک کی فوج ایک افسر شاہی ادارے کے سوا اور کچھ نہیں ہے' ایک عسکری انتظامیہ جس میں پرانی عسکری صفات (جرات' فنکاری' مستعدی) کی اب کوئی اہمیت نہیں رہی۔

ہیزک کی فوج کے افسر شاہ غبی ہیں' کافکا کے بیوروکریٹوں کی نظریہ پرست اور مضحکہ خیز منطق بھی دانائی سے تہی دست ہے۔ کافکا کے ناول میں یہ کند ذہنیت اسرار کے لبادے میں لپٹی ہوئی ہے اور یہ مابعد الطبعیاتی تمثیل کی خصوصیت اختیار کر لیتی ہے۔ یہ دہشت زدہ کرتی ہے۔ جوزف k' اس کے اعمال' اس کے ناقابل فہم الفاظ کی مناسب توجیہہ پیش کرنے کی اپنی مقدور بھر کوشش کرتا ہے۔اس لیے کہ سزائے موت کا سزاوار ہونا دہشت ناک تو ہے' مگر بغیر کوئی جرم کیے کسی حماقت کا شہید بننے کے لیے یہ سزا پانا ناقابل برداشت ہے۔ چناں چہ' اپنی بے گناہی کے باوجود k اپنے گناہ کو تسلیم کر لیتا ہے اور اپنے جرم کو تلاش کرتا ہے۔ آخری باب میں' وہ اپنے دو جلادوں کو میونسپل پولیس کی نظروں سے بچاتا ہے (جو ہو سکتا ہے اسے سزا سے بچا لیں) اور موت سے کچھ لمحے پہلے' وہ خود کو اس بات پر ملامت کرتا ہے کہ اس میں اتنی ہمت کیوں نہیں کہ وہ چاقو خود اپنے سینے میں گھونپ لے اور انہیں اس بے ہودہ فرض کی ادائیگی سے مبرا کر دے۔

شوائک k کے بالکل متضاد ہے۔ وہ اپنے اردگرد کی دنیا (کند ذہنیت کی دنیا) کی اس قدر مکمل اور بھرپور انداز میں نقل کرتا ہے کہ کوئی یہ نہیں بتا سکتا کہ آیا وہ ضعیف العقل ہے یا نہیں۔ اس وجہ سے نہیں کہ اس میں کچھ معقولیت ہے کہ وہ رائج العمل نظام کے ساتھ اس قدر آسانی (اور اس قدر مسرت) کے ساتھ خود کو ڈھال لیتا ہے بل کہ اس لیے کہ یہ معقولیت سے بالکل خالی ہے۔ وہ خود لطف اٹھاتا ہے' دوسرے لوگوں کو خوش کرتا ہے اور خود کو اس کے مطابق ڈھالنے کے اپنے حد سے متجاوز انداز سے دنیا کو ایک عظیم مذاق میں بدل دیتا ہے۔

(ہم میں سے وہ' جو عہد جدید کے مطلق العنان کمیونسٹ انداز کے تجربے سے گزرے ہیں' جانتے ہیں کہ یہ دورویے' بظاہر مصنوعی' لٹریری' مبالغہ آمیز دکھائی دینے کے باوجود بے حد حقیقی ہیں۔ہم ایک ایسے دور میں رہ چکے ہیں جو ایک طرف سے کافکا کے امکانی پہلو اور دوسری طرف شوائک کی امکانی کیفیت سے بند کیا ہوا ہے۔جس کا مطلب ہے : ایک ایسا دور جس میں ایک کنارہ طاقت کے ساتھ اس حد تک شناخت کا ہے جس میں شکار اپنے ہی جلاد کے ساتھ رفاقت پیدا کر لیتا ہے اور دوسرا کنارا طاقت کو اس حد تک تسلیم کرنے سے انکار ہے کہ وہ کسی بھی شے کو سنجیدگی سے نہیں لیتا۔جس کا مطلب ہے : مطلق سنجیدہ جوزف kاور مطلق غیر سنجیدہ شوائک کے درمیان کے عہد میں۔)

اور بروچ کے بارے میں؟ اس کا علم الوجود پر مبنی مفروضہ کیا ہے؟

دنیا اقدار کے انتشار کا ایک سلسلہ ہے (وہ اقدار جو قرون وسطیٰ نے آگے عطا کیں) یہ وہ سلسلہ ہے جو عہد جدید کی چار صدیوں پر پھیلا ہوا ہے اور یہی اس کی اساس ہے۔

بروچ تین ممکنات کو دریافت کرتا ہے: پیسےنو (Trillogy کے پہلے ناول کا کردار) کی امکانی حالت' ایسک (دوسرے ناول کا کردار) کی امکانی حالت' اور ہوگوئے نا (Triology کے تیسرے ناول کا کردار) کی امکانی حالت۔

پیسےنو امکانی حالت

جو چم ودان' پیسےنو کا بھائی' ایک ڈوئل میں مارا جاتا ہے۔باپ کہتا ہے: ''وہ عزت کے لیے مرا''۔یہ الفاظ جو چم کی یادداشت میں ہمیشہ کے لیے ثبت ہو جاتے ہیں۔

مگر اس کا دوست برٹرینڈ حیران ہوتا ہے۔یہ کس طرح ممکن ہے کہ ٹرینوں اور فیکٹریوں کے اس عہد میں' دو آدمی ایک ضدی انداز میں' بازو سیدھے کیے اور ہاتھوں میں ریوالور لیے ایک دوسرے کے سامنے آ سکتے ہیں؟

جس پر جو چم سوچتا ہے: برٹرینڈ کے پاس غیرت کے کوئی جذبات نہیں ہیں۔اور برٹرینڈ کے خیالات کا سلسلہ جاری رہتا ہے: جذبات وقت کے تغیر میں مزاحم ہوتے ہیں۔یہ قدامت پرستی کی ناقابل تباہ بنیاد ہے۔ایک اساطیری تلچھٹ ہے۔

اب' موروثی اقدار' ان کی اساطیری تلچھٹ کے ساتھ جذباتی وابستگی جو چم ودان پیسےنو کا رویہ ہے۔پیسےنو یونیفارم کے تصور سے وابستہ ہے۔راوی کہتا ہے کہ اگلے وقتوں میں' عظیم منصف کے طور پر چرچ انسان پر حکمرانی کرتا تھا۔پادری کی عبا ماورائے ارضی قوت کا نشان تھی' جب کہ افسر کی

یونیفارم، مجسٹریٹ کا گاؤن بے حرمت لوگوں کی نمائندگی کرتے تھے۔ جب چرچ کا ساحرانہ اثر دھیرے دھیرے زائل ہوتا گیا، یونیفارم نے تقدس پسند عادت کی جگہ لے لی اور بالآخر یہ بلند ہوتے ہوتے مطلق کے درجے تک پہنچ گئی۔

یونیفارم وہ شے ہے جس کا انتخاب ہم نہیں کرتے بلکہ جو ہم سے منسوب کردی جاتی ہے: یعنی فرد کی غیر متعین حیثیت کے سامنے ایک کائناتی ایقان۔ جب ان اقدار کو جو کبھی محکم تھیں، چیلنج کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور وہ پسپا ہوجاتی ہیں، سر جھک جاتے ہیں، تو وہ، جو ان کے بغیر (وفاداری، خاندان، ملک، نظم وضبط، محبت کے بغیر) زندہ نہیں رہ سکتا، اپنی یونیفارم کے کائناتی پن میں خود کو مقید کرلیتا ہے۔ جیسے کہ یونیفارم اس ماورائیت کا آخری چیتھڑا ہو جو اسے اس مستقبل کی سرد مہری سے بچالے گی جہاں کوئی قابل احترام شے باقی نہ رہی ہو۔

پیسے نو کی کہانی کا انجام اس کی سہاگ رات کے موقع پر ہوتا ہے۔ اس کی بیوی، الزبتھ، اس سے محبت نہیں کرتی۔ اسے (پیسے نو کو) اپنے سامنے ایک بے محبت مستقبل کے سوا کچھ نظر نہیں آتا۔ وہ اس کے ساتھ بغیر لباس اتارے لیٹ جاتا ہے۔ اس انداز نے ''اس کے یونیفارم میں ذرا سا خم ڈال دیا، کوٹ کے پلو کھل گئے اور اس کی سیاہ پتلون کے سامنے کے حصے سے پرے ہٹ گئے، مگر جونہی جوچم نے یہ دیکھا، اس نے جلدی سے ہر شے کو دوبارہ درست کرلیا، اور سیاہ پتلون کو ڈھک دیا۔ اس نے اپنی ٹانگیں سلیقے سے رکھی ہوئی تھیں، مبادا اس کے چمکدار بوٹ چادر کو نہ چھولیں، وہ بستر کے قریب پڑی کرسی پر مشکل سے اپنے پاؤں رکھنے کی کوشش کرتا رہا۔''

ایک کی امکانی حالت

اقدار کا ورثہ جو اس زمانے سے متعلق تھا جب چرچ مکمل طور پر انسانوں کی زندگی پر چھایا ہوا تھا، عرصہ ہوا ڈھیلا پڑ چکا تھا، مگر پیسے نو کے لیے ان کا مافیہ ابھی بھی واضح تھا۔ اسے اپنے ملک کے بارے میں کوئی شبہ نہیں تھا۔ وہ جانتا تھا کہ اسے کس کا وفادار ہونا چاہیے اور یہ کہ کون اس کا خدا ہے۔

ایک کے نزدیک اقدار نقاب اوڑھے ہوئے ہیں۔ نظم وضبط، وفاداری، ایثار۔۔۔ وہ ان الفاظ کی قدر کرتا ہے۔ مگر وہ (الفاظ) حتمی طور پر کن امور کی نمائندگی کرتے ہیں؟ ایثار، کس کے لیے؟ وہ کس قسم کے نظم وضبط کا طالب ہو؟ وہ نہیں جانتا۔

اگر کوئی قدر اپنا ٹھوس مافیہ کھوچکی ہے، تو اس کا اب کیا باقی بچا ہے؟ محض ایک خالی حالت، ایک ایسا واجب، جس کی طرف کسی کا دھیان نہیں ہے، اور غضب ناک کہ اس کو سنا جائے اور اس کی اطاعت کی

جائے۔ جتنا کم ایبک یہ جانتا ہے کہ وہ کیا چاہتا ہے، اتنا ہی زیادہ شیفتگی سے وہ اس کا طلب گار ہے۔

ایبک بغیر خدا کے عہد کے جنونیت۔ اس لیے کہ تمام اقدار پرگرد پڑ چکی ہے۔ کسی بھی شے کو قدر کے طور پر اختیار کیا جا سکتا ہے۔ انصاف، نظم و ضبط۔۔۔ پہلے وہ انہیں ٹریڈ یونین کی جدوجہد، پھر مذہب میں ڈھونتا ہے۔ آج پولیس کی طاقت میں، کل امریکہ کے سراب میں، جہاں وہ نقل مکانی کرنے کے خواب دیکھتا ہے۔ وہ ایک دہشت گرد ہو سکتا تھا جو اپنے ہی ساتھیوں کی طرف پلٹ جائے۔ کسی پارٹی کا عسکریت پسند، کسی مسلک کا پیروکار یا کوئی خطرات پسند مہم جو، جو اپنی جان قربان کرنے کے لیے تیار ہو، وہ کچھ بھی ہو سکتا تھا۔ وہ تمام جذبے جو ہمارے عہد کی خون آشام تاریخ میں دیوانہ وار ابھر رہے ہیں انہیں ایبک کی انکسار آمیز مہم میں خوفناک انداز سے سامنے لایا گیا ہے، انہیں بے نقاب کیا گیا ہے اور ان کی تشخیص کی گئی ہے۔

وہ اس دفتر سے غیر مطمئن ہے جہاں وہ کام کرتا ہے۔ اس کا جھگڑا ہوتا ہے اور اسے برطرف کر دیا جاتا ہے۔ اس طرح کہانی کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس تمام انتشار کا، جو اس کے لیے پریشانی کا باعث بن رہا ہے، ذمہ دار ایک کھاتہ نویس ہے، جس کا نام نیٹ وگ ہے۔ کسی بھی صورت میں ایبک فیصلہ کرتا ہے کہ وہ پولیس کے سامنے اس کے خلاف مخبری کرے۔ کیا یہ اس کا فرض نہیں ہے؟ کیا یہ ایسی خدمت نہیں ہے جس کے لیے وہ ہر ایک کے سامنے جواب دہ ہے، ان تمام لوگوں کے سامنے جو اس کی طرح قانون اور نظم و ضبط کی عمل داری کے خواہاں ہیں؟

''مگر ایک روز، کسی قسم کے شک و شبہ سے بے خبر ایک شراب خانے میں نیٹ وگ خوش دلی سے اسے اپنی طرف بلاتا ہے اور اسے شراب پیش کرتا ہے، اپنے خیالات سے مغلوب، ایبک نیٹ وگ کا جرم یاد کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر اب تک یہ اس قدر بے سروپا انداز میں غیر اہم اور مدھم ہو چکا تھا کہ ایبک کو اچانک اپنے منصوبے کی مضحکہ خیزی کا اندازہ ہوا، اور ایک ڈھلمل انداز میں، بہرحال کسی قدر شرمندگی کے ساتھ اس نے گلاس کو تھام لیا۔''

ایبک کے نزدیک دنیا خیر اور شر کی راجدھانیوں میں منقسم ہے۔ مگر افسوس، خیر اور شر دونوں کو شناخت کرنا ناممکن ہے۔ (محض نیٹ وگ سے اس ملاقات کے بعد، وہ کون صحیح اور کون غلط ہے کا راستہ بھول جاتا ہے) اس عظیم نقاب پوش رقص میں جس کا نام دنیا ہے، صرف برٹرینڈ ہی ہے جو اپنے چہرے پر برائی کا دائمی داغ لیے پھرتا ہے، کیوں کہ اس کا جرم کسی بھی شک و شبہ سے بالاتر ہے: وہ ایک ہم جنس پرست ہے اور یوں الوہی نظم و ضبط میں تخریب پیدا کرنے والا۔ ناول کے آغاز میں ایبک نیٹ وگ کی مخبری کرنے کو

تیار ہے۔ ناول کے اختتام پر وہ برٹرینڈ کی مخبری لیے ہوئے ایک خط ڈاک کے حوالے کرتا ہے۔

ہوگوئے نا کی امکانی حالت

ایک برٹرینڈ کو ملزم ٹھہراتا ہے۔ ہوگوئے نا ایک کو ملزم ٹھہراتا ہے۔ ایک نے دنیا کو بچانے کے لیے یہ کیا۔ ہوگوئے ایسا اپنے کیریئر کو بچانے کے لیے کرتا ہے۔

ایسی دنیا میں جہاں مشترکہ اقدار نہیں ہیں' ہوگوئے نا ایسا شخص ہے جو اپنے مطلب کے حصول کے لیے کچھ بھی کرنے کو تیار ہے اور مکمل طور پر پرسکون محسوس کرتا ہے۔ اخلاقی لوازم کی عدم موجودگی اُس کی آزادی اور اس کی نجات ہے۔

اس حقیقت کی نہایت زیادہ اہمیت ہے کہ یہ وہ ہے جو احساسِ جرم کے کسی مہین ترین احساس کے بغیر ایک کو قتل کر دیتا ہے۔ اس لیے کہ ''ہمیشہ یہ کم تر اخلاقی نظام سے وابستہ شخص ہی ہوتا ہے جو انتشار کے شکار ایک برتر اخلاقی نظام سے وابستہ شخص کو قتل کرتا ہے۔ ہمیشہ یہی وہ بدقسمت ملعون ہوتا ہے' جو اقدار کے انتشار کے مرحلوں میں جلاد کا کردار اپنا لیتا ہے' اور اس روز جب فیصلے کے بگل کی آواز آتی ہے' یہ تمام اقدار سے آزاد ہوا وہ شخص ہوتا ہے جو اس دنیا کا جلاد بن جاتا ہے جس نے اپنی سزا کا فیصلہ خود صادر کیا ہوا۔''

بروچ کے خیال میں' عہدِ جدید غیر منطقی عقیدے کے عہد اور عقیدے کے بغیر عہد، کے درمیان ایک پل ہے۔ اس پل کے آخری سرے پر جو شبیہ نمودار ہوتی ہے وہ ایک خوش مزاج اور کسی احساسِ جرم کے بغیر قاتل ہوگوئے نا کی ہے۔ عہدِ جدید کا اپنے مدہوش انداز میں خاتمہ۔

k' شوائک' پیپے نو' ایک' ہوگوئے نا' پانچ بنیادی امکانات' پانچ ایسے راہنما ستارے ہیں' جن کے بغیر میرا یقین ہے کہ ہمارے عہد کا وجودی نقشہ کھینچنا ناممکن ہے۔

قرنوں کے آسمان تلے

عہدِ جدید کے آسمانوں میں جو سیارے گردش کرتے ہیں ان کا اظہار ایک انفرادی جذباتی دنیا میں ہمیشہ کسی خاص ہیئت میں ہوتا ہے۔ اس ہیئت کے ذریعے کردار کی صورتحال اور اس کا وجودی ادراک تشکیل پاتا ہے۔

بروچ ایک کے بارے میں بات کرتا ہے اور فوراً ہی اس کا موازنہ لوتھر سے کرتا ہے۔ دونوں باغیوں کے زمرے میں آتے ہیں (بروچ تفصیلاً اس بات کا تجزیہ کرتا ہے)۔ ایک لوتھر کی طرح ایک باغی ہے۔ ہم کسی کردار کی جڑوں کو اس کے بچپن میں تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں ایک کی جڑیں

(اس کا بچپن ہمارے لیے نامعلوم رہتا ہے) کسی اور صدی میں ملتی ہیں۔ ایبک کا ماضی لوتھر ہے۔

اس وردی پوش انسان' پیپے نو کو سمجھنے کے لیے بروچ کو اسے اس طویل تاریخی سلسلے کے درمیان میں رکھنا پڑا جب اس بے حرمت یونیفارم نے پادری کی عبا کی جگہ لے لی: جونہی اس نے ایسا کیا' عہد جدید کی ساری آسمانی محراب اس بے حقیقت افسر کے سامنے روشن ہو گئی۔

بروچ کے لیے کردار کا تصور کسی بے مثالیت' نا قابل نقل اور عارضی' ایک ایسے معجزاتی لمحے کے طور پر' معدومیت جس کا مقدر ہو' نہیں کیا جاتا۔ بل کہ ایک ایسے ٹھوس پل کی صورت میں کیا جاتا ہے جو وقت سے اوپر تعمیر کیا گیا ہو' جہاں لوتھر اور ایبک' ماضی اور حال' ایک دوسرے کے ساتھ نمودار ہوتے ہیں۔

فلسفہء تاریخ سے زیادہ انسان کو دیکھنے کا نیا انداز (اس کو زمانوں کی آسمانی محراب تلے دیکھنا) '**نیند میں چلنے والے** میں بروچ' میرے خیال میں' ناول کے مستقبل کے امکانات کے تصوراتی معیار کا ایک نمونہ پیش کرتا ہے۔

بروچ کی روشنی میں' میں نے تھامس مان کے **ڈاکٹر فاسٹس** کو پڑھا۔ یہ ایسا ناول ہے جو نہ صرف ایک موسیقار ایدریاں لیورکن کی زندگی کا تجزیہ کرتا ہے بل کہ اس کے ساتھ جرمن موسیقی کی کئی صدیوں کا بھی جائزہ لیتا ہے۔ ایدریان لیورکن صرف ایک موسیقار ہی نہیں ہے' وہ ایسا موسیقار ہے جو موسیقی کی تاریخ کو اس کی انتہا تک لے جاتا ہے۔ (اس کی عظیم ترین بندش' الہام) اور وہ محض آخری موسیقار نہیں ہے' وہ فاؤسٹ بھی ہے۔ اس کی نظریں اپنے ملک کی ابلیس پرستی پر جمی ہوئی ہیں (اس نے یہ ناول دوسری جنگ عظیم کے اختتام کے قریب لکھا)۔ تھامس مان اس معاہدے پر حیران ہوتا ہے جو جرمن روح کے زندہ مظہر' اس اساطیری ڈاکٹر۔۔۔ نے شیطان کے ساتھ کیا۔ اس کے ملک کی پوری تاریخ اچانک ایک واحد کردار' فاؤسٹ' کی واحد مہم کے سامنے ابھرنے ہونے لگتی ہے۔

بروچ کی روشنی میں میں نے کارلوفونتے کا Terra Nostra پڑھا' جس میں تمام ہسپانوی مہم (یورپی اور امریکی) ایک عظیم دوربینی' حیران کن تخیل' انتشار میں سموئی ہوئی ہے۔ فونتے بروچ کے اصول کو تبدیل کرتا ہے: یعنی ایبک لوتھر کی طرح ہے، کو ایک مزید بنیادی اصول میں تبدیل کرتا ہے کہ ایبک لوتھر ہے۔ وہ ہمیں اس طریقہ کار کو سمجھنے کا راستہ بتاتا ہے۔ ایک انسان کی تشکیل میں کئی زندگیاں شامل ہوتی ہیں۔ آواگون کی قدیم دیومالا نے ناول کی ایسی تکنیک میں ٹھوس شکل اختیار کر لی جس نے Terra Nostra کو ایک بے کنار' حیران کن خواب میں بدل دیا جہاں انہیں کرداروں کے لاانتہا دوبارہ جنم (آواگون) اور ان کرداروں کی حرکت سے تاریخ مسلسل تشکیل پا رہی ہے۔ وہی لوڈوویکو

جس نے میکسیکو کی صورت میں اب تلک ایک نامعلوم براعظم کو ڈھونڈا تھا' کئی صدیوں بعد پیرس میں نمودار ہوتا ہے۔اس سیلیسینا کے ہمراہ' جو صدیوں پیشتر' فلپ دوئم کی داشتہ تھی۔اور اسی طرح باقی دوسرے کردار۔

صرف اختتام (کسی محبت' زندگی یا کسی عہد کے خاتمے) پر ہی ماضی خود کو مکمل طور پر آشکار کرتا ہے اور ایک انتہائی واضح اور حتمی شکل اختیار کرتا ہے۔بروش کے لیے ہوگوئے نالمحہ آخر ہے۔مان کے لیے ہٹلر' فونتیس کے لیے یہ تاریخ کی تصوراتی رصدگاہ سے دیکھی جانے والی حدّ ہزار سالہ ادوار کے درمیان ایک اساطیری سرحد ہے۔۔۔یورپ کی یہ ندرت' وقت کی شفاف سطح پر ایک نشان کی طرح، پہلے ہی سے ختم شدہ' متروک' تنہا اور ایک ایسی عاجزانہ' اور پُر درد داستان دکھائی دیتی ہے، جیسے یہ کوئی چھوٹی سی ذاتی کہانی ہو، جسے ہم کل ہی بھول جائیں گے۔

درحقیقت' اگر لوتھر ایک ہے' تو وہ تاریخ جو لوتھر سے ایک تک پھیلی ہوئی ہے' محض ایک شخص واحد کی ذاتی سوانح حیات ہے: مارٹن لوتھر۔ایبک' اور تمام تاریخ محض چند کرداروں کی کہانی ہے (ایک فاؤسٹ' ایک ڈان یوان' ایک دان کے ہوتے' ایک راسٹیگنیک' ایک ایبک) جنہوں نے اکٹھے مل کر یورپ کی تاریخی مسافت طے کی ہے۔

سببیت سے پرے (Beyond Causality)

لیون کی جاگیر پر' دو تنہا اداس (melancholic) مرد اور عورت ملتے ہیں۔وہ دونوں ایک دوسرے کو پسند کرنے لگتے ہیں اور دل ہی دل میں ایک دوسرے کو اپنا شریک زندگی بنانے کی آرزو میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔انہیں بس کسی ایسے موقع کی تلاش ہوتی ہے جب وہ اپنا مافیہ بیان کرنے کے لیے تنہا ہوں۔بالآخر' ایک روز وہ خود کو اس جنگل میں دوسرے لوگوں کی نظروں سے اوجھل پاتے ہیں جہاں وہ جھینگے اکٹھے کرنے آئے ہوتے ہیں۔یہ جانتے ہوئے کہ وہ لمحہ آن پہنچا ہے اور انہیں اسے نہیں گنوانا چاہیے' وہ دونوں گھبرائے ہوئے' اور خاموش ہوتے ہیں' جب خاموشی بہت طویل ہونے لگتی ہے تو عورت اچانک "غیر ارادی" طور پر' اضطراری انداز میں' جھینگوں کے بارے میں باتیں کرنا شروع کر دیتی ہے۔اس کے بعد پھر خاموشی چھا جاتی ہے اور مرد اپنی خواہش کا اظہار کرنے کے لیے کوئی راستہ نکالنے کا جتن کرتا ہے۔مگر محبت کے بارے میں کچھ کہنے کے بجائے کسی "غیر متوقع ذہنی لہر" پر سوار وہ بھی جھینگوں کے بارے میں گفتگو کرنے لگتا ہے۔گھر واپسی کے راستے پر وہ ناتواں اور مایوس جھینگوں ہی کے بارے میں باتیں کرتے جاتے ہیں' اس لیے کہ وہ جانتے ہیں کہ وہ کبھی بھی۔۔۔کبھی بھی محبت کا

اظہار نہیں کر پائیں گے۔

گھر واپس آنے کے بعد، مرد خود سے کہتا ہے کہ اس نے اپنا اظہارِ عشق اپنی مرحوم داشتہ کی یاد کی وجہ سے نہیں کیا، جس سے وہ بے وفائی نہیں کر سکتا تھا۔ مگر ہم خوب اچھی طرح سے یہ جانتے ہیں: یہ ایک جھوٹا بہانہ ہے جو وہ خود کو تسلی دینے کے لیے گھڑتا ہے۔ خود کو تسلی دینے کے لیے؟ جی ہاں۔ کیوں کہ ہم کسی سبب کی وجہ سے محبت کھو دینے کے بعد خود کو راضی بہ رضا کر سکتے ہیں۔ اگر ہم بغیر کسی وجہ کے محبت کو گنوا دیں تو ہم خود کو کبھی معاف نہیں کر پائیں گے۔

یہ چھوٹا سا خوبصورت واقعہ اینا کیرنن کی عظیم بازگری میں ایک تمثیل (کی طرح) ہے: جو انسانی عمل کے بےسبب، ناقابلِ شمار، یہاں تک کہ پراسرار پہلو کو سامنے لاتا ہے۔

عمل کیا ہے؟ ناول کا دائمی سوال، یا اسے اس کا تشکیلاتی سوال کہہ لیجیے۔ ایک فیصلہ کس طرح جنم لیتا ہے؟ یہ کسی عمل میں کس طرح بدلتا ہے اور کس طرح اعمال آپس میں مل کر ایک مہم بناتے ہیں۔

زندگی کی پراسرار اور منتشر بنت سے قدیم ناول نگاروں نے معقولیت کا تار الگ کرنے کی کوشش کی۔ ان کے خیال میں، منطقی طور پر قابلِ گرفت مقصد کسی عمل کو جنم دیتا ہے، اور یہ عمل کسی دوسرے عمل کو مہمیز دیتا ہے۔ ایک مہم اعمال کا ایک روشن سببی (causal) سلسلہ ہے۔

ورتھر اپنے دوست کی بیوی کو پسند کرتا ہے۔ وہ اپنے دوست سے بے وفائی نہیں کر سکتا۔ وہ اپنی محبت سے دستبردار نہیں ہو سکتا، چناں چہ وہ اپنے آپ کو ہی ہلاک کر لیتا ہے۔ الجبرے کی مساوات کی سی شفاف صراحت لیے ایک خودکشی۔

مگر اینا کرینن خود کو کیوں ہلاک کرتی ہے؟

وہ شخص جس نے محبت کے بجائے جھینگوں کے بارے میں باتیں کیں، یہ یقین کرنا چاہتا تھا کہ اس نے ایسا اپنی مرحوم محبوبہ کے لیے کیا۔ اینا کیرینن کے لیے ہم جو وجوہات پیش کرنا چاہیں، وہ بھی اتنی ہی کم مایہ ہوں گی۔ یہ صحیح ہے کہ لوگ اس کے ساتھ اہانت آمیز برتاؤ کر رہے ہیں، مگر کیا وہ ایسا ہی سلوک ان لوگوں کے ساتھ روا نہیں رکھ سکتی؟ اس کے اپنے بیٹے سے ملنے پر پابندی لگا دی جاتی ہے مگر کیا یہ ایسی صورت حال ہے جو کسی اپیل اور تبدیلی کی کسی بھی امید سے ماورا ہے؟ ورونسکی پہلے ہی کسی حد تک کم فریفتہ ہے، مگر کیا وہ اب بھی اس سے محبت نہیں کرتا؟

اس کے علاوہ، اینا سٹیشن پر خود کو ہلاک کرنے کی غرض سے نہیں آئی تھی، وہ ورونسکی سے ملنے آئی تھی۔ وہ جب خود کو ٹرین کے آگے پھینکتی ہے تو اس نے ایسا کرنے کا فیصلہ پہلے سے نہیں کیا ہوتا۔ بل

کہ یہ ایسا ہے جیسے فیصلہ اینا کو بہالے گیا ہو۔ وہ اس سے آگے نکل گیا ہو۔ اس شخص کی طرح جس نے جھینگوں کے بارے میں باتیں کیں' اینا کسی غیر متوقع ذہنی لہر پر عمل کرتی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس کا عمل بے معنی ہے۔ مگر اس کی حیات عقلی طور پر قابل فہم سببیت (Eausality) سے باہر ہے۔ ٹالسٹائی کو (ناول کی تاریخ میں پہلی بار) تقریباً جوائس کے اندرونی مکالمے کو استعمال کرنا پڑا' تا کہ ان پھیلتی ہوئی جذباتی لہروں' لمحاتی احساسات اور منتشر خیالات کی لطیف بنتر کو دوبارہ تعمیر کر سکے جس کی مدد سے وہ اینا کی روح کو اس کے خودکشی کے سفر کی جانب گامزن دکھا سکے۔

اینا کا کردار' ہمیں ورتھر کے کردار' اور دوستوئیفسکی کے کیریلوف سے بھی کہیں دور دکھائی دیتا ہے۔ کیرلوف خود کو اس لیے ہلاک کرتا ہے کہ وہ بہت واضح طور پر بیان کیے گئے مفادات اور احتیاط سے سوچی گئی سازشوں کی وجہ سے اس کے لیے مجبور کیا جاتا ہے۔ اس کا عمل' چاہے وہ کتنا ہی پاگل پن کیوں نہ لگے' عقلی' باہوش' سوچا سمجھا' مل کہ پہلے سے سوچا سمجھا ہے۔ کیریلوف کا کردار اپنے بالکل ہی عجیب خودکشی کے فلسفے پر استوار ہے اور اس کا عمل محض خیالات کا نہایت منطقی انداز میں پھیلاؤ ہے۔

دوستوئیفسکی نے عقلیت کے پاگل پن کو بڑی مضبوطی سے اپنی گرفت میں رکھا اور وہ اس بات پر مصر رہا کہ وہ اس کی منطق کو اس کے انجام تک پہنچائے گا۔ ٹالسٹائی جس سرزمین کی کھوج لگاتا ہے وہ اس کے برعکس ہے: وہ غیر منطقی اور غیر عقلی خلل اندازیوں کو بے نقاب کرتا ہے۔ اسی لیے میں اس کا حوالہ دیتا ہوں۔ ٹالسٹائی کا حوالہ بروچ کو یورپی ناول کی طے کردہ عظیم تحقیق کے زمرے میں لا کھڑا کرتا ہے: اس کردار کی تحقیق، جو غیر عقلیت، ہمارے فیصلوں' ہماری زندگیوں میں ادا کرتی ہے۔

کنفیوژن (Con-fusions)

پیسے نو کی ملاقاتیں ایک چیک طوائف روزینہ سے جاری ہوتی ہیں مگر اس کے والدین اپنے ہی پس منظر کی ایک لڑکی الزبتھ سے اس کی شادی کا بندوبست کر دیتے ہیں۔ پیسے نو اس سے قطعاً محبت نہیں کرتا' مگر اس کے باوجود وہ اس کی توجہ حاصل کر لیتی ہے۔ درحقیقت اس کی توجہ کا باعث بذات خود وہ نہیں' مل کہ وہ کچھ ہے جس کی وہ نمائندگی کرتی ہے۔

جب وہ پہلی بار اس سے ملنے جاتا ہے تو گلیاں' باغات' ہمسایوں کے گھر' ایک عظیم اور جداگانہ تحفظ کی عکاسی کرتے ہیں۔ الزبتھ کا گھر ایک ایسے محفوظ' باوقار' اور دوستی سے معمور حیات کے خوشگوار ماحول کے ساتھ اس کا استقبال کرتا ہے جو کسی روز ''محبت میں بدل جائے گا'' اور کسی روز وقت آنے پر دوستی میں فنا ہو جائے گا۔ وہ قدر جس کی پیسے نو خواہش کرتا ہے (کسی خاندان کا دوستانہ تحفظ) خود کو اس

لمحے سے بھی پہلے اس کے سامنے پیش کر دیتی ہے جب وہ پہلی بار اس عورت کو دیکھتا ہے جس نے اپنی مرضی اور اپنی فطرت کے خلاف اس قدر کا نمائندہ بننا ہے۔

وہ اپنے آبائی قصبے میں چرچ میں بیٹھا ہوتا ہے اور آنکھیں بند کیے ایک نقرئی بادل پر بیٹھے ناقابل بیان مقدس کنواری مریم کو اپنے درمیان میں بٹھائے مقدس خاندان کا تصور کرتا ہے۔ پہلے بھی جب وہ ابھی کمسن تھا اسی چرچ میں یہی تصور اسے بہا لے گیا تھا۔ اس وقت جب وہ اپنے باپ کے کھیتوں پر ایک پولینڈ کی خادمہ کے ساتھ محبت میں مبتلا تھا اور اس نے تصور میں اسے مریم کے ساتھ گڈمڈ کر دیا۔ اور اس نے تصور میں خود کو اس کے حسین گھٹنوں پر بیٹھے ہوئے پایا' کنواری مریم کے گھٹنے خادمہ میں بدل گئے۔ اس بار جب اس کی آنکھیں بند تھیں وہ دوبارہ کنواری مریم کو دیکھتا ہے اور اچانک محسوس کرتا ہے کہ اس کے بال سنہرے ہیں۔ جی ہاں' مریم کے بال' الزبتھ کے بال' الزبتھ کے بال ہیں' وہ چونک جاتا ہے' وہ لرز جاتا ہے! اسے یہ لگتا ہے کہ تصورات کی اس تدبیر کے ذریعے خدا اسے خود یہ بتا رہا ہے کہ یہ عورت جس سے وہ محبت نہیں کرتا' دراصل یہی اس کی سچی اور واحد محبت ہے۔

غیر عقلی منطق کنفیوژن کے اصول پر استوار ہے: جیسے نوادراک حقیقت کی بہت کمزور فہم کا مالک ہے۔ واقعات کے اسباب اس کی گرفت میں نہیں آتے۔ وہ لوگوں کی نگاہوں کے عقب میں پوشیدہ مقاصد کو کبھی نہیں جان پائے گا۔ پھر بھی ہو سکتا ہے یہ کسی اور بہروپ میں ناقابل شناخت اور بے سبب ہو' بیرونی دنیا خاموش نہیں ہے: یہ اس سے ہمکلام ہوتی ہے۔ بودلیئر کی مشہور نظم کی طرح جہاں ''طویل بازگشتیں آپس میں گڈمڈ ہوتی ہیں۔'' جہاں ''آوازیں' خوشبوئیں' رنگ' باہم آہنگ میں آتے ہیں'': ایک شے دوسری کی طرح ہے' اس کے ساتھ گندھی ہوئی ہے (الزبتھ کنواری مریم کے ساتھ گڈمڈ ہو گئی ہے) اور چناں چہ یہی مشابہت اسے اپنے فیصلے میں واضح کر دیتی ہے۔

ایسک' مطلق' کا عاشق ہے۔ اس کا اصول ہے ''ہم صرف ایک بار محبت کر سکتے ہیں۔'' اور چوں کہ فراہمٹ جن اس سے محبت کرتی ہے تو ایسک کی منطق کے مطابق اسے کسی قیمت پر اپنے مرحوم شوہر کے ساتھ محبت نہیں کرنی چاہیے۔ اس کا مطلب ہے کہ اس شخص نے اس کے ساتھ غلط برتاؤ کیا اور وہ صرف ایک شیطان ہی ہو سکتا ہے۔ برٹرینڈ کی طرح کا ایک ولن۔ اس لیے کہ شر کی نمائندگی کرنے والے آپس میں قابل تبدیل ہوتے ہیں۔ وہ ایک دوسرے کے ساتھ کنفیوز ہو جاتے ہیں۔ وہ ایک ہی مافیہ کے مختلف مظاہر ہیں۔ اس وقت جب ایسک کی دیوار پر ٹنگے فراہمٹ جن کے پورٹریٹ پر نگاہ پڑتی ہے' یہ خیال اس کے ذہن میں آتا ہے کہ وہ خود جائے اور برٹرینڈ کی مخبری پولیس کو دے۔ اس لیے کہ اگر

ایسک بر ٹرینڈ پر وار کرسکتا ہے تو یہ فراہمٹ جن کے شوہر کو گزند پہنچانے کے مترادف ہوگا۔ایسے جیسے وہ ہمیں، ہم سب کو ایک مشترکہ برائی کے چھوٹے سے حصے سے نجات دلا رہا ہو۔

علامات کے جنگل

ہمیں نیند میں چلنے والے میں احتیاط سے، آہستہ آہستہ رک رک کران اعمال کے بارے میں پڑھنا چاہیے جو اتنے ہی غیر منطقی ہیں جتنے کہ قابل فہم۔اس طرح ہم اس پوشیدہ زیر سطح ترتیب کو اپنے احاطہ تصور میں لا سکتے ہیں جو پیپے نو، روزینہ اور الزبتھ کے فیصلوں کے عقب میں کارفرما ہے۔یہ کردار حقیقت کا ٹھوس شے کی صورت کے طور پر سامنا کرنے سے قاصر ہیں۔ان کی نظروں کے سامنے، ہر شے کسی علامت میں بدل جاتی ہے (الزبتھ نسوانی وقار کی علامت، برٹرینڈ جہنم کی علامت) اور جب وہ اس بات کے یقین میں مبتلا ہوئے کہ وہ حقیقت سے برسرِ پیکار ہیں تو درحقیقت اس وقت وہ علامتوں کے ساتھ ردعمل میں مصروف ہوتے ہیں۔

بروچ ہمیں دکھاتا ہے کہ یہ کنفیوژن (confusion) کا نظام، علاماتی سوچ کا نظام، کسی بھی انفرادی اور اجتماعی رویے کے پس پردہ موجود ہوتا ہے۔ہمیں یہ دیکھنے کے لیے محض اپنی زندگیوں میں جھانکنے کی ضرورت ہے کہ یہ غیر عقلی نظام کسی بھی منطقی سوچ کی نسبت کہیں زیادہ ہمارے رویوں کی راہنمائی کرتا ہے: ماہی خانے کی مچھلیوں میں شدید دلچسپی رکھنے والا کوئی شخص کسی اور شخص کی یاد دلا سکتا ہے جس نے ماضی میں میرے لیے بہت بڑی مصیبت کھڑی کر دی ہو، ہمیشہ مجھ میں حد سے زیادہ بداعتمادی پیدا کرے گا۔

غیر منطقی نظام کے اثرات سیاسی زندگی پر بھی کچھ کم نہیں ہیں: گزشتہ جنگ عظیم کے ساتھ کمیونسٹ روس نے علامتوں کی جنگ جیتی: وہ کم و بیش نصف صدی تک ان ایسکوں (Eschs) کی عظیم فوج کو خیر اور شر کی علامتیں فراہم کرنے میں کامیاب رہا جو اقدار کے اسی قدر آرزومند ہیں جتنا کہ وہ ان میں تمیز کرنے کے نااہل۔اسی وجہ سے یورپی شعور میں گولاگ کبھی بھی مطلق برائی کے طور پر نازی ازم کو ہٹا کر اس کی جگہ نہیں لے پائے گا۔یہی وجہ ہے کہ لوگ ویت نام کی جنگ کے خلاف پرہجوم مظاہروں کا بندوبست کرتے ہیں مگر افغانستان میں جنگ کے خلاف نہیں۔ویت نام، سامراج، نسل پرستی، نوآبادیاتی نظام، نازی ازم۔۔۔ یہ تمام لفظ بودلیئر کی نظم کے رنگوں اور اس کی آوازوں سے مشابہت رکھتے ہیں، جب کہ افغانستان کی جنگ کے بارے میں کہہ لیجیے کہ یہ علامتی طور پر خاموش ہے یا کسی بھی اعتبار سے یہ علامتوں کے گرم چشمے یعنی مطلق برائی' کے جادوئی دائرے سے باہر ہے۔

میں شاہراہوں پر رونما ہونے والی روزانہ اموات کے بارے میں بھی سوچتا ہوں۔ یہ کہ موت اتنی ہی خوفناک ہے جتنی کہ یہ عمومی ہے۔اور یہ کہ اس کی کینسر یا ایڈز سے ہونے والی موت سے کوئی مشابہت نہیں ہے۔کیوں کہ یہ فطرت کا نہیں بل کہ انسان کا عمل ہے' یہ تقریباً ایک رضا کارانہ موت ہے۔ یہ کس طرح ہے کہ ایسی موت ہمیں بدحواس کرنے' ہماری زندگیوں کو تہہ و بالا' ہمیں بہت سی اصلاحات کرنے کے لیے اکسانے میں ناکام ہے؟ جی نہیں! یہ ہمیں بدحواس نہیں کرتی۔ کیوں کہ چیونٹی کی طرح حقیقت کو سمجھنے کی ہماری فراست بھی بہت کمزور ہے۔ اور علامات کے سرریئل (Surr eal ماورائے واقعیت) دائرے میں' ایک خوبصورت کار کے لبادے میں رونما ہونے والی یہ موت دراصل زندگی کی ترجمانی کرتی ہے۔ یہ خندہ کن موت' جدیدیت' آزادی' مہم جوئی کے ساتھ گڈمڈ ہو جاتی ہے' جس طرح الزبتھ کو کنواری مریم کے ساتھ کن فیوزڈ کرلیا گیا تھا۔ سزائے موت پانے والے کسی شخص کی موت' ہماری توجہ کہیں سرعت سے اپنی جانب مبذول کرالیتی ہے اور اس کے بارے میں ہمارے جذبات ابھارتی ہے۔ یہ جلاد کی علامت سے گڈمڈ ہوتی ہوئی ہے۔اس میں ایک ایسی علامتی توانائی ہے جو کہیں زیادہ مضبوط' کہیں زیادہ تاریک اور بہت زیادہ ناگوار ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔

بودلیئر کی نظم کا دوبارہ حوالہ دیتے ہوئے۔''انسان ایک ایسا کھویا ہوا بچہ ہے جو''علامتوں کے جنگلوں''میں حیران و پریشان پھر رہا ہے''(ذہنی بلوغت کا معیار: علامتوں کی مزاحمت کرنے کی صلاحیت' مگر انسان ہر وقت طفولیت کی طرف گامزن ہے)

ہمہ تاریخیت (Poly Historicism)

اپنے ناولوں پر بحث کے دوران میں بروچ نفسیاتی ناول کی جمالیات کو مسترد کرتے ہوئے ،ناول کے اس انداز کی تائید کرتا ہے، جسے وہ نظریہ علم کا حامل اور ہمہ تاریخیت لیے ہوئے کہتا ہے۔ مجھے یوں لگتا ہے کہ دوسری اصطلاح صحیح طور پر منتخب نہیں کی گئی اور یہ گمراہ کن ہے۔ یہ بروچ ہی کا ہم وطن' بابائے آسٹریائی ادب' ایڈلبرٹ سٹیفٹر تھا جس نے اس اصطلاح کی صحیح معنوں میں ترجمانی کرتے ہوئے ایک ہمہ تاریخیت کا ترجمان ناول تخلیق کیا۔ 1857 (جی ہاں' عظیم مادام بوواری کا سال) میں اس نے Der Nachsommer (ہند کا موسم گرما) تحریر کیا۔ یہ ناول بہت مشہور ہے۔ نطشے نے اس کا شمار جرمن نثر کی چار عظیم کتابوں میں کیا ہے۔ میرے لیے بس یہ ایک بار پڑھنے کے قابل ہے: اس سے ہم' ارضیات' نباتات کے علم' حیوانات کے علم' تمام فنون (Crafts) مصوری اور فن تعمیر کے بارے میں کافی علم حاصل کرتے ہیں۔ لیکن انسان اور انسانی صورت احوال سے اس ضخیم تعلیمی انسائیکلوپیڈیا کا

کوئی قریبی تعلق نہیں ملتا' یہ اس ناول کی 'ہمہ تاریخیت' ہی ہے جس کی وجہ سے یہ ناول اس جوہر سے یکسر عاری ہے جو ناول کی خصوصیت ہے۔

مگر بُروچ کے ساتھ یہ معاملہ نہیں ہے۔ وہ اس شے کا تعاقب کرتا ہے' جو ''تنہا ایک ناول ہی دریافت کرسکتا ہے۔'' مگر وہ جانتا ہے کہ روایتی ہیئت (جو مکمل طور پر ایک کردار کی مہمات میں دبی ہوئی ہے اور جس کا مواد محض اسی مہم کے بیان پر مبنی ہے) ناول کو محدود کردیتی ہے اور اس کی ادراکی اہلیت کو کم کردیتی ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ ناول میں چیزوں کو سمو لینے کی غیر معمولی قوت ہے: جہاں فلسفہ اور نہ ہی شاعری ناول کو اپنے ساتھ شامل کرسکتی ہے' اور یہ خاصیت اس کی دوسرے علوم وفنون کو جذب کرنے کے رجحان سے عبارت ہے (ہمیں صرف ربی لیس Rabelais اور سروانتیں کو ذہن میں لانے کی ضرورت ہے) چناں چہ بروچ کے تناظر میں لفظ 'ہمہ تاریخیت' کا مطلب ہے: ان تمام ذہنی اور تمام شاعرانہ پیرایوں کی باہمی ترتیب، جس سے اس پہلو کو منور کیا جاسکے' جو صرف ایک ناول ہی کرسکتا ہے: یعنی انسان کی وجودی کیفیت۔

یقیناً یہ پہلو ناول کی گہری ہیئتی تبدیلی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

وہ؛ جو حاصل نہ ہوسکا

میں اجازت چاہوں گا کہ میں اپنے کچھ ذاتی خیالات کا اظہار کرسکوں۔ میں **نیند میں چلنے والے**' کے آخری ناول (ہوگوئے' یا' حقیقت پسندی) کو پسند کرتا ہوں اور اس کا معترف ہوں۔ اس میں ہیئت کی تبدیلی اور اس کا مختلف اجزا کو جوڑ کر کل بنانے کا عمل اپنی بہترین شکل میں موجود ہیں مگر اس کے بارے میں میرے کچھ ذہنی تحفظات ہیں۔

''ہمہ تاریخیت' کا مقصد' اختصار کی تکنیک کا تقاضا کرتا ہے جس پر بروچ نے کما حقہٗ توجہ نہ دی' اس وجہ سے اس کی تشکیلاتی صراحت متاثر ہوتی ہے۔

بہت سے عناصر (شعر' بیان' کہاوت' رپورتاژ' انشائیہ) ایک دوسرے میں' ایک حقیقی کثیر الصوت' وحدت میں ڈھلنے کے بجائے زیادہ تر ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ رہتے ہیں۔

اگر چہ اسے ایک بیان کی صورت میں تحریر کیا گیا ہے' جو اسی کا ایک کردار لکھتا ہے' تاہم اقدار کے زوال پر لکھے گئے شاندار مضمون کو ناول نگار کے اپنے خیالات کا ترجمان' ناول کی سچائی' اس کا بیان' اس کا تھیسس سمجھا جاسکتا ہے' اور یوں یہ اس اضافیت کو تباہ کرسکتا ہے جو ناول کے پیرائے کا لازمی جزو ہے۔

تمام عظیم فن پارے (خصوصاً اسی لیے کہ وہ عظیم ہیں) اپنے اندر ایسی شے لیے ہوتے ہیں جو

حاصل نہیں ہوتی: بروچ ہمارے لیے محض اس وجہ سے باعث تحریک نہیں ہے کہ جو کچھ وہ ہمارے سامنے لایا' بلکہ اس لیے بھی کہ جو کچھ اس نے ہمارے سامنے لانا چاہا' اور نہ لا سکا۔ اس کے کام میں جو نا قابل حصول رہا' اسی نے ہمیں ان ضرورتوں سے روشناس کرایا۔ (۱) ریڈیکل بنیادوں پر چیزوں کو عیاں کرنے کے ایک نئے آرٹ کی ضرورت (جو کہ تشکیلاتی صراحت کھوئے بغیر عہد جدید میں انسانی وجودی کیفیات کی پیچیدگیوں کا احاطہ کر سکے (۲) ناولیاتی باہمی تقابلی بیان کے ایک نئے فن کی ضرورت (جو فلسفے' بیان اور خواب کو ایک ہی موسیقی میں سمو سکے) (۳) خالصتاً ناولیاتی مضمون کے فن کی ضرورت (جو کسی مطلق سچائی کے پیغام کے علمبردار ہونے کا دعویٰ نہ رکھتا ہو' مگر مفروضاتی' ڈرامائیت سے بھرپور اور طنزیہ اسلوب رکھتا ہو)۔

جدیدیت پرستی

ہمارے وقت کے تمام عظیم ناول نگاروں میں' غالباً بروچ ہی ہے جو سب سے کم جانا جاتا ہے۔ اس کی وجہ جاننا اتنا مشکل نہیں ہے۔ اس نے ابھی **نیند میں چلنے والے**' بمشکل ختم ہی کیا تھا کہ اس نے دیکھا کہ ہٹلر برسر اقتدار آ گیا۔ جرمن ثقافتی زندگی تباہ ہو گئی۔ پانچ سال بعد وہ آسٹریا چھوڑ کر امریکہ چلا گیا اور وہ اپنی موت تک وہیں مقیم رہا۔ ان حالات میں اس کا کام جو اپنے فطری قارئین سے محروم رہا' ایک معمول کی لٹریری زندگی سے بھی محروم رہا اور یوں وہ اپنے وقت میں کوئی قابل ذکر کردار ادا کرنے سے قاصر تھا۔ وہ اپنے گرد قارئین' حمایت کرنے والوں اور تبصرہ نگاروں کا کوئی طبقہ پیدا کرنے' کسی خاص مکتبہ فکر کو تخلیق کرنے اور دوسرے قلمکاروں کو متاثر کرنے سے محروم رہا۔ موسل اور گومبرووکز کے کام کی طرح' اس کا کام بہت دیر بعد دریافت (بلکہ نئے سرے سے دریافت) ہوا' اور اسے ان لوگوں نے (مصنف کی موت کے بعد) دریافت کیا جو خود بروچ کی طرح' نئی ہیئت کے لیے اپنے شدید جذبے میں گرفتار تھے۔ دوسرے لفظوں میں' وہ لوگ جو اپنی افتادِ طبع کے لحاظ سے جدیدیت پرست تھے' مگر ان کی جدیدیت پرستی بروچ کی جدیدیت پرستی سے مشابہت نہیں رکھتی تھی۔ یہ نہیں کہ یہ جدید تر اور زیادہ ترقی یافتہ تھی' بلکہ یہ اپنی جڑوں' جدید دنیا کی طرف اپنے رویے اور اپنی جمالیات میں مختلف تھی۔ یہ فرق ایک خاص الجھن کا باعث بنا' بروچ کو (موسل اور گومبرووکز) کی طرح ایک عظیم جدت پیدا کرنے والا سمجھا گیا' مگر ایسا فنکار جس نے جدیدیت پرستی کے بہاؤ اور روایتی تصور سے سمجھوتہ نہیں کیا۔ (اس لیے کہ اس صدی کے دوسرے نصف میں' ہمیں متعین اصولوں کی جدیدیت پرستی کا اندازہ لگانا چاہیے۔ یونیورسٹی کی جدیدیت پرستی' یا یوں کہہ لیجیے کہ اسٹیبلشمنٹ کی جدیدیت پرستی)۔

مثلاً اسٹیبلشمنٹ کی جدیدیت پرستی ناول کی ہیئت کو تباہ کرنے پر اصرار کرتی ہے۔ بروچ کے تناظر میں' ناول کی ہیئت کے امکانات کے ختم ہونے کا ابھی دور دور تک امکان نہیں ہے۔

اسٹیبلشمنٹ کی جدیدیت پرستی ناول سے کردار کی حکمت اور برتاؤ کو منسوخ کر دے گی۔ جس کے بارے میں اس کا دعویٰ ہے کہ یہ بالآخر ایک ایسے نقاب کے سوا کچھ نہیں جو مصنف کا چہرہ چھپائے ہوئے ہے۔ بروچ کے کرداروں میں مصنف کا ذاتی وجود نا قابل شناخت ہے۔

اسٹیبلشمنٹ کی جدیدیت پرستی نے اجتماعیت کا تصور ممنوع قرار دے دیا ہے۔ وہی لفظ جسے اس کے برعکس بروچ یہ کہنے کے لیے فوری طور پر استعمال کرتا ہے کہ: محنت کی حد سے متجاوز تقسیم کے دور میں' بے قابو مہارت کے دور میں' ناول وہ آخری چوکی ہے' جہاں انسان ابھی زندگی کے ساتھ اپنی کلیت (entirety) میں اپنے تعلقات برقرار رکھ سکتا ہے۔

اسٹیبلشمنٹ کی جدیدیت پرستی کے مطابق ایک نا قابل تسخیر سرحد "جدید" ناول کو "روایتی" ناول سے علیحدہ کرتی ہے۔ (یہ "روایتی ناول" ایک ایسی ٹوکری ہے جس میں وہ ناول کی چار صدیوں کے مختلف ادوار کو اکھاڑ کر پھینک دیتے ہیں۔ بروچ کے خیال میں' جدید ناول اسی جستجو کا تسلسل ہے' جس نے سروانتیس سے لے کر اب تک تمام بڑے ناول نگاروں کے دماغوں پر قبضہ کر رکھا ہے۔

اسٹیبلشمنٹ کی جدیدیت پرستی کے پیچھے اس سیدھے سادھے (کائنات کی مقصدیت) جاننے والے عقیدے کا باقی رہ جانے والا حصہ ہے' یعنی تاریخ کا ایک دور ختم ہوتا ہے اور دوسرا (زیادہ بہتر) شروع ہو جاتا ہے' جو بالکل ہی نئی بنیادوں پر استوار ہوتا ہے۔ بروچ کے کام میں' ایک ایسی تاریخ کی اداس آگہی ہے جو ایسے حالات میں اپنے خاتمے کی طرف بڑھ رہی ہے جو آرٹ اور خاص طور پر ناول کے ارتقا میں شدید طور پر مزاحم ہے۔

❖❖❖❖

باب چہارم

ناول کی تشکیل کے فن پر ایک مکالمہ

کرچین سالمن: میں اس بحث کا آغاز تمہاری تحریر **نیند میں چلنے والے** سے متاثر ہو کر لکھے گئے خیالات سے کروں گا۔تم کہتے ہو کہ تمام عظیم ناولوں (خاص طور پر اس لیے کہ وہ عظیم ہیں) میں کوئی ایسی بات ہوتی ہے جو حاصل نہ کی جا سکی ہو، بروچ ہمارے لیے صرف اس لیے تحریک کا باعث نہیں کہ اس نے ہمارے سامنے کیا پیش کیا' بل کہ اس لیے بھی کہ اس نے کسی اور شے کو دکھانے کی کوشش بھی کی، جو وہ نہیں دکھا سکا۔اس کے کام میں جو کچھ حاصل نہیں ہو سکا وہ ہمیں تین چیزوں کی ضرورت کا احساس دلاتا ہے' (۱) ایک نیا فن جو شے کو انتہائی طور پر آشکار کر دے (جو عہد جدید میں ناول کی تشکیلاتی صراحت کھوئے بغیر وجودی حالت کی پیچیدگی کا احاطہ کر سکے' (۲) ناولیاتی تقابلی بیان (جو فلسفے' بیان اور خواب کو ایک ہی موسیقی میں سمو سکے) (۳) خصوصی طور پر ناولیاتی مضمون کا ایک نیا فن (جو کسی مطلق سچائی کے پیغام کا حامل ہونے کا دعویدار نہ ہو مگر مفروضاتی 'ڈرامائی اور کاٹ دار ہو)۔یہ تین نکات تمہارے اپنے فنی منصوبے کی بنیاد دکھائی دیتے ہیں' چلو ہم پہلے نکتے 'انتہائی آشکاریت' سے شروع کرتے ہیں۔

میلان کنڈیرا: عہد جدید میں وجودی حالت کی پیچیدگی کا احاطہ کرنے کے لیے اختصار اور تکثیف (condensation) کی تکنیک کی ضرورت ہے۔دوسری صورت میں آپ ایک بے انت طوالت کے جال میں گرفتار ہو سکتے ہیں۔**صفات کے بغیر انسان** (The man without qualities) 'ان دو تین ناولوں میں سے ایک ہے جو مجھے سب سے زیادہ پسند ہیں لیکن آپ مجھ سے اس کے بے پناہ اور نا تمام حجم کی تعریف کرنے کا تقاضا نہ کریں۔آپ ایک ایسے قلعے کا تصور کریں جو ایک ہی وقت میں سارے کا سارا نہ دیکھا جا سکے۔آپ ایک ایسی غنائی چوسنگت کا تصور کریں جو نو گھنٹے تک جاری رہے۔ہماری بہت سی بشریاتی بندشیں ہیں۔۔۔مثلاً یادداشت کی حد' جس سے تجاوز نہیں کرنا چاہیے۔جب آپ ایک

کتاب کے اختتام پر پہنچ جائیں تو اس وقت آپ کے لیے اس کتاب کا آغاز یاد رکھنا بھی ممکن ہونا چاہیے۔ بصورت دیگر ناول اپنی شکل کھو دیتا ہے۔ اس کی ''تشکیلاتی صراحت'' دھندلا جاتی ہے۔

کرچین سالمن: **خندہ اور فراموشی کی کتاب** سات حصوں پر مشتمل ہے۔ اگر تم اختصار سے زیادہ کام نہ لیتے تو تم علیحدہ علیحدہ پورے سات ناول لکھ سکتے تھے۔

میلان کنڈیرا: لیکن اگر میں سات علیحدہ علیحدہ ناول لکھ لیتا تو مجھے صرف ایک کتاب میں' عہد جدید میں وجودی حالت کی پیچیدگی کا احاطہ کرنے کی کوئی امید نہ ہوتی۔ اس لیے میں اختصار کے فن کو بہت اہمیت دیتا ہوں۔ یہ اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ ہم اشیا کی ماہیت تک براہ راست رسائی حاصل کریں۔ اس سلسلہ میں مجھے وہ موسیقار یاد آتا ہے جس کا میں اپنے بچپن سے شدید جذباتی طور پر معترف رہا ہوں۔ وہ موسیقار لیو جے نے سک ہے۔ وہ جدید موسیقی کی عظیم ترین' شخصیات میں سے ایک ہے۔ ایک ایسے وقت میں جب شون برگ اور اسٹراون سکی ابھی تک پورے آرکسٹرا کے لیے موسیقی ترتیب دے رہے تھے' وہ پہلے ہی اس امر کو محسوس کر چکا تھا کہ آرکسٹرا کا حساب بلاضرورت سروں کے بوجھ تلے تباہ ہو جاتا ہے۔ آشکار کرنے کی یہ خواہش اس کی بغاوت کا آغاز تھا۔ تم جانتے ہو' موسیقی کی کسی بھی دھن میں' بہت حد تک خالص تکنیکی عمل شامل ہوتا ہے۔ موضوع کی تشریح' اس کا ارتقا' تغیرات' کثیر الصوتی عمل جو اکثر اوقات کافی حد تک میکانکی ہوتا ہے۔ آرکسٹرا میں خالی وقفوں کو پر کرنا' عبوری مرحلے' وغیرہ وغیرہ' ان دنوں موسیقی کمپیوٹر کی مدد سے ترتیب دی جا سکتی ہے۔ لیکن موسیقاروں کے دماغوں میں ہمیشہ سے کوئی کمپیوٹر نما شے موجود رہی ہے۔ ذرا سی دیر میں' بغیر کسی ایک خالص تصور کے موسیقی ترتیب دینے کے اصولوں کو محض سائبرنے ٹک کی طرح (cybernatically) سامنے رکھتے ہوئے' وہ ایک سائنیٹ لکھ سکتے تھے۔ جے نے سک کا اصول تھا۔ ''کمپیوٹر کو تباہ کر دو!'' عبوری کیفیتوں کے بجائے کھردرے تقابلی مقامات' تغیر کے بجائے دہرانا' اور ہمیشہ اشیا کی طرف براہ راست رسائی حاصل کرنا: صرف وہی سُر جو کوئی ضروری بات کہہ رہا ہے اسے ہی رہنے کا حق ہے۔ ناول پر بھی تقریباً اسی نظریے کا اطلاق ہوتا ہے۔ یہ ''تکنیک'' کے بوجھ تلے بہت زیادہ دب جاتا ہے' ان روایات کے بوجھ تلے جو مصنف کی جگہ کام کرتی ہیں: ایک کردار کو پیش کرو' ایک منظر نامہ

بیان کرو ایک تاریخی صورت حال میں عمل کو سامنے لاؤ' کرداروں کی زندگیوں کو بے کار واقعات سے پر کرو ہر منظر کی تبدیلی نئی تشریح کا تقاضا کرتی ہے۔میرا اپنا اصول جے نے سیک (Janeseckian) والا ہے: ناول کو ناولیاتی تکنیک کی خودکاریت اور ناولیاتی لفاظیت سے نجات دلاوٴ! '' اسے زیادہ ٹھوس بناؤ۔

کرچین سالمن: ثانیاً ''ناولیاتی (Novelistic) تقابلی بیان کے نئے فن کا جہاں ذکر کرتے ہو' وہاں تم مروج کے فن سے مکمل طور پر مطمئن نہیں دکھائی دیتے۔

میلان کنڈیرا: **نیند میں چلنے والے** کی تیسری کتاب اٹھاؤ۔ یہ پانچ قصداً ایک دوسرے سے مختلف خطوط (Lines) سے مل کر بنی ہوئی ہے: (۱) ناولیاتی بیان جو ناولوں کی اس مثلیث کے تین کرداروں' پے سے نو' ایسک اور ہوگوئے نا' کو لیے ہوئے ہے۔ (۲) ہینا وینڈ لنگ کی مختصر کہانی (۳) ایک فوجی ہسپتال کے بارے میں رپورتاژ (۴) سالویشن آرمی کی لڑائی کے بارے میں شاعرانہ بیان (کچھ حصہ نثر میں) (۵) اقدار کے انہدام پر فلسفیانہ مضمون (جو ایک تکنیکی زبان میں لکھا گیا ہے)۔ یہ تمام خطوط اپنے طور پر بے حد شاندار ہیں۔ اگر چہ انہیں بیک وقت ایک مستقل ادل بدل کے سلسلے میں استعمال کیا گیا ہے۔ (یعنی' ایک واضح کثیر الصوتی تاثر کے ارادے سے)' یہ خطوط نظر نہیں آتے۔ اور یہ ایک ناقابل تقسیم' کل' نہیں بناتے' دوسرے لفظوں میں' فنی طور پر اس میں کثیر الصوتی تاثر کی خواہش نامکمل رہی ہے۔

کرچین سالمن: کیا کثیر الصوتی تاثر کی استعاراتی اصطلاح کا ادب پر اطلاق ایسے مطالبے کو متشکل نہیں کرتا جو ناول کبھی بھی پورا نہیں کر سکتا؟

میلان کنڈیرا: موسیقی میں کثیر الصوتی تاثر' دو یا دو سے زیادہ آوازوں کو بیک وقت پیش کرتا ہے، (melodic lines)' جو کہ مکمل طور پر ایک دوسرے سے وابستہ ہیں مگر اس کے باوجود اپنی اضافی آزادی برقرار رکھتی ہیں۔ اور ناول میں کثیر الصوتی تاثر کیا ہے؟ پہلے ہم اس کے متضاد کا تعین کرتے ہیں: یعنی یک رخی کمپوزیشن! اپنے آغاز سے ہی ناول اس یک رخے پن سے باہر نکلنے کی سعی کرتا آیا ہے' ایک کہانی کے مسلسل بیان میں شگاف ڈالتا آیا ہے۔ سروان تمیں دان کے ہوتے کے سفر کی کہانی سناتا ہے جو کہ بالکل یک رخی ہے۔ لیکن جونہی وہ سفر کرتا ہے' کے ہوتے دیگر کرداروں سے ملتا ہے جو اپنی اپنی کہانیاں سناتے ہیں۔ پہلے حصے میں ایسی چار کہانیاں ہیں۔ چار دروازے جو ہمیں ناول کے یک رخے فریم ورک سے باہر

نکالنے میں مدد کرتے ہیں۔

کرچین سالمن: مگر یہ تو کثیر الصوتی تاثر نہیں ہے!

میلان کنڈیرا: کیوں کہ اس میں ہم عصریت نہیں ہے۔ شکلووسکی (Shklovsky) کی اصطلاح مستعار لیتے ہوئے یہ ایسی کہانیاں ہیں جو ناول کے "ڈبے" میں بند کی گئی ہیں۔ تم "ڈبے" کی یہی تکنیک سترہویں اور اٹھارویں صدی کے کئی ناولوں میں دیکھ سکتے ہو۔ انیسویں صدی میں اس یک رخی انداز سے باہر نکلنے کا ایک نیا طریقہ وضع ہوا ___ کسی بہتر اصطلاح کے نہ ہونے کی وجہ سے ___ ہم اسے کثیر الصوتی تاثر کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً The possessed (دوستوئیفسکی کا ایک ناول)۔ اگر تم اس ناول کا خالصتاً تکنیکی نکتۂ نظر سے تجزیہ کرو تم دیکھو گے کہ یہ بیک وقت ابھرتے ہوئے تین خطوط (lines) سے مل کر بنا ہوا ہے اور اگر ضرورت پڑے تو ان میں سے ہر ایک کو آزادانہ طور پر ایک ناول بنایا جا سکتا ہے۔ (۱) مادام متاوروجن اور سٹیپن درخودوئیفسکی کے درمیان محبت کا طنز آمیز ناول (۲) نکولائی سے دروگن اور اس کے عاشقانہ تعلقات کے بارے میں ایک رومانی ناول (۳) ایک انقلابی گروہ کے بارے میں سیاسی ناول۔ چوں کہ تمام کردار ایک دوسرے کو جانتے ہیں' ایک ہنر مند قصہ گوئی با آسانی ان تین خطوط کو ایک ناقابل تقسیم وجود میں سمو لیتی ہے۔ اب دوستوئیفسکی کے کثیر الصوتی تاثر کا بروچ کے کثیر الصوتی تاثر سے موازنہ کرو۔ اس کا یہ تاثر زیادہ ترقی یافتہ ہے' جب کہ The possessed کے تین خطوط' گو کہ ان کا کردار مختلف ہے ایک ہی نوع کے ہیں (تمام تین خطوط ناولیاتی ہیں)' بروچ کے پانچ خطوط نوع کے اعتبار سے بالکل ہی ایک دوسرے سے مختلف ہیں: ناول' مختصر کہانی' رپورتاژ' نظم' مضمون' غیر ناولیاتی اسالیب کو ناول کے کثیر الصوتی تاثر میں ملا دینا بروچ کی ایک انقلابی اختراع تھی۔

کرچین سالمن: مگر تم کہتے ہو کہ وہ پانچ خطوط صحیح طور پر آپس میں گندھے ہوئے نہیں ہیں۔ درحقیقت' ہینا وینڈ لنگ ایسک کو نہیں جانتی' سالویشن آرمی کی لڑکی کبھی یہ نہیں جان پاتی کہ ہینڈ وینڈ لنگ کا وجود بھی ہے یا نہیں۔ چناں چہ قصہ گوئی کی کوئی بھی تکنیک ان پانچ خطوط کو ایک واحد اکائی میں تبدیل نہیں کر سکتی' جو نہ تو آپس میں ملتے ہیں اور نہ ہی ایک دوسرے کو قطع کر کے گزرتے ہیں۔

میلان کنڈیرا: وہ صرف ایک مشترکہ موضوع کے ذریعے ایک دوسرے سے بندھے ہوئے ہیں' مگر

میرے لیے یہ موضوعاتی وحدت کافی ہے۔ غیر وحدت کا مسئلہ کہیں اور ہے۔ اپنی بات کو دہراتے ہوئے میں یہ کہوں گا: ہروچ کے کام میں، وہ تمام پانچ خطوط ایک دوسرے سے ملے بغیر، ایک یا کئی موضوعات کے ذریعے ایک دوسرے سے جڑے ہوئے بیک وقت ابھرتے ہیں۔ اس طرح کی تشکیل کے عمل کو میں نے علم موسیقی سے مستعار لی ہوئی ایک اصطلاح کثیر الصوت (poly phony) سے بیان کیا ہے، تم دیکھو گے کہ ناول کا موسیقی سے موازنہ کرنا اتنا دور از کار نہیں ہے۔ درحقیقت کثیر الصوتی موسیقاروں کا ایک بنیادی اصول آواز کی مساوات تھا۔ کسی ایک آواز کو باقیوں پر حاوی نہیں ہونا چاہیے۔ کسی ایک کو بھی محض ضمنی سر کا کردار ادا نہیں کرنا چاہیے۔ اب مجھے نیند میں چلنے والے کے تیسرے ناول میں جس ناکامی کا ادراک ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ یہ پانچ "آوازیں" برابر کی نہیں ہیں۔ پہلا موضوع (ایسک اور ہو گے نا کے بارے میں ناولیاتی بیان) مقداری اعتبار سے باقی موضوعات کی نسبت زیادہ جگہ لیتا ہے اور سب سے زیادہ اہم یہ کہ یہ ان پر منطقی اعتبار سے بھی حاوی ہے۔ (جہاں تک یہ ایسک اور پے سے نو کے ذریعے پہلی دو کتابوں سے جڑی ہوئی ہے) چناں چہ اس وجہ سے یہ زیادہ توجہ حاصل کرتی ہے اور اس وجہ سے باقی چار خطوط کا کردار محض ضمنی ہونے کا خدشہ رہتا ہے۔ ایک دوسرا نکتہ: ہم با آسانی یہ تصور کر سکتے ہیں کہ ہینا وینڈ لنگ کی مختصر کہانی، یا اقدار کے انہدام پر مضمون اپنے آپ میں ایک علیحدہ اور آزادانہ بیان لیے ہوئے ہیں، جن کے حذف کیے جانے سے ناول کے مطالب اور اس کے قابل فہم ہونے پر کوئی فرق نہیں پڑے گا۔ اب میرے خیال میں ناول میں تقابلی بیان کے لیے انتہائی ضروری شرائط یہ ہیں، اولاً مختلف خطوط (Lines) کی مساوات اور دوئم پوری حدت کا نا قابل تقسیم ہونا۔ مجھے وہ دن یاد ہے جب میں نے **خندہ او فراموشی کی کتاب** کا حصہ سوئم مکمل کیا تھا، اس حصے کا نام "فرشتے" تھا۔ مجھے اعتراف ہے کہ میں بلا کا مغرور تھا، اس بات پر یقین کیے ہوئے کہ میں نے بیان کی تشکیل کا ایک نیا راستہ دریافت کر لیا ہے، وہ تحریر ان پانچ عناصر سے مل کر بنی ہے۔ (۱) دو سکول کی لڑکیوں کے بارے میں قصہ اور ان کا ہلکے ہو کر فضا میں تیرنا (۲) خود سوانحی بیان (۳) تحریک نسواں کی ایک کتاب پر تنقیدی مضمون (۴) فرشتے اور شیطان کی حکایت (۵) پراگ کے اوپر محو پرواز ایلوار کے بارے میں بیان۔ ان میں سے کوئی عنصر بھی دوسرے کے بغیر اپنا وجود برقرار نہیں رکھ سکتا۔ وہ ایک واحد موضوع، ایک واحد سوال کی تحقیق

کرتے ہوئے ایک دوسرے کی مدد کرتے ہیں اور ایک دوسرے کی تشریح کرتے ہیں۔ وہ یہ کہ فرشتہ کیا ہے؟ یہ سوال ایک ایسی شے ہے جو ان خطوط کو اکٹھا رکھتا ہے۔ چھٹا حصہ' جو ''فرشتے'' بھی کہلاتا ہے' ان چیزوں پر مشتمل ہے (۱) تمینہ کی موت پر تخیلاتی تذکرہ (۲) میرے والد کی موت پر ایک خودسوانحی تذکرہ (۳) غنائی سوچیں (۴) پراگ کو تاراج کرتی ہوئی فراموشی کی وبا پر غور وفکر۔ میرے والد اور اپنے بچوں کے ہاتھوں صدمے اٹھاتی تمینہ کے درمیان کیا رشتہ ہے؟ لاٹری مونٹ کے سریسٹ محبت کے بارے میں مقولے کی مدد لیتے ہوئے کہ یہ ''ڈائننگ ٹیبل پر ایک سلائی کی مشین اور چھتری کا آمنا سامنا ہے' والا موضوع ہی ہے۔ ناول میں کثیر الصوتی تاثر تکنیک کی نسبت شاعری زیادہ ہے۔

کرچین سالمن: وجود کی ناقابل برداشت لطافت میں تقابلی بیان کم واضح ہے۔

میلان کنڈیرا: وہاں کثیر الصوتی خصوصیت چھٹے حصے میں سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ یعنی: سٹالن کے بیٹے کی کہانی' ایک مذہبی استغراق' ایشیا میں رونما ہونے والا ایک سیاسی واقعہ' بنکاک میں فرانز کی موت' اور بوہیمیا میں ٹومس کی تدفین اس چھائے ہوئے سوال کے ذریعے آپس میں جڑے ہوئے ہیں: کچ kitch کیا ہے؟ کثیر الصوتی راہداری پوری عمارت کا سنگ بنیاد ہے۔ اس کے لیے تعمیراتی توازن کا تمام تر راز عین یہیں پر موجود ہے۔

کرچین سالمن: کونسا راز؟

میلان کنڈیرا: یہ دو راز ہیں۔ اولاً حصہ ششم ایک کہانی کے انداز میں نہیں بل کہ ایک مضمون کے انداز میں لکھا گیا ہے (کچ kitch پر ایک مضمون)۔ کرداروں کی زندگیوں کے کچھ کچھ حصوں کا ''امثال' اور تجزیہ کے لیے پیش کی جانے والی صورت حال ایک مضمون کے طور پر ایک مضمون کی صورت میں الحاق کیا گیا ہے۔ چناں چہ اس میں مختصراً اور اتفاقاً قاری فرانز اور سبینا کی زندگیوں کے انجام کے بارے میں باخبر ہوتا ہے' اور اسے ٹومس اور اس کے بیٹے کے باہمی تعلقات کے بارے میں پتہ چلتا ہے۔ یہ اختصار اس ساخت کو بہت حد تک لطیف کر دیتا ہے۔ دوئم' تاریخ وار ترتیب سے انحراف: چھٹے حصے کے واقعات ساتویں اور آخری حصے کے بعد رونما ہوتے ہیں۔ ترتیب سے اس انحراف کی وجہ سے آخری حصہ دیہاتی لوک انداز کے حامل ہونے کی خصوصیت کے باوجود ایک ایسی اداسی سے بھرا ہوا ہے جو ہمارے اس علم سے وجود میں آتی ہے کہ آگے کیا ہونے والا ہے۔

کرچین سالمن: میں **نیند میں چلنے والے** پر تمہاری لکھی گئی تحریر سے دوبارہ رجوع کرنا چاہتا ہوں۔تم نے 'اقدار کے انہدام کے بارے میں لکھے گئے **مضمون** پر کچھ **تحفظات** کا اظہار کیا ہے۔اپنے مطلق **صداقت** لیے ہوئے **اسلوب** اور تکنیکی زبان کی وجہ سے تمہارے خیال میں اسے ناول کی نظریاتی کلید کے طور پر لیا جا سکتا ہے۔اس کی سچائی یہ ہے کہ اس نے **نیند میں چلنے والے** کی تمام تثلیث کو محض ایک عظیم نظریے کے ناولیاتی **بیان** میں تبدیل کر دیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ تم ''خاص طور پر ناولیاتی **مضمون** کے فن'' کی **ضرورت** پر **بحث** کرتے ہو۔

میلان کنڈیرا: اولاً ایک **بات یقینی** ہے۔سوچ جونہی ناول کا حصہ بنتی ہے یہ اپنی ماہیت تبدیل کر لیتی ہے۔ناول سے باہر ہم ایک اثباتی بیان کی اقلیم میں ہوتے ہیں: ہر شخص کو اپنے بیان پر یقین ہوتا ہے'چاہے وہ سیاستدان ہو'فلسفی ہو یا کوئی چوکیدار' تاہم ناول کی پوری **کائنات** میں کوئی بھی کسی شے کی **تصدیق** نہیں کرتا: یہ کھیل اور **مفروضے** کی **اقلیم** ہے۔یوں **ناول** میں سچ لازماً کھوج میں لگا ہوا اور مفروضاتی ہوتا ہے۔

کرچین سالمن: لیکن ایک ناول نگار کو اپنے ناول میں اپنے **فلسفے** کو براہ راست اور تصدیقی انداز میں بیان کرنے کے حق سے کیوں دستبردار ہو جانا چاہیے؟

میلان کنڈیرا: ناول نگاروں اور فلسفیوں کے سوچنے کے انداز میں ایک بنیادی **فرق** ہے۔لوگ چیخوف' کافکا' یا موسل وغیرہ کے **فلسفے** کی **بات** کرتے ہیں لیکن ذرا ان کی اپنی تحریروں سے کسی مربوط فلسفے کو اجاگر کرنے کی کوشش تو کر کے دیکھیں! یہاں تک کہ جب وہ اپنی **نوٹ** بکس (Note Books) میں اپنے خیالات کا براہ راست اظہار بھی کرتے ہیں' تو یہ **خیالات** اپنی سوچوں کے بیان کی نسبت **محض** ایک ذہنی مشق' پیراڈاکس' کھیل اور اس **وقت** کے حساب سے لکھی ہوئی چیز زیادہ ہوتے ہیں۔

کرچین سالمن: اگرچہ' دوستوئیفسکی **ایک لکھاری کی ڈائری** میں مکمل طور پر ڈھوے کا انداز رکھتا ہے۔

میلان کنڈیرا: مگر یہ وہ شے نہیں ہے جہاں ہمیں اس کے بہترین **خیالات** ملتے ہیں۔وہ ایک عظیم سوچنے والا صرف ایک **ناول** نگار کے طور پر ہی ہے۔وہ اس **بات** کا اہل ہے کہ وہ اپنے کرداروں کی ایسی ذہنی کہکشائیں تخلیق کر دے جو غیر معمولی طور پر بھرپور اور حقیقی ہوں۔لوگ اس کے کرداروں' مثلاً شتوف (Shatov) کو اس کے **خیالات** کا تسلسل سمجھتے ہیں' مگر دوستوئیفسکی نے اس تاثر کے خلاف اپنا دفاع کرنے کے لیے مقدور بھر کوشش کی۔جب پہلی بار شے

توف نمودار ہوتا ہے تو اس کی کردار نگاری بڑی سفاکی سے کی گئی ہے۔ وہ ان روسی تصور پرستوں میں سے تھا جن کی آنکھیں اچانک کسی زبردست خیال سے ٹکرا کر خیرہ ہو جاتی ہیں' اور پھر وہ ہمیشہ ایسے ہی رہ جاتے ہیں۔ وہ کبھی بھی تصور پر گرفت حاصل کر سکنے میں کامیاب نہیں ہو پاتے۔ وہ اس میں ایک شدید جذباتی یقین رکھتے ہیں' اور اس کا وجود سوائے کسی ایسی چٹان تلے درد سے پہلو بدلنے کی اذیت کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا جس نے انہیں کچل کر رکھ دیا ہو۔ چناں چہ اگر دوستوئیفسکی نے اپنے ذاتی خیالات شتیوف (ناول کا کردار) کو دیے بھی ہوں تو ناول میں آتے ہی وہ فوراً اضافی ہو گئے۔ اس اصول کا اطلاق دوستوئیفسکی پر بھی ہوتا ہے: جب یہ ناول کا حصہ بن جائیں خیالات کی ماہیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ ایک عقیدہ پرست سوچ مفروضاتی بن جاتی ہے۔ یہ ایسی شے ہے جس سے فلسفی اس وقت محروم رہتے ہیں جب وہ ناول لکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس میں صرف ایک استثنٰی ہے۔ دیدرو -اس کا حیران کن ناول !Jacquesi Le -Fataliste ایک بار جب وہ ناول کی حدود میں داخل ہو جاتا ہے تو وہ سنجیدہ انسائیکلوپیڈیا دان قاموسی ایک کھلنڈرے سوچنے والے میں بدل جاتا ہے: اس کے ناول کا ایک فقرہ بھی سنجیدہ نہیں ہے۔ یہ تمام کا تمام تماشا ہے۔ اسی وجہ سے اس ناول کی اہمیت کو فرانس میں گھٹایا جاتا ہے۔ درحقیقت یہ کتاب ہر اس شے کا خلاصہ بیان کرتی ہے جسے فرانس کھو چکا ہے اور اسے دوبارہ حاصل کرنے سے انکاری ہے۔ ان دنوں فرانسیسی' ناولوں کی نسبت خیالات زیادہ پسند کرتے ہیں۔ اور Jacquesi Le Fataliste کو خیالات کی زبان میں ڈھالنے کا کوئی طریقہ نہیں ہے۔

کرچین سالمن: مذاق The Joke میں یہ جیروسلاو (Jaroslav) ہے جو ایک غنائی نظریہ کی تشریح کرتا ہے۔ چناں چہ خیالات کی مفروضاتی حیثیت واضح ہے۔ لیکن تمہارے ناولوں میں ایسے حصے ہیں جن میں تم براہ راست اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہو۔

میلان کنڈیرا: اگر میں خود بھی بول رہا ہوتا ہوں تو بھی میرے خیالات کسی کردار سے جڑے ہوتے ہیں۔ میں اس کے رویوں' چیزوں کو دیکھنے کے اس کے انداز دیکھ رہا ہوتا ہوں اور یہ سب اس کردار کی نسبت زیادہ گہرائی کے ساتھ کر رہا ہوتا ہوں **وجود کی ناقابل برداشت لطافت** کا دوسرا حصہ جسم اور روح کے باہمی تعلقات پر ایک طویل استغراق سے شروع ہوتا ہے۔ جی ہاں اس میں مصنف ہی بول رہا ہے۔ مگر وہ جو کچھ بھی کہتا ہے' وہ کردار ''تیریزا'' کے مقناطیسی

دائرے ہی میں اپنا جواز رکھتا ہے۔ یہ چیزوں کو دیکھنے کا تیریزا کا انداز ہے (اگر چہ یہ اس نے کبھی باقاعدہ طور پر متشکل نہیں کیا)

کرچین سالمن: لیکن اکثر تمہارا استغراق کسی کردار سے متعلق نہیں ہوتا مثلاً: **خندہ اور فراموشی کی کتاب**' کے غنائی حصوں '**وجود کی ناقابل برداشت لطافت** میں سٹالن کے بیٹے کی موت پر تمہارے خیالات ـــــ

میلان کنڈیرا: یہ صحیح ہے۔ وقتاً فوقتاً میں بذات خود بحیثیت مصنف کے مداخلت کرنا پسند کرتا ہوں۔ اس معاملے میں لہجہ اہم ہوتا ہے۔ پہلے لفظ سے ہی میری سوچوں کا لہجہ کھلنڈرا 'طنزیہ' بھڑکانے والا' تجرباتی یا سوالیہ ہوتا ہے۔ چھٹا حصہ (گرینڈ مارچ) تمام کا تمام "کچ" پر ایک مضمون ہے' جس کا مرکزی نکتہ نظر یہ ہے کہ "کچ (Kitch)" گندگی کا مطلق انکار ہے۔ "کچ (Kitch)" کے بارے میں وہ تمام سوچ بچار میرے لیے انتہائی اہم ہے۔ اس کے پس منظر میں سوچ' تجربہ' مطالعہ یہاں تک کہ شدید جذبات شامل ہیں۔ مگر اس کا لہجہ کبھی بھی سنجیدہ نہیں ہے۔ یہ انگیخت آمیز ہے۔ اس مضمون کو ناول سے باہر لکھنے کے بارے میں سوچا بھی نہیں جا سکتا۔ یہ وہی کچھ ہے جسے میں خاص طور پر "ناولیاتی مضمون" کہتا ہوں۔

کرچین سالمن: تم نے فلسفے' بیان اور خواب کو ملانے والے ناولیاتی تقابلی بیان کی بات کی ہے۔ آؤ ہم خواب کا جائزہ لیں '**زندگی کہیں اور ہے** کا حصہ دوئم سارا تخیلاتی بیان پر مشتمل ہے۔ یہ **خندہ اور فراموشی کی کتاب**' کے چھٹے حصے کی بنیاد ہے اور '**وجود کی ناقابل برداشت لطافت** میں تیریزا کے خوابوں کی وجہ سے جاری وساری رہتا ہے۔

میلان کنڈیرا: تخیلاتی بیان بلکہ ہم اس کے بجائے یوں کہہ لیں' منطق کی گرفت اور ظاہری امکان کو ملحوظ رکھنے کی تشویش سے آزاد ہوا تخیل' عقلی سوچ کے لیے ناقابل رسائی میدانوں میں مہم جوئی ہے۔ خواب صرف اس تخیل کا ایک ماڈل ہے جسے میں جدید آرٹ کی عظیم ترین دریافت سمجھتا ہوں۔ مگر یہ بے قابو تخیل ناول کا حصہ کس طرح بن سکتا ہے جب کہ ناول اپنی تعریف کے اعتبار سے ہی موجودگی کا ایک روشن تجزیہ ہے؟ یہاں ایک حقیقی کیمیاگری کی ضرورت ہے! میرے خیال میں اس کیمیاگری کے بارے میں سوچنے والا پہلا شخص نووالس تھا۔ اس نے اپنے ناول Heinrich Von Ofterdingen میں تین خوابوں کا نئے انداز سے الحاق کیا۔ یہ خوابوں کی اس طرح کی حقیقت پرست نقل نہیں جیسی کہ ہمیں ٹالسٹائی اور مان

میں ملتی ہے۔ یہ اس تخیلاتی تکنیک سے، جو ایک خواب ہی کی خاصیت ہے' متاثر ہو کر لکھی جانے والی ایک **عظیم** شاعرانہ تحریر تھی۔ مگر وہ اس سے مطمئن نہیں تھا۔ اسے **محسوس** ہوا کہ وہ تین **خواب ناول** میں جزیروں کی طرح نمودار ہوئے ہیں۔ چناں چہ اس نے اس سے مزید آگے جانا چاہا اور **ناول** کا دوسرا حصہ لکھنا چاہا جس میں ایسا بیان اختیار کیا جائے جس میں **خواب** اور حقیقت آپس میں جڑے ہوئے ہوں اور ایک دوسرے میں اس قدر گندھے ہوئے ہوں کہ ایک دوسرے سے علیحدہ شناخت نہ کیا جا سکے۔ مگر اس نے دوسرا حصہ کبھی نہ لکھا۔ ہمارے پاس صرف اس جمالیاتی منصوبے کو بیان کرتے ہوئے اس کے کچھ نوٹس ہیں۔ اس تکنیک کو ایک سو بیس سال بعد **فرانز کافکا** نے صورت دی' جس کے **ناول' خواب** اور حقیقت کے کامل قالب امتزاج ہیں۔ اس کے **ناول** انتہائی رواں دواں تحیر لیے ہوئے عہد جدید پر ایک **عظیم** منور نگاہ کا درجہ رکھتے ہیں۔ سب سے زیادہ اہم یہ ہے کہ کافکا ایک زبردست جمالیاتی انقلاب کا نمائندہ ہے۔ مثلاً قلعہ کے اس حیران کن **باب** کو دیکھیں جہاں k پہلی بار فریڈا سے ہم وصال ہوتا ہے یا اس **باب** کو دیکھیں جہاں وہ پرائمری سکول کے کلاس روم کو اپنے 'فریڈا اور دو معاونین کے لیے خوابگاہ میں بدلتا ہے۔ کافکا سے پہلے تخیل کی اس قدر راہی **جرأت** ناقابل تصور تھی' اور یقیناً اس کی نقل کرنا مضحکہ خیز ہوگا' مگر کافکا۔ ورنوالس کی طرح' میں **خواب**۔ **خواب** تخیل۔۔۔ کو ناول میں لانے کی خواہش محسوس کرتا ہوں۔ ایسا کرنے کا میرا اپنا طریقہ **خواب** اور حقیقت کا انجذاب نہیں بل کہ کثیر الصوتی ٹکراؤ ہے۔ تخیلاتی انداز تقابلی بیان کے عناصر میں سے ایک ہے۔

کرچین سالمن: کسی کمپوزیشن میں وحدت کے سوال کی طرف رجوع کرنا چاہتا ہوں۔ تم نے **خندہ اور فراموشی کی کتاب**' کو تغیر پذیر ہیئت میں ایک ناول قرار دیا ہے۔ تو کیا پھر بھی یہ ایک ناول ہے؟

میلان کنڈیرا: جو چیز اس کے **ناول** نظر آنے میں رکاوٹ ہے وہ یہ ہے کہ اس میں واقعاتی عمل کی **وحدت** نہیں ہے۔ اس **وحدت** کے بغیر کسی **ناول** کا تصور کرنا بہت مشکل ہے۔ یہاں تک کہ *nonuveau roman* کی جڑیں بھی **وحدت عمل** (یا بے عملی) میں گڑی ہوئی ہیں۔ سٹرن اور دیدرو اس **وحدت** کو انتہائی کمزور کر کے بہت **خوش** ہوتے تھے۔ Jacques کا اپنے آقا کے ساتھ سفر دیدرو کے **ناول** کا نسبتاً چھوٹا حصہ ہے۔ یہ **محض** ایک مزاحیہ انداز ہے' ان گنت

قصوں کو اکٹھا کرنے کے لیے ایک ڈبہ۔ پھر بھی اس انداز میں اس ڈبے کی ضرورت رہتی ہے تاکہ یہ کتاب ناول یا کم از کم ناول کی پیروڈی کا تاثر برقرار رکھ سکے۔ تاہم میرا خیال ہے کہ یہ ایک زیادہ عمیق شے ہے جو ناول کے ربط کی ضمانت مہیا کرتی ہے' یعنی موضوعاتی وحدت۔ اور بر سبیل تذکرہ یہ بات ہمیشہ سچ رہی ہے۔ The possessed کے تین خطوط قصہ گوئی کی تکنیک کی وجہ سے آپس میں جڑے ہوئے ہیں' تاہم ان میں سب سے زیادہ اہم ان کا مشترکہ موضوع ہے۔ یعنی وہ شیطان جو انسان پر (جب وہ خدا کو کھو دیتا ہے) قبضہ کر لیتے ہیں۔ تینوں بیانیہ خطوط میں اُسی موضوع کا مختلف زاویوں سے جائزہ لیا گیا ہے جیسے کوئی شے تین آئینوں سے منعکس ہو رہی ہو اور یہی وہ شے ہے (یہ مجرد شے جسے میں موضوع کہتا ہوں) جو ناول کو بحیثیت مجموعی ایک اندرونی ربط عطا کرتی ہے' اور جو انتہائی کم دکھائی دیتا ہے اور سب سے زیادہ اہم ہے۔ **خندہ اور فراموشی کی کتاب** میں اس تمام ربط کو صرف چند موضوعات اور تصورات کی مدد سے جن کا ارتقا بہت سے ابھاروں میں ہوا ہے تخلیق کیا گیا ہے۔ کیا یہ ایک ناول ہے؟ جی ہاں' میری نظر میں یہ ایک ناول ہے۔ ناول' موجودگی' (Existence) پر تخیلاتی کرداروں کے وسیلہ سے کی جانے والی ایک سوچ بچار ہے۔

کرچین سالمن: اس وسیع تعریف کی رو سے' ہم The Decameron تک کو بھی ایک ناول قرار دے سکتے ہیں اس کی تمام کہانیاں محبت کے موضوعات سے جڑی ہوئی ہیں اور انہی دس بیان نگاروں نے بیان کی ہوئی ہیں۔

میلان کنڈیرا: میں The Decameron کو ناول قرار دے کر انگیخت کرنے والا نہیں بنوں گا۔ اس کے باوجود وہ کتاب جدید یورپ میں بیانیہ نثر میں ایک بڑے پیمانے پر کمپوزیشن تخلیق کرنے کی اولین کوششوں میں سے ایک ہے' اور اس حیثیت سے ناول کی تاریخ میں اس کا مقام کم از کم ایک منبع اور مستقبل کی نشاندہی کرنے والی کے طور پر ضرور ہے۔ تم جانتے ہو کہ ناول نے وہی خاص راہ اختیار کی جو اس نے کی تھی۔ یہ با آسانی مکمل طور پر کوئی مختلف راہ بھی اختیار کر سکتی تھی۔ ناول کی ہیئت تقریباً لامختتم آزادی ہے۔ اپنی تمام تاریخ میں ناول نے اس کا زیادہ فائدہ نہیں اٹھایا۔ یہ اس آزادی کو کھوتا گیا ہے۔ اس نے اسلوب کے بہت سے امکانات کو بغیر کھنگالے چھوڑ دیا ہے۔

کرچین سالمن: پھر بھی **خندہ اور فراموشی کی کتاب** کے سوا تمہارے اپنے ناول بھی ایکشن کی وحدت

پر استوار ہیں چاہے وہ ڈھیلی ہی کیوں نہ ہو۔

میلان کنڈیرا: میں نے ان کی تعمیر ہمیشہ دو سطحوں پر کی ہے۔ اولاً میں ناول کی کہانی ترتیب دیتا ہوں اس پر میں اس کے موضوع کو ابھارتا ہوں' موضوعات تدریجاً ناول کی کہانیوں میں سے اور انہی کے ذریعے ابھرتے ہیں۔ جب بھی کوئی ناول اپنے موضوعات کو ترک کر دیتا ہے اور صرف کہانی سنانے پر اکتفا کرنا شروع کر دیتا ہے یہ بے لطف ہو جاتا ہے۔ دوسری جانب کسی موضوع کو کہانی کے باہر محض اس کی اپنی وجہ سے ابھارا جا سکتا ہے۔ موضوع کی طرف اس رویے کو میں انحراف کہتا ہوں۔ انحراف کا مطلب ہے: ایک لحظے کے لیے کہانی کو ترک کر دینا۔ مثلاً **وجود کی ناقابل برداشت لطافت**' میں تمام خیالات ایک انحراف ہیں۔ میں ناول کی کہانی سنانے کو ترک کر کے براہ راست اپنے موضوع (کچ) پر پہنچ جاتا ہوں۔ اس نکتہ نظر سے جائزہ لیا جائے تو انحراف ناول کی تنظیم کو مضبوط کرتا ہے نہ کہ کمزور۔ میں موضوع اور مدعا کے درمیان امتیاز کرتا ہوں' مدعا کہانی یا موضوع کا ایک ایسا عنصر ہے جو ناول کے بہاؤ میں بار بار نمودار ہوتا ہے۔ ہمیشہ کسی مختلف تناظر میں۔ مثلاً بتھوون کی چوسنگت کا مدعا جو تیریزا کی زندگی سے ٹومس کی سوچوں کی طرف حرکت کرتا ہے اور بہت سے موضوعات کے درمیان بھی متحرک نظر آتا ہے: بوجھ کا موضوع' کچ کا موضوع' یا سبینا کے باؤلر ہیٹ کا مدعا جو سبینہ/ٹومس' سبینہ/تیریزا اور سبینہ/فرانز کے تناظر میں نمودار ہوتا ہے۔ اور جو' الفاظ جو غلط سمجھے گئے' کے موضوع کو بھی بیان کرتا ہے۔

کرسچین سالمن: مگر تم فقط موضوع کا قطعی طور پر کیا مطلب لیتے ہو؟

میلان کنڈیرا: موضوع ایک وجودی تحقیق ہے اور مزید برآں میں محسوس کرتا ہوں کہ ایسی تحقیق بالآخر کچھ لفظوں، یعنی کچھ موضوعاتی الفاظ کا تجزیہ ہے۔ اس بنا پر میں اس بات پر زور دیتا ہوں' ایک ناول کی اساس بنیادی طور کچھ بنیادی الفاظ پر استوار ہوتی ہے۔ یہ شون برگ کی tone-row کی طرح ہے۔ **خندہ اور فراموشی کی کتاب** میں یہ قطار اس طرح ہے: فراموشی' قہقہہ' فرشتے' سرحد۔ ناول کے تسلسل میں ان پانچ بنیادی الفاظ کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ ان کا مطالعہ' ان کی دوبارہ تعریف کی گئی' اور یوں انہیں وجودی حالت کی پرتوں میں بدلا گیا ہے۔ ناول کو ان چند پرتوں پر اسی طرح تشکیل دیا گیا ہے' جس طرح ایک گھر کو ستونوں پر تعمیر کیا جاتا ہے۔

وجود کی ناقابلِ برداشت لطافت کے ستون یہ ہیں: بوجھ/لطافت' روح' جسم' گرینڈ مارچ' کچ/رحم' گر جانے کی کیفیت' **قوت**' کمزوری۔

کرسچین سالمن: چلو'اب **تمہارے ناولوں** کے تعمیری خاکے پر **بات** ہو جائے۔سوائے ایک کے' باقی سب سات حصوں میں منقسم ہیں۔

میلان کنڈیرا: جب میں نے ''مذاق'' (ناول) ختم کیا تو مجھے اس **بات** پر ذرا تعجب نہیں ہوا کہ اس کے سات حصے ہیں۔ پھر **میں نے زندگی کہیں اور ہے**' لکھا۔ کتاب تقریباً مکمل ہو چکی تھی اور اس کے چھ حصے تھے۔ میں اس سے مطمئن نہیں ہوا کہانی بے جان لگ رہی تھی۔ اچانک مجھے خیال آیا کہ میں اس میں ایک ایسی کہانی ڈالوں جس کا **وقوع** ہیرو کی **موت** کے تین سال بعد ہو (یعنی ناول کے وقت کے تناظر سے باہر۔) یہ آخری چھٹے حصے سے اگلا حصہ بن گیا۔ اچانک ہر شے درست دکھائی دینے لگی۔ بعدازاں میں نے محسوس کیا کہ یہ چھٹا حصہ The Joke کے چھٹے حصے (کوستکا Kost ka) سے حیران کن طور پر متوازی تھا' وہ بھی ایک باہر کے آدمی کو ناول میں لے آتا ہے اور ناول کی دیوار میں سے ایک خفیہ کھڑکی کھول دیتا ہے۔ Laughable loves کا آغاز دس کہانیوں کی **صورت** میں ہوا۔ جب میں اسے آخری شکل دے رہا تھا تو میں نے ان میں سے تین نکال دیں اور ہر شے بالکل مربوط ہو گئی۔ ایک طرح سے اس نے **خندہ اور فراموشی کی کتاب**' کے اولین نمونے کو پیش کیا: وہی موضوعات (خصوصاً mystification)' **سات** بیانیہ حصوں میں سے ایک واحد شکل بناتے ہیں۔ چوتھے اور چھٹے حصے ایک ہی مرکزی کردار ڈاکٹر ہیول کی وجہ سے آپس میں تعلق بناتے ہیں **خندہ اور فراموشی کی کتاب** میں بھی چوتھے اور چھٹے حصے ایک ہی کردار تمینہ کی وجہ سے آپس میں جڑے ہوئے ہیں۔ جب میں نے **وجود کی ناقابل برداشت لطافت** کو لکھا تو میں نے عدد سات کے اثر کو توڑنے کا مصمم فیصلہ کیا ہوا تھا۔ ناول کو عرصے سے چھ حصوں کے ڈھانچے کے طور پر سوچا ہوا تھا۔ مگر پہلا حصہ بھی کوئی **صورت** اختیار نہیں کر رہا تھا۔ بالآخر میں نے محسوس کیا کہ درحقیقت اس کے دو حصے تھے' یعنی یہ دو جڑواں سیامیوں (Siamese) کی طرح تھے جنہیں نہایت نفیس جراحی کے ذریعے علیحدہ کرنا تھا۔ میرا کہنے کا مطلب یہ ہے **سات** حصوں کا ڈھانچہ' جادوئی اعداد کے ساتھ کسی قسم کی چھیڑ چھاڑ کا غماز نہیں ہے' بلکہ یہ ایک گہری لاشعوری ناقابل فہم اہر' **ہیئت** کی ایک بنیادی **شکل** ہے جس سے میں باہر نہیں نکل

سکتا۔میرے ناول ایک ایسی تعمیر کے متغیرات ہیں جس کی اساس سات کے عدد پر ہے۔

کرچین سالمن: یہ حسابی نظام کہاں تک ساتھ چلتا ہے؟

میلان کنڈیرا: The Joke کو لو۔اس ناول کو چار کرداروں کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔لڈوک' جیروسلاؤ' کوستکا اور ہیلنا۔کتاب کے دوتہائی حصے میں لڈوک کی خودکلامی ہے۔باقی تین کرداروں کی خودکلامی مل کر کتاب کا ایک تہائی حصہ بنتی ہے(جیروسلاو 1/6' کوستکا 1/9' ہیلنا 1/8)'یہ حسابی ڈھانچہ اس شے کا تعین کرتا ہے جسے میں کرداروں پر روشنی پڑنا کہوں گا۔لڈوک پر پوری روشنی پڑرہی ہے'وہ اندر سے منور ہے(اپنی خودکلامی کے ذریعے(اور باہر سے بھی(باقی تمام خودکلامیاں اس کے پورٹریٹ کا خاکہ کھینچتی ہیں)جیروسلاو کتاب کا چھٹا حصہ اپنی خودکلامی سے پر کرتا ہے اور اس کا سیلف پورٹریٹ باہر سے لڈوک کی خودکلامی سے صحیح ہوتا ہے۔اور اسی طرح یہ سلسلہ چلتا ہے۔ہر کردار روشنی کی مختلف مقدار اور مختلف انداز سے منور ہوتا ہے۔لوسی جو انتہائی اہم کرداروں میں سے ایک ہے اس کی اپنی کوئی خودکلامی نہیں ہے' وہ صرف باہر سے ہی لڈوک اور کوستکا کی روشنی سے منور ہوتی ہے۔اندرونی روشنی کی غیر موجودگی اسے ایک پراسرار اور گریزاں خاصیت بخشتی ہے۔یوں کہہ لیں کہ وہ آئینے کے پیچھے کھڑی ہے۔اسے چھوا نہیں جا سکتا۔

کرچین سالمن: کیا یہ حسابی ڈھانچہ پہلے سے سوچا ہوا تھا؟

میلان کنڈیرا: نہیں۔میں نے یہ سب کچھ پراگ میں The Joke کی اشاعت کے بعد'ایک چیک (check) ادبی تنقید نگار کے مضمون "The Joke کی جیومیٹری" میں دریافت کیا۔میرے لیے یہ ایک انکشاف تھا دوسرے لفظوں میں یہ "حسابی نظام" بغیر کسی شماریاتی ضرورت کے مکمل فطری انداز میں ایک رسمی ضرورت کے طور پر ابھرتا ہے۔

کرچین سالمن: کیا ہندسوں کے لیے تمہاری دلچسپی کی یہی وجہ ہے۔اپنے ہر ناول میں تم نے ابواب اور حصوں کی نمبر شماری کی ہوتی ہے۔

میلان کنڈیرا: ناول کی حصوں میں' حصوں کے ابواب کی پیراگرافوں میں تقسیم ۔۔۔کتاب کی ترتیب ۔۔۔میں بالکل واضح ہونا چاہتا ہوں۔ساتوں حصے اپنے اپنے طور پر مکمل ہیں۔ہر کوئی اپنے بیانیہ انداز سے واضح کیا گیا ہے۔مثلاً زندگی کہیں اور ہے حصہ اول: "مسلسل بیان" (یعنی ابواب کے ساتھ تعلق کے ساتھ)۔حصہ دوئم: تخیلاتی بیان۔حصہ سوئم۔"غیر

مسلسل بیان یعنی (ابواب کے درمیان کسی تعلق کے بغیر)' حصہ چہار: کثیر الصوتی بیان' حصہ پنجم مسلسل بیان حصہ ششم: مسلسل بیان' حصہ ہفتم کثیر الصوتی بیان۔ ہر ایک کا اپنا تناظر ہے (یہ ایک مختلف تخیلاتی وجود کے نکتہ نظر سے بیان کیا گیا ہے)۔ ہر ایک کی اپنی طوالت ہے۔ The Joke میں طوالت کی ترتیب الٹ ہے: بہت مختصر' بہت مختصر' طویل مختصر' طویل مختصر' مختصر' مختصر' طویل' مختصر' طویل۔ **زندگی کہیں اور ہے** میں ترتیب الٹ ہو جاتی ہے۔ طویل مختصر' طویل' مختصر' طویل' بہت مختصر' بہت مختصر'۔ میں یہ چاہتا ہوں کہ ہر باب ایک چھوٹی سی خود میں سمائی دنیا ہو۔ اسی لیے میں اصرار کرتا ہوں کہ میرے پبلشر نمبر شمار کو نمایاں کریں اور ابواب ایک دوسرے سے علیحدہ نظر آئیں۔ (گیلیمارڈ Gallimard کا حل سب سے اچھا ہے' ہر باب کا آغاز نئے صفحے سے ہوتا ہے)۔ مجھے ناول اور موسیقی کے موازنے کی طرف دوبارہ رجوع کرنے دیجیے۔ ایک حصہ' ایک لہر تحریک (movement) ہوتا ہے ابواب پیمانے (measures) ہوتے ہیں۔ یہ پیمانے مختصر' طویل یا طوالت میں تغیر پذیر ہو سکتے ہیں جس کی وجہ سے ہمارے سامنے tempo کا مسئلہ کھڑا ہو جاتا ہے۔ میرے ناولوں کے تمام حصے ایک غنائی اظہار لیے ہو سکتے ہیں۔ adagio, presto, moderato وغیرہ وغیرہ۔

کرچین سالمن: تو کیا لے tempo کا تعین ایک حصے کی طوالت اور اس میں شامل ابواب کی تعداد کے درمیان تعلق سے ہوتا ہے؟

میلان کنڈیرا: اس نکتہ نظر سے **زندگی کہیں اور ہے**' کو دیکھو۔

حصہ اول	:	59 صفحات میں گیارہ ابواب' moderato
حصہ دوئم	:	24 صفحات میں چودہ ابواب' allergretto
حصہ سوئم	:	65 صفحات میں 28 ابواب' alleagro
حصہ چہارم	:	20 صفحات میں 25 ابواب' prestissimo
حصہ پنجم	:	81 صفحات میں 11 ابواب' moderato
حصہ ششم	:	17 صفحات میں 17 ابواب adagio
حصہ ہفتم	:	18 صفحات میں 23 ابواب' presto

تم نے دیکھا' حصہ پنجم کے 81 صفحات ہیں اور صرف 11 ابواب۔ ایک آہستہ پرسکون رفتار

medrato۔ حصہ چہار کے 20 صفحات میں گیارہ ابواب ہیں ۔ جو ایک انتہائی تیز رفتاری کا احساس دلاتی ہے: Prestisslmo

کرچین سالمن: حصہ ششم میں صرف 17 صفحات میں 17 باب میں اگر تمہیں صحیح طور پر سمجھا ہوں تو اس کا مطلب ہے کہ اس کی لے (tempo) خاصی تیز ہے اور اس کے باوجود تم اسے adagio کہتے ہو!

میلان کنڈیرا: اس لیے کہ لے (tempo) کا تعین بعد میں مزید ایک اور شے سے ہوتا ہے: ایک حصے کی طوالت اور اس میں بیان کردہ واقعہ کے 'حقیقی' دورانیے کے درمیان تعلق سے ہے۔ حصہ پنجم ''شاعر حاسد ہے'' زندگی کے ایک پورے سال کا ترجمان ہے جب کہ حصہ ششم ''درمیانی عمر کا آدمی'' صرف چند گھنٹوں سے متعلق ہے۔ یہاں ابواب کا اختصار وقت کی رفتار کو سست کرنے کا کام کرتا ہے۔ ایک واحد عظیم لمحے کو ٹھہرا لینے کا کام۔۔ بہت سی لہروں tempi میں تضاد میرے لیے انتہائی اہم ہیں۔ یہ اکثر کسی ناول کے لیے میرے اولین خیال میں تشکیل پاتے ہیں، میرے لکھنے سے بہت پہلے۔ **زندگی کہیں اور ہے**' کا چھٹا حصہ adagio (سکون اور ہمدردی کا موڈ) کے فوراً بعد حصہ ہفتم ہے (Presto ایک برہم درشت موڈ)۔ مجھے یہ آخری تضاد ناول کی تمام تر جذباتی قوت کو مرتکز کرنے کے لیے درکار تھا۔ **وجود کی ناقابل برداشت لطافت**' میں یہ معاملہ بالکل ہی برعکس تھا، وہاں اس لمحے سے جب میں نے اسے لکھنا شروع کیا، میں جانتا تھا کہ آخری حصہ اور Pianissimo اور adagio ہونا چاہیے (''کیرے نین کی مسکراہٹ'' چند واقعات کے ساتھ ایک پرسکون، اداس موڈ اور یہ کہ اس سے پہلے جو ہوگا وہ Prestissimo، fortissimo ہوگا (گرینڈ مارچ ایک کھردرا، خبطی موڈ، واقعات سے بھرپور)

کرچین سالمن: تو 'لے' (tempo) میں تبدیلی کا اطلاق جذباتی فضا میں تبدیلی پر بھی ہوتا ہے۔

میلان کنڈیرا: موسیقی سے ایک اہم سبق۔ آپ چاہے اس سے اتفاق کریں یا نہ کریں، غنائی کمپوزیشن کا ہر حصہ کسی جذباتی واردات کی ترجمانی کرتا ہے، ایک سمفنی (symphony) یا سانیٹ (sonata) میں لہروں (movements) کی ترتیب ہمیشہ سے ایک ان لکھے قانون، تیز اور دھیمی لہروں کی باہمی تبدیلی سے متعین ہوتی آئی ہے، جو تقریباً خودبخود طربیہ اور المیہ لہروں کی عکاسی کرتی ہے۔ یہ جذباتی تضادات جلد ہی ناگوار یکسانیت بن گئے جن پر صرف عظیم

اساتذہ موسیقی ہی غالب آ سکے (اور ہمیشہ وہ بھی نہیں)۔ایک خاص اور مشہور مثال' جس کا میں ہمیشہ معترف رہا ہوں وہ شوپاں (Chopin) کا سانیٹ ہے' جس کی تیسری لہر ایک جنازے کی ہے'اس عظیم الوداع کے بعد اب کیا کہنا ہے؟ سانیٹ کو ایک مجموعی lively rondo میں ختم کیا جائے؟ یہاں تک کہ بیتھووں (Beethoven) بھی اپنے 26 sonata Opus میں اس لکیر کے فقیر معیار سے احتراز نہیں کرتا۔وہ جنازے کی لہر بناتا ہے۔(یہاں بھی تیسری لہر) اس کا ایک طربیہ اختتام کرتا ہے لیکن شوپیں کے سانیٹ کی چوتھی لہر بالکل ہی مختلف ہے۔pianissimo' تیز اور دھیمی' بغیر کسی میلوڈی کے مطلقاً غیر جذباتی: کسی دور دراز علاقے میں ہوا کا جھکڑ' ایک دبی ہوئی آواز جو آخری فراموشی کی نقیب ہوتی ہے۔ان دولہروں کا پہلو بہ پہلو ہونا (جذباتی غیر جذباتی)' آپ کو حیرت میں ڈال سکتا ہے۔یہ بالکل حقیقی ہے۔میں اس کا ذکر یہ بتانے کے لیے کرتا ہوں کہ ناول کی تشکیل کرنا مختلف جذباتی پہلوؤں کو ساتھ ساتھ رکھنا ہے۔اور یہ میرے نزدیک لکھاری کا لطیف ترین فن ہے۔

کرچین سالمن:تمہاری موسیقی کی تربیت نے تمہارے لکھنے پر کیسے اثر ڈالا؟

میلان کنڈیرا: پچیس سال کی عمر تک میں ادب کی نسبت موسیقی کی جانب بہت زیادہ راغب تھا۔اس وقت تک جو بہترین کام میں نے کیا وہ چار سازوں' پیانو' سارنگی' کلارنیٹ اور تال کے ساتھ ایک کمپوزیشن تھی۔یہ خاکہ میرے ناولوں کی تشکیل کا ایک قبل از آغاز خاکہ تھا' جن کی مستقبل میں تخلیق کے بارے میں میرے ذہن میں ہلکا سا خیال تک بھی نہیں تھا' اندازہ کرو!۔۔۔ چار سازوں کے لیے تیار کی گئی وہ دھن۔۔۔سات حصوں میں منقسم تھی۔میرے ناول کی طرح یہ بھی ایسے حصوں پر مشتمل ہے جو کہ اپنی فارم کے اعتبار سے ایک دوسرے سے بے حد مختلف ہیں جاز' والز' پیروڈی fugue' متانت آمیز سرود خوانی وغیرہ ہر ایک مختلف سازوں کے ساتھ (پیانو اور سارنگی' صرف پیانو' کلارینٹ اور تال وغیرہ)۔فارم کے اس تنوع کو ایک بہت مضبوط موضوعاتی وحدت کے ذریعے متوازن کیا گیا۔آغاز سے اختتام تک صرف دو موضوعات (A اور B) کو بیان کیا گیا۔آخری تین حصوں کی اساس ایک کثیر الصوتی تاثر ہے جسے میں ان دنوں بہت حقیقی سمجھتا تھا' یعنی دو مختلف اور جذباتی طور پر متضاد موضوعات کا بیک وقت ارتقا۔مثلاً آخری حصے میں ریکارڈنگ تیسری لہر کو دہراتی ہے۔موضوع A

کلارینٹ سارنگی اور پیانو کے لیے ایک متانت آمیز سرود خوانی کرتی ہے۔اسی وقت جب موضوع Bایک تغیر کو' barbar o' 'انداز میں تال اور ٹرمپٹ (جسے کلارنٹ نواز بجاتا ہے) کے ذریعے ادا کیا جاتا ہے۔اور ایک مزید دلچسپ مواز نہ چھٹے حصے میں ایک نیا موضوع اس میں تھوڑا سا ظاہر ہوتا ہے۔بالکل اسی طرح جسے The Joke میں کوستکا کی آمد یا 'زندگی کہیں اور ہے' میں درمیانی عمر کے آدمی کی آمد ہوتی ہے۔پھر دوبارہ میں اپنا نکتۂ نظر دہراؤں گا کہ ناول کی فارم اس کا حسابی ڈھانچہ ایک سوچی سمجھی شے نہیں ہے۔یہ ایک لاشعوری لہر ہے۔ایک چھپا ہوا تصور ہے۔میں یہاں تک سوچا کرتا تھا کہ جو فارم مجھ پر چھا جایا کرتی تھی وہ کسی طرح میری اپنی شخصیت کی الجبرائی تعریف تھی۔مگر کئی سال پہلے ایک روز جب میں بیتھوون کی چوہنگت opus 131 پر غور کر رہا تھا' مجھے فارم کے بارے میں یہ نرکسیت زدہ موضوعاتی تصور ترک کرنا پڑا۔

دیکھو :

پہلی لہر : دھیمی fugue فارم تقریباً ساڑھے سات منٹ۔

دوسری لہر : بغیر کسی خاص شناخت کے ایک فارم: ساڑھے تین منٹ۔

تیسری لہر : ایک واحد موضوع کی تشریح' 1منٹ۔

چوتھی لہر : دھیمی اور تیز' موضوع اور متغیرات: چودہ منٹ۔

پانچویں لہر : بہت تیز' رقص کی تیز حرکت: ساڑھے پانچ منٹ۔

چھٹی لہر : بہت دھیمی واحد موضوع کی تشریح: 2منٹ۔

ساتویں لہر : سانیٹ فارم: ساڑھے چھ منٹ۔

بعد ازباخ، بیتھوون شاید موسیقی کا سب سے بڑا معمار ہے' اسے سانیٹ کا جو تصور ملا، جو عموماً تین یا چار لہروں کے ایک بے ترتیب سلسلے کی صورت میں ہوتا تھا' جس کا اولین حصہ (جسے سانیٹ فارم میں لکھا جاتا تھا) ہمیشہ بعد میں آنے والی لہروں سے زیادہ اہم ہوتا تھا۔(جسے minute rondo وغیرہ کی فارم میں لکھا جاتا تھا)۔بیتھوون کے تمام فنکارانہ ارتقا کا نشان اس فراہم کردہ اکٹھ کو ایک حقیقی وحدت میں بدلنے کے تعین پر ہے۔چناں چہ اپنے پیانو سانیٹ میں' وہ کشش کے مرکز کو اولین لہروں سے آخری لہروں تک دھیرے دھیرے تبدیل کرتا ہے۔وہ اکثر سانیٹوں کو صرف دو حصوں میں تبدیل کر دیتا ہے (بعض اوقات

انہیں کسی درمیانی لہر کی مدد سے علیحدہ کیا جاتا ہے (جیسے opus 27. No. 2 اور opus 55 میں) اور بعض اوقات opus 111 کی طرح براہ راست پہلو بہ پہلو وہ ایک ہی موضوع کا مختلف لہروں میں استعمال کرتا ہے۔ مگر اسی عرصے میں وہ فارم کی تنوع میں زیادہ سے زیادہ وحدت سمونے کی کوشش کرتا ہے۔ بہت سے مواقع پر وہ بڑے پیمانے پر اپنے سانیٹوں میں fugue' کا استعمال کرتا ہے۔ یہ بہت جرات مندانہ قدم ہے۔ کیوں کہ اس وقت سانیٹ کے درمیان میں fugue اسی طرح اجنبی لگتی ہوگی جیسے بروچ کے ناول کے عین درمیان اقدار کے انہدام پر ایک مضمون۔ opus 131 چونگت ساختیاتی تکمیل کی معراج ہے۔ میں تمہاری توجہ صرف ایک تفصیل کی جانب مبذول کرانا چاہتا ہوں' جسے ہم پہلے ہی زیر بحث لا چکے ہیں: طوالتوں کی مختلف اقسام۔ تیسری لہر' اپنے فوراً بعد آنے والی لہر سے چودہ گنا چھوٹی ہے اور انہیں ایک وحدت میں پروتی ہے۔ اگر تمام حصے ایک ہی طوالت کے ہوتے تو ان کی وحدت کے بخرے ہو جاتے۔ کیوں؟ میں اس کی توجیہ نہیں کر سکتا مگر یہ ایسا ہی ہے۔ ایک ہی طوالت کے سات حصے ساتھ ساتھ رکھی سات بڑی بڑی وارڈ روبوں کی طرح ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک اور مثال: اپنی زندگی میں پہلی ریکارڈنگ جسے میں نے اپنا تسلیم کیا' وہ جے ایس باخ کا چار پیانو کا کنسرٹ تھا۔ اس کی ایک ویوالدی کے کام کی نقل۔ میں اس وقت بمشکل دس برس کا تھا۔ اور میں دوسری لہر largo سے مکمل طور پر مسحور ہوگیا تھا۔ لیکن اس دوسری لہر میں ایسی کونسی بات غیر معمولی تھی؟ یہ ایک A-B-A فارم میں ہے۔ موضوع 8 پیانو اور آرکسٹرا کے مابین ایک بہت سادہ مکالمہ۔۔۔ میرے ریکارڈ پر 70 سیکنڈ' موضوع B آرکسٹرا کے بغیر چار پیانو' بغیر میلوڈی کے سروں کا ایک سادہ سلسلہ' پانی کی ایک بے حرکت چادر' 105 سیکنڈ اور پھر موضوع کی دوبارہ بندش 10 سیکنڈ! ذرا اندازہ کریں' ایک largo جسے صرف دو حصوں سے تشکیل دیا ہو۔ A اور B دوبارہ بندش کے ان دس سیکنڈوں کے بغیر یہ موثر نہیں ہوسکتی۔ یا آپ اندازہ کریں موضوع 8 کو مکمل طور پر دوبارہ بیان کیا جائے۔ 70 سیکنڈ' 105 سیکنڈ' 70 سیکنڈ' یہ ایک بور کرنے والی ترتیب ہوگی سکیم A-B-A کی ترتیب کو متوازن کرنے کے لیے طوالتوں کی انتہائی بے ترتیبی کی ضرورت تھی!! ایک بچے کی حیثیت میں' مجھے largo میں جس چیز نے مسحور کیا وہ اس تناسب کی خوبصورتی تھی: ایک حسابی حسن 70:105:10 یعنی 10x7 ' 15x7 :7-10x7 یعنی

2:3:2-7 اس سلسلے میں اتنا ہی کافی ہے۔

کرچین سالمن:تم نے الوداعی پارٹی (The farewellparty) کے بارے میں تقریباً کچھ بھی نہیں کہا۔

میلان کنڈیرا:ہاں' وہ ناول ایک خاص مفہوم میں مجھے سب سے زیادہ محبوب ہے۔ laughable loves کی طرح مجھے اسے لکھتے ہوئے باقی ناولوں کی نسبت زیادہ مسرت اور تفریح محسوس ہوئی۔ یہ ذہن کی ایک مختلف کیفیت تھی اور یہ ناول بڑی تیزی سے مکمل بھی ہو گیا۔

کرچین سالمن:اس کے صرف پانچ حصے ہیں۔

میلان کنڈیرا: یہ میرے باقی تمام ناولوں سے ایک مختلف انداز میں تشکیل ہوا ہے۔ یہ مطلقاً ایک ہی طرح کی 'بغیر انحرافات کے'ایک ہی موضوع پر'اور ایک ہی 'لے' tempo سے بیان کیا ہوا ہے۔ بہت تھیٹرانہ انداز لیے ہوئے ہے۔ اور اس کا ڈھانچہ مزاحیہ ڈرامے کے انداز میں تشکیل دیا گیا ہے۔ laughable loves میں ایک کہانی ہے: ''سمپوزیم symposium''۔ یہ مکالمات افلاطون کی ایک رمزیہ پیروڈی ہے۔ محبت پر ایک طویل بحث' یہ کہانی بھی بالکل الوداعی والز کی طرز پر تشکیل دی گئی ہے۔ پانچ ایکٹ میں ایک مزاحیہ کھیل۔

کرچین سالمن:تمہارے نزدیک لفظ بے جوڑ مزاحیہ کھیل (farce) کا کیا مفہوم ہے؟

میلان کنڈیرا:ایک ایسی فارم جوان دیکھے اور مبالغہ آمیز اتفاقات کی ساری مشینری کے ساتھ پلاٹ پر بہت زیادہ زور دیتی ہو۔ اب ایک ناول میں کوئی بات اتنی مبہم نہیں ہے۔ اس قدر مضحکہ خیز' اس قدر راجڑی ہوئی' اس قدر بد ذوق۔ ایک پلاٹ کی حیثیت میں' اپنی مزاحیہ تھیٹرانہ تجاوزات کے ساتھ فلابیر کے زمانے سے' ناول نگاروں نے پلاٹ کی تدبیروں سے احتراز کرنا شروع کر دیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ناول اکثر انتہائی بے لطف زندگی سے زیادہ بے لطف ہوتا گیا۔ اس کے باوجود' اولین ناول نگاروں کے ذہن میں غیر یقینی واقعات کے بارے میں کوئی خلش نہیں تھی۔ دان کے ہوتے کے پہلے حصے میں سپین کے وسط میں ایک شراب خانہ ہے۔ جہاں خالصتاً اتفاقیہ واقعات سے ہر شخص وارد ہو جاتا ہے۔ دان کے ہوتے' سانچو پانزا' اس کے دوست باربرا اور پادری' پھر کارڈینیو جس کی منگیتر لوسینڈا جسے کوئی ڈون فرنینڈو بھگا کر لے گیا ہوتا ہے اور پھر ڈون فرنینڈو کی اپنی چھوڑی ہوئی منگیتر ڈوروتیا آتی ہے اور بعد ازاں

ڈون فرنینڈ بذات خود لوسینڈا کے ساتھ؛ پھر ایک افسر جو کسی جیل سے فرار ہو کر آتا ہے؛ اور پھر اس کا بھائی جس نے اس کی تلاش میں سالہا سال صرف کر دیے تھے؛ پھر اس کی بیٹی، کلیرا اور پھر کلیرا کا تعاقب کرتا ہوا اس کا عاشق؛ جس کا کلیرا کے باپ کے آدمی تعاقب کرتے ہوئے وہاں پہنچ جاتے ہیں۔ ایک بالکل ہی غیر متوقع اتفاقات اور ملاقاتوں کا ایک ہجوم۔ مگر سروانتیس کے کام میں اسے بے ہنر یا بے ڈھنگا سمجھنا ایک غلطی ہوگی۔ اس وقت ناول اور اس کے قارئین نے ظاہری امکان کے معاہدے پر دستخط نہیں کیے تھے۔ حقیقت کی نقل کرنے کی طرف ان کا دھیان نہیں تھا۔ وہ خوش کرنے، حیران کرنے، تحیر میں مبتلا کرنے اور تفریح کرنے پر دھیان دے رہے تھے۔ وہ ڈرامائیت سے بھرپور تھے اور اسی میں ان کا صاف باطن پنہاں تھا۔ انیسویں صدی کا آغاز ناول کی تاریخ میں ایک عظیم تبدیلی کا غماز ہے۔ میں اسے تقریباً ایک زلزلہ کہوں گا۔ حقیقت کی نقل کرنے کے تلازمے نے یکا یک سروانتیس کے شراب خانے کو مضحکہ خیز بنا دیا۔ بیسویں صدی نے اکثر انیسویں صدی کے ورثے سے بغاوت کی۔ پھر بھی، سروانتیس کے شراب خانے کی طرف واپسی اب ممکن نہیں رہی۔ انیسویں صدی کا حقیقت پسندی کا تجربہ اس کے اور ہمارے درمیان کھڑا ہے اور یہ اس بات کو یقینی بناتا ہے کہ غیر متوقع اتفاقات کا کھیل اب دوبارہ اسی قدر معصوم نہیں دکھائی دے سکتا۔ یہ یا تو بالکل مضحکہ خیز، طنزیہ، پیروڈی نما (مثلاً لیف لیڈیو کی مہمات یا فرڈی ڈورک) یا پھر مسحور کن تخیلاتی۔ اس طرح کی مثال کافکا کا پہلا ناول امریکہ ہے۔ پہلا باب پڑھ کر دیکھیں۔ آپ کو کارل روس مین اور اس کے چچا کے درمیان بالکل ہی غیر متوقع ملاقات ملے گی۔ یہ ایک طرح کی سروانتیس کے شراب خانے کی طرف ناسٹلجیائی بازگشت ہے۔ اس کے باوجود اس ناول میں غیر متوقع (یہاں تک کہ ناممکن) حالات اس قدر تفصیل، حقیقت کے اس قدر التباس کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں کہ ہمیں لگتا ہے کہ جیسے ہم ایک ایسی دنیا میں قدم رکھ چکے ہیں، جو چاہے کتنی ہی غیر ممکن کیوں نہ ہو، حقیقت سے زیادہ حقیقی ہے۔ ہمیں یہ ذہن میں رکھنا ہے، کافکا نے اولین سرریئل surreal کائنات میں (اس کا پہلا خواب اور حقیقت کے ملاپ کا تجربہ) سروانتیس کے شراب خانے سے، مزاحیہ کھیل کے دروازے میں سے گزر کر قدم رکھا۔

کرچین سالمن: لفظ بے جوڑ مزاحیہ کھیل "farce" سے کسی تفریحی خیال کا اظہار ہوتا ہے۔

میلان کنڈیرا: عظیم یورپی ناول کا آغاز ایک تفریح کے طور پر ہوا' اور تمام حقیقی ناول نگار اس کے ناسٹلجیا میں مبتلا ہیں اور اس کے علاوہ تفریح سنجیدگی کو خارج نہیں کرتی۔ الوداعی پارٹی' سوال کرتی ہے کیا انسان اس زمین پر رہنے کا حق دار ہے؟ کیا زمین کو انسان کے شکنجے سے آزاد نہیں کرانا چاہیے؟ سوال کی انتہائی سنگینی اور فارم کی انتہائی لطافت کو اکٹھا کرنا ـ ـ ـ ـ ہمیشہ میری خواہش رہی ہے' اور یہ محض ایک فنکارانہ خواہش کا ہی معاملہ نہیں ہے۔ ایک غیر سنجیدہ فارم اور سنجیدہ موضوع کا ملاپ ان کی تمام خوفناک لایعنیت کے ساتھ ہمارے ڈراموں کو آشکار کردیتا ہے (وہ جو ہمارے بستروں میں رونما ہوتے ہیں اور وہ بھی جنہیں تاریخ کے عظیم سٹیج پر کھیلا جاتا ہے)۔

کرچین سالمن: تو تمہارے ناولوں کے دو بنیادی نمونے ملتے ہیں؟

۱۔ کثیر الصوتی کمپوزیشن جو مختلف النوع عناصر کو سات کے عدد پر استوار ایک ساخت میں اکٹھا کردیتی ہے؟

۲۔ farce کا انداز اپناتے ہوئے' ایک ہی تفریحی موضوع لیے تھیٹریکل کمپوزیشن جو غیر یقینی واقعات کے کناروں پر استوار رہے۔

میلان کنڈیرا: میں ہمیشہ کسی عظیم' غیر متوقع بیوفائی کا خواب دیکھتا ہوں۔ مگر اب تک میں ان دو حالتوں (forms) سے اپنے بیک وقت تعلق کو رکھنے میں کامیاب نہیں ہوسکا۔

❖❖❖❖

باب پنجم

دور کہیں، پس منظر میں

شاعر نظم تخلیق نہیں کرتے
نظم پہلے ہی سے کہیں موجود ہوتی ہے۔
یہ زمانوں سے وہاں موجود ہوتی ہے۔
شاعر صرف اسے دریافت کرتا ہے۔

JAN SKACEL

اپنی ایک کتاب میں 'میرا ایک دوست' جوزف سکوورسکی یہ سچی کہانی سناتا ہے۔
پراگ کے ایک انجینئر کو لندن میں ایک پیشہ ورانہ کانفرنس کے سلسلہ میں بلایا جاتا ہے۔ وہ وہاں جاتا ہے' اس کی کارروائی میں حصہ لیتا ہے اور پراگ لوٹ آتا ہے۔ اپنی واپسی کے کچھ گھنٹوں بعد' اپنے آفس میں بیٹھے ہوئے وہ پارٹی کا سرکاری روزنامہ Rude Pravo اٹھاتا ہے اور اس میں یہ خبر پڑھتا ہے: لندن میں ایک کانفرنس میں حصہ لینے کے دوران میں' ایک چیک انجینئر نے اپنے سوشلسٹ وطن کے بارے میں ایک تہمت آمیز بیان دیا ہے اور اس نے مغرب میں قیام کرنے کا فیصلہ کر لیا ہے۔

غیر قانونی ترک وطن کے ساتھ اس طرح کے بیان کا وابستہ ہونا کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ اس کی سزا بیس سال قید ہو سکتی ہے۔ ہمارا انجینئر اپنی آنکھوں پر اعتبار نہیں کر سکتا۔ مگر اس بارے میں کوئی شک نہیں کہ یہ مضمون اسی کے بارے میں ہے۔ اس کے دفتر میں داخل ہوتی ہوئی اس کی سیکرٹری اسے دیکھ کر خوفزدہ ہو جاتی ہے: میرے خدایا! 'وہ کہتی ہے' تم واپس آ گئے ہو' سمجھ نہیں آتا ماجرا کیا ہے۔۔۔ تم نے دیکھا کہ انہوں نے تمہارے بارے میں کیا لکھا ہے؟

انجینئر کو اپنی سیکرٹری کی آنکھوں سے خوف جھانکتا دکھائی دیتا ہے۔ اسے اب کیا کرنا چاہیے؟ وہ جلدی سے Rude Pravo کے دفتر جاتا ہے اور ایڈیٹر سے ملتا ہے جو اس کہانی کی اشاعت کا ذمہ دار ہے۔ ایڈیٹر اس سے معذرت چاہتا ہے' ہاں' واقعی یہ ایک عجیب معاملہ ہے۔ مگر ایڈیٹر کا اس مضمون سے کوئی سروکار نہیں۔ اس لیے کہ اسے مضمون کا متن براہ راست وزارت داخلہ سے موصول ہوا تھا۔

چناں چہ انجینئر وزارت داخلہ کے دفتر پہنچتا ہے۔ وہاں وہ کہتے ہیں کہ ہاں یقیناً یہ ایک غلطی ہے۔ مگر وزارت داخلہ کا اس میں کوئی دخل نہیں انہیں انجینئر کے بارے میں یہ رپورٹ ان کے لندن کے سفارتخانے کے لوگوں نے بھجوائی تھی۔ انجینئر اس رپورٹ کی تنسیخ کا خواستگار ہوتا ہے۔ نہیں اُسے بتایا جاتا ہے۔ وہ کبھی تنسیخ نہیں کرتے۔ لیکن یہ کہ اسے کچھ نہیں ہوگا۔ اسے پریشان ہونے کی کوئی ضرورت نہیں۔

مگر انجینئر بہرحال پریشان رہتا ہے۔ اسے جلد ہی احساس ہو جاتا ہے کہ یکا یک اس کی نگرانی شروع ہوگئی ہے' یہ کہ اس کے ٹیلی فون کو ٹیپ کیا جاتا ہے' اور گلی میں اس کا تعاقب کیا جاتا ہے۔

اس کی نیند اڑ جاتی ہے اور راتوں کو اسے ڈراونے خواب آنے لگتے ہیں۔ حتیٰ کہ جب یہ سارا دباؤ اس کے لیے ناقابل برداشت ہو جاتا ہے' تو وہ بہت سے حقیقی خطرات مول لے کر غیر قانونی طور پر ملک چھوڑ دیتا ہے اور یوں وہ حقیقت میں ایک تارک وطن بن جاتا ہے۔

2

میں نے جو کہانی ابھی سنائی ہے' اس پر فوری طور پر کافکن (kafkan) ہونے کا خیال آئے گا۔ یہ اصطلاح جسے ایک فنکار کی کتابوں سے' ایک ناول نگار کے بنائے گئے منظروں سے اخذ کیا گیا ہے' ایسی صورت احوال (لٹریری یا حقیقی) کی واحد مشترک ترجمان ہے جسے کوئی دوسرا لفظ اپنی گرفت میں نہیں لے سکتا اور جس کے بارے میں کوئی سیاسی' سماجی یا نفسیاتی نظریہ ہمیں کوئی راہنمائی فراہم کرتا ہے۔

مگر یہ کافکن ہونا کیا ہے؟

ہم اس کے کچھ مظاہر بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں:

اول: انجینئر کو ایک ایسی قوت کا سامنا ہے' جس کا کردار بے کنار بھول بھلیوں سے عبارت ہے۔ وہ کبھی بھی اس کی ''لامحدود غلام گردشوں'' سے باہر نہیں نکل سکتا اور وہ کبھی یہ جاننے میں کامیاب نہیں ہوگا کہ یہ منحوس فتویٰ کس نے جاری کیا۔ چناں چہ وہ ایسی صورت حال سے دوچار ہے' جس میں جوزف k عدالت (کافکا کے ناول The Trial کا حوالہ) کے سامنے یا جیسے 'قلعہ' (The castle) کے سامنے لینڈ سرویئر دوچار تھا۔ یہ تینوں ایک ایسی دنیا میں ہیں جو ایک واحد' گرانڈیل اور پیچیدہ ادارے کے سوا کچھ نہیں ہے' جس سے آپ باہر نہیں نکل سکتے اور جسے آپ سمجھ نہیں سکتے۔

کافکا سے پہلے کے ناول نگار اکثر اداروں کو ایسے میدان ہائے عمل کے طور پر آشکار کرتے تھے جہاں مختلف ذاتی اور اجتماعی مفادات کے درمیان تضادات صورت پذیر ہوتے تھے۔ کافکا کے ہاں ادارہ ایک نظام ہے جو اپنے ہی قوانین کے تابع ہے' اب کوئی بھی اس بات کا علم نہیں رکھتا کہ ان قوانین کو

کب اور کس نے وضع کیا؟ ان کو انسانی مسائل سے کوئی علاقہ نہیں اور اس لیے یہ نا قابل فہم ہیں۔

دوم: قلعہ (The castle) کے پانچویں باب میں قصبے کا میئر k کو اس کی فائل کی کہانی کے بارے میں تفصیل سے وضاحت کرتا ہے۔ مختصراً، برسوں پہلے 'قلعے' سے ایک لینڈ سرویئر کا بندوبست کرنے کی تجویز قصبے تک پہنچی۔ میئر نے اس پر ایک منفی ردعمل کا اظہار کیا (یہ کہ کسی لینڈ سرویئر کی کوئی ضرورت نہیں تھی) لیکن اس کا جواب بھٹک کر کسی غلط دفتر میں چلا گیا۔ چناں چہ کئی سالوں پر پھیلے ہوئے بیوروکریٹک غلط فہمیوں کے ایک پیچیدہ سلسلے کے بعد، جوزف k کو اس غفلت کے نتیجے میں اس کام کی پیشکش کر دی گئی۔ یہ وہی وقت تھا جب اس سے متعلق تمام دفاتر اس پرانی اور بوسیدہ تجویز کو منسوخ کرنے والے تھے۔

چناں چہ ایک طویل عرصے کے بعد k اس قصبے میں اس غلطی کی وجہ سے پہنچ گیا اور اس امر کو مدنظر رکھتے ہوئے: کہ اس کے لیے قلعے اور اس کے قصبے کے علاوہ کوئی اور دنیا ممکن نہیں ہے، اس کی تمام تر موجودگی ایک غلطی ہے۔

کافکن دنیا میں، فائل کا کردار ایک افلاطونی خیال کی طرح کا ہے۔ یہ ایک سچی حقیقت کی نمائندگی کرتی ہے، جب کہ انسان کی جسمانی موجودگی محض فریب نظر کی سکرین پر نمودار ہوا ایک سایہ ہے۔ درحقیقت لینڈ سرویئر k اور پراگ کا انجینئر اپنی فائلوں کے سائے کے سوا کچھ بھی نہیں ہیں، بل کہ وہ اس سے بھی کہیں کم حیثیت کے حامل ہیں۔ وہ فائل میں روا رکھی گئی ایک غلطی کے سائے ہیں۔ ایسے سائے جنہیں محض ایک سائے کے طور پر بھی وجود رکھنے کا حق حاصل نہیں ہے لیکن اگر انسانی زندگی محض ایک سایہ ہے، اور سچی حقیقت کہیں اور، کسی نا قابل پہنچ، کسی غیر انسانی یا ماورائے انسانی دنیا میں وجود رکھتی ہے، تو ہم اچانک مذہبیات کے جہاں میں داخل ہو جاتے ہیں۔ درحقیقت کافکا کے اولین مبصرین نے اس کے ناولوں کو مذہبی حکایتوں کے طور پر ہی پیش کیا تھا۔

میرے نزدیک اس طرح کی شرح غلط ہے (کیوں کہ یہ مجاز کا مشاہدہ کرتی ہے جب کہ کافکا انسانی زندگی کی ٹھوس صورت حال کو گرفت میں لایا تھا)۔ مگر یہ بہت کچھ اور بھی منکشف کرتی ہے: جہاں طاقت خود کو معبود کا درجہ دے دیتی ہے یہ خود اپنا ایک مذہب پیدا کر لیتی ہے، جہاں کہیں بھی یہ خدا کی طرح برتاؤ کرتی ہے یہ اپنی جانب مذہبی احساسات کو بیدار کر دیتی ہے۔ ایسی دنیا کو مذہبی مبادیات کی مدد ہی سے بیان کیا جا سکتا ہے۔

کافکا نے مذہبی تمثیلیں نہیں لکھیں، مگر کافکن۔ (حقیقت اور افسانے، دونوں میں) اپنے

مذہبی یا زیادہ درست طور پر نقلی مذہبیاتی بعد (dimension) سے جدا نہیں ہے۔

سوم: راس کولنکوف (دوستوئیفسکی کے ناول 'جرم اور سزا' کا مرکزی کردار) اپنے احساس جرم کا بوجھ برداشت نہیں کر سکتا اور سکون حاصل کرنے کے لیے وہ اپنی آزادانہ خواہش سے سزا کے لیے آمادہ ہو جاتا ہے۔ یہ ایک معروف صورت حال ہے جہاں جرم سزا کو تلاش کرتا ہے۔

کافکا کے ہاں یہ منطق بالکل الٹ ہے۔ سزا پانے والا شخص یہ نہیں جانتا کہ اسے کس وجہ سے سزا دی گئی ہے۔ سزا کی لایعنیت اس قدر ناقابل برداشت ہے کہ سکون حاصل کرنے کے لیے ملزم اپنی سزا کا جواز ڈھونڈنے کی ضرورت محسوس کرتا ہے: سزا جرم کو تلاش کرتی ہے۔

پراگ کا انجینئر پولیس کی بے پناہ جاسوسی کی سزا سہہ رہا ہے۔ یہ سزا اس جرم کا تقاضا کرتی ہے جس کا ارتکاب کیا ہی نہیں گیا تھا اور ترک وطن کے الزام کا شکار انجینئر بالآخر حقیقت میں ترک وطن کر ہی لیتا ہے: سزا نے بالآخر جرم کو پالیا۔

اس بات کو نہ جانتے ہوئے کہ اس کے خلاف کون سے الزامات عائد ہیں 'مقدمہ' The Trial کے ساتویں باب میں k اپنی تمام زندگی' اپنے تمام ماضی کا باریک سے باریک سطح کی حد تک' تفصیلاً تجزیہ کرنے کا فیصلہ کرتا ہے۔ ''خود ہی خود کو قصوروار ٹھہرانے'' کی مشین حرکت میں آ جاتی ہے: ملزم اپنا جرم ڈھونڈتا ہے۔

ایک روز املیا کو قلعے The castle کے دفتر سے ایک بے ہودہ خط موصول ہوتا ہے۔ طیش میں آ کر وہ اسے پھاڑ دیتی ہے۔ قلعہ کو املیا کے پرغضب برتاؤ پر تنقید کرنے کی ضرورت بھی نہیں پڑتی' خوف (وہی خوف جسے ہمارے انجینئر نے اپنی سیکرٹری کی آنکھوں میں دیکھا) خود بخود اپنا تمام عمل کرتا ہے۔ کسی حکم کے بغیر قلعے کی جانب سے کسی بھی مرئی اشارے کے بغیر ہر کوئی املیا کے خاندان سے کسی طاعون کی طرح بچنا شروع کر دیتا ہے۔

املیا کا باپ اپنے خاندان کے دفاع کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن یہاں ایک مسئلہ ہے: نہ صرف یہ کہ اس فرمان کے منبع تک پہنچنا ممکن نہیں ہے' بل کہ یہ کہ فرمان بذات خود بھی کہیں موجود نہیں! کہیں رحم کی درخواست کرنے کے لیے' عرض گزارنے کے لیے' پہلے آپ کا سزا یافتہ ہونا ضروری ہے۔ باپ قلعے سے استدعا کرتا ہے کہ وہ جرم کی منادی کر دے۔

چناں چہ یہ کہنا کافی نہیں کہ سزا جرم کو ڈھونڈتی ہے۔ اس نقلی مذہبیاتی دنیا (pseudot heological) میں سزا یافتہ اپنے جرم کی شناخت کیے جانے کی بھیک مانگتے ہیں۔

پراگ میں آج کل اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ایسا شخص جو کسی وجہ سے ذلت کا شکار ہو جائے، کسی نچ ترین ملازمت کو بھی حاصل نہیں کر سکتا۔ وہ بے سود اس حقیقت کی تصدیق کرانا چاہتا ہے کہ اس سے ایک جرم سرزد ہوا تھا اور اس پر ملازمت کے دروازے بند کر دیے گئے۔ اس فرمان کو ڈھونڈا جائے تو یہ کہیں بھی نہیں ملے گا اور چوں کہ پراگ میں کام کرنا فرض ہے اور اسے قانوناً لاگو کیا گیا ہے، بالآخر ایسے شخص پر طفیلیت پسندی (parasitism) کا الزام لگ جاتا ہے۔ یعنی یہ کام سے فرار کرنے کا مجرم ہے۔ سزا اپنے جرم کو پا لیتی ہے۔

چہارم: پراگ کے انجینئر کی کہانی اپنی ماہیت میں ایک مذاحیہ کہانی ہے، ایک لطیفہ ہے: یہ قہقہہ لگانے پر اکساتی ہے۔

دو شریف آدمی، مکمل طور پر عام انسان، (انسپکٹر، نہیں جیسا کہ فرانسیسی ترجمے لکھا گیا ہے) ایک صبح جوزف k، کے پاس آ کر (The Trial کا مرکزی کردار) جب کہ وہ ابھی اپنے بستر میں ہی ہوتا ہے، اسے حیران کر دیتے ہیں۔ وہ اسے بتاتے ہیں کہ اسے گرفتار کر لیا گیا ہے اور اس کا ناشتہ ہڑپ کر جاتے ہیں۔ k ایک منظم سول سرونٹ ہے۔ ان آدمیوں کو اپنے فلیٹ سے باہر پھینک دینے کے بجائے، وہ شب خوابی کے لباس میں کھڑا ہو جاتا ہے اور اپنے دفاع میں ایک طویل بیان دیتا ہے۔ کافکا نے جب مقدمہ The Trial کا پہلا باب اپنے دوستوں کے سامنے پڑھا، تو ہر کوئی ہنسنے لگا۔ ہنسنے والوں میں مصنف خود بھی شامل تھا۔

فلپ روتھ نے ''قلعہ'' کو جس طرح اپنے تخیل میں لا کر فلم بند کیا: گروشو مارکس لینڈ سرویئر کا کردار ادا کرتا ہے، اس کے ساتھ دو معاونین کے طور پر چکو اور ہارپو ہیں۔ جی ہاں، روتھ بالکل درست ہے: کافکن کی بنیادی روح سے مزاحیہ پن کو جدا نہیں کیا جا سکتا۔

لیکن یہ جاننا کہ اس کی کہانی مزاحیہ ہے، انجینئر کے لیے کوئی زیادہ تسلی کا باعث نہیں ہے۔ وہ اپنی ہی زندگی کے ایک لطیفے کے جال میں اس طرح پھنس گیا ہے جیسے مچھلی کسی برتن میں، اس کے لیے یہ کہانی ہنسی کا باعث نہیں ہے۔ درحقیقت ایک لطیفہ صرف اس وقت ایک لطیفہ ہوتا ہے جب آپ خود صورت حال سے باہر ہوں، اس کے برعکس کافکن ہمیں اندر ہی اندر، کسی لطیفے کی انتڑیوں میں، مزاحیہ پن کی دہشت میں لے جاتا ہے۔

کافکن دنیا میں، مزاحیہ انداز لیے تقابلی مقام (المیہ مزاحیہ) نہیں ہے جیسا کہ شیکسپیئر کے ہاں ہے، یہ اس لیے نہیں کہ اس کے لہجے کی شدت کو کم کر کے المیے کو زیادہ قابل برداشت بنا دے، ہرگز نہیں۔

یہ اسے اپنی ابتدائی حالت ہی میں تباہ کر دیتا ہے اور اس کے شکار لوگوں کو اس واحد تسلی سے محروم کر دیتا ہے جس کی وہ خواہش کر سکتے تھے :یعنی کہ وہ خود کو (حقیقی یا مفروضاتی) الیے کے شکوہ میں محسوس کر سکیں ۔انجینئر اپنا وطن چھوڑ دیتا ہے اور ہر کوئی ہنستا ہے ۔

3

ہماری جدید تاریخ میں ایسے دور گزرے ہیں جہاں زندگی کافکا کے ناولوں سے مشابہہ لگنے لگتی ہے ۔

جب میں ابھی پراگ میں ہی رہ رہا تھا، میں اکثر سنتا تھا کہ لوگ پارٹی ہیڈ کوارٹرز (بدصورت 'بل کہ جدید عمارت) کو ''قلعے'' کے نام سے پکارتے تھے ۔اتنے ہی تواتر سے' میں پارٹی کے نائب راہنما (ایک کامریڈ ہینڈرخ) کو Klamm کے نام سے پکارے جاتے ہوئے سنتا تھا (جو کہ بہرحال ایک دل چسپ امر تھا کیوں کہ چیک زبان میں کلام کا مطلب فریب نظر یا فراڈ تھا)۔

50 کی دھائی میں سٹالنی انداز کے ایک مقدمہ کے بعد' شاعر الف' ایک عظیم کمیونسٹ شخصیت کو قید کر دیا گیا ۔جیل کے چھوٹے سے کمرے میں اپنی قید کے دوران میں' اس نے اپنی نظموں کا ایک مجموعہ تحریر کیا جس میں اس تمام ظلم وستم سے گزرنے کے باوجود، اس نے خود کو کمیونزم سے وفادار قرار دیا ۔اس نے ایسا کسی بزدلی کی وجہ سے نہیں کیا ۔شاعر نے اپنی وفاداری (خود کو تکلیف پہنچانے والوں سے وفاداری) کو اپنی خوبی' اپنی راست کرداری کے معانی میں دیکھا ۔پراگ میں جب لوگوں کو اس مجموعے کے بارے میں علم ہوا تو انہوں نے ایک لطیف طنز کے ساتھ اسے جوزف k کی ''احسان مندی'' کا عنوان دیا ۔

کافکا کے ناولوں کے مناظر' صورت احوال' یہاں تک کہ انفرادی فقرے بھی پراگ کی زندگی کا حصہ تھے ۔اس سے شاید کوئی یہ نتیجہ نکالنا چاہے : کافکا کے تراشیدہ مناظر پراگ میں زندہ ہیں کیوں کہ وہ ایک مطلق العنان سماج کی پیش بینی کرتے ہیں ۔

تاہم' اس دعویٰ کی تصیح کی ضرورت ہے' کافکن ایک سماجی یا سیاسی نظریہ نہیں ہے ۔کافکا کے ناولوں کو صنعتی سماج ،استحصال، بیگانگی، بورژوا اخلاقیات یا سرمایہ کاری کی تنقید کے تناظر میں وضاحت کرنے کی کوششیں کی گئی ہیں ۔مگر کافکا کی کائنات میں سرمایہ داری کے اجزائے ترکیبی تقریباً نہ ہونے کے برابر ہیں ۔نہ ہی سرمایہ یا اس کی قوت' نہ ہی کامرس' نہ ہی جائیداد اور اس کے مالک یا طبقاتی کشمکش ۔

نہ ہی کافکن مطلق العنانیت کی تعریف سے مطابقت رکھتا ہے ۔کافکا کے ناولوں میں پارٹی ہے اور نہ ہی نظریہ اور نہ اس کی لفاظی' اور نہ ہی سیاست' پولیس یا فوج ۔

چناں چہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کافکن انسان اوراس کی دنیا کے ایک بنیادی امکان کی ترجمانی کرتا ہے۔ایک ایسا امکان جوتاریخی طور پر متعین نہیں ہےاور جوکم وبیش انسان کے ساتھ ایک دائمی تعلق رکھتا ہے۔

مگر یہ توضیح اس سوال کو نہیں نبٹاتی: یہ کس طرح ممکن ہے کہ پراگ میں کافکا کے ناول حقیقی زندگی میں جذب دکھائی دیتے ہیں جب کہ پیرس میں انہیں ایک مصنف کی موضوعی دنیا کے راہبانہ اظہار کے طور پر پڑھا جاتا ہے۔کیااس کے معانی یہ ہوں گے کہ انسان اوراس کی دنیا کے امکان جسے ہم کافکن کہتے ہیں،پیرس کی نسبت پراگ میں زیادہ سرعت سے ایک ٹھوس ذاتی مقدر کا روپ دھار لیتے ہیں؟

جدید تاریخ میں ایسے رجحانات ہیں جو کافکن (دنیا) کو ایک وسیع سماجی تناظر میں پیش کرتے ہیں: طاقت کا بڑھتا ہوا ارتکاز، خود کو قادر مطلق سمجھنے کا رجحان، سماجی حرکت کی بیوروکریٹائزیشن (bureaucratization) جو تمام اداروں کو بے کنار بھول بھلیوں میں تبدیل کر دیتی ہے اوراس کے نتیجے میں فرد کا بے شخصیت ہونا۔

ان رجحانات کے انتہائی ارتکاز کی مظہر ہونے کی بنا پر، مطلق العنان ریاستیں کافکا کے ناولوں اور حقیقت؛ زندگی میں ایک قریبی تعلق بنانے کا باعث بنی ہیں۔لیکن اگر مغرب میں لوگ اس تعلق کا ادراک کرنے سے قاصر ہیں تو اس کی وجہ صرف یہ نہیں ہے کہ وہ سماج جسے ہم جمہوری کہتے ہیں آج کے پراگ کی نسبت کم کافکن ہے۔میرے خیال میں یہ اس لیے بھی ہے کہ یہاں حقیقت کے ادراک کی اہلیت نہایت بے مہری سے ختم ہوتی جارہی ہے۔

درحقیقت وہ سماج بھی، جسے ہم جمہوری کہتے ہیں، بیوروکریٹک رجحانات اور شخصیت کی شناخت کے ختم کرنے کے عمل سے شناسا ہے،پورا کرہ ارض اس عمل کا ایک تھیٹر بن گیا ہے۔کافکا کے ناول اس کے تصوراتی، تخیلاتی اور مبالغہ آمیز بیان ہیں۔ایک مطلق العنان ریاست اس کی سادہ اور مادی شکلیں ہیں۔مگر کافکا اولین ناول نگار کیوں تھا جو ان رجحانات کو گرفت میں لایا جو صرف اس کی موت کے بعد ہی تاریخ کے سٹیج پر اس قدر واضح اور سفاک انداز میں نمودار ہوئے؟

4

پراسراریت اورداستانیں ایک طرف ،فرانز کافکا کی سیاسی دلچسپی کا کہیں سراغ نہیں ملتا۔اس اعتبار سے وہ پراگ کے اپنے تمام دوستوں میکس بروڈ،فرانز ورفل، ایگوار دن کش اوران تمام ایوان گارد ہستیوں سے، جو تاریخ کی سمت کا ادراک رکھنے کی دعوےدار ہیں اور مستقبل کے نقوش کو ساحرانہ انداز میں دکھانے میں مصروف ہیں، مختلف ہے۔

تو پھر یہ ہوا کہ ان کی کتابوں کے بجائے' ان کے تنہا' اپنے آپ میں گم' اپنی ہی زندگی اور فن میں غرق ساتھی کی کتابیں آج سماجی اور سیاسی پیش بینی کے طور پر جانی جاتی ہیں اور محض اسی وجہ سے دنیا کے ایک بڑے حصے میں ممنوع ہیں۔

اپنی ایک پرانی دوست کے گھر ایک چھوٹے سے منظر کو دیکھ کر میں نے اس راز پر غور کیا۔ مذکورہ خاتون کو 1951 میں پراگ میں سٹالنی مقدموں کے دوران میں گرفتار کرلیا گیا تھا اور ان جرائم کی سزا سنائی گئی تھی جن کا ارتکاب اس نے نہیں کیا تھا۔ اس وقت سینکڑوں کمیونسٹ اس صورت حال کا شکار تھے۔ اپنی تمام زندگی انھوں نے اپنی شناخت اپنی پارٹی کے ساتھ کی تھی۔ جب اچانک یہ ان کے لیے ایذا رساں بن گئی تو وہ جوزف k کی طرح اس بات پر آمادہ ہو گئے کہ وہ 'اپنی تمام زندگی' تمام ماضی کا چھوٹی سے چھوٹی جزئیات سمیت تجزیہ کریں' تاکہ وہ اس پوشیدہ جرم کو ڈھونڈ سکیں اور آخر میں ان تخیلاتی جرائم کا اعتراف کرسکیں۔ میری دوست نے اپنی زندگی کے تحفظ کی صورت حال نکال لی۔ کیوں کہ اس میں وہ غیر معمولی قوت تھی کہ وہ اپنے کامریڈوں' یا شاعر الف کی طرح اپنے جرم کی تلاش کرنے کا ذمہ اٹھانے سے انکار کردے۔ اپنے ایذا رسانوں کی مددگاری سے منکر ہونے کی بنا پر' وہ ان نمائشی مقدموں کے اواخر میں ان کے لیے بے مصرف ہوگئی۔ چناں چہ پھانسی پانے کے بجائے اسے عمر قید کی سزا سنائی گئی۔ چودہ برس بعد اسے مکمل طور پر بحال کر کے رہا کر دیا گیا۔

جب یہ خاتون گرفتار ہوئی تو اس کا ایک بیٹا تھا جس کی عمر ایک سال تھی۔ قید سے رہائی کے بعد' وہ اپنے پندرہ سالہ بیٹے کے ساتھ رہنے لگی اور یوں اس کے بعد اس کی تنہا زندگی میں اس کا بیٹا شریک ہوگیا۔ یہ بات کہ وہ اپنے بیٹے کے ساتھ شدید جذباتی لگاؤ رکھتی تھی' با آسانی سمجھ آجاتی ہے۔ ایک روز میں ان سے ملنے گیا۔ اس وقت اس کا بیٹا پچیس برس کا ہو چکا تھا۔ ماں دلگیر اور ناراض چلا رہی تھی۔ اس کی وجہ بہت ہی معمولی تھی: شاید یہ کہ بیٹا زیادہ دیر تک سوتا رہا تھا۔ یا اسی قسم کی کوئی وجہ۔ میں نے ماں سے پوچھا اتنی معمولی سی بات پر اس قدر واویلا کیوں؟ کیا تمہارا یہ ردعمل ضرورت سے زیادہ نہیں؟

یہ بیٹا تھا جس نے ماں کی جگہ جواب دیا: ''نہیں' میری ماں کا یہ ردعمل غلط نہیں ہے۔ میری ماں ایک شاندار بہادر خاتون ہے۔ وہ چاہتی ہے کہ میں بھی ایک بہادر مرد بنوں۔ یہ صحیح ہے کہ میں بس زیادہ دیر تک ہی سویا تھا۔ لیکن میری ماں نے جس بات پر میری ملامت کی وہ زیادہ گہری ہے۔ یہ میرا رویہ ہے' میرا خودغرضانہ رویہ۔ اور اب میں وہی کچھ بننا چاہتا ہوں جو میری ماں مجھے بنانا چاہتی ہے' اور تمہیں گواہ بناتے ہوئے میں یہ عہد کرتا ہوں کہ میں ایسا ہی کروں گا۔''

جو کچھ پارٹی ماں کے ساتھ کرنے میں کبھی کامیاب نہ ہوسکی تھی' ماں نے اپنے بیٹے کے ساتھ کردیا تھا۔اس نے اس کو ایک مضحکہ خیز الزام کے ساتھ خود کو شناخت کرنے پر مجبور کردیا تھا کہ وہ اپنا جرم تلاش کرے اور پھر لوگوں کے سامنے اس کا اعتراف کرے۔ میں دم بخود اس چھوٹے سے سٹالنی انداز کے مقدمے کو دیکھتا رہا اور مجھے اس لمحے یہ بات سمجھ میں آئی کہ وہ نفسیاتی نظام جو عظیم (بظاہر بعید از قیاس اور غیر انسانی) تاریخی واقعات میں عمل کرتے ہیں بعینہٖ ویسے ہی ہوتے ہیں جو انفرادی (خاصے معمولی اور بے حد انسانی)صورت احوال کو متعین کررہے ہوتے ہیں۔

5

وہ مشہور خط جو کافکا نے اپنے باپ کے نام لکھا اور اسے کبھی نہیں بھیجا' اس بات کا مظہر ہے کہ یہ خاندان' بچے اور والدین کی مطلق مقتدر ہوتی ہوئی قوت کا باہمی تعلق تھا جہاں سے کافکا نے سزاوار ٹھہرائے جانے کی تکنیک کا علم حاصل کیا اور جو اس کی کہانیوں کا ایک بنیادی موضوع بن گیا۔ ''فیصلہ'' (The judgment) جو مصنف کے خاندان کے تجربے کے تانے بانے میں لکھی گئی ایک کہانی ہے' باپ اپنے بیٹے پر الزام لگاتا ہے اور اسے خود کو ڈبو دینے کا حکم دیتا ہے۔بیٹا اپنے اس مصنوعی جرم کو قبول کرلیتا ہے اور خود کو دریا میں اسی فرمانبرداری سے گرادیتا ہے جس طرح اس کے بعد میں' کافکا کے ناول میں آنے والا کردار جوزف k جسے کسی پراسرار تنظیم نے ملزم قرار دیا ہوا تھا، خود کو ذبح ہونے کے لیے جانے دیتا ہے۔مرکزیت پسند سماج خاص طور پر اپنے انتہائی مظاہر میں اجتماعی اور انفرادی زندگی کے درمیان حدفاصل کو تباہ کردینے کا رجحان رکھتا ہے۔قوت' جب بڑھتے ہوئے' مزید غیر شفاف ہونا شروع کردیتی ہے' شہریوں کی زندگیوں کو مکمل طور پر شفاف دیکھنا چاہتی ہے۔'زندگی بغیر رازوں کے' کا آدرش ایک مثالی خاندان کے آدرش سے مطابقت رکھتا ہے: ایک شہری کو مطلق یہ حق حاصل نہیں ہے کہ وہ پارٹی یا ریاست سے کوئی بات چھپائے' بالکل اسی طرح جس طرح کسی بچے کو یہ حق حاصل نہیں ہے کہ وہ اپنے باپ یا اپنی ماں سے کوئی بات چھپائے۔اپنے پراپیگنڈہ میں' مرکزیت پسند سماج ایک معصوم مسکراہٹ کو نمایاں کرتے ہیں۔وہ چاہتے ہیں کہ ''انھیں ایک بڑے خاندان کے طور پر دیکھا جائے۔''

اکثر کہا جاتا ہے کہ کافکا کے ناول کمیونٹی اور انسانی رابطے کی ایک شدید جذباتی خواہش کا اظہار کرتے ہیں' یہ کہ جوزف k جس کے پیروں تلے زمین نہیں ہے کا صرف ایک ہی مقصد ہے کہ وہ اپنی تنہائی کے عذاب پر قابو پالے۔اب یہ صرف ایک عام اور چالو تاثر ہی نہیں ایک دوسرے معنی دینے والی وضاحت ہے۔یہ ایک غلط توضیح ہے۔

لینڈ سرویئر k لوگوں کے قرب اوران کی گرم جوشی میں ذرا بھی دلچسپی نہیں رکھتا۔ وہ سارتر کے اوریسٹس (Orestes) کی طرح ''انسانوں کے درمیان ایک انسان'' بننے کی کوشش نہیں کر رہا۔ وہ کمیونٹی نہیں بلکہ ایک ادارے سے اپنی قبولیت چاہتا ہے۔ اسی مقصد کو حاصل کرنے کے لیے اسے بہر طور پر ایک بھاری قیمت ادا کرنا ہے۔ اسے تنہائی کو بہر طور ترک کرنا ہے اور یہی اس کا جہنم ہے: وہ کبھی تنہا نہیں ہے۔ قلعے کی جانب سے بھیجے گئے دو معاونین ہمیشہ اس کے تعاقب میں رہتے ہیں۔ جب وہ پہلی بار فریڈا سے ہم وصال ہوتا ہے تو وہی دو شخص وہاں موجود رہتے ہیں۔ ان کے سروں پر' کینے کے کاونٹر پر بیٹھے ہوتے ہیں اور اس کے بعد سے وہ کبھی اس کے بستر سے غائب نہیں ہوئے۔

کافکا کے ذہن پر چھایا خیال تنہائی کا عذاب نہیں بلکہ تنہائی میں خلل اندازی ہے۔

کارل روس مین (Karl Rosmann) کو مستقلاً ہر شخص ہراساں کر رہا ہے۔ اس کے کپڑے بیچ دیے جاتے ہیں۔ اس کے والدین کا واحد فوٹو اس سے چھین لیا جاتا ہے۔ ڈارمیٹری ہاسٹل میں اس کے بستر کے قریب لڑکے آپس میں باکسنگ کرتے ہیں اور اکثر اس کے اوپر آگرتے ہیں۔ وہ اجڈ لڑکے جن کے نام رابنسن اور ڈیلامار ہیں' اسے مجبور کرتے ہیں کہ وہ فربہ اندام برونیلڈ کے ساتھ (اس کے کمرے میں) زبردستی منتقل ہو جائے، جس کے خراٹے اس کی نیند کے دوران گونجتے ہیں۔ جوزف k کی کہانی بھی اس کے تنہائی کے خاتمے سے شروع ہوتی ہے۔ دو نامعلوم شخص اس کو اس کے بستر میں گرفتار کرنے آتے ہیں۔ اس کے بعد سے وہ کبھی بھی خود کو تنہا محسوس نہیں کرتا۔ عدالت اس کا تعاقب کرتی ہے' اس کی نگرانی کرتی ہے' اس سے بات کرتی ہے اس کی نجی زندگی آہستہ آہستہ غائب ہوتی رہتی ہے اور اسے وہ پراسرار تنظیم ہڑپ کر جاتی ہے۔

وہ غنائیہ روحیں جو رازوں کے خاتمے اور نجی زندگی کے شفاف نظر آنے کا پرچار کرتی ہیں اس بات کا ادراک نہیں رکھتیں کہ وہ کس قسم کے عمل کو پروان چڑھا رہی ہیں۔ اجتماعیت پسندی کا نکتہ آغاز ناول مقدمہ (The Trial) کے آغاز سے مشابہہ ہے۔ لوگ اکثر حیران ہوتے ہیں کہ آیا کافکا کے ناول اس کی انتہائی ذاتی اور نجی تضادات کا اظہار ہیں یا ایک معروضی سماجی مشین کا بیان۔

کافکن نجی یا اجتماعی دائرہ کار تک محدود نہیں' یہ ان دونوں کا احاطہ کرتی ہے۔ اجتماعی نجی زندگی کا آئینہ ہے اور نجی (زندگی) اجتماع کو منعکس کرتی ہے۔

6

ان مختصر ترین سماجی عوامل کا ذکر کرتے ہوئے جو کافکن (دنیا) تخلیق کرتے ہیں، میری مراد

صرف خاندان سے ہی نہیں بل کہ وہ تنظیم بھی ہے جس میں کافکا نے اپنی تمام بالغ زندگی گزاری: یعنی دفتر۔

کافکا کے ہیرو اکثر دانشوروں کے تمثیلی خاکے کے طور پر دیکھے جاتے ہیں۔ لیکن گریگور سامسا (کافکا کی کہانی metamorphosis کا کردار) کے بارے میں کوئی پہلو بھی دانشورانہ نہیں ہے۔ جب وہ ایک صبح جاگنے کے بعد خود کو ایک کیڑے میں تبدیل ہوا دیکھتا ہے تو اسے صرف ایک ہی مسئلہ درپیش ہوتا ہے: اس نئی صورت حال میں وقت پر دفتر کس طرح پہنچا جائے۔ اس کے دماغ میں اطاعت اور اس نظم وضبط کے سوا اور کچھ نہیں جس کا اس کے پیشے نے اسے عادی بنا دیا ہے: وہ کافکا کے باقی تمام کرداروں کی طرح ایک ملازم' ایک کارندہ ہے۔ ایک سماجی طرز کے کارندے کے معانی میں نہیں (جیسے کہ زولا کے کردار ہوتے ہیں) بل کہ ایک انسانی امکان کے طور پر' وجود کے ایک بنیادی اسلوب کے طور پر۔

کارندے کی بیوروکریٹک دنیا میں اولاً کوئی جذبہ' تحریک' کوئی اختراع' اور عمل کی کوئی آزادی نہیں ہوتی۔ وہاں صرف احکامات اور ضابطے ہوتے ہیں: یہ ایک اطاعت کی دنیا ہے۔

دوم: کارندہ ایک بڑے انتظامی عمل میں ایک چھوٹا سا حصہ ادا کرتا ہے' جس کے مقصد اور آفاق کو دیکھنے سے وہ قاصر ہے: یہ وہ دنیا ہے جس میں اعمال میکانکی ہو گئے ہیں اور لوگ اپنے عمل کے مفہوم سے آشنا نہیں رہے۔

سوم: کارندہ صرف نامعلوم لوگوں اور فائلوں سے سروکار رکھتا ہے: یہ تجرید کی دنیا کی ہے۔

تجرید' میکانکیت اور اطاعت کی فضا میں ایک ناول تحریر کرنا' جہاں واحد انسانی مہم جوئی ایک دفتر سے دوسرے دفتر میں منتقل ہونا ہے' بظاہر ایسا لگتا ہے رزمیہ شاعری کے بالکل برعکس ہے۔ چناں چہ سوال پیدا ہوتا ہے: کافکا نے کس طرح اس اداس' غیر شاعرانہ مواد کو سحر انگیز ناولوں میں تبدیل کر دیا۔

اس کا جواب میلینا کے نام لکھے گئے ایک خط میں تلاش کیا جا سکتا ہے: ''دفتر ایک بے ہودہ ادارہ نہیں ہے' یہ بے ہودگی کی نسبت کسی سراب آسا اقلیم سے زیادہ قریب ہے۔'' اس فقرے میں کافکا کا ایک عظیم ترین راز پنہاں ہے۔ اس نے وہ کچھ دیکھ لیا جو کوئی بھی اور نہ دیکھ سکا: نہ صرف انسان' اس کی صورت حال اور اس کے مستقبل کے لیے اس گرانڈیل بیوروکریٹک مظہر کو' بل کہ (زیادہ حیران کن طور پر) دفاتر کی واہمہ آمیز فطرت میں پوشیدہ شاعرانہ جوہر کو بھی۔

مگر یہ کہنے کا کیا مطلب ہے کہ دفتر کا تعلق واہمے کی سحر انگیز اقلیم سے ہے؟

پراگ کے انجینئر کو یہ بات سمجھ میں آ سکتی ہے: اس کی فائل کی ایک غلطی نے اسے لندن میں دکھایا' چناں چہ وہ پراگ میں ایک حقیقی سائے کی صورت میں اپنے گمشدہ بدن کو ڈھونڈتا پھرتا رہا' جب

کہ جن دفاتر میں وہ جاتا تھا وہ اسے کسی نامعلوم دیومالا کی بے کنار بھول بھلیاں دکھائی دیتے تھے۔

اس بیوروکریٹک دنیا میں پنہاں جس واہمے کی سی کیفیت کی بصیرت کافکا کو حاصل ہوئی' اس کی وجہ سے وہ' وہ کچھ دکھانے کے قابل ہو سکا جو اس سے پہلے ناقابل تصور تھا اس نے ایک بیوروکریٹائزڈ سماج کے نہایت غیر شاعرانہ مواد کو ناول کی عظیم شاعری میں تبدیل کردیا: ایک عام انسان کی کہانی جو اپنی موعود ملازمت (جو کہ کی اصل کہانی ہے) حاصل نہیں کرسکتا' کو ایک اسطور' ایک رزمیہ' ایک ایسے حسن میں تبدیل کردیا جس کا مشاہدہ کبھی نہیں کیا گیا تھا۔

ایک افسر شاہانہ ماحول کو کائنات کی عظیم وسعتوں میں پھیلا کر کافکا، نہ جانتے ہوئے ایک ایسے تخیل کو تخلیق کرنے میں کامیاب گیا جو ہمیں ایک ایسے سماج سے مشابہت کی بنا پر مسحور کرتا ہے، جس کو وہ جانتا تک نہیں تھا: یعنی آج کے پراگ کا سماج۔

ایک اجتماعیت پسند سماج دراصل ایک واحد گرانڈیل انتظامیہ ہوتی ہے۔اس میں ہونے والا تمام کام ریاست کے لیے ہوتا ہے' ہر پیشے کا ہر شخص' ایک ملازم بن چکا ہوتا ہے ایک ملازم اب ملازم نہیں رہتا' ایک جج اب جج نہیں رہتا' ایک دکاندار اب دکاندار نہیں ہے' ایک مبلغ اب مبلغ نہیں ہے وہ سب ریاست کے کارندے ہیں۔''میں عدالت سے تعلق رکھتا ہوں۔'' پادری، کیتھڈرل میں، جوزف k سے کہتا ہے۔کافکا کے ناول میں وکیل بھی عدالت کے لیے کام کرتے ہیں۔آج کے پراگ کے شہری کو یہ بات زیادہ عجیب نہیں لگتی۔اسے k سے زیادہ قانونی دفاع میسر نہیں آسکتا۔اس کے وکلا بھی اپنا دفاع کرنے والوں کے لیے نہیں' بلکہ عدالت کے لیے کام کرتے ہیں۔

7

ایک صد رباعیوں کے دائرے میں' جو تقریباً ایک بچوں کی سی سادگی کے ساتھ انتہائی پیچیدہ گوشے آشکار کرتا ہے' عظیم چیک شاعر لکھتا ہے:

شاعر نظم تخلیق نہیں کرتے۔
نظم کہیں پس منظر میں ہوتی ہے۔
وہ یہاں ایک طویل عرصے سے ہوتی ہے۔
شاعر محض اسے دریافت کرتا ہے۔

تو پھر شاعر کے لیۓ لکھنے کا مطلب ہے ایک ایسی دیوار کو توڑ کر کہیں داخل ہونا جہاں ایک غیر متغیر شے (''نظم'') اندھیرے میں پوشیدہ دھری ہوتی ہے۔اس لیے (اس طویل عرصے سے وہاں

موجود رہی تھی) جسے تاریخ ایک روز اپنی باری پر دریافت کرے گی ۔ حیران کن اور اچانک آشکاریت کی وجہ سے)۔ ''نظم'' سب سے پہلے ہم پر ایک خیرہ کر دینے والی شے کی طرح اثر انداز ہوتی ہے ۔

میں نے 'قلعہ' (The castle) پہلی بار اس وقت پڑھا جب میں چودہ برس کا تھا' اس کے باوجود کہ وہ تمام وسیع معانی جو یہ اپنے اندر سموئے ہوئے ہے (کافکا کا تمام تر حقیقی مفہوم) اس وقت میرے لیے نا قابل فہم تھے' یہ ناقاب دوبارہ کبھی مجھے اس بھرپور انداز میں مسحور نہیں کرے گی: میں (اس کی چمک دمک سے) خیرہ ہو گیا تھا ۔

بعد ازاں' میری آنکھوں نے ''نظم'' کی روشنی کے ساتھ مطابقت پیدا کر لی اور جو بات مجھے خیرہ کر دیتی تھی' میں نے اس میں اپنا خود پر گزرا تجربہ دیکھنا شروع کر دیا: اس کے باوجود وہ روشنی وہیں موجود تھی ۔

''نظم'' جان سکیسل Jan Skacel کہتا ہے: ہمارے لیے ایک طویل عرصے سے غیر متغیر پڑی رہتی ہے ۔ تاہم ایک مستقل تغیر پذیر جہاں میں کیا یہ غیر متغیر محض ایک فریب نظر نہیں ہے؟

نہیں ۔ ہر صورت حال انسان کی تخلیق کردہ ہے اور اس میں وہی کچھ ہو سکتا ہے جو انسان کے پاس ہوتا ہے' چناں چہ یہ تصور کیا جا سکتا ہے کہ یہ صورت حال (اور اس کے تمام مابعد طبیعیاتی معانی) ایک طویل عرصے سے ایک انسانی امکان کے طور پر موجود رہی ہے ۔

مگر پھر اس معاملے میں تاریخ' (جو غیر متغیر نہیں ہو سکتی) شاعر کے لیے کس بات کی ترجمانی کرتی ہے؟

ہو سکتا ہے یہ بات عجیب لگے' مگر شاعر کی نظر میں تاریخ ایک ایسی صورت حال ہے جو شاعر کی اپنی کیفیت سے مشابہہ ہے: تاریخ ایجاد نہیں کرتی' یہ دریافت کرتی ہے ۔ نئی نئی صورت احوال سے انسان جو کچھ ہے' اور جو طویل عرصے سے' اس میں پنہاں ہے' اس کے کیا امکانات ہیں' تاریخ انہیں آشکار کرتی ہے ۔

اگر ''نظم'' پہلے ہی سے وہاں موجود ہے تو پھر شاعر کو پیش بینی کا اعزاز عطا کرنا غیر منطقی ہو گا؟ جی نہیں ۔ وہ ایک ایسے انسانی امکان کو ''دریافت'' کرتا ہے (اس ''نظم'' کو طویل عرصے سے وہاں موجود تھی) جسے تاریخ ایک اپنی باری پر دریافت کرے گی ۔

کافکا نے کوئی پیش گوئیاں نہیں کیں ۔ اس نے بس یہی کچھ کیا کہ ہے وہ کچھ دیکھا جو ''پس منظر'' میں تھا ۔ اسے اس بات کا علم نہیں تھا کہ اس کی بصیرت' پیش بینی' بھی ہے ۔ ایک سماجی نظام کو بے

نقاب کرنے کا اس کا ارادہ نہیں تھا۔اس نے صرف ان تکنیکوں اور اصولوں پر روشنی ڈالی جنہیں وہ اپنے نجی اور انسانی برتاؤ کے حوالے سے جانتا تھا'اس بات کے امکان سے بے خبر کہ بعد ازاں واقعات ان اصولوں (mechanisms) کو تاریخ کے عظیم سطح پر متحرک کردیں گے۔

قوت کی سلا دینے والی آنکھ'اپنے ہی جرم کی مایوس کن کھوج'راندہ درگاہ ہونا اور راندہ درگاہ ہونے کا کرب'اطاعت اور سپردگی کی سزا'حقیقت کی واہمے جیسی ماہیت اور فائل کی طلسماتی حقیقت'نجی زندگی پر مستقل دست درازی'وغیرہ وغیرہ۔تمام تجربے جو تاریخ نے اپنی گرانڈیل ٹیسٹ ٹیوبوں میں انسان پر کیے ہیں کافکا نے کچھ سال پہلے اپنے ناولوں میں کیے۔

مرکزیت پرست ریاستوں کی حقیقی دنیا کا،کافکا کی ''نظم'' کے ساتھ یوں مل جانا ہمیشہ کسی حد تک پراسرار رہے گا اور یہ ہمیشہ اس امر کی شہادت دے گا کہ شاعر کا عمل اپنی اصلی روح میں ناقابل پیش گوئی اور پیراڈاکسیکل ہوتا ہے۔کافکا کے ناولوں کا عظیم سماجی،سیاسی اور پیغمبرانہ مفہوم ان کی غیر وابستگی میں ہے'مطلب یہ ہے کہ ان کے تمام سیاسی پروگراموں'نظریاتی دبستانوں اور مستقبل کی پیش بینی سے مکمل آزادی میں۔

درحقیقت اگر کہیں پس منظر میں چھپی نظم کی تلاش کرنے کے بجائے شاعر کسی ایسے سچ کی خدمت سے خود کو وابستہ کرلیتا ہے جس کا اسے پہلے ہی سے علم (جو خود ہے سے آگے آتا ہے اور سامنے ہوتا ہے)ہو تو وہ شاعری کے نصب العین سے دست بردار ہو جاتا ہے'اور اس بات کی زیادہ اہمیت نہیں ہوتی کہ پیش بین کردہ سچائی انقلاب کہلاتی ہے یا اختلاف۔عیسائی عقیدہ یا الحاد زیادہ باجواز ہے یا بے جواز۔ایسا شاعر جو کسی ایسے سچ کی خدمت کرتا ہے کہ جو دریافت ہونے والے سچ (جو کہ خیرہ کن کیفیت ہے) کے علاوہ ہے،ایک نقلی شاعر ہے۔

اگر میں کافکا کے ورثے سے اس قدر پرجوش انداز سے وابستہ ہوں اور اس کا دفاع اپنے ذاتی ورثے کے طور پر کرتا ہوں تو یہ اس وجہ سے نہیں کہ میں سمجھتا ہوں کہ ناقابل نقل کو نقل کرنا (اور کافکا کو دوبارہ دریافت کرنا چاہیے) بامصرف ہے'بل کہ اس لیے کہ یہ ناول (شاعری جو کہ ناول ہے) کی ریڈیکل خودمختاری کی ایک عظیم مثال ہے۔اس خودمختاری نے فرانز کافکا کو وہ اہلیت دی کہ وہ ہماری انسانی صورت حال کے بارے میں وہ باتیں کرسکے (جیسا کہ یہ ہماری صدی میں آشکار ہوئی ہیں) جو کوئی بھی سماجی یا سیاسی فکر ہمیں کبھی بھی نہیں بتاسکی ہے۔

❖❖❖❖

باب ششم

تریسٹھ الفاظ

1968 اور 1969 میں 'مذاق' (The Joke) کا تمام مغربی زبانوں میں ترجمہ ہوا مگر ایک حیران کن بات !فرانس میں مترجم نے میرا انداز اپناتے ہوئے یہ ناول دوبارہ لکھا۔ انگلینڈ میں، پبلشر نے سوچ بچار کی عکاسی کرنے والے تمام پیراگراف کاٹ دیے، علمِ موسیقی سے متعلق ابواب حذف کر دیے، مختلف ابواب کی ترتیب بدل دی اور ناول کو نئے سرے سے مرتب کیا۔ ایک اور ملک میں: اپنے مترجم سے ملتا ہوں، ایک ایسا شخص جسے چیک زبان کا ایک بھی لفظ نہیں آتا تھا۔ میں اس سے پوچھتا ہوں۔ ''پھر تم نے کس طرح اس کا ترجمہ کیا؟'' وہ جواب دیتا ہے: ''اپنے دل سے۔'' پھر وہ اپنے پرس سے میری ایک تصویر نکالتا ہے۔ وہ اس قدر خوش طبع شخص تھا کہ میں نے تقریباً یہ یقین ہی کر لیا کہ حقیقتاً دل کی کسی ٹیلی پیتھی (telepathy) کے ذریعے ترجمہ کرنا ممکن ہے۔ خیر، حقیقت بہت ہی سادہ ثابت ہوئی، اس نے فرانسیسی، 'دوبارہ تحریر شدہ' ناول سے ترجمہ کیا تھا۔ اور یہی کچھ ارجنٹائن میں بھی ہوا۔ ایک اور ملک: ترجمہ چیک زبان سے کیا گیا تھا۔ میں کتاب کھولتا ہوں اور ہیلینا کی خود کلامی والا حصہ میرے سامنے آتا ہے۔ وہ طویل فقرے جو حقیقی ناول میں پورے پیراگراف پر مبنی ہوتے ہیں، بہت سے چھوٹے چھوٹے فقروں میں تقسیم کر دیے گئے ہوتے ہیں۔۔۔'مذاق' کے تراجم نے مجھ پر ایک مستقل زخم چھوڑ دیا۔ خوش قسمتی سے، بعد ازاں، میں چند (متن سے) وفادار ترجمہ نگاروں سے بھی واقف ہوا۔ مگر افسوس، کچھ کم وفادار مترجمین سے بھی۔۔۔ مزید برآں، چوں کہ عملاً میرے پاس اب کوئی زیادہ چیک زبان کے قارئین نہیں رہے، ترجمہ نگار میرے لیے انتہائی اہم ہو گئے ہیں۔ اس لیے، کچھ برس پہلے، میں نے فیصلہ کیا کہ میں اپنی کتابوں کے غیر ملکی ایڈیشنوں کو کسی ترتیب میں لے کر آؤں۔ اس کی وجہ سے مجھے کسی حد تک ایک تضاد اور تھکن کا بھی سامنا کرنا پڑا: ان تین یا چار زبانوں کو، جنہیں میں جانتا تھا، اپنے نئے اور پرانے ناولوں کو پڑھنا، ان کا جائزہ لینا اور پھر ان کی تصحیح کرنا۔ اس کے لیے مجھے اپنی زندگی کے ایک حصے کو مکمل طور پر صرف کرنا پڑا۔

وہ لکھاری جو یہ فیصلہ کر لے کہ وہ اپنی کتابوں کے تراجم کی نگرانی کرے گا، خود کو ایسی صورتحال

میں پاتا ہے جیسے وہ الفاظ کا اس طرح تعاقب کر رہا ہو جیسے کوئی گڈریا جنگلی بھیڑوں کا پیچھا کر رہا ہو۔۔۔۔خود کے لیے ایک تکلیف دہ شخص جب کہ دوسروں کے لیے تمسخر کا سامان۔ مجھے گماں ہوتا ہے کہ میرے دوست، ہیرے نورا، نے میری اس گڈریے جیسی المیہ اور تمسخرانہ صورت حال کو بھانپ لیا۔ ایک روز ایک 'بمشکل چھپے ہوئے ترحم کے ساتھ، اس نے مجھ سے کہا: دیکھو، اس صدمے کو بھول جاؤ۔ اور اس کے بجائے میرے لیے ایک چیز لکھو۔ ان تراجم نے تمھیں مجبور کر دیا ہے کہ تم اپنے لکھا ایک ایک لفظ کے بارے میں غور کرو۔ اس لیے تم اپنی ایک ذاتی لغت تحریر کرو۔ اپنے ناولوں کے لیے ایک لغت۔ اپنے ان الفاظ کے بارے میں لکھو جو تمہارے لیے بہت اہم ہیں، جن الفاظ سے تمھیں کوئی مسئلہ محسوس ہوتا ہے، وہ الفاظ جن سے تم محبت کرتے ہو۔۔۔"

تو جناب، وہ الفاظ حاضر ہیں۔

کہاوت (Aphorism)

مختصراً بیان کی گئی حقیقت۔ یونانی زبان میں لفظ aphorismos سے ماخوذ۔ مطلب ''تعریف (definition)'' تعریف کا شاعرانہ اسلوب (دیکھو، تعریف definition) حسن (اور علم) Beauty (and knowledge)

وہ لوگ جو بروچ کے طرز فکر کی تقلید میں، علم کو ناول کی واحد اخلاقی صفت بیان کرتے ہیں، ''علم'' کے دھات نما ہالے سے فریب کھا جاتے ہیں۔ یہ ایسا لفظ ہے جو سائنس سے اپنے تعلق کی بنا پر کافی حد تک اپنے اصل معنی کھو چکا ہے۔ چناں چہ ہمیں یہ اضافہ کرنا پڑتا ہے: وجود کے جو بھی پہلو ناول دریافت کرتا ہے، وہ انہیں حسن کے طور پر دریافت کرتا ہے۔ اولین ناول نگاروں نے مہم جوئی کو دریافت کیا۔ یہ انھی کی وجہ سے ہے کہ ہمیں مہم جوئی 'خوبصورت' نظر آتی ہے اور ہم اس سے محبت کرتے ہیں۔ کافکا نے انسان کو ایک المناک اسیری کی صورت حال میں بیان کیا۔ کافکا کے ماہرین طویل بحثیں کرتے رہے کہ ان کے مصنف نے ہمیں کوئی امید بھی دی یا نہیں۔ نہیں۔ کوئی امید نہیں۔ اس کے علاوہ کچھ اور۔ وہ یہ کہ زندگی کی نفی کرنے والی صورت حال بھی کافکا کے ہاں ایک 'انوکھے'، تاریک کر دینے والے حسن کے طور پر عیاں ہوتی ہے۔ حسن، اس شخص کی آخری فتح، جواب کسی بات کی امید نہیں کر سکتا۔ آرٹ میں حسن: اس بات سے اچانک منور ہونے والی روشنی جو پہلے کبھی نہ کی گئی ہو۔ عظیم ناولوں سے جو روشنی ابھرتی ہے، وقت کبھی اسے دھندلا نہیں سکتا۔ اس لیے کہ انسانی وجودی صورت حال کو انسان مسلسل فراموش کر رہا ہے، اور اسی لیے ناول کی دریافتیں، خواہ وہ کتنی ہی قدیم کیوں نہ ہوں، کبھی بھی ہمیں حیران

کرنا بند نہیں کریں گی۔

وجودگی (Being)

بہت سے دوستوں نے **وجود کی نا قابل برداشت لطافت** کو ناول کا نام دینے سے مجھے منع کیا، کیا میں کم از کم ایک لفظ ''موجودگی'' ("Being") کی تمنیخ نہیں کرسکتا تھا؟ اس لفظ سے ہر کوئی پریشان ہوا۔ جب مترجمین کا سابقہ اس لفظ سے ہوتا ہے، تو وہ اس کو زیادہ سادہ لفظوں سے ظاہر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جیسے ''موجودیت''، ''زندگی''، ''کیفیت'' ۔۔۔ ایک چیک ترجمہ نگار نے تو شیکسپیئر ہی کو اپ ڈیٹ (update) کرنے کا فیصلہ کرلیا۔ ''زندہ رہا جائے، یا نہ رہا جائے۔'' مگر دراصل یہی وہ مشہور خود کلامی ہے جس میں 'ہونے' اور زندہ رہنے کے درمیان فرق واضح ہوجاتا ہے: اگر بعد از موت ہم خواب دیکھنا جاری رکھتے ہیں، اگر موت کے بعد بھی کوئی شے موجود' ہے' پھر موت (لاحیات) ہمیں وجود (ہونے) کی دہشت سے آزاد نہیں کرتی، وجود (ہونے) کی دہشت: موت کے دو چہرے ہیں، ایک ہے (وجود کا) نہ ہونا، اور دوسرا لاش کی خوفناک ٹھوس شے کا ہونا۔'' (خندہ، اور فراموشی کی کتاب)

بے وفائی (Betrayal)

''مگر بے وفائی ہے کیا؟'' بے وفائی کا معنی ہے کسی تعلق سے علیحدہ ہونا۔ بے وفائی کا معنی ہے ایک تعلق سے علیحدہ ہونا؛ کسی نامعلوم کی جانب سفر کرنا۔ سبینا کو اس سے زیادہ کوئی اور بات شاندار نہیں لگتی تھی کہ وہ کسی نامعلوم کی جانب سفر کرے۔ (وجود کی نا قابل برداشت لطافت)

سرحد (Border)

''کسی شخص کے لیے اس سرحد کو پار کرنے کے لیے، جس کے بعد ہر شے اپنے معنی کو کھودے، انتہائی کم سعی درکار ہے: محبت، اعتقادات، ایمان، تاریخ۔ انسانی زندگی ۔۔۔ اور یہیں یہ راز پنہاں ہے ۔۔۔ (یہ سب کچھ) اسی سرحد کے آس پاس وقوع پذیر ہوتا ہے بل کہ اس (سرحد) کے ساتھ براہ راست جڑا ہوتا ہے یہ (سرحد) میلوں دور نہیں بل کہ ایک انچ سے بھی کم فاصلے پر ہوتی ہے۔'' (خندہ اور فراموشی کی کتاب)

وسطی یورپ (Central Europe)

سترہویں صدی: (اس صدی میں) یورپی فنون کے غیر معمولی نمائش (baroque) کی قوت اس خطے میں اپنی تغیر پذیر اور غیر متعین سرحدوں کے ساتھ ساتھ ایک ثقافتی وحدت کو مسلط کرتی

ہے،کثیر القومی،اوراسی لیےاس کے کئی مراکز ہیں۔(Baroque) کیتھولک مسلک کا منڈلاتا ہوا سایہ اٹھارویں صدی تک برقرار رہتا ہے: کوئی والٹیر نہیں،کوئی فیلڈنگ نہیں،فنون لطیفہ کی درجہ بندی میں، موسیقی کا درجہ سب سے بلند ہے۔ہیڈن (Hyden) سے لیکر (اورشوں برگ schenber g اور برتوک Bartuk سے ہوتے ہوئے) آج تک یورپی موسیقی کی گہرائی کا مرکز اس سے تک موجود ہے۔ انیسویں صدی: چند عظیم شعرا ،مگر کوئی فلابیئر نہیں: Biedermeier spirit۔حقیقت کے اوپر معصومیت کا پردہ،بیسویں صدی میں انقلاب رونما ہوتا ہے۔عظیم جرمن اذہان (فرائیڈ اور ناول نگار) ان تمام باتوں کی دوبارہ تصدیق کرتے ہیں،جن کا صدیوں سے یا تو بالکل ہی علم نہیں تھا یا بہت کم علم تھا۔عقلی اور دھند کو صاف کردینے والی شفاف تفہیم،ناول کی صورت میں حقیقت کی ایک تفہیم۔ان کی بغاوت فرانسیسی جدیدیت پرستی کے بالکل الٹ ہے،جو کہ عقلیت کے مخالف،حقیقت کے برعکس اور غنائیہ ہے (اس سے بہت سی غلط فہمیاں جنم لے سکتی ہیں)۔وسطی یورپ کے عظیم ناول نگاروں کا جھرمٹ کافکا،ہیز ک،موسل،بروچ،گومبر ووکز Gombro Wics،رومانویت پسندی سے ان کی نفرت،اورقبل ازبالزاک ناول سے محبت'اوراس کی بے راہر وروح کے انکار سے پیار، (بروچ Kitsch کی ایک ایسے منصوبے کے طور پر تشریح کرتا ہے جو کہ یک زوجگی کے پرچارک اخلاق پرستوں نے روشن خیالی کے خلاف ترتیب دیا ہو)،تاریخ اور مستقبل کی شاندار تعبیر پر ان کے شکوک و شبہات،ان کی جدیدیت پسندی جس کا'ایوان گارد garde awant کے اوہام سے کوئی لینا دینا نہیں ہے۔

ہیپس برگ (Hapsburg) سلطنت کے زوال اور پھر 1945 میں آسٹریا کی ثقافتی اجنبیت اور دوسرے ملکوں کی سیاسی عدم موجودیت نے وسطی یورپ کو ایک ایسا پراندیش آئینہ بنادیا ہے جو تمام یورپ کو اس کا ممکنہ مستقبل دکھا رہا ہو۔وسطی یورپ: ملگجے وقت کی ایک تجربہ گاہ۔

وسطی یورپ (اور یورپ) Central Europ (And Europe)

ایک پریس ریلیز میں،بروچ کے پبلشر اس کا شارعین وسطی یورپ کے تناظر میں کرتے ہیں:ہوف مین ستھال (Hoffmannsthal)،سویوو (Sevevo)۔بروچ احتجاج کرتا ہے:اگر اس کا کسی سے موازنہ کرنا ہی ہے،تو پھر ژید Gide اور جوائس Joyce سے کیا جائے! کیا وہ یہ کہہ کر اپنی "وسطی یورپی شناخت سے انکار کررہا ہے؟نہیں۔وہ صرف یہ کہہ رہا تھا کہ قومی،علاقائی تناظر کسی کام کے معانی اوراس کی قدر کی پیش بینی کرنے کے معاملے میں بالکل بے کار ثابت ہوتے ہیں۔

ساتھی (Collaborator)

تاریخی صورت احوال، جو ہمیشہ نئی ہوتی ہیں، انسان کے ہمہ وقت ممکنات کو بے نقاب کرتی رہتی ہیں، اور ہمیں اس بات کا موقع دیتی ہیں کہ ہم ان کو کوئی نام دیں۔ چناں چہ نازی ازم کے خلاف جنگ کے دوران میں، لفظ 'ساتھ دینے' نے ایک نئے معنی اختیار کیے: خود کو رضا کارانہ طور پر ایک قابل نفرت قوت کی خدمت کے لیے سپرد کر دینا۔ کیسا بنیادی تصور! تاہم کیا 1944 تک انسانیت اس کے بغیر کچھ کر پائی۔ اب جب کہ یہ لفظ تشکیل پا چکا ہے، ہمیں یہ روز افزوں احساس ہوتا ہے کہ انسان کا عمل بنیادی طور پر ایک ساتھی کا عمل ہے۔ وہ سب کچھ جس کی ماس میڈیا (Mass Media) کے پرمنور مراکز تعریف کرتے ہیں، احمقانہ مسکراہٹوں کی تشہیر کرتے ہیں، ایک حقیقی دنیا کی نفی اور غیر ذمہ داری کو ایک عظیم خوبی کے درجے تک بلند کرتے ہیں، انہیں "جدیدیت کے ساتھی" ہونے کا لقب دینا چاہیے۔

مزاح (Comic)

انسانی عظمت کا حسین فریب دکھا کر المیہ ہمیں تسلی دیتا ہے۔ 'مزاح' اس سے زیادہ سفاک ہے: یہ انتہائی بے رحمی سے ہر شے کی بے معنویت کو آشکار کرتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہر انسانی شے کا ایک مزاحیہ پہلو ہوتا ہے، جو کہ کچھ صورتوں میں شناخت ہو جاتا ہے، اس کو تسلیم کیا جاتا ہے اور اسے استعمال کیا جاتا ہے، جب کہ باقی صورتوں میں یہ پوشیدہ رہتا ہے۔ مزاح کے حقیقی جینئس (geniuses) وہ نہیں ہیں جو ہمیں بے تحاشا ہنسنے کا موقع فراہم کرتے ہیں، بل کہ وہ ہیں جو 'مزاحیہ' کی کسی انجانی جہت کو آشکار کرتے ہیں۔ تاریخ کو خصوصی طور پر ہمیشہ ایک سنجیدہ منطقہ گردانا گیا ہے۔ مگر تاریخ کی طرف مزاح کا نادریافت شدہ پہلو بھی ہے۔ بالکل ایسے ہی جیسے جنسیت کا مزاحیہ پہلو (جسے تسلیم کرنا محال ہے)۔

چیکوسلاویکیہ (Czechoslovakia)

میں اپنے ناولوں میں اس لفظ کو کبھی استعمال نہیں کرتا، اس کے باوجود کہ (ناول کے) تمام واقعات اسی جگہ وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ یہ جامع لفظ بہت نیا ہے (اس نے 1918 میں جنم لیا)، اور اس کی جڑیں وقت میں نہیں ہیں۔ اس میں حسن نہیں ہے اور یہ اس شے کی اصل حقیقت کو عیاں کرتا ہے جس کا یہ نام ہے "جامع اور نوزائیدہ (وقت نے جس کو آزمایا نہ ہو)۔ یہ ممکن ہے کہ ایک ریاست کی بنیاد اس قدر کمزور لفظ پر رکھی جا سکتی ہو، مگر ایک ناول کی نہیں۔ اسی وجہ سے اپنے کرداروں کے ملک کو بیان کرنے کے لیے میں لفظ بوہیمیا (Bohemia) استعمال کرتا ہوں۔ سیاسی جغرافیہ کے نقطہ نظر سے یہ صحیح نہیں ہے (میرے مترجمین اکثر ناراضگی کا اظہار کرتے ہیں) لیکن شاعری کے نقطہ نظر سے صرف یہی نام ممکن

ہوسکتا ہے۔

تعریف(Definition)

ناول کی فکری سطح چند تجریدی اصطلاحوں پر استوار ہوتی ہے۔اگر مجھے اس دلدل میں گرنے سے بچنے کی امید کرنا ہو، جہاں ہر کوئی بغیر کچھ سمجھے ہر شے کو سمجھنے کے خیال میں مبتلا ہے،تو نہ صرف یہ کہ مجھے ان اصطلاحوں کا انتہائی احتیاط سے انتخاب کرنا ہوگا، بل کہ مجھے ان کی تشریح در تشریح بھی کرنی ہوگی۔ (دیکھو بے وفائی ('Betrayal')سرحد ('Border')مقدر(' fate')لطافت ('Lightnes')،غنائیت (Lyricism) مجھے یوں لگتا ہے کہ ایک ناول اکثر کچھ گریزاں اصطلاحوں کو پانے کی طویل جستجو کے سوا کچھ نہیں۔

اشرافیت(Elitism)

لفظ "Elitism"فرانس میں 1967 میں منظر پر آیا، جب کہ یہ لفظ 1968 سے پہلے تک نہیں جانا جاتا تھا،تاریخ میں پہلی بار اس زبان نے بہتر ہونے کے خیال پر منفی ہونے ،بل کہ بے اعتمادی کا خیرہ کن اشکارا پھینکا۔

کمیونسٹ ممالک کے سرکاری پروپیگنڈا نے بیک وقت اشرافیہ اور اشرافیہ پرستوں کو رگیدنا شروع کردیا۔اس نے اس اصطلاح کو صنعت کے مالکان،یا مشہور اتھیلیٹوں، یا سیاستدانوں پر نہیں بل کہ صرف ثقافتی اشرافیہ پر لاگو کیا: فلسفہ دان،لکھاری،پروفیسر، تاریخ دان،فلم اور تھیئٹر کی شخصیات۔

ایک حیران کن ہم آہنگی ، یوں لگتا ہے کہ تمام یورپ میں ثقافتی اشرافیہ دوسری اشرافیہ کے سامنے سر جھکارہی ہے۔وہاں پولیس کی اشرافیہ کے سامنے، یہاں ماس میڈیا کی اشرافیہ کے سامنے،اس لیے لفظ اشرافیہ پرستی جلد ہی فراموش کردیا جائے گا (دیکھو:یورپ)

یورپ(Europe)

قرون وسطی میں، یورپی وحدت مشترکہ مذہب پر استوار تھی۔عہد جدید میں مذہب نے اپنی حیثیت ثقافت میں (ثقافتی تخلیق) ختم کردی، جس نے ان عظیم اقدار کو تجسیم کیا جنھیں یورپیوں نے خود شناخت کیا،ان (ثقافتی تخلیق) کو معنی دیے اور ان کے حوالے سے اپنی شناخت بنائی۔اب ہمارے اپنے وقت میں کلچر بھی اپنی حیثیت ختم کررہا ہے۔مگر کس بات کے لیے،اور کس کو؟وہ کون سا دائرہ ہے جو ایسی عظیم اقدار فراہم کرے گا جو تمام یورپ کو متحد کر سکے؟ ٹیکنالوجی؟ مارکیٹ؟ جمہوری آدرش کو سموئے سیاست،یا برداشت کا اصول؟لیکن اس برداشت کے پاس اگر کوئی گراں قدر تخلیقیت یا کوئی طاقتور سوچ

اس کو محفوظ کرنے کے لیے نہیں رہی تو کیا یہ خالی اور بے کار نہیں ہو جائے گی ؟ یا ہم کلچر کے ترک کرنے کو ایک راہ نجات کے طور پر لے سکیں گے جس کو انتہائی مسرت کے ساتھ خوش آمدید کہا جائے؟ میں نہیں جانتا۔ میں بس یہی یقین رکھتا ہوں کہ میں جانتا ہوں کہ کلچر پہلے ہی سرنگوں ہو چکا ہے اور اسی لیے یورپی اتحاد کا تصور ماضی میں کھو چکا ہے۔ یورپی: وہ جو یورپ کے لیے اداسی بھری یاد میں مبتلا ہے۔

سرخوشی (Excitment)

اس کا مطلب خوشی، کسی جذبے کا عروج، جذبہ یا بے انتہا شوق نہیں۔ سرخوشی شہوت کی بنیاد ہے، اس کا گہراترین اسرار اس کی بنیادی اصطلاح ہے۔

مقدر (Fate)

کبھی ایک ایسا وقت آتا ہے، جب ہماری زندگی کی شبیہ بذات خود زندگی سے علیحدہ اور دور ہو کر آزاد حیثیت اختیار کر لیتی ہے، اور یوں آہستہ آہستہ ہم پر حکمرانی کرنا شروع کر دیتی ہے۔ پہلے ہی (مذاق The Joke) میں: ''میں اس نتیجے پر پہنچا کہ کوئی ایسی طاقت نہیں تھی جو انسانی تقدیر کی عدالت عظمیٰ میں ٹھہری، میری شبیہ کو تبدیل کر سکے، یہ کہ زیر بحث شبیہ (اس کے باوجود کہ اس کی مجھ سے کوئی مشابہت نہیں تھی) میرے اصل وجود سے کہیں زیادہ حقیقی تھی، یہ کہ میں اس کا سایہ تھا۔ نہ کہ یہ میرا (سایہ)۔ یہ کہ مجھے کوئی ایسا حق حاصل نہیں تھا کہ میں اس پر اپنی مشابہت نہ ہونے کا الزام لگا سکوں، یہ کہ مشابہت کا نہ ہونا میری اپنی صلیب تھی جس کو میں نے خود ہی اٹھانا تھا۔''

اور **خندہ اور فراموشی کی کتاب میں**: ''تقدیر کی ایسی کوئی منشا نہیں تھی کہ وہ میرک کے لیے کچھ کرے (اس کی خوشی، تحفظ، اچھے جذبات یا صحت کے لیے) جب کہ میرک اپنی تقدیر کے لیے کچھ بھی کرنے کو تیار تھا، (اس کے شکوہ، اس کے منور ہونے، حسن، انداز اور اس کے قابل تفہیم ہونے)، وہ خود کو اپنی تقدیر کے لیے ذمہ دار سمجھتا تھا، جب کہ اس کی تقدیر نے اس کے لیے کوئی ذمہ داری قبول نہیں کی۔

میرک کے برعکس، **زندگی کہیں اور ہے** (Life is elswhere) کا درمیانی عمر کا نشاط پرست آدمی، اپنی نا۔تقدیر (non-fate) کی پرسکون صورت حال سے چمٹ جاتا ہے۔ (دیکھو IDYLL)، درحقیقت ایک نشاط پرست اپنی زندگی کی کسی تقدیر میں تبدیلی پر مزاحمت کرتا ہے۔ تقدیر ہمیں دہشت زدہ کر دیتی ہے، ہمیں اپنے بوجھ تلے دبا دیتی ہے، یہ ہمارے ٹخنوں سے بندھی بیڑیوں کی طرح ہے (سرِ راہ یہ بتاتا چلوں، کہ یہ وسط عمر کا آدمی، میرے تمام کرداروں میں میرے سب سے زیادہ قریب ہے)۔

بہاؤ(Flow)

اپنے ایک خط میں شوپیں لندن میں اپنے قیام کے بارے میں بیان کرتا ہے۔ وہ salons میں اپنے (موسیقی کے) فن کا مظاہرہ کرتا ہے، اور خواتین اپنی مسرت کا اظہار ایک ہی اصطلاح کے ذریعے کرتی ہیں: آہ کس قدر خوبصورت!" یہ پانی کے بہاؤ کی طرح رواں ہے"۔ یہ اظہار طیش آمیز تھا، بالکل ایسے ہی جیسے مجھے یہ طیش آمیز لگتا ہے جب میں کسی ترجمے کے لیے کی گئی تعریف کے اس انداز کو سنتا ہوں: "اس میں واقعتاً ایک بہاؤ ہے"۔ "بہتے ہوئے" ترجمے کے حمایتی اکثر میرے مترجمین پر اعتراض کرتے ہیں: "اس بات کو جرمن زبان میں کہنے کا انداز یہ نہیں ہے (یا انگریزی زبان، ہسپانوی زبان میں وغیرہ)۔ میں ان کو یہ جواب دیتا ہوں: "اس بات کو چیک زبان میں کہنے کا بھی یہ طریقہ نہیں ہے!" میرے پیارے اطالوی پبلشر رابرٹو کالاسو نے اعلان کیا: "ایک اچھے ترجمے کی نشانی اس کا بہاؤ نہیں ہے بلکہ وہ تمام غیر معمولی اور اصلی اصولوں کی پاسداری ہے" (جیسے کہ) اس کو اس طرح نہیں کہا جاتا"، جنہیں مترجم اس جرات مندی سے محفوظ کر سکے اور ان کا دفاع کر سکے۔ ان میں غیر مستعمل اوقاف بھی شامل ہیں۔ ایک دفعہ میں نے ایک پبلشر کو محض اس وجہ سے چھوڑ دیا کہ اس نے میرے سیمی کولون (semi colon) کو نقطوں (periods) میں بدلنے کی کوشش کی تھی۔

فراموشی (Forgetting)

"انسان کی طاقت کے خلاف جدوجہد، یادداشت کی فراموشی کے خلاف جدوجہد ہے۔"

خندہ اور فراموشی کی کتاب میں ایک کردار میرک کے کہے ہوئے اس جملے کا حوالہ اکثر اس کتاب کے پیغام کے طور پر دیا جاتا ہے۔ یہ اس لیے ہے کہ وہ پہلی چیز جسے قاری ایک ناول میں شناخت کرتا ہے "پہلے ہی جانی ہوئی ہوتی ہے۔ یہ" پہلے ہی سے جانا ہوا ہونا" اس ناول میں آرویل کا مشہور موضوع ہے۔ فراموشی جو ایک مطلق العنان حکومت مسلط کرتی ہے۔ لیکن میرے نزدیک میرک کی کہانی کی اصل حقیقت مکمل طور پر کہیں اور ہے۔ وہ میرک جو اپنی پوری قوت سے اس بات کی جدوجہد کر رہا ہے کہ اسے فراموش نہ کر دیا جائے (اسے، اس کے دوستوں، اور اس کی سیاسی جنگ کو)، بیک وقت اپنی پوری قوت سے اس بات کی کوشش کر رہا ہے کہ لوگ ایک اور ہستی کو فراموش کر دیں (اپنی سابقہ داشتہ کو، جس کے بارے میں اب وہ شرمندگی محسوس کرتا ہے)۔ اس سے پہلے کہ یہ ایک سیاسی مسئلہ بن جائے، اس کو فراموش کر دینے کی خواہش بشری سماجی مسئلہ ہے: انسان نے ہمیشہ اپنی سوانح حیات دوبارہ سے تحریر کرنے کی خواہش کی ہے، اپنے ماضی کو تبدیل کرنا چاہا ہے، اپنے بھی، اور دوسروں کے چلے ہوئے

راستوں کو مٹانا چاہا ہے۔فراموش کرنے کی خواہش فریب دینے کی ایک سادہ سی ترغیب سے کہیں مختلف ہے۔

سینا کے پاس کوئی بھی بات چھپانے کی کوئی وجہ نہیں ہے۔اس کے باوجود وہ اس غیر منطقی خواہش کے اصرار سے تحریک پاتی ہوئی محسوس کرتی ہے کہ لوگ اسے فراموش کردیں۔فراموشی: بیک وقت ایک مطلق ناانصافی اور ایک مطلق سکون ،فراموشی کے موضوع کی ناولیاتی دریافت کا کوئی انت اور کوئی نتیجہ نہیں۔

خبطِ تحریر (Graphomania)

''خطوط، ڈائری یا خاندانی وقائع لکھنے کا خبط نہیں (اپنے لیے یا اپنے خاندان کے لیے) ''مگر'' کتابیں لکھنے کا خبط (نامعلوم قارئین کی ایک جماعت تشکیل کرنا)''۔(خندہ اور فراموشی کی کتاب)۔ایک ہیئت تخلیق کرنے کا خبط نہیں ،بل کہ اپنے آپ کو دوسروں پر مسلط کرنے کا خبط، یہ قوت کی خواہش کا سب سے زیادہ بدصورت انداز ہے۔

ہیٹ (Hat)

ایک جادوئی شے۔مجھے ایک خواب یاد آتا ہے،ایک دس سالہ لڑکا ایک تالاب کے کنارے ایک بڑا سا سیاہ ہیٹ پہنے کھڑا ہے۔وہ اپنے آپ کو پانی میں گرادیتا ہے۔لوگ اس ڈوبے ہوئے لڑکے کو مردہ حالت میں باہر نکالتے ہیں،اس کے سر پر ابھی بھی ہیٹ ہوتا ہے۔

ہیٹ سٹینڈ (Hat Stand)

ایک جادوئی شے۔مذاق (The Joke) میں ،لڈوک ایک ہیٹ سٹینڈ (Hastand) کو اس وقت دیکھتا ہے جب وہ ہیلینا کو تلاش کررہا ہوتا ہے اور اسے خدشہ ہوتا ہے کہ اس نے کہیں خود کو ہلاک نہ کرلیا ہو'': تین ٹانگوں پر رکھی ہوئی ایک دھاتی سلاخ اور جو اوپر مزید تین دھاتی شاخوں میں پھیل رہی ہو، چوں کہ اس پر کوئی کوٹ نہیں لٹک رہا تھا، یہ تقریباً انسان نما لگ رہی تھی، جیسے کوئی یتیم۔اس کی دھاتی برہنگی اور مضحکہ خیز انداز میں اٹھے ہوئے بازوں نے مجھ میں بے چینی بھردی۔'بعدازاں ''ہتھیار ڈالنے کے انداز میں، اپنے اٹھے ہوئے بازوؤں کے ساتھ ڈھانچا نما دھاتی ہیٹ سٹینڈ۔''میں نے سوچا کہ ہیٹ سٹینڈ کو مذاق (The Joke) کا سرورق بنادوں۔

خیالات (Ideas)

میں ان لوگوں سے شدید بیزار رہوں جو کسی تخلیقی کام کو محض خیالات میں تخفیف کردیتے ہیں۔

مجھے ایسی صورت حال میں دھکیلے جانے سے شدید تکلیف ہوتی ہے جسے وہ ''خیالات کے مباحث'' کہتے ہیں۔میں اس عہد سے مایوس ہوں جو خیالات سے دھندلا گیا ہے،اور تخلیقی کاموں سے نامانوس ہے۔

فراغت (Idyll)

ایک لفظ جو شاذ ہی فرانسیسی زبان میں استعمال ہوتا ہے،مگر جو ہیگل،گوئٹھے اور شلر کے لیے نہایت اہم تصور رہا ہے:دنیا کی اپنے اولین تضاد کے رونما ہونے سے قبل،یا اس سے ماورا صورت حال، یا وہ صورت حال جس میں تضادات غیر حقیقی یا غلط فہمیاں ہوں۔''اگر چہ قرون وسطیٰ کے انسان نے ایک رنگین شہوت انگیز زندگی گزاری۔قرون وسطیٰ کا انسان بنیادی طور پر ایک خوشگوار (Idyelic) مزاج کا انسان تھا۔۔۔(زندگی کہیں اور ہے)''شہوانی مہم جوئی اور (تضاد سے خالی)خوش گواریت کو باہم یکجا کرنا مسرت پرستی (hedonism) کی بنیاد ہے۔۔۔اور (اس بات کی)وجہ بھی کہ ایسا ہونا ناممکن ہے۔

تخیل (Imagination)

لوگ مجھ سے پوچھتے ہیں کہ''بچوں کے جزیرے پر تمینا کی کہانی میں تم کیا کہنا چاہتے ہو؟''اس کہانی کا آغاز ایک خواب کی صورت میں ہوا جس نے مجھے بہت متاثر کیا تھا۔بعد ازاں نیم خوابیدہ کیفیت میں یہ خواب میں نے دوبارہ دیکھا اور پھر اسے لکھتے ہوئے میں نے مزید وسعت اور گہرائی کے ساتھ اسے لکھا۔اس کے معانی؟اگر آپ چاہیں تو طفولیت پرست (Infantocratic) مستقبل کی ایک خواب ناک تصویر لے سکتے ہیں(دیکھیں (Infantocracy)۔تاہم معانی خواب سے پہلے نہیں وارد ہوئے تھے،خواب معانی سے پہلے آیا تھا۔چناں چہ کہانی کو پڑھنے کا انداز یہ ہے کہ قاری اپنے تخیل کے ساتھ چلتا رہے اور سب سے اہم یہ کہ ایک علامتی شے کی تشریح کرنے کی کوشش نہ کرے۔کافکا کے ماہرین کے کافکا کو،تشریح کرنے پر اصرار نے کافکا کو ختم کر دیا۔

ناتجربہ کاری (Inexperience)

وجود کی ناقابل برداشت لطافت' کا اصل عنوان ناتجربہ کاری کا سیارہ تھا۔ناتجربہ کاری؛ انسانی صورت حال کی خصوصیت کی صورت۔ہم ایک بار پیدا ہوئے،ہم کبھی ایک ایسی نئی زندگی کا آغاز نہیں کر سکتے جس میں ہم اپنی گزشتہ زندگی کے تجربے سے مستفید ہو سکتے ہوں۔ہمارا ایک بچپن ہوتا ہے، جس میں ہم بالکل یہ نہیں جانتے کہ جوانی کیا ہوتی ہے۔ہم یہ جانے بغیر شادی کرتے ہیں کہ شادی شدہ ہونا کیا ہوتا ہے،اور یہاں تک کہ جب ہم بڑھاپے میں قدم رکھتے ہیں،ہم نہیں جانتے کہ ہم کس کیفیت میں داخل ہونے جا رہے ہیں،بوڑھے لوگ اپنی عمروں کے معصوم بچے ہوتے ہیں۔ان معنوں میں،

انسان کی دنیا، ناتجربہ کاری کا سیارہ ہے۔

بچہ راج (Infantocracy)

''ایک موٹر سائیکل سوار، اپنے بازوؤں اور ٹانگوں کا ایک دائرہ بنائے خالی گلی میں موٹر سائیکل چلا رہا تھا، اور وہ گرج کی سی آواز کے ساتھ واپس آیا، اس کے چہرے پر ایک ایسے بچے کی سی سنجیدگی طاری تھی جو اپنے شور وغل کو بے انتہا اہمیت دیتا ہو، (خصوصیات کے بغیر آدمی، موسل)۔ ایک بچے کی سنجیدگی: عہد تکنیک کا چہرہ۔ طفولیت کا راج: تمام انسانیت پر مسلط کیا ہوا بچپن کا آدرش۔

انٹرویو (Interview)

وہ لکھاری برباد ہو، جس نے پہلی بار کسی صحافی کو اپنے خیالات آزادانہ طور پر ازسرنو نقل کرنے کی اجازت دی۔ اس نے ایک ایسا سلسلہ شروع کیا جو کسی لکھاری کے غائب ہونے کی صورت ہی میں منتج ہو سکتا تھا: وہ جو اپنے ہر ایک لفظ کا ذمہ دار ہے۔ تاہم میں مکالمے کو بہت حد تک پسند کرتا ہوں (ایک اہم لٹریری ساخت) اور ایسے بہت سے مباحث سے میں نے خوشی محسوس کی ہے جس میں باہم گفتگو سے کسی بات پر سوچا، لکھا اور اشاعت کے لیے ترتیب دیا گیا ہو۔ افسوس معمول کے کسی انٹرویو کا مکالمے سے کوئی تعلق نہیں ہے: (۱) انٹرویو لینے والا وہ سوال کرتا ہے جن سے اسے دلچسپی ہوتی ہے، نہ کہ آپ کو، (۲) آپ کے جوابات میں سے وہ وہی منتخب کرتا ہے جو اسے مناسب لگیں، (۳) وہ اپنے الفاظ اور اپنے ہی انداز فکر سے ان کا ترجمہ کرتا ہے۔ امریکی طرز صحافت کی نقالی میں، وہ اس بات کی ضرورت بھی نہیں سمجھے گا کہ وہ آپ کے حوالے سے جو کہہ رہا ہے، اس کی آپ سے رضامندی حاصل کرلے۔ انٹرویو شائع ہو جاتا ہے۔ آپ خود کو تسلی دیتے ہیں، لوگ جلد ہی اسے فراموش کر دیں گے! ہرگز نہیں: لوگ اس کا حوالہ دیں گے یہاں تک کہ اب بہت سے محتاط دانشور بھی اس بات میں، کہ ایک لکھاری نے کیا لکھا ہے اور اس پر اپنے دستخط کیے ہیں، اور اس کے خیالات جو کہ رپورٹ ہوئے ہیں، امتیاز نہیں کرتے۔ جولائی 1985 میں، میں نے ایک مصمم فیصلہ کیا: مزید کوئی انٹرویو نہیں، سوائے ان مکالمات کے جنہیں میں نے ان کے ساتھ مل کر مرتب (edit) کیا ہو، جن کے ساتھ میرے کاپی رائٹ وابستہ ہوں، میرے تمام رپورٹ شدہ خیالات کو میرے خیالات نہ سمجھا جائے۔

ستم ظریفی (Irony)

کیا صحیح ہے اور کیا غلط ہے؟ کیا ایما بووداری ناقابل برداشت ہے؟ یا وہ بہادر اور دردانگیز ہے؟ اور ورتھر کے بارے میں کیا کہا جائے؟ کیا وہ حساس اور معزز انسان ہے؟ یا ایک جارحانہ جذبات

پرست جو اپنی ہی محبت میں گرفتار ہے؟ جتنی زیادہ توجہ سے ہم ناول پڑھتے ہیں، جواب ڈھونڈنا اتناہی ناممکن ہوتا چلا جاتا ہے۔اس لیے کہ ناول اپنی تعریف کے اعتبار سے، ایک رمزیہ فن ہے:اس کی ''سچائی'' پوشیدہ' غیر اعلان شدہ، اور ناقابل اعلان ہوتی ہے۔جوزف کانراڈ کے ناول Under Western Eyes میں ایک روسی انقلابی عورت یہ کہتی ہے۔''یادکرو، رازوموف، کہ عورتیں، بچے اور انقلاب پرست رمز سے نفرت کرتے ہیں، جوکہ تمام حفاظتی جبلتوں،تمام عقیدوں اورتمام وفاداریوں، اورتمام عمل کی نفی ہے''۔رمز پریشان کرتی ہے۔اس لیے نہیں کہ یہ مضحکہ اڑاتی ہے یا جارحانہ ہوتی ہے، بل کہ اس لیے کہ یہ دنیا کا بحیثیت ایک ابہام کے نقاب اتارکر اسے آشکار کرتے ہوئے ہمارے ایمانوں کی نفی کرتی ہے۔لیونارڈو سیاسیا Leonardu Sciacia کے بقول''رمز سے بڑھ کر کسی بھی اور چیز کو سمجھنا، زیادہ مشکل نہیں ہے۔''اپنے اسلوب بیان کی مدد سے کسی ناول کو''مشکل'' بنانا ایک بے کار عمل ہے،کوئی بھی قابل ذکر ناول جو کتنا ہی صاف اور شفاف کیوں نہ ہو،اپنی ہمزاد' رمز' کی وجہ سے کافی حدتک مشکل ہوتا ہے۔

بےڈھب،جذباتی اور سطحی فن (Kitsch)

وجودکی ناقابل برداشت لطافت، لکھنے کے دوران میں لفظ' کچ' "Kitsch" کو ناول کے بنیادی الفاظ میں سے ایک بنانے پر، میں کچھ غیر مطمئن تھا حالاں کہ ابھی ماضی قریب میں بھی، یہ اصطلاح فرانس میں تقریباً اجنبی تھی۔ ہرمن بروچ کے مشہور مضمون کے فرانسیسی ترجمے میں لفظ Kitsch کا کارہ فن (Junk Art) کے طور پر ترجمہ کیا گیا ہے۔ایک غلط توجیہہ،اس لیے کہ بروچ یہ دکھاتا ہے کہ Kitsch محض ایک بدسلیقہ فن کے علاوہ کوئی اور چیز ہے۔Kitsch ایک رویہ؛ایک برتاؤ کا نام ہے۔ایک کچ آدمی کی Kitsch کے لیےضرورت :یہ ایسے آئینے میں دیکھنے کی ضرورت ہے جو جھوٹی خوبصورتی کو ظاہر کرے اور پھر اس کے بعد وہ اپنے ہی عکس کی راحت سے مغلوب ہوکر آبدیدہ ہوجائے۔بروچ کے نزدیک کچ (kitch) تاریخی طور پر انیسویں صدی کی جذبات پرست رومانویت سے جڑا ہوا ہے۔اس لیے کہ جرمنی اور وسطی یورپ میں انیسویں صدی کسی بھی اور جگہ سے زیادہ رومان پرست (اور کہیں کم حقیقت پسند) تھی، یہاں کچ (kitch) نے کہیں زیادہ نمو پائی، یہ وہ جگہ تھی جہاں لفظ کچ (kitch) تخلیق ہوا، اور یہیں یہ اب تک عام استعمال میں مروج ہے۔پراگ میں،ہم نے' کچ' کوفن کے بنیادی دشمن کے طور پر پایا۔فرانس میں نہیں۔اس لیے کہ فرانسیسیوں کے نزدیک حقیقی فن کا متضاد' تفریح' ہے۔سنجیدہ فن کا متضاد ہلکا پھلکا فن ہے۔جہاں تک میرا تعلق ہے، میں نے کبھی

اگا تھا کرسٹی کے جاسوسی ناولوں کا برا نہیں منایا جب کہ موسیقی تخلیق کرتے ہوئے تھیکو وسکی (Tchaikovsky)، راچ مے نی نوف (Rechmaninof)، ہوزووٹز (Hosovitz)، کو پیانو پر اور ہالی ووڈ کی بڑی فلموں جیسے کریمر ورسز کریمر، Kramer vs. Kramer)، ڈاکٹر ژواگو (بے چارہ پاسترناک! (Pasterk!) کو دل کی گہرائی سے ناپسند کرتا ہوں اور میں کچ (Kitch) کی اس روح سے اور زیادہ چڑتا ہوتا ہوں جس کی ہیئت جدیدیت پرستی کا دکھاوا کرتی ہے (میرا مزید کہنا یہ ہے کہ نطشے کی وکٹر ہیوگو کے ''خوبصورت الفاظ'' اور ''رسمی پوشاک'' کے لیے نفرت، کچ (Kitch) کے لیے ایک کراہت کا اظہار تھی۔)

قہقہہ (یورپی) Laughter (European)

ربی لیس (Rebelais) کے لیے طربیہ اور مزاحیہ ابھی تک ایک ہی چیز تھی۔ اٹھارہویں صدی کے سٹرن (Sterne) اور دیدرو (Didrot) کا مزاح ربی لیس کے طربیہ کی یاد کو تازہ کرنے کی ایک کوشش تھی۔ انیسویں صدی میں گوگول، ایک اداس مزاح نگار ہے۔ جتنا ہم زیادہ توجہ سے کسی کہانی کو دیکھتے ہیں، یہ اور زیادہ اداس ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس نے کہا یورپ اپنے وجود کی مضحکہ خیز ہیئت کو اتنے طویل عرصے سے دیکھتا رہا ہے کہ بیسویں صدی میں ربی لیس کا طربناک رزمیہ آئیونیسکو (Ionesco) کی اداس کامیڈی میں بدل گیا ہے۔ وہ کہتا ہے ''خوفناک اور مزاحیہ میں بہت باریک فرق ہے۔'' قہقہے کی یورپی تاریخ اپنے اختتام کو پہنچتی ہے۔

حروف (Letters)

آج کل کتابوں میں یہ مختصر سے مختصر ہوتے جارہے ہیں، مجھے لٹریچر کی موت نظر آرہی ہے: آہستہ آہستہ، کسی کی توجہ حاصل کیے بغیر، تحریر کی یہ شکل سکڑتی جارہی ہے، حتیٰ کہ یہ مکمل طور پر نظروں سے اوجھل ہو جائے گی۔

لطافت (Lightness)

میرا خیال ہے کہ **وجود کی ناقابل برداشت لطافت** کی جھلک **'مذاق'** میں پہلے ہی موجود تھی۔ میں ان گرد آلود پتھروں سے بنے راستوں پر، اپنی زندگی پر سوار خلا کی بھاری لطافت کے ساتھ چل رہا تھا۔''

اور **زندگی کہیں اور ہے** میں: کبھی کبھی جیرومل کو نہایت بھیانک خواب آتے: اسے ان خوابوں میں ایک انتہائی لطیف شے کو اٹھانا ہوتا تھا۔ ایک چائے کی پیالی، ایک چمچ، ایک پر۔۔۔ اور وہ

ایسا نہیں کر پاتا تھا۔ جتنی کوئی شے کم وزن ہوتی، وہ اتنا ہی کمزور پڑ جاتا، وہ لطافت میں ڈوبتا گیا۔''

اور **الوداعی پارٹی** میں: ''راس کولنکوف نے اپنے اقدامِ قتل کو ایک المیے کے طور پر محسوس کیا، اور اپنے اس عمل کے بوجھ تلے لڑکھڑانے لگا۔ جیکب کو یہ جان کر حیرانی ہوئی کہ اس کا عمل لطیف تھا، جسے آسانی سے اٹھایا جا سکتا تھا، وہ اتنا ہلکا تھا جیسے ہوا۔ اور اس نے (حیرانی سے) سوچا کہ کہیں لطافت اس روسی ہیرو کے تمام ہیجانی جذبات سے کہیں زیادہ دہشت ناک تو نہیں تھی۔

خندہ اور فراموشی کی کتاب میں: ''اس کے معدے میں خالی پن کا احساس کسی وزن کی ناقابلِ برداشت عدم موجودگی کی وجہ سے آتا تھا۔ اور جیسا کہ ایک انتہا کسی بھی لمحے ایک متضاد سمت میں بدل سکتی ہے، اسی طرح ایک مکمل لطافت ایک خوفناک لطافت کے بوجھ میں بدل سکتی ہے، اور تمینا جانتی ہے کہ وہ اسے مزید ایک لمحہ بھی برداشت نہیں کر سکتی۔''

جب میں نے اپنی کتابوں کو ترجموں کی صورت میں دوبارہ پڑھا، تبھی میں حیرت سے اس تکرار کو دیکھ پایا۔ پھر میں نے خود کو تسلی دی کہ شاید تمام ناول نگار ہمیشہ ایک ہی مضمون لکھتے ہیں (پہلا ناول)، اور بعد از اں سب اس کی تحریفات ہوتی ہیں۔

نغمہ (Lyric)

وجود کی ناقابلِ برداشت لطافت میں دو طرح کی عورتوں کے رسیا مردوں کے بارے میں بحث کی گئی ہے: غنائی (جو ہر عورت میں اپنے ذاتی آئیڈیل کو تلاش کرتے ہیں) اور رزمیہ (وہ جو عورتوں میں نسوانی دنیا کے لامحدود متنوع پہلوؤں کو تلاش کرتے ہیں) یہ بات رزمیہ کے اور غنائی کے بنیادی امتیاز سے مطابقت رکھتی ہے، ایسا امتیاز، جو صرف جرمنی میں اٹھارہویں صدی کے اختتام پر ظاہر ہوا، اور جس کا ہیگل کی 'جمالیات' میں نہایت مہارت سے احاطہ کیا گیا: نغمگی ایک خود کو آشکار کرتی ہوئی موضوعیت (Subjectivity) کا اظہار ہے، رزمیہ دنیا کی معروضیت (objectivity) کو اپنی گرفت میں لانے کی خواہش سے جنم لیتا ہے۔ میرے نزدیک غنائی اور رزمیہ جمالیات کی حدود سے آگے نکل جاتے ہیں۔ وہ دو ایسے ممکنہ رویوں کی نمائندگی کرتے ہیں، جو انسان اپنے لیے، دنیا کے لیے اور دوسرے لوگوں کے لیے اختیار کر سکتا ہے (غنائی عہد۔ جوانی)۔ افسوس غنائی اور رزمیہ کا ایسا تصور فرانسیسی زبان میں اس قدر غیر مانوس ہے کہ مجھے اپنے مترجم کو یہ اجازت دینی پڑی کہ وہ غنائی عورت پرست کا ترجمہ رومانوی ہوس پرست اور 'رزمیہ نسوانی رسیا' کا ترجمہ 'آزادی کا احساس دلاتا ہوا ہوس پرست' سے کر لے۔ بہترین حل۔ مگر پھر بھی اس نے مجھے اداس کر دیا۔

غنائیت(اور انقلاب)Lyricism (and revolution)

''شاعری ایک مدہوشی ہے'اور انسان اسے، اس لیے پیتا ہے تا کہ وہ دنیا کے ساتھ آسانی سے ہم آغوش ہو جائے۔ انقلاب کو خود کا تجربہ کرنے یا جانچ کروانے کی کوئی خواہش نہیں ہوتی، اس کی صرف یہ خواہش ہوتی ہے کہ لوگ اس میں شامل ہو جائیں، اسی وجہ سے انقلابات غنائی ہوتے ہیں اور انہیں نغمہ پرستی کی ضرورت ہوتی ہے۔'' (زندگی کہیں اور ہے)۔ جس دیوار کے پیچھے لوگوں کو قید کیا گیا تھا، وہ شعروں سے بنی ہوئی تھی۔ اس کے سامنے رقص بپا تھا۔ نہیں، موت کا رقص نہیں۔ معصومیت کا ایک رقص! ایک خونی مسکراہٹ کے ساتھ معصومیت۔'' (زندگی کہیں اور ہے)

شیخی باز (اور عورتوں سے نفرت کرنے والا)Macho (and misogynist)

مردانگی پر شیخی بگھارنے والا نسوانیت کو پسند کرتا ہے، اور جسے وہ پسند کرتا ہے، اس پر غلبہ پانا چاہتا ہے۔ مغلوب عورت کی مثالی نسوانیت (اس کا مادرانہ پن، اس کی بار آوری' اس کی گھریلو فطرت' اس کی جذباتیت وغیرہ) کی مدح سرائی کر کے وہ اپنی مردانہ طاقت کو قابل تعریف بناتا ہے۔ اس کے برعکس عورتوں سے نفرت کرنے والا نسوانیت سے دور بھاگتا ہے۔ وہ ان عورتوں سے دور بھاگتا ہے جو نسوانیت سے بھرپور ہوں۔ شیخی باز مرد کا آدرش ہے: خاندان۔ عورتوں سے نفرت کرنے والے کا آدرش ہے، بہت سی داشتائیں، مگر وہ خود کنوارہ رہے، یا: کسی ایسی محبوب عورت سے شادی کرلے جس کی کوئی اولاد نہ ہو۔

مراقبہ (Meditation)

ناول نگار کے لیے تین بنیادی امکانات: وہ ایک کہانی سناتا ہے (فیلڈنگ) وہ ایک کہانی بیان کرتا ہے (فلابیئر)، وہ ایک کہانی سوچتا ہے (موسل)۔ انیسویں صدی کا بیانیہ ناول اپنے عہد کی روح (سائنسی، منطقی) کے ساتھ ہم آہنگ تھا۔ کسی ناول کو ایک مسلسل استغراق کی بنیاد پر استوار کرنا بیسویں صدی کی روح کے متضاد ہے، جو سوچنے کو بالکل پسند نہیں کرتی۔

پیغام (Message)

پانچ سال پہلے، ایک سکینڈے نیوین مترجم نے میرے سامنے اعتراف کیا کہ اس کا ناشر **الوداعی پارٹی** کو شائع کرنے کے بارے میں بہت زیادہ متذبذب تھا: یہاں ہر کوئی بائیں بازو سے تعلق رکھتا ہے، انہیں تمہارا پیغام پسند نہیں ہے۔''کون سا پیغام؟'''' کیا یہ ناول اسقاط حمل کے خلاف نہیں ہے؟'' ہرگز نہیں۔ اگر میرے دل کی بات جانو تو میں نہ صرف اسقاط حمل کا حامی ہوں، بل کہ میں اس کو لازمی قرار دینے کے حق میں ہوں! پھر بھی میں اس غلط فہمی سے محظوظ ہوا۔ میں بحیثیت ایک ناول نگار

کامیاب رہا تھا۔ میں صورت حال کے اخلاقی ابہام کو قائم رکھنے میں کامیاب رہا تھا۔ میں ناول کی فنی بنیاد 'تضاد باہمی' (irony) کو نبھانے میں کامیاب رہا تھا اور 'تضاد باہمی' (irony) کسی بھی پیغام کو خاطر میں نہیں لاتا۔

عورتوں سے نفرت کرنے والا (Misogynist)

اپنے اولین دنوں سے، ہم میں سے ہر ایک کو ایک ماں اور ایک باپ، یعنی نسوانیت اور مردانگی کا سامنا ہوتا ہے اور ہم ان دو بنیادی کرداروں، ان کے باہمی ہم آہنگ یا غیر ہم آہنگ تعلقات سے اثر لیتے ہیں۔ عورتوں سے دور بھاگنے والے، عورتوں سے نفرت کرنے والے، صرف مردوں ہی میں نہیں بلکہ عورتوں میں بھی پائے جاتے ہیں۔ اور اتنے ہی عورتوں سے نفرت کرنے والے ہیں جتنا کہ مردوں سے دور بھاگنے والے۔ (مرد اور عورتیں جو مثالی مردانہ کرداروں کی صحبت میں پریشان رہتے ہیں)۔ یہ دونوں رویے انسانی صورت حال کے جائز امکانات ہیں۔ نسوانیت پرستی کے عقیدہ پرستوں نے کبھی بھی مردوں سے دور بھاگنے کے مسئلے کو زیر غور نہیں لایا اور عورتوں سے نفرت کرنے کو محض ایک توہین میں تبدیل کر دیا ہے۔ چناں چہ اس تصور کا صرف وہی نفسیاتی پہلو دلچسپ ہے جس سے پہلو تہی کی جا رہی ہے۔ فن کا دشمن (Misomusist)۔ آرٹ کے لیے کسی دلچسپی کا نہ ہونا کوئی اہم بات نہیں ہے۔ کوئی شخص پروست (Proust) کو پڑھے یا شوبرٹ (Schubert) کو سنے بغیر اطمینان سے رہ سکتا ہے مگر دشمنِ فن (misomusist) اطمینان سے نہیں رہتا۔ وہ کسی ایسی شے کے موجود ہونے سے اپنی ہتک محسوس کرتا ہے جو اس کی پہنچ سے دور ہو، اور وہ اس سے نفرت کرتا ہے۔ جس طرح ایک یہودی مخالف مقبول لہر موجود ہے، بالکل اسی طرح دشمنانِ فن کی ایک مقبول لہر بھی موجود ہے۔ فاشسٹ اور کمیونسٹ حکومتوں نے جب جدید آرٹ کے خلاف جنگ کا اعلان کیا تو انہوں نے اس لہر کا استعمال کیا۔ لیکن ایک دانشورانہ اور نفیس دشمنِ فن لہر کا وجود بھی ہے۔ یہ آرٹ پر جمالیات سے ماورا کسی مقصد کو ٹھونس کر، اس سے انتقام لیتی ہے engage art کا منشور ہے: آرٹ سیاست کا ایک آلہ ہے۔ پروفیسر جن کے نزدیک، آرٹ محض کسی اصول کا اطلاق کرنے کا ایک جواز، تحلیل نفسی، ابلاغیات، سوشیالوجیکل وغیرہ) ہے۔ آرٹ کے لیے تباہی کا مقام دشمنانِ فن آرٹ کی تخلیق کا ذمہ خود ہی اٹھا لیں گے۔ تب ہی آرٹ کے خلاف ان کا تاریخی انتقام ختم ہوگا۔

جدید (جدید آرٹ، جدید دنیا) Modern (Modern Art, Modern World)

یہ ہے جدید آرٹ، جو غنائی وجد میں خود کو جدید دنیا سے وابستہ خیال کرتا ہے۔ اپولی نیئر

(Apollinaire)۔ تکنیک کی مدح سرائی، مستقبل کی فریفتگی ۔اس کے ہم عصر اور اس کے بعد مایا کووسکی، لےگر، مستقبل پرست، اور بہت سے اپنے وقت سے آگے چلنے والے ۔مگر اپالی نیئر کے برعکس کافکا ہے: جدید دنیا جہاں بھول بھلیاں دکھائی دیتی ہیں، جہاں انسان اپنا راستہ کھو دیتا ہے۔ یہ وہ جدیدیت ہے جو غنائیت اور رومانیت کے خلاف ہے، تشکیک پر مبنی ہے اور اس کا تنقیدی جائزہ لیتی ہے۔ کافکا کے ہم عصر اور اس کے بعد موسل، بروش، گومبرووکز، بیکٹ، آئینیسکو، پھیلنسی، ۔۔۔ جتنا ہم مستقبل کی طرف پیش قدمی کریں گے، اتنا ہی اس ''جدید مخالف جدیدیت'' کا ورثہ بڑھتا جائے گا۔

جدید (جدید ہونا) Modern (Beign Modern)

''نیا، نیا، نیا' کمیونزم کا ستارہ ہے، اور اس کے باہر کوئی جدیدیت نہیں ہے۔'' چیکوسلواکیہ کے عظیم ایواں گارد ناول نگار Vladislaw Vancura نے 1920 کے قریب یہ بات لکھی۔ اس کے دور کی تمام نسل کمیونسٹ پارٹی میں شمولیت کی طرف سرپٹ دوڑی کہ وہ کہیں جدید ہونے کے موقع سے محروم نہ رہ جائیں۔ کمیونسٹ پارٹی کے تاریخی زوال پر اس وقت مہر لگ گئی جب یہ ''جدیدیت کے باہر'' ہر طرف پھیل گئی۔ اس لیے کہ جیسا کہ راں بو نے کہا: ''مکمل طور پر جدید ہونا لازمی ہے۔'' جدید ہونے کی خواہش ایک (arche type) کی طرح ہے۔ یعنی یہ ایک غیر منطقی لازمی امر ہے، جو ہم میں بہت گہرا سرایت کر گیا ہے۔ ایک مستقل کیفیت ہے' جس کا مافیہا قابل تغیر اور غیر متعین ہے۔ جدید وہ ہے جو خود جدید ہونے کا اعلان کرتا ہے اور اسے ایسا ہی قبول کر لیا جاتا ہے۔ گرومبووکز کے ناول Ferdydurkel میں مسز یوتھ فل جدیدیت کی علامت کا اظہار یوں کرتی ہے: ''اس کا لاپروائی کے انداز میں ٹائیلٹ کی طرف جانا، جب کہ اب تک لوگ یہاں چھپ کر جایا کرتے تھے۔'' Ferdyduke: جدیدیت کے نمونہ اولین کے اسرار کو انتہائی خیرہ کن انداز میں بے نقاب کرتا ہے۔

ناموجود (Non being) ----

''موت، ناموجود کی طرح شیریں نیلگوں'' (خندہ اور فراموشی کی کتاب)۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے ''نیلگوں'' لاشئیت کی طرح۔'' اس لیے کہ لاشئیت نیلگوں نہیں ہوتی۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ لاشئیت اور ناموجودیت دو بالکل مختلف چیزیں ہیں؟

ناسوچ (Nonthought)

اس کا ترجمہ ''سوچ کی عدم موجودگی'' نہیں ہوسکتا۔ سوچ کی عدم موجودگی ایک ناحقیقت، (حقیقت کے غائب ہونے کی) طرف اشارہ کرتی ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ایک عدم موجودگی

جارحانہ ہے یا یہ کہ یہ پھیل رہی ہے۔اس کے برعکس، نا سوچ "nonthought" ایک حقیقت، ایک طاقت کی غمازی کرتی ہے۔اس لیے میں کہہ سکتا ہوں" ہر جگہ موجود نا سوچ، مستعار خیالات کی نا سوچ۔ ماس میڈیا کی نا سوچ وغیرہ۔

ناول (Novel)

وہ عظیم نثر جس میں ایک مصنف، تجرباتی وجود (کرداروں) کے ذریعے، موجودیت کے عظیم موضوعات کو تلاش (دریافت) کرتا ہے۔

ناول (اور شاعری)

1857: صدی کا عظیم اہم ترین سال Les Fleurs du mal: غنائیہ شاعری اپنے حقیقی جہان، اپنے جوہر کو دریافت کرتی ہے۔میڈم بوواری: پہلی بار، ایک ناول شاعری کی اعلیٰ ترین صفت کو اختیار کرنے کے لیے تیار ہے۔(یہ مصمم ارادہ کہ "سب سے بڑھ کر یہ کہ حسن کو تلاش کیا جائے)۔ ہر لفظ کی ایک مخصوص اہمیت، بیانیے کی شدت سے بھرپور نغمگی، یہ ضروری ہو کہ تخلیقی تازگی کا ہر سطح پر اطلاق ہوا ہو۔ 1857 کے بعد، ناول کی تاریخ ایسے ہوگی کہ "ناول شاعری بن جائے۔" لیکن شاعری کی صفات کو اختیار کرنا، ناول کو غنائیہ بنانے (اس کے بنیادی تضاد کو فراموش کرنا، بیرونی دنیا سے منہ موڑنا، ناول کو ذاتی اعتراف میں بدل دینا، اس کو کسی مرصع کاری سے بھاری بنانا) سے یکسر مختلف ہے۔ایسے ناول نگار جس پہ شاعر ہونے کا گماں ہوتا ہے، شدت سے غنائی مخالف ہیں: فلائبیر، جوائس، کافکا، گروںبوکز، ناول: غنائی مخالف شاعری۔

ناول (یورپین) Novel (European)

ناول (ہر وہ شے جسے ہم ناول کہتے ہیں) کی تاریخ (مربوط اور ایک مسلسل ارتقا کو نمایاں کرتی ہوئی کہیں موجود نہیں ہے۔صرف ناول کی تواریخ موجود ہیں: چینی ناول، رومی اور یونانی ناول، جاپانی، قرون وسطیٰ وغیرہ کی تواریخ۔جس ناول کو میں یورپین کہتا ہوں وہ اپنی ہیئت کی تشکیل جدید عہد کے آغاز میں جنوبی یورپ میں کرتا ہے، اور بذات خود اپنے ایک تاریخی وجود کی نمائندگی کرتا ہے، جو اپنی دنیا جغرافیائی یورپ سے باہر بھی پھیلاتا جائے گا (خصوصاً دونوں شمالی اور جنوبی امریکاؤں میں)۔اپنی ہیئتوں کے بھرپور ہونے میں، اس کے ارتقا کی چکرا دینے والی بھرپور شدت، اور اس کے سماجی کردار میں، یورپین ناول کا (یورپین موسیقی کی طرح) ہمسر کسی بھی دوسری تہذیب میں نہیں ہے۔

ناول نگار(اورلکھاری) Novelist (And writer)

میں نے سارتر کا مختصر مضمون ''لکھنا کیا ہے؟'' دوبارہ پڑھا۔ وہ ایک دفعہ بھی لفظ ''ناول'' یا ''ناول نگار'' استعمال نہیں کرتا۔ وہ صرف ''نثر نگار'' کے بارے میں بات کرتا ہے۔ایک خصوصی امتیاز۔ لکھاری کے پاس حقیقی خیالات اور منفرد آواز ہوتی ہے۔ وہ (ناول سمیت) کوئی بھی ہیئت استعمال کرسکتا ہے،اور وہ جو کچھ بھی لکھتا ہے،اس پر اس کی سوچ کا نشان ہوتا ہے،اور جو اس کی آرزو لیے ہوتا ہے۔۔۔اس کے کام کا حصہ ہوتا ہے۔ روسو گوئٹے،Chateubriand،ژید،مالرو،کامیو،مونڈرلینٹ (Montherlant)۔

ناول نگار اپنے خیالات کو زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ وہ ایک سیاح ہے جو اس کوشش میں اپنا راستہ بناتا ہے کہ وہ موجود ہونے کے کسی نامعلوم پہلو کو آشکار کرسکے۔ وہ اپنی آواز سے نہیں بل کہ اس ہیئت سے مسحور ہوتا ہے جس کو وہ تلاش کررہا ہوتا ہے،اور وہی ہیئتیں جو اس کے خواب کے تقاضوں کو پورا کرسکیں،اس کے کام کا حصہ بنتی ہیں۔ فیلڈنگ،سٹرن،فلابیر،پروست،فاکنر،سیلی نے۔

لکھاری خود کو اپنے وقت،اپنے ملک اور تصورات کے روحانی نقشے پر کندہ کرتا ہے۔

کسی ناول کی قدر جاننے کا واحد سیاق وسباق یورپی ناول کی تاریخ ہے۔ ناول سروانتیس Cervantes کےعلاوہ کسی کو جواب دہ نہیں ہے۔

ناول نگار(اوراس کی زندگی) Novelist (and his life)

کسی نے ناول نگار کارل کو پیک سے پوچھا کہ وہ شاعری کیوں نہیں کرتا۔ اس کا جواب تھا: ''اس لیے کہ میں اپنے بارے میں بات کرنے سے نفرت کرتا ہوں۔'' ہرمن بروچ کا اپنے،موسل،اور کافکا کے بارے میں یہ بیان تھا: ''ہم تینوں کی کوئی حقیقی سوانح حیات نہیں ہے۔'' اس کا یہ مطلب نہیں کہ ان کی زندگی واقعات سے خالی تھیں بل کہ یہ کہ زندگیاں نمایاں کرنے،سب کو بتائے جانے والی، یا سوانح حیات کے بننے کے لیے نہیں تھیں۔ نوبوکوف نے کہا تھا: ''میں عظیم لکھاریوں کی گراں قدر زندگیوں کے ساتھ چھیڑ چھاڑ سے نفرت کرتا ہوں،اور کوئی بھی سوانح نگار میری نجی زندگی کی ایک جھلک بھی نہیں دیکھ پائے گا۔'' اور فاکنر نے خواہش کی: ایک پرائیویٹ شخص کے طور پر رہنا،تاریخ سے غائب ،اور خالی،اور بےنشان شائع شدہ کتابوں کے علاوہ اور کچھ نہیں۔'' حد سے زیادہ مانوس استعارہ: ناول نگار اپنی زندگی کا گھر تباہ کردیتا ہے اور اس کے پتھروں کو اپنے ناول کا گھر بنانے میں استعمال کرتا ہے۔ ناول نگار کے سوانح نگار اس کام کی نفی کرتے ہیں جو ایک ناول نگار کرتا ہے،اور جو کچھ اس نے نفی کیا اسے

دوبارہ جوڑنے کا جتن کرتے ہیں۔ان کی تمام محنت: ان کے ناول کی قدر، یا اس کے معانی پر روشنی نہیں ڈال سکتی، یہاں تک کہ اس کے چند پتھروں (اینٹوں) کو مشکل ہی سے شناخت کرسکتی ہے۔جس لمحے کافکا 'جوزف کے (Joseph K) سے زیادہ توجہ حاصل کرتا ہے، کافکا کی بعد از موت ہلاکت کا آغاز ہو جاتا ہے۔

فحاشی (Obscenity)

ہم کسی بدیسی زبان میں فحش الفاظ استعمال کرسکتے ہیں، مگر وہ اس طرح سنائی نہیں دیتے۔کسی فحش لفظ کو کسی اور لہجے اور تلفظ کے ساتھ بولا جائے تو وہ مزاحیہ بن جاتا ہے۔کسی بدیسی عورت کے ساتھ فحش ہونے کی مشکل۔فحاشی: وہ جڑ جو ہمیں اپنے وطن کے ساتھ سب سے زیادہ گہرائی سے جوڑتی ہے۔

اوکتاویو (Octavio)

اس چھوٹی سی لغت کو تشکیل دینے کے دوران میں مجھے میکسیکو سٹی کو ہلا دینے والے زلزلے کے بارے میں پتہ چلتا ہے، جہاں اوکتاویو پاز اپنی بیوی، میری۔جو، کے ساتھ رہتا ہے۔نو دن گزر جاتے ہیں اور ان کی طرف سے کوئی خبر نہیں آئی۔27 ستمبر کو، ایک فون کال: اوکتاویو کی طرف سے ایک پیغام۔میں اس کا جشن منانے کے لیے ایک بوتل کھولتا ہوں اور اس پیارے، بہت پیارے نام کو ان تریسٹھ الفاظ کا انچاسواں لفظ بناتا ہوں۔

بڑھاپا(Old Age)

''بوڑھا دانشور اپنے اردگرد شور مچاتے ہوئے نوجوان لوگوں کو دیکھتا ہے، اور اس پر اچانک یہ واضح ہوتا ہے کہ اس تمام مجمع میں وہ واحد شخص ہے جسے آزادی کا اعزاز حاصل ہے، اس لیے کہ وہ بوڑھا ہے، صرف اس وقت جب ایک شخص عمر رسیدہ ہوتا ہے، وہ اپنے اردگرد کے لوگوں کی آرا، پبلک، یا اپنے مستقبل کی پرواہ کرنا چھوڑ سکتا ہے، وہ پیش قدمی کرتی ہوئی موت کے سامنے تنہا ہوتا ہے، اور موت کے ناک کان ہوتے ہیں نہ آنکھیں، اس کو خوش کرنے کی کوئی ضرورت نہیں ہوتی۔موت جب سامنے ہو، انسان وہ کہہ سکتا ہے اور کرسکتا ہے جو وہ چاہتا ہے (زندگی کہیں اور ہے) Rembrant ریم براں اور پکاسو (Picasso) بروکنر (Bruckner) اور جے نے سیک (Janacek)۔آرٹ آف فیوگ کا باخ The Bach of the Art of Fugue۔

دھن (Opus)

موسیقاروں کا شاندار دستور۔وہ تخلیق کردہ دھنوں میں 'نمبر' اپنی انہی تخلیقات کو دیتے ہیں

جنہیں وہ ''درست'' سمجھتے ہیں وہ اپنی ان دھنوں کو نمبر (number) نہیں دیتے، جنہیں وہ اپنے ناپختگی کے زمانے میں لکھتے ہیں، وہ جو اتفاقیہ ہوں، یا جو تکنیکی مشق کے طور پر ہوں۔ مثلاً بیتھوون کی ایک غیر نمبر شدہ دھن "The Salieri" Variations۔ اگر چہ یہ بہت کمزور ہو سکتی ہے، ہمیں مایوس نہیں کرتی، اس لیے کہ موسیقار نے خود اس بارے میں ہمیں خبردار کر دیا ہے۔ کسی بھی فنکار کے لیے بنیادی سوال: اس کا پہلا ''درست'' فن پارہ کونسا ہے؟ Janecek نے اپنی آواز کو اس وقت جانا جب وہ پینتالیس برس کا ہو چکا تھا۔ مجھے اس وقت تکلیف ہوتی ہے جب میں اس کی کچھ ایسی دھنوں کو سنتا ہوں جو اس کے گزشتہ عہد سے اخذ کی گئی ہوں۔ اپنی موت سے ذرا پہلے، ڈے بوسے (Debussy) نے اپنے تمام خاکے اور ہر اس شے کو، جو نامکمل تھی، ضائع کر دیا تھا۔ کوئی مصنف اپنی کتابوں کے ساتھ کم سے کم یہی کچھ کر سکتا ہے: ان کو معاف کر دیا جائے۔

تکرار (Repititions)

نوبوکوف اس بات کی نشاندہی کرتا ہے کہ اینا کیرینیا کے روسی متن میں لفظ ''مکان'' چھ فقروں میں آٹھ بار آتا ہے اور یہ کہ تکرار مصنف کی ایک شعوری تکنیک ہے۔ اس کے باوجود لفظ ''مکان'' اس پیراگراف کے فرانسیسی ترجمے میں صرف ایک بار اور چیک ترجمے میں دو دفعہ سے زیادہ استعمال نہیں ہوتا، اسی کتاب میں: جہاں ٹالسٹائی بار بار skazel (''بمعنی کہا'') لکھتا ہے، فرانسیسی ترجمہ "remarked"، "retorted"، "responded"، "cried"، "stated" استعمال کرتا ہے۔ مترجمین متبادل الفاظ کے بارے میں بہت جنونی واقع ہوئے ہیں: (میں مترادف لفظ کا مفہوم ہی مسترد کرتا ہوں: ہر لفظ کے اپنے معنی ہوتے ہیں اور وہ لغوی طور پر ناقابلِ تبدیل (irreplaceable) ہوتے ہیں، پاسکل: ''جب کسی متن میں الفاظ کو دہرایا جائے، اور ان کی جگہ کسی اور لفظ کو استعمال کرنے کی کوشش میں ہمیں لگے کہ وہ اپنی جگہ اس قدر مناسب لگ رہے ہیں کہ ایسا کرنا متن کو خراب کر دے گا تو انہیں ایسے ہی رہنے دینا چاہیے، وہ اس تحریر کا نشان ہوتے ہیں۔ فرانسیسی نثر کے نثر پاروں میں سے ایک، ویوانٹ ڈی نون Vivant Denon کے ناول (آنے والا کل کوئی نہیں No tomorrow) میں تکرار لفظی کا تفریح انگیز اور پر وقار انداز۔

(فرانسیسی متن)

"J' amiais 'eperdument la Comtesse de...., j' avais vingt ans, et j' 'etais ingenu; elle me trompa, je me

fachai, elle me quitta. J' etais ingenu, je la regrettai; j' avais vingt ans, elle me pardonna: et comme j'avais vingt ans, que j'etais ingenu, toujours trompe mais plus quitte, je me croyais I' amant le mieux aime, partant le plus heureux des hommes...."

میں کاؤنٹس کی محبت میں بری طرح مبتلا تھا، میں بیس سال کا تھا اور میں اناڑی تھا۔اس نے اس غیر محرمانہ تعلق پر مجھے اکسایا، میں نے احتجاج کیا،اس نے مجھے چھوڑ دیا۔میں اناڑی تھا،میرے دل میں اس کی خواہش تھی، میں بیس سال کا تھا،اس نے مجھے معاف کردیا۔اور چوں کہ میں بیس سال کا تھا، اناڑی تھا، پھر نامحرمانہ تعلق پر اکسایا گیا،مگراب کی باراس نے مجھے نہیں چھوڑا۔ میں نے سوچا کہ میں اس کے عاشقوں میں سے محبوب ترین شخص ہوں اوراس لیے میں ایک مسرورترین زندہ انسان ہوں۔

دوبارہ لکھنا (Rewriting)

تھیٹر،انٹرویو،فلم،یا ٹیلی ویژن کے لیے کسی تحریر کو نئے انداز سے ڈھالنا یا کسی کہی ہوئی بات کو لکھنا۔کسی چیز کو اس طرح دوبارہ لکھا جائے جیسا کہ زمانے کا مزاج تقاضا کرے۔''کسی روز ماضی کا کلچر مکمل طور پر دوبارہ لکھا جائے گا اور اپنی تحریر مکرر کے پس پردہ سب کچھ فراموش کر دیا جائے گا۔''یاک اور اس کا آقا کا پیش لفظ (Jacques and His Mister)اور:ان تمام لوگوں کے لیے موت : جو اس چیز کو دوبارہ لکھنے کی جسارت کرتے ہیں جسے پہلے ہی لکھا جا چکا ہے!انہیں سلاخوں پر چڑھا یا جائے اور انھیں ایک دھیمی آگ پر بھون دیا جائے !انہیں خصی کردو اور ان کے کان کاٹ دو('یاک اور اس کا آقا 'میں آقا کے مکالمے)

تال(Rythm)

مجھے اپنے دل کی دھڑکن سننے سے نفرت ہے۔یہ مجھے مستقل یاد دہانی کراتی ہے کہ میری زندگی کے لمحات کم ہو رہے ہیں۔چناں چہ میں نے ان تاروں میں کچھ موت جیسی شے دیکھی ہے جو کسی میوزیکل سکور کو ترتیب دیتی ہیں۔لیکن تال کے عظیم ترین فنکار یہ جانتے ہیں کہ اس خشک اور متوقع

با قاعدگی کو کیسے خاموش کیا جائے ،اور وہ اپنی موسیقی کو''وقت کے باہر وقت'' کے چھوٹے سے احاطے میں تبدیل کر دیتے ہیں ۔مختلف تالوں کے ملاپ سے موسیقی (poly phony) تخلیق کرنے کے اساتذہ: مختلف تالوں کا واضح تاثر ،افقی سوچ measure کی اہمیت کو کم کر دیتی ہے ۔بیتھوون کے آخری دور میں ،تال آہستہ رفتار میں ،اس قدر پیچیدہ ہے کہ ہم تاروں کو بمشکل ہی پہچان پاتے ہیں ۔ Olivier Messiaen کے لیے میری مدح سرائی: ،چھوٹی چھوٹی ،تال آمیز اشراح کا اضافہ کرنے یا ان کو منہا کرنے کی تکنیک کے ساتھ ،وہ ایک غائب ازنظر اور نا قابل شمار وقت کی ساخت تخلیق کرتا ہے ،ایک 'مکمل طور پر خود مختار وقت''، (''وقت کے خاتمے'' کے بعد کا وقت ،جو کہ اس کے چوراگے (Quartet) کا عنوان بھی ہے) ایک مستعار خیال: تال کا جینئس پر شور، زوردار با قاعدگی کے ذریعے اظہار کرنا ہے ۔یہ سراسر غلط بات ہے ۔Rock موسیقی کا تھکا دینے والا قدیمی پن: (جہاں) دل کی دھڑکن کو زیادہ اونچا کر دیا جاتا ہے تا کہ انسان کبھی موت کی طرف اپنی پیش قدمی کو فراموش نہ کر سکے ۔

سوویت (Soviet)

ایک اسم صفت جو میں استعمال نہیں کرتا ۔یونین آف سوشلسٹ سوویت ریپبلکس ''چار الفاظ، چار جھوٹ'' (کارنیلیس کاسٹروڈس)۔سوویت عوام: ایک لفظی سکرین جس کے پیچھے اس سلطنت کی روسیائی گئی (Russified) اقوام کو فراموش کرنا ہے ،''سوویت'' کی اصلاح نہ صرف عظیم تر کمیونسٹ روس کے جارحانہ قوم پرستی کی مطابقت میں ہے ،بل کہ اس کے منحرفین کے قومی ناسٹیلجیا کی تسکین بھی کرتی ہے ۔یہ انہیں ایسا سوچنے کی اجازت دیتی ہے کہ کسی جادوئی شاہکار کے ذریعے روس (حقیقی روس) بظاہر سوویت ریاست سے خارج کر دیا گیا ہے اور کس طرح اب وہ ایک محفوظ ،بے داغ اور کسی الزام سے مبرا حیثیت کے طور پر موجود ہے ۔جرمن ضمیر: نازی جنگ کے صدمات اور الزامات سے کراہتا ہوا' تھامس مان: جرمن روح کی بے رحم فرد جرم ۔پولش کلچر کا زرخیز ترین لمحہ : گرومبووکز خوشی سے ''پولش پن (Polishness) پر تنقید کرتے ہوئے ۔روسیوں کے لیے یہ سوچنا کہ وہ شدت سے ایسے ہی شفاف انداز میں تنقید کر سکتے ہیں ،ممکن ہی نہیں ہے ۔ان میں کوئی بھی مان ،کوئی بھی گرومبووکز نہیں ہے ۔

جدید عہد (Modern Era)

عہد جدید کی آمد ۔یورپی تاریخ کا اہم ترین لمحہ ،سترہویں صدی میں خدا Deus absconditus بن جاتا ہے اور انسان تمام اشیا کی بنیاد ۔یورپی انفرادیت پسندی کا ظہور ہوتا ہے ،اور اس کے ساتھ کلچر اور سائنس کے لیے ایک نئی صورت حال ۔ریاست ہائے متحدہ امریکا میں اس اصطلاح

کے استعمال سے میں مشکل میں پڑ جاتا ہوں۔ لفظی ترجمہ "جدید وقت" (اور اس سے زیادہ جامع جدید عہد)، ایک امریکی (مصنف)، معاصر وقت، سے یہ اخذ کرتا ہے کہ اس مراد ہماری صدی ہے۔ Les temps moderner کے مفہوم کی عدم موجودگی دونوں براعظموں میں ایک شگاف کو آشکار کرتی ہے۔ یورپ میں ہم جدید عہد کے خاتمے میں زندہ رہ رہے ہیں: انفرادیت پسندی کا خاتمہ، آرٹ کے بطور ایک ذاتی تخلیق کے irreplaceable اظہار کے طور پر تفہیم کا ایک ایسا خاتمہ جو ایک بے مثل یک رنگی کا نقیب ہے۔ امریکا کو اس اختتام کا احساس نہیں ہوتا۔ اس لیے کہ امریکا جدید عہد میں نہیں رہا اور اس نے صرف بعد میں اس کے ورثے کو اپنایا ہے۔ امریکا کا (جدید عہد کے) آغاز اور اختتام دونوں کے لیے معیار بالکل مختلف ہے۔

شفافیت (Transparency)

یورپ کے سیاسی اور صحافیانہ مباحث میں ایک بہت عام اصطلاح۔ اس کا مطلب ہے: انفرادی زندگیوں کو عوامی نظارے میں آشکار کیا جائے۔ یہ ہمیں آندرے بریتوں Andre Breton اور اس کی ایک ایسے شیشے کے گھر میں رہنے کی خواہش کی طرف دھکیلتی ہے جو مکمل طور پر نظر میں رہے۔ شیشے کا گھر: ایک قدیم یوٹوپین خیال اور اس کے ساتھ ہی جدید زندگی کے خوفناک ترین پہلوؤں میں سے ایک آفاقی سچ: ریاست کے معاملات جتنے غیر شفاف ہوں، کسی فرد کے معاملات اتنے ہی شفاف ہونا ضروری ہیں، بیوروکریسی گو کہ ایک عوامی ادارے کی نمائندگی کرتی ہے، پھر بھی یہ خفیہ، رمزیت سے بھرپور اور ناقابل تشریح ہوتی ہے۔ جب کہ ہر آدمی کا فرض ہے کہ وہ اپنی صحت، اپنے مالی معاملات، اپنی خاندانی صورت حال کو ظاہر کرے، اور اگر ماس میڈیا ایسا حکم دے تو پھر وہ کبھی دوبارہ پرائیویسی کا ایک لحہ بھی نہ گزار سکے، چاہے وہ محبت کی حالت میں ہو، بیمار ہو یا حالت مرگ میں۔ کسی دوسرے انسان کی نجی زندگی کی خلاف ورزی کرنے کی خواہش زمانوں سے، جارحانہ پن کی ایک شکل ہے، جس نے ہمارے وقت میں ایک ادارہ جاتی حیثیت اختیار کر لی ہے: بیوروکریسی نے اپنی دستاویزات: اور پریس نے اپنے رپورٹروں کے ساتھ، اس کا اخلاقی جواز حاصل کیا ہے۔ (جاننے کے حق کا انسانی حقوق میں اولین ترجیح حاصل کرنا) اور جس (پیارے فرانسیسی لفظ transparance کی صورت میں) کی شاعرانہ صورت گری کی گئی ہے۔

بدصورت (Ugly)

اپنے خاوند کی ان گنت بے وفائیوں، سپاہیوں کے ساتھ بہت سے مسائل کے بعد، تیریزا

کہتی ہے: پراگ بدصورت ہو چکا ہے۔'' کچھ مترجمین لفظ ''بدصورت'' کو ''خوفناک'' یا ''نا قابل برداشت'' جیسے لفظوں سے بدلنا چاہتے ہیں۔ وہ اس بات کو غیر منطقی گردانتے ہیں کہ ایک اخلاقی صورت حال کا ردِعمل ایک جمالیاتی فیصلے کی صورت میں دیا جائے۔ لیکن لفظ ''بدصورت'' نا قابل تبدیل ہے،: جدید دنیا کی ہر جگہ موجود بدصورتی معمول (routine) کے صدقے پوشیدہ رہتی ہے۔ لیکن جب ہم کسی چھوٹی سی مصیبت سے بھی دوچار ہوتے ہیں، یہ (پوشیدگی) بے رحمی سے بکھر جاتی ہے۔

یونیفارم (Uniform)

''چوں کہ حقیقت قابل شمار تخمینوں کی با قاعدگی پر مشتمل ہے، انسان کو بھی یک رنگ با قاعدگی میں داخل ہو جانا چاہیے، تا کہ وہ جو کچھ حقیقی ہے اس کے ساتھ خود کو قائم رکھ سکے۔ آج ایک شخص جو کسی یونیفارم کے بغیر ہے، وہ کسی ایسی غیر حقیقی شے کا تاثر دیتا ہے جو کسی بھی شے سے متعلق نہیں ہے۔'' لینڈ سروئر جوزف کے (Joseph K) کسی بھائی چارے کی تلاش میں نہیں مل کہ کسی یونی فارم کی بے تاب تلاش میں ہے۔ اس یونی فارم کے بغیر، ایک ملازم کی اس یونی فارم کے بغیر، وہ 'اس شے کے ساتھ خود کو استوار نہیں کر سکتا جو حقیقی ہے'۔ ''وہ'' کسی ایسی شے کا تاثر دیتا ہے جو غیر حقیقی ہے''۔ کافکا وہ پہلا شخص تھا (ھائیڈگر سے پہلے) جو صورت حال کی اس تبدیلی کو گرفت میں لایا: ابھی کل تک یہ ممکن تھا کہ مختلف صورتوں، ہیئتوں میں یونی فارم کو برطرف رکھتے ہوئے ایک آدرش، قسمت کی کسی کروٹ، کسی فتح جیسی مختلف صورتوں میں دیکھا جا سکے۔ آنے والے کل میں یونی فارم کا یہ زیاں ایک شدید بدقسمتی کا اشارہ ہوگا، یعنی جو کچھ انسانی ہے، اس سے بے دخلی۔ کافکا کے وقت سے ان عظیم نظاموں (systems) کی وجہ سے جو زندگی کو شماریات میں بدلتے اور اس کی منصوبہ بندی کرتے ہیں، دنیا کو ایک ہی طرح کے نظام میں ڈھالنے کی کوششوں نے بے پناہ پیش قدمیاں کی ہیں۔ لیکن جب ایک مظہر آفاقی بن جائے، روزمرہ، ہر جگہ موجودہ بن جائے، ہم اس پر متوجہ نہیں ہوتے۔ اپنی یونی فارم زندگیوں کی ترنگ (euophoria) میں، لوگ اس یونیفارم کو نہیں دیکھتے جسے وہ پہنتے ہیں۔

قدر (Value)

(بیسویں صدی کی) ساٹھ کی دہائی کی ساختیات نے قدر کے مسئلے کو کہنے یا لکھنے کے بلا واسطہ تعلق سے دور کر دیا ہے۔ اس کے باوجود سٹرکچرلسٹ جمالیات کے بانی کا کہنا ہے: ''آرٹ کے تاریخی ارتقا کو صرف معروضی جمالیات کا مفروضہ ہی معانی عطا کرتا ہے'' (جان مکاروسکی، جمالیاتی عمل، معیار اور قدر بحیثیت ایک سماجی حقیقت، پراگ 1934) کسی جمالیاتی قدر کے تجزیے کا مطلب

ہے: ممیز کرنے کی کوشش کرنا اور دریافتوں، ایجادات اور کوئی کام جو انسانی دنیا پر روشنی ڈالتا ہے، اس کو نام دینا، صرف وہ کام جو ایک قدر کے طور پر تسلیم کیا جائے (وہ کام جس کے نئے پن کا اندازہ پہلے ہی سے لگا لیا جائے اور جس کو نام دے دیا جائے) ''آرٹ کے تاریخی ارتقا'' کا حصہ بن سکتا ہے، جو کہ صرف واقعات کا ایک تسلسل نہیں، بل کہ اقدار کی ایک بین الاقوامی جستجو بھی ہے۔ اگر ہم قدر کے سوال کو مسترد کر دیں اور (کسی تاریخی ثقافتی عہد کے)، (موضوعاتی سماجی، فنی قواعد پر مبنی) فن پارے کے بیان پر اتفاق کر لیں، اگر ہم تمام تقاضوں اور تمام ثقافتی سرگرمیوں کو باہم مساوی کر لیں (باخ اور Rock موسیقی، مزاحیہ strips اور پروست) اگر ہم آرٹ پر تنقید (قدر پر سوچ بچار) کے اظہار کے لیے جگہ نہیں بنا سکتے، پھر ''آرٹ کا تاریخی ارتقا'' لڑکھڑا جائے گا، اپنے معانی کھودے گا، وہ فن پاروں کے وسیع اور بے معنی گودام میں بدل جائے گا۔

غیر شائستگی (Vulgerity)

1965 میں، میں نے 'مذاق' (The Joke) کا مسودہ ایک دوست کو دکھایا، جو ایک شائستہ چیک تاریخ دان تھا۔ اس نے مجھے غیر شائستہ ہونے کی وجہ سے نہایت تیکھے انداز سے لتاڑا، کیوں کہ اس میں ہیلینا Helina کے انسانی وقار کی بے حرمتی کی گئی تھی، لیکن غیر شائستگی سے کیسے بچا جائے، جو کہ موجودگی کی مطلق ضروری جہت ہے۔ غیر شائستگی کی کائنات زیریں حصے میں ہوتی ہے، جہاں جسم اور اس کی ضروریات راج کرتی ہیں۔ غیر شائستگی: زیریں حصے کے حکم کے آگے روح کی ذلت آمیز اطاعت، ناول میں غیر شائستگی کے بے پناہ موضوع نے سب سے پہلے جوائس کے Ulysses میں جگہ حاصل کی۔

فن پارہ (work)

میں ولادی میر ہولان Vladimir Holan کا یہ فقرہ نہیں بھول سکتا ''کہ سکیچ (خاکے) سے لے کر فن پارے (work) تک گھٹنوں پر چلنا ہوتا ہے اور میں Felice کے نام خطوط کو 'قلعہ' کے مقام کی برابری دینے کے خیال کو مسترد کرتا ہوں۔

جوانی (Youth)

''غصے کی ایک لہر نے مجھے نہلا دیا: میں خود سے اور اپنے عہد اور وقت سے ناراض تھا، وہ احمقانہ غنائی عمر-----(مذاق The Joke)۔

❖❖❖❖

باب ہفتم

یروشلم میں تقریر: ناول اور یورپ

آج نہایت گہرے احساسات کے ساتھ میں یروشلم کا نام لیے اور اس کی بین الاقوامی روح سموئے اس انعام کو قبول کر رہا ہوں۔ میں اسے بحیثیت ایک ناول نگار قبول کرتا ہوں۔ میں ناول نگار کہہ رہا ہوں' لکھاری نہیں۔ فلابیئر کے الفاظ میں ناول نگار وہ ہے جو اپنے کام کے پسِ پردہ خود غائب ہو جانا چاہتا ہے۔ اپنے کام کے پسِ پردہ غائب ہونے کا مطلب ایک سماجی شخصیت کے کردار سے خود کو الگ کرنا ہے اور آج کل ایسا کرنا آسان نہیں ہے' جب ذرا سی بھی اہمیت کی حامل ہر شے کو ماس میڈیا (mass media) کی ناقابل برداشت چمک میں داخل ہونا ہی پڑتا ہے' اور جو فلابیئر کی ہدایت کے برعکس' کتاب کو اپنے مصنف کی شخصیت کے پرتو کے پس منظر میں گم کر دیتا ہے۔ ایسی صورت حال میں' جس سے مکمل طور پر کسی کو بھی مفر نہیں ہے فلابیئر کی رائے ایک طرح کی وارننگ لگتی ہے: خود کو سماجی شخصیت کے کردار میں ڈھالنے کے لیے ناول نگار اپنے کام کو خطرے میں ڈال لیتا ہے' یہ خدشہ رہتا ہے کہ اس (کتاب) کو محض اس کے افعال اور اس کی اپنی حیثیت کے حوالے سے اس کے بیانات کا ایک ضمیمہ سمجھا جائے گا۔ اب' میرے خیال میں نہ صرف یہ کہ ناول نگار کسی شخص کا ترجمان نہیں ہے' بل کہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ وہ اپنے نظریات کا بھی ترجمان نہیں ہے۔ ٹالسٹائی نے جب اپنا کیرینن کا اولین خاکہ تحریر کیا تو اس میں اینا ایک انتہائی بے درد عورت تھی' اور یہ کہ وہ اپنے المیہ انجام کی مکمل طور پر مستحق تھی اور اس کا جواز موجود تھا۔ ناول کی حتمی شکل مکمل طور پر مختلف ہے۔ مگر میں اس بات کو تسلیم نہیں کرتا کہ ٹالسٹائی نے اس دوران اپنے اخلاقی نظریات پر نظر ثانی کی ہو۔ بل کہ میں یہ کہتا ہوں' کہ لکھنے کے دوران وہ اپنے ذاتی اخلاقی نظریے کے بجائے ایک اور آواز سن رہا تھا۔ وہ جو کچھ سن رہا تھا' اسے میں ناول کی دانائی کہنا چاہوں گا۔ ہر سچا ناول نگار اس ماورائے ذات دانائی کو سنتا ہے اور جس سے اس امر کی وضاحت ہوتی ہے کہ کیوں بڑے ناول' ہمیشہ اپنے مصنفین سے کچھ زیادہ ذہین ہوتے ہیں۔ وہ ناول نگار' جو اپنی کتابوں کی نسبت زیادہ ذہین ہیں' انھیں کوئی اور کام اختیار کرنا چاہیے۔

مگر وہ دانائی کیا ہے؟ ناول کیا ہے؟ ایک بہت عمدہ یہودی کہاوت ہے: جب انسان سوچتا

ہے' تو خدا ہنستا ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ یوں تصور کروں کہ اس مقولے سے تحریک پا کر' ایک روز فرانسوا ربی لیس نے خدا کی ہنسی سنی اور یوں عظیم یورپی ناول کا تصور وجود میں آیا۔ مجھے یہ سوچ کر مسرت ہوئی ہے کہ دنیا میں ناول کا فن خدا کے قہقہے کی گونج میں صورت پذیر ہوا۔

مگر خدا سوچتے ہوئے انسان کو دیکھ کر کیوں خندہ زن ہوتا ہے؟ اس لیے کہ انسان سوچتا ہے اور سچ اس کے ہاتھوں سے نکل جاتا ہے۔ اس لیے کہ جتنے زیادہ لوگ سوچتے ہیں' اتنا ہی ایک شخص کی سوچ دوسرے سے مختلف ہو جاتی ہے اور بالآخر انسان کبھی وہ نہیں ہوتا جو وہ سوچتا ہے کہ وہ ہے۔ جب انسان قرون وسطیٰ کے دور سے باہر آیا تو عہد جدید نے انسان کی یہ بنیادی صورت حال اس پر عیاں کر دی۔ دان کے ہوتے: سوچتا ہے' سانچو سوچتا ہے' اور نہ صرف یہ کہ دنیا کا سچ بلکہ ان کے اپنے وجود کا سچ بھی ان کی گرفت سے باہر ہو جاتا ہے۔ یورپ کے پہلے ناول نگار نے انسان کی اس نئی صورت حال کو دیکھا' اور اسے گرفت میں لایا' اور یوں اس پر انہوں نے اس نئے فن' ناول کے فن کی بنیاد رکھی۔

فرانسوا ربی لیس نے بہت سی ایسی الفاظ سازیاں اختراع کی ہیں جو اب تک فرانسیسی اور دوسری زبانوں میں داخل ہو چکی ہیں۔ مگر اس کے الفاظ میں سے ایک لفظ فراموش کر دیا گیا ہے اور یہ قابل افسوس ہے۔ یہ لفظ اگیلاسٹ :agelaste ہے۔ اس کا ماخذ یونانی ہے اور اس کا مطلب ہے وہ شخص جو ہنستا نہیں؛ جس میں حس مزاح نہیں ہے۔ ربی لیس اگیلاسٹ سے نفرت کرتا تھا۔ وہ ان سے خوفزدہ رہتا تھا۔ اس نے شکوہ کیا کہ اگیلاسٹوں agelastes نے اس کے ساتھ اس قدر خباثت آمیز برتاؤ کیا کہ اس نے تقریباً ہمیشہ کے لیے لکھنا بند کر دیا۔

ناول نگار اور اگیلاسٹ agelastes کے درمیان کسی طرح کی بھی مصالحت ممکن نہیں ہے۔ اگیلاسٹ agelastes جنہوں نے کبھی خدا کا قہقہہ نہیں سنا' اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ سچ آشکار ہے' یہ کہ تمام لوگ لازماً ایک ہی طرح سوچتے ہیں اور کہ وہ خود بعینہٖ ایسے ہیں جیسا کہ وہ سوچتے ہیں کہ وہ ہیں۔ مگر یہ سچ کی یقینیت (certainty) اور دوسروں کے متفقہ معاہدے کو کھونے میں ہی ہے کہ انسان ایک فرد بنتا ہے۔ ناول افراد کی تخیلاتی جنت ہے۔ یہ وہ علاقہ ہے جہاں کسی کو سچائی پر قبضے کا دعویٰ نہیں ہے' نہ اینا اور نہ ہی کیریٹن کو' مگر جہاں ہر ایک کو یہ حق حاصل ہے کہ اسے سمجھا جائے' اینا کو بھی اور کیریٹن کو بھی۔

Gargantua اور Pantagruel کی تیسری کتاب میں' یورپ میں ابھرنے والا پہلا عظیم ناول کا کردار Panurge اس سوال سے پریشان ہوتا ہے کہ اسے شادی کرنا چاہیے یا نہیں؟ وہ ڈاکٹروں

سے مشورہ کرتا ہے' پروفیسروں' شاعروں' فلسفیوں سے ملتا ہے' ان میں سے ہر ایک اسے' ارسطو' ہومر' افلاطون کا حوالہ دیتا ہے۔ مگر اس تمام عالمانہ تحقیق کے بعد بھی' جو پوری کتاب پر پھیلی ہوئی ہے' Panurge یہ نہیں جان پاتا کہ اسے شادی کرنا چاہیے یا نہیں' اور ہم' قارئین بھی یہ نہیں جان پاتے مگر دوسری جانب ہم نے اس صورت حال کا ہر ممکن زاویے سے جائزہ لے لیا' جو اتنی ہی مزاحیہ ہے جتنی کہ بنیادی طور پر ایک ایسے شخص کی صورت حال جو یہ نہیں جانتا کہ اسے شادی کرنی چاہیے یا نہیں۔

ربی لیس کی یہ علمیت' عظیم ہونے کے ساتھ ساتھ ڈیکارٹ کے برعکس دوسرے معانی بھی رکھتی ہے۔ ناول کی دانائی فلسفے کی دانائی سے مختلف ہے۔ ناول نے نظریاتی روح سے نہیں بلکہ مزاح کی روح سے جنم لیا ہے۔ یورپ کی بڑی بدقسمتیوں میں سے ایک یہ ہے کہ اس نے فنون میں سے سب سے زیادہ یورپی فن، ناول کو سمجھا، نہ ہی اس کی روح کو نہ اس کے عظیم علم اور دریافتوں کو اور نہ ہی اس کی خودمختاری کی تاریخ کو۔ خدا کے قہقہے سے تحریک پانے والا فن فطرتاً نظریاتی یقین کا غلام نہیں ہے' یہ انہیں رد کرتا ہے۔ پینی لوپی کی طرح' یہ ہر رات اس منقش کپڑے کو تار تار کرتا ہے جسے ماہرین مذہبیات' فلسفی اور دوسرے باعلم لوگوں نے ایک روز پہلے بن دیا ہوتا ہے۔

ان دنوں یہ ایک عادت بن گئی ہے کہ اٹھارویں صدی کی برائیاں پیش کی جائیں' اس حد تک ہم یہ عام تاثر لیے ہوئے لفظ (cliche) سنتے ہیں: روسی مرکزیت پسندی کی معیشت براہ راست یورپ سے آئی۔ خصوصاً روشن خیالی کی ملحدانہ عقلیت پرستی' ہمہ مقتدر منطق میں اس کے عقیدے سے۔ میں خود کو اس کا اہل نہیں سمجھتا کہ والٹیئر کو گولاگ gulage کا ذمہ دار ٹھہرانے والوں سے بحث کروں۔ مگر میں خود کو یہ کہنے کا اہل سمجھتا ہوں کہ: اٹھارویں صدی' روسو' والٹیئر' ہولباخ کی صدی ہی نہیں ہے' یہ فیلڈنگ' سٹرن' گوئٹے اور ایک لوس کی صدی بھی ہے۔ (اور شاید سب سے زیادہ انھی کی)

اس عہد کے تمام ناولوں میں سے' یہ لارنس سٹرن کا Tristran Shandy ہے جسے میں سب سے زیادہ پسند کرتا ہوں۔ ایک متجسس ناول' سٹرن اس کا آغاز اس شب کے بیان سے کرتا ہے جب ٹرسٹران شینڈی Tristrans Shandy پہلی بار اس کے تصور میں آیا' مگر اس نے ابھی اس کے بارے میں بات شروع ہی کی تھی کہ اچانک ایک اور خیال نے اس کو آ لیا' اور ایک آزادانہ تعلق کے ساتھ اس خیال نے اسے ایک اور سوچ کی طرف مہمیز لگا دی۔ ایک انحراف کی طرف جو کسی دوسرے انحراف کی طرف لے جاتا ہے۔ اور یوں ناول کا ہیرو Tristram تقریباً سو صفحات تک فراموش رہتا ہے۔ ہوسکتا ہے ناول کمپوز کرنے کا یہ انداز ایک رسمی تماشے سے زیادہ دکھائی نہ دے۔ لیکن فن میں' ہیئت ہمیشہ ہیئت

سے کچھ زیادہ (معانی کی حامل) ہوتی ہے۔ چاہے آپ اسے پسند کریں یا نہ کریں' ہر ناول اس سوال کا کچھ جواب دیتا ہے: انسانی موجودگی کیا ہے' اور اس کی شاعری کس بات میں پنہاں ہوتی ہے؟ مثلاً سٹرن کے ہم عصر فیلڈنگ نے خاص طور پر عمل (action) اور مہم جوئی کے غیر معمولی شگاف کو محسوس کیا۔ سٹرن کے ناول میں ہمیں جو جواب دیا گیا محسوس ہوتا ہے وہ بہت مختلف ہے: اس کے لیے شاعری عمل میں نہیں' بل کہ عمل میں مداخلت میں پوشیدہ ہوتی ہے۔

ہو سکتا ہے' کہ بالواسطہ طور پر یہاں فلسفے اور ناول میں ایک عظیم مکالمہ صورت پذیر ہوا ہو۔ اٹھارویں صدی کی عقلیت پرستی کی بنیاد لیبنیز (Leibniz) کے اس مشہور مقولے پر ہے کہ Nihill est sine ratione' کوئی شے اپنی وجہ کے بغیر نہیں ہے۔ اس عقیدے سے تحریک پا کر' سائنس پوری قوت سے ہر شے کے' کیوں' کی کھوج لگاتی ہے' ایسے کہ جو کچھ موجود ہے اس کی وضاحت کی جا سکتی ہے' اس لیے اس کی پیش گوئی کی جا سکتی ہے اور اس کا حساب لگایا جا سکتا ہے۔ وہ شخص جو چاہتا ہے کہ اس کی زندگی کا کوئی معنی ہو، ہر اس عمل کو ترک کر دیتا ہے جس کی کوئی وجہ اور کوئی مقصد نہ ہو۔ تمام سوانح اسی انداز میں لکھی گئی ہیں۔ زندگی اسباب' اثرات' ناکامیوں اور کامیابیوں کی ایک چمک دار حرکت کی لکیر کی صورت میں دکھائی جاتی ہے اور انسان' اپنے اعمال کے اسباب کے سلسلے پر اپنی بے صبر نظریں جمائے' موت کی طرف اپنی جنونی دوڑ کو مزید تیز کرتا رہتا ہے۔

دنیا کو واقعات کے اسباب والے سلسلے میں تخفیف کر دینے کے خلاف' سٹرن کا ناول' اپنی ہیئت کے حوالے سے ہی اس بات کا دعویٰ کرتا ہے کہ شاعری عمل میں نہیں بل کہ وہاں ہوتی ہے جہاں عمل ترک کیا جاتا ہے: جہاں علت اور معلول کے درمیان پل گر جاتا ہے اور سوچ اپنی شیریں اور کاہل آزادی میں بھٹکتی ہے۔ سٹرن کا ناول کہتا ہے کہ وجود کی شاعری انحراف ہے۔ یہ ناقابل حساب (incalculable) ہوتے ہیں۔ یہ سببیت (Causality) کے دوسری جانب ہے۔ یہ وجود کے بغیر ہے۔ یہ لیبنیز کے بیان کی مخالف سمت میں ہے۔

چناں چہ کسی عہد کی روح کا اندازہ اس کے فن اور خصوصاً ناول کو سمجھے بغیر صرف اس کے تصورات اور نظریات سے نہیں کیا جا سکتا۔ انیسویں صدی نے متحرک انجن ایجاد کیا اور ہیگل کو یقین ہو گیا کہ اس نے آفاقی تاریخ کی اصل روح کو گرفت میں لے لیا۔ مگر فلابیئر نے حماقت (stupidity) کو دریافت کیا۔ میں یہ کہنے کی جرات کرتا ہوں کہ اپنی سائنسی فکر پا زاں اس صدی کی یہ عظیم ترین دریافت ہے۔

یقیناً فلابیئر سے پہلے بھی لوگ حماقت کی موجودگی کے بارے میں جانتے تھے مگر وہ اس کی ذرا

مختلف انداز سے تفہیم رکھتے تھے۔علم کی سادہ سی غیر موجودگی ٗایک ایسا نقص جسے تعلیم کے ذریعے دور کیا جا سکتا ہو۔فلابیئر کے ناولوں میں حماقت انسانی موجودگی کا ناقابل تقسیم بعد(Dimension) ہے۔یہ بیچاری ایما کے ساتھ ہر وقت ٗاس کی خواب گاہ وصل تک ٗاس کے موت کے بستر تک موجود رہتی ہے ٗجس پر دو خوفناک ایگی لاسٹ ہومیس اور بروئسین ٗبغیر کسی وقفے کے ٗکسی خطبے کی طرح اپنی حماقتوں کا بیوپار کیے جاتے ہیں۔لیکن فلابیئر کے حماقت کے تصور کے بارے میں سب سے زیادہ صدمہ انگیز اور سب سے زیادہ رسوا کن بات یہ ہے:حماقت سائنس ٗٹیکنالوجی ٗجدیدیت ٗترقی کے عہد میں کم نہیں ہوتی اس کے برعکس یہ ترقی کے ساتھ ساتھ ترقی کرتی ہے۔

فلابیئر ایک عیارانہ جذبے کے ساتھ ان مقولوں کو اکٹھا کیا کرتا تھا جنہیں اس کے اردگرد کے لوگ زیادہ ذہین اور وقت کے شانہ بشانہ نظر آنے کے لیے دعوے کے ساتھ پیش کیا کرتے تھے۔اس نے انہیں ایک شاندار Dictionnalre des ides recues میں اکٹھا کر دیا۔ہم اس عنوان کو اس اعلان کے لیے استعمال کرسکتے ہیں:جدید حماقت کا مطلب جہالت نہیں بلکہ حاصل کیے ہوئے نظریات کا بے سوچ ہونا ہے۔دنیا کے مستقبل کے لیے فلابیئر کی دریافت مارکس یا فرائیڈ کے انتہائی چونکا دینے والے نظریات سے زیادہ اہم ہے۔اس لیے کہ ہم طبقاتی جدوجہد یا تحلیل نفسی کے بغیر دنیا کا تصور کرسکتے ہیں ٗمگر حاصل شدہ ٗناقابل مزاحمت تصورات کے بغیر نہیں ٗجنہیں کمپیوٹر میں پروگرام کر دیا گیا ہے ٗماس میڈیا سے جن کا پروپیگنڈہ کیا گیا ہے ٗاور جو اس بات کی دھمکی دے رہے ہیں کہ وہ جلد ہی ایک ایسی قوت بن جائیں گے جو تمام فطری اور انفرادی سوچ کو کچل ڈالے گی اور یوں عہد جدید کے یورپی کلچر کی اصل اساس کو تباہ کر دے گی۔

فلابیئر نے جب ایما بواری کا تصور کیا ٗاس کے کوئی اسی سال بعد ہماری موجودہ صدی کی تیسری دھائی میں ٗایک اور عظیم ناول نگار ہرمین بروچ نے لکھا کہ کچ kitch کی لہر کے خلاف کتنی ہی بہادری سے ہمارا جدید ناول جدوجہد کرلے ٗبالآخر یہ اس سے مغلوب ہو جاتا ہے لفظ کچ (kitch) ان لوگوں کے رویے کو بیان کرتا ہے جو کسی بھی قیمت پر ہر ایک کو خوش کرنا چاہتے ہیں۔خوش کرنے کے لیے ہر اس بات کی تصدیق کرنا پڑتی ہے جو ہر شخص سننا چاہتا ہے ٗیعنی اپنے آپ کو کہیں سے حاصل شدہ نظریات کی بندگی پر مامور کر دیا جائے: کچھ حاصل کیے گئے نظریات کی حماقت کا حسن اور جذبات کی زبان میں ان کے ترجمے کا نام ہے۔یہ ہمارے اپنے ہی لیے دردمندی کے آنسو بہانے اور جو کچھ ہم سوچتے اور محسوس کرتے ہیں ٗاس کے پیش پا افتادہ امر ہونے کی وجہ سے آنسو بہانے پر اکساتا ہے۔آج پچاس سال بعد بھی ٗبروچ کے الفاظ کی صداقت میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔ہر ایک کو خوش کرنے اور یوں

زیادہ سے زیادہ لوگوں کی توجہ حاصل کرنے کی لازمی ضرورت کو مدنظر رکھا جائے تو ماس میڈیا کی جمالیات ناگزیر طور پر کچ کی ہے۔اور جیسے ہی ماس میڈیا ہماری زندگی سے زیادہ قریب اور اس میں جذب ہوتا جارہا ہے کچ (kitch) ہماری روزمرہ کی جمالیات اور اخلاقی نظام بنتا جارہا ہے۔حالیہ وقتوں تک' جدیدیت کا مطلب کسی سے حاصل شدہ نظریات اور کچ kitch کے خلاف ایک ناقابل اطاعت بغاوت تھا۔آج جدیدیت ماس میڈیا کی گرانڈیل حیوانی قوت میں جذب ہوگئی ہے۔اور جدید ہونے کا مطلب ہے اپ ٹو ڈیٹ (up to date) ہونے کی بے درد کوشش' اطاعت کرنا' یہاں تک کہ سب سے بڑے اطاعت پسند سے بڑھ کر اطاعت کرنا ہے۔جدیدیت نے کچ (kitch) کا لبادہ اوڑھ لیا ہے۔

اگیلاسٹ agelaste' کہیں سے حاصل شدہ نظریات کا بے سوچ ہونا' اور کچ (kitch) ایک ہی شے ہیں۔یہ خدا کے قہقہے کی گونج سے جنم لینے والے فن کا تین سروں والا دشمن ہے۔اس فن کا دشمن جس نے وہ مسحور کن تخیلاتی اقلیم تخلیق کی جہاں کسی کے پاس سچ کا دعوی نہیں ہے اور ہر شخص کو یہ حق حاصل ہے کہ اسے سمجھا جائے ۔۔۔ بردباری کی یہ تصوراتی اقلیم جدید یورپ کے ساتھ ظہور میں آئی تھی' یہ یورپ کا بعینہٖ عکس ہے۔یا کم ازکم یورپ کا ہمارا ایک خواب' ایک ایسا خواب جسے کئی بار دغا دی گئی مگر پھر بھی وہ اس قدر توانا ضرور ہے کہ ہمیں ایسی اخوت میں جوڑ سکے جس کی سرحدیں اس چھوٹے سے یورپی براعظم سے بہت دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔مگر ہم جانتے ہیں کہ وہ دنیا جہاں فرد محترم ہے (ناول کی تخیلاتی دنیا' اور یورپ کا حقیقی جہاں) بہت بودی ہے اور اس کا انہدام ہوسکتا ہے۔افق پر اگیلاسٹوں agelastes کی فوجیں کھڑی ہماری ہر حرکت پر نظر رکھے ہوئے ہیں۔اور بالکل غیر اعلان شدہ اور مستقل جنگ کے اس دور میں' اور ڈرامائیت اور بے رحم مقدر کے اس شہر میں' میں نے صرف ناول کے بارے میں بات کرنے کا تہیہ کیا ہوا ہے۔آپ یہ جان چکے ہوں گے کہ یہ زیادہ سنگین سوالات سے احتراز کرنے کی میری کوشش نہیں ہے۔اس لیے کہ اگر آج یورپی کلچر خطرے میں دکھائی دیتا ہے' اگر اندر اور باہر سے یہ خطرہ اس شے پر لٹک رہا ہے جو اس کے لیے زیادہ بیش قیمت ہے یعنی ۔۔۔ فرد کے لیے احترام' اس کی فطری سوچ کے لیے' اور ایک قابل عزت نجی زندگی کے لیے اس کے حق کا احترام۔پھر' یہ میرا یقین ہے کہ یورپی روح کی بیش بہا ساس ناول کی تاریخ اور ناول کی دانائی میں اس طرح محفوظ ہے جس طرح کسی آہنی خزانے میں کوئی شے محفوظ ہوتی ہے۔یہ ناول کی دانائی ہے جس کو میں اس تشکر کی تقریر میں محترم کرنا چاہتا ہوں' مگر یہ وہ وقت بھی ہے جب رک جانا چاہیے' میں یہ بھول رہا تھا کہ خدا ہنستا ہے جب وہ مجھے سوچتے ہوئے دیکھتا ہے۔

اکادمی ادبیات پاکستان کی مطبوعات

(پاکستانی ادب کے معمار سیریز کی دستیاب کتب)

نام کتاب	مصنف	قیمت: مجلد	قیمت: غیر مجلد
حکیم محمد سعید: شخصیت اور فن	صادق حسین طارق		40روپے
امتیاز علی تاج: شخصیت اور فن	ڈاکٹر گوہر نوشاہی		40روپے
حفیظ جالندھری: شخصیت اور فن	عزیز ملک		40روپے
باقی صدیقی: شخصیت اور فن	پروفیسر نجمی صدیقی		40روپے
شاہ مراد خانپوری: شخصیت اور فن	ڈاکٹر نثار ترابی	130روپے	110روپے
محمد خالد اختر: شخصیت اور فن	اشفاق احمد ورک	150روپے	145روپے
میر گل خان نصیر: شخصیت اور فن	واحد بخش بزدار	150روپے	140روپے
ابوالفضل صدیقی: شخصیت اور فن	نذر الحسن صدیقی	100روپے	90روپے
مرزا قلیچ بیگ: شخصیت اور فن	نصیر مرزا	115روپے	110روپے
سوبھوگیان چندانی: شخصیت اور فن	سید مظہر جمیل	200روپے	190روپے
جمال ابڑو: شخصیت اور فن	منظور علی ویسریو	120روپے	110روپے
عبداللہ جان جمالدینی: شخصیت اور فن	ڈاکٹر شاہ محمد مری	110روپے	100روپے
شوکت صدیقی: شخصیت اور فن	ڈاکٹر انوار احمد	100روپے	90روپے
سید ہاشمی: شخصیت اور فن	پروفیسر صبا دشتیاری	100روپے	90روپے
شاہد احمد دہلوی: شخصیت اور فن	تاج بیگم فرخی	180روپے	175روپے
محمد حسن عسکری: شخصیت اور فن	عزیز ابن الحسن	155روپے	140روپے
رحمان بابا: شخصیت اور فن	ڈاکٹر پرویز مہجور خویشگی	185روپے	175روپے
عطا شاد: شخصیت اور فن	افضل مراد	165روپے	155روپے
قلندر مومند: شخصیت اور فن	پروفیسر محمد زبیر حسرت	175روپے	165روپے
ڈاکٹر تنویر عباسی: شخصیت اور فن	ڈاکٹر ادل سومرو	176روپے	166روپے

مست توکلی: شخصیت اور فن	ڈاکٹر شاہ محمد مری	170 روپے	160 روپے
مولانا صلاح الدین احمد: شخصیت اور فن	ڈاکٹر انور سدید	200 روپے	190 روپے
ڈاکٹر نبی بخش بلوچ: شخصیت اور فن	محمد راشد شیخ	165 روپے	155 روپے
شفیق الرحمان: شخصیت اور فن	ڈاکٹر اشفاق احمد ورک	160 روپے	155 روپے
ضیاء جالندھری: شخصیت اور فن	علی محمد فرشی	200 روپے	190 روپے
ممتاز شیریں: شخصیت اور فن	ڈاکٹر تنظیم الفاروق	215 روپے	210 روپے
پروفیسر فتح محمد ملک: شخصیت اور فن	محمد حمید شاہد	195 روپے	185 روپے
سعادت حسن منٹو: شخصیت اور فن	مبین مرزا	220 روپے	210 روپے
پروفیسر احمد علی: شخصیت اور فن	ڈاکٹر محمد کامران	190 روپے	180 روپے
کرنل محمد خان: شخصیت اور فن	ایم اسماعیل صدیقی	190 روپے	180 روپے
عابد علی عابد: شخصیت اور فن	ڈاکٹر سلیم اختر	225 روپے	215 روپے
سائیں احمد علی: شخصیت اور فن	ڈاکٹر ظہور احمد اعوان	170 روپے	160 روپے
فارغ بخاری: شخصیت اور فن	طارق ہاشمی	210 روپے	200 روپے
دوست محمد کامل مومند: شخصیت اور فن	مصطفیٰ کمال	160 روپے	150 روپے
مسعود مفتی: شخصیت اور فن	ڈاکٹر مقصودہ حسین	280 روپے	270 روپے
مجید امجد: شخصیت اور فن	ڈاکٹر ناصر عباس نیر	170 روپے	160 روپے
رضا ہمدانی: شخصیت اور فن	ڈاکٹر اظہار اللہ اظہار	240 روپے	230 روپے
ڈاکٹر فقیر محمد فقیر: شخصیت اور فن	محمد جنید اکرم	210 روپے	200 روپے
جمیل الدین عالی: شخصیت اور فن	بیگم رعنا اقبال	210 روپے	200 روپے
زیتون بانو: شخصیت اور فن	اباسین یوسفزئی	230 روپے	220 روپے
کشور ناہید: شخصیت اور فن	ڈاکٹر شاہین مفتی	150 روپے	140 روپے
عبداللہ حسین: شخصیت اور فن	محمد عاصم بٹ	160 روپے	140 روپے
احمد شمیم: شخصیت اور فن	منیرہ شمیم	220 روپے	210 روپے
احمد ندیم قاسمی: شخصیت اور فن	ڈاکٹر ناہید قاسمی	390 روپے	380 روپے
حبیب جالب: شخصیت اور فن	سعید پرویز	280 روپے	270 روپے
افتخار عارف: شخصیت اور فن	عبدالعزیز ساحر	275 روپے	250 روپے
محمد عثمان ڈیپلائی: شخصیت اور فن	آفاق صدیقی	160 روپے	150 روپے

فخر زماں: شخصیت اور فن	ڈاکٹر امجد علی بھٹی	180 روپے	170 روپے
علامہ نیاز فتح پوری: شخصیت اور فن	ڈاکٹر عقیل شاہین	220 روپے	210 روپے
استاد دامن: شخصیت اور فن	ڈاکٹر امجد علی بھٹی	190 روپے	180 روپے
اقبال ساجد: شخصیت اور فن	ڈاکٹر جواز جعفری	240 روپے	235 روپے
خیر النسا جعفری: شخصیت اور فن	ڈاکٹر تنویر جونیجو	230 روپے	220 روپے
عطا الحق قاسمی: شخصیت اور فن	ڈاکٹر اشفاق احمد ورک	320 روپے	310 روپے
سید آل رضا: شخصیت اور فن	ڈاکٹر سید محسنہ نقوی	290 روپے	280 روپے
عرش صدیقی: شخصیت اور فن	بیگم نظیر افتخار	220 روپے	210 روپے
حجاب امتیاز علی تاج: شخصیت اور فن	ڈاکٹر غفور شاہ قاسم	240 روپے	230 روپے
خدیجہ مستور: شخصیت اور فن	تاج بیگم فرحتی	210 روپے	200 روپے
ڈاکٹر اسلم انصاری: شخصیت اور فن	محمد افتخار شفیع	210 روپے	200 روپے
حبیب جالب: شخصیت اور فن	سعید پرویز	280 روپے	270 روپے
ڈاکٹر انور سدید: شخصیت اور فن	پروفیسر سجاد نقوی	400 روپے	390 روپے
صہبا اختر: شخصیت اور فن	ڈاکٹر قرۃ العین طاہرہ	250 روپے	240 روپے
غلام ثقلین نقوی: شخصیت اور فن	ڈاکٹر انور سدید	310 روپے	300 روپے
مولوی غلام رسول عالپوری: شخصیت اور فن	صاحبزادہ مسعود احمد	450 روپے	400 روپے
سوبھوگیان چندانی: شخصیت اور فن	سید مظہر جمیل	200 روپے	190 روپے
سلیم احمد: شخصیت اور فن	ڈاکٹر مختار احمد عزمی	225 روپے	200 روپے
علامہ اقبال: شخصیت اور فن پشتو	ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، مترجم: م ر شفق	450 روپے	400 روپے
منشا یاد: شخصیت اور فن	اسلم سراج الدین	350 روپے	340 روپے
ڈاکٹر رشید امجد: شخصیت اور فن	ڈاکٹر شفیق انجم	210 روپے	200 روپے
پروفیسر غلام جیلانی اصغر: شخصیت اور فن	ڈاکٹر انور سدید	260 روپے	250 روپے
افضل پرویز: شخصیت اور فن	راجہ شکیل انجم	180 روپے	170 روپے
مجنوں گورکھپوری: شخصیت اور فن	جمال نقوی	190 روپے	180 روپے
علامہ اقبال: شخصیت اور فن (سندھی)	منظور علی ویسریو	450 روپے	430 روپے
شیخ سر عبدالقادر: شخصیت اور فن	ڈاکٹر قرۃ العین طاہرہ	260 روپے	250 روپے
شہزاد احمد: شخصیت اور فن	ڈاکٹر ضیاء الحسن	270 روپے	260 روپے

فرخندہ لودھی: شخصیت اور فن	ڈاکٹر انور سدید	310روپے	300روپے
صوفی شاہ عنایت شہید: شخصیت اور فن	منظور علی ویسریو	210روپے	200روپے
بلھے شاہ: شخصیت اور فن	حمیداللہ ہاشمی	260روپے	250روپے
ڈاکٹر سلیم اختر: شخصیت اور فن	ڈاکٹر شاہین مفتی	370روپے	350روپے
عزیز احمد: شخصیت اور فن	ڈاکٹر اعجاز حنیف	240روپے	220روپے
مولانا الطاف حسین حالی: شخصیت اور فن	ڈاکٹر سیدہ قارا احمد رضوی	330روپے	320روپے
عبداللہ حسین: شخصیت اور فن	محمد عاصم بٹ	280روپے	250روپے
احمد فراز: شخصیت اور فن	محبوب ظفر	580روپے	560روپے
احمد بشیر: شخصیت اور فن	محمد ظہیر بدر	430روپے	400روپے
سید نصیر شاہ: شخصیت اور فن	ڈاکٹر اسد مصطفیٰ	370روپے	350روپے
سید ضمیر جعفری: شخصیت اور فن	ڈاکٹر عرفان اللہ خٹک	280روپے	260روپے
حسرت موہانی: شخصیت اور فن	خورشید ربانی	250روپے	230روپے
قابل اجمیری: شخصیت اور فن	خالد مصطفیٰ	180روپے	160روپے

☆☆☆☆

ادبیات اور پاکستانی لٹریچر کے دستیاب شمارے

سہ ماہی **ادبیات**

نمبر شمار	شمارنمبر	دورانیہ	قیمت
1	22(خصوصی شمارہ)	سرما 1993	40 روپے
2	23(خصوصی شمارہ)	بہار 1993	40 روپے
3	24(خصوصی شمارہ)	خزاں 1993	40 روپے
4	25(خصوصی شمارہ)	سرما 1993	40 روپے
5	26(خصوصی:پشتو رکھوار ہند کو افسانہ)	بہار 1994	40 روپے
6	27 تا 30 (سالنامہ:خصوصی)	سرما، بہار،خزاں، گرما 1994	160 روپے
7	31 تا 34 (سالنامہ:خصوصی)	سرما، بہار،خزاں، گرما 96-95	300 روپے
8	35 تا 36(بین الاقوامی ادب 1)	بہار،گرما 1996	150 روپے
9	37 تا 38(بین الاقوامی ادب 2)	1996	150 روپے
10	39 تا 40(بین الاقوامی ادب 3)	بہار، گرما 1997	150 روپے
11	41 تا 42(بین الاقوامی ادب 4)	خزاں، سرما 1997	150 روپے
12	43 تا 44(بین الاقوامی ادب 5)	1998	150 روپے
13	47(شیخ ایاز کی یاد میں)	بہار 99	50 روپے
14	50-49-48	1999	50 روپے
15	52-51	2000	50 روپے
16	53	خزاں 2000	50 روپے
17	54	2001	50 روپے
18	55	2001	50 روپے

19	56	2001	50 روپے
20	57	2002	50 روپے
21	58	2002	50 روپے
22	60-59	2002	350 روپے
23	75-74	2007	100 روپے
24	76	2007	50 روپے
25	78-77	2007-08	100 روپے
26	80-79	2008	
27	86-85(امرتا پریتم نمبر)	اکتوبر 2009 ۔مارچ 2010	300 روپے
28	89-88(پرواسی ادب)	جولائی دسمبر 2010	200 روپے
29	91-90(پاکستانی زبانوں کے چار اہم شاعر)	جنوری ۔جون 2011	200 روپے
30	93-92 بچوں کا ادب (نثر)	جولائی ۔دسمبر 2011	200 روپے
31	95-94 بچوں کا ادب (نظم)	جنوری ۔جون 2012	200 روپے
32	96	جولائی ۔ستمبر 2012	100 روپے
33	97	اکتوبر ۔دسمبر 2012	100 روپے
34	98	جنوری ۔مارچ 2013	100 روپے
35	99	اپریل ۔جون 2013	300 روپے
36	100(خصوصی شمارہ)	جولائی ۔دسمبر 2013	200 روپے
37	101(نعت نمبر)	جنوری ۔جون 2014	200 روپے
38	102	جولائی تا ستمبر 2014	100 روپے
39	103	اکتوبر تا دسمبر 2014	100 روپے
40	104: الطاف حسین حالی نمبر	جنوری ۔مارچ 2015	100 روپے
41	105	اپریل تا جون 2015	100 روپے
42	106	جولائی تا ستمبر 2015	100 روپے
43	107	اکتوبر تا دسمبر 2015	100 روپے

300 روپے	جنوری تا جون 2016	108: احمد ندیم قاسمی نمبر	44
100 روپے	جولائی تا اکتوبر 2016	109	45
100 روپے	اکتوبر تا دسمبر 2016	110	46

ششماہی پاکستانی لٹریچر

S #	Vol No	Issue	Price
1	Vol: 1 1992 No. 1	Regular	Rs.100
2	Vol: 2 1993 No. 2	Regular	Rs.100
3	Vol: 3 1994 No. 1	Regular	Rs.100
4	Vol: 3 1994 No. 2	Special (Women Writings)	Rs.150
5	Vol: 5 2000 No. 1	Regular	Rs.100
6	Vol: 6 No. 2 2001	Regular	Rs.100
7	Vol: 7 2002 No. 1	Regular	Rs.100
8	Vol: 7 2002 No. 2	Regular	Rs.100
9	Vol: 8 2003 No. 1	Literature from Pakistani languages	Rs.100
10	Vol: 8&9 2003-04 No. 2-1	Special (writings from SAARC countries)	Rs.150
11	Vol: 9 No. 2 (Book One)	50 Year Literature	Rs.100
12	Vol: 10 No. 1 (Book-2)	50 Year Literature	Rs.100
13	Vol: 10 No. 2 (Book-3)	50 Year Literature	Rs.100
14	Vol: 11 No. 1 2006	Literature from Pakistanni languages	Rs.100
15	Vol: 11 No. 2 2006	Regular	Rs.100
16	Vol: 12 No. 1 2007	New English Writings from Pakistan	Rs.100

17	Vol: 12-13 No. 2-1 2007-08	Special (Women Writers)	Rs.200
18	Vol: 13-14 No. 2-1 (Selection 1947-2010)	Regular	Rs.500
19	Vol: 14 2009 No. 2	Regular	Rs.200
20	Vol: 15 2012 No. 1	Regular	Rs.100
21	Vol: 16 No. 1- 2013	Regular	Rs.300
22	Vol: 18 , No 15, 2015	Regular	Rs.300

☆☆☆☆

شمارے حاصل کرنے کے لیے رابطہ کیجیے

میر نواز سولنگی

اسسٹنٹ ڈائریکٹر (سیلز اینڈ ایڈورٹائزمنٹ)

اکادمی ادبیات پاکستان، پطرس بخاری روڈ، سیکٹر H-8/1، اسلام آباد۔

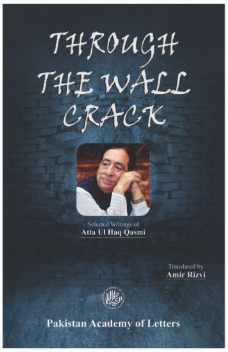
فون: 051-9269711

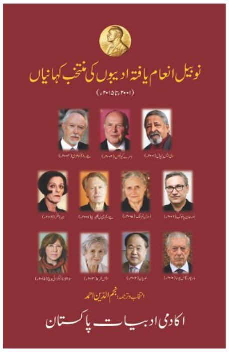
ART OF NOVEL

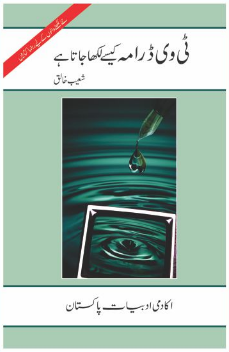
MILAN KUNDERA

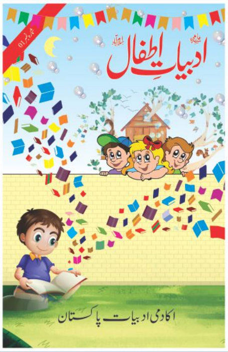
(URDU TRANSLATION: ARSHAD WAHEED)

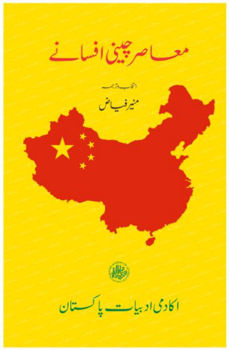
اکادمی ادبیات کی نئی مطبوعات











ISBN: 978-969-472-307-5

PAKISTAN ACADEMY OF LETTERS

Patras Bukhari Road, H-8/1
Islamabad, Pakistan
Phone: +92-51-9269714
Website: www.pal.gov.pk -email: ar.saleemipal@gmail.com