خندہ اور فراموشی کی کتاب: تخلیقی اصطلاح سازی اور بیانیے کا تغیر

ظہیر عباس

Abstract:

The name of Milan Kundera needs no introduction. The experiences he has had in the narrative of the novel are unique to him.He avoids the traditional notion that a novel must have a specific theme. A single novel can cover a wide variety of topics.His novel "The Book of Laughter and Forgetting" consists of seven parts. Each part is a complete story in its own right and is closely related to the overall narrative of the novel.In this article, we have attempted to explore the narrative waves in Kundera's novel. In addition, we have examined the creativity of terminology and then its application to the lives of the characters.I have tried to explore the state of Czechoslovakia after the Russian occupation, as a novelist saw and felt it.In this article, I have not only analyzed each section but have also tried to discover all the meaningful gaps that exist in each section and highlight the meaning of the others.And I have tried to reach the conclusion that Kundera finds a way to happiness and smile even in the worst of situations. The characters repeatedly return to life in the worst of situations and try to live.To reach logical conclusions, I have also drawn on the writings of some well-known Western critics.

میلان کنڈیرا کا یہ ناول 1979 میں شائع ہوا۔ان کے باقی ناولوں کی طرح اسے بھی عالمی شہرت نصیب ہوئی۔اردو میں اس ناول کا ترجمہ خلاق مترجم محمد عمر میمن نے کیا جو 2018 میں مکتبہ دانیال کراچی سے شائع ہوا۔ذہین ناول نگار ناول کی روایت سے انحراف کرتے ہوئے اپنی راہ بناتا ہے جو اس کی مستقل شناخت بن جاتی ہے۔یہ ناول سات ابواب نہیں بلکہ سات حصوں پر مشتمل ہے۔کہانی زمانی ترتیب سے آگے نہیں بڑھتی بلکہ ہر حصہ اپنی جگہ ایک مکمل کہانی بھی ہے اور کتاب سے اس کا ایک اٹوٹ رشتہ بھی ہے۔مرکزی کہانی چیکوسلواکیہ پر روس کے قبضے سے شروع ہوتی ہے اور کرداروں، مصنف اور چیک

سرزمین کے مزاج میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کو زیر بحث لاتی ہے۔ناول کا ہر حصہ ایک دوسرے کو سہارا دیتا ہوا اور تعبیر کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔کردار کا ایک رخ کسی حصے میں تو کوئی دوسرا رخ کسی دوسرے حصے میں نظر آتا ہے۔قاری بار بار دوسرے حصوں کی طرف پلٹتا ہے اور کسی منطقی نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔خود کنڈیرا اس ناول کے بارے میں کہتا ہے کہ

> "میری یہ کتاب پولی فنی ضرور ہے جس میں متعدد کہانیاں،ایک دوسرے کی تشریح کرتی ہیں ایک دوسرے کو روشن اور مکمل بھی،کتاب کا بنیادی یا مرکزی واقعہ آمریت کا اعمال نامہ ہے۔وہ آمریت جو خلق کو اس کے حافظے سے محروم کر کے انھیں بچوں کی قوم بناڈالتی ہے۔"(1)

ناول نگار کی بطور مبصر یہ رائے بہت اہمیت کی حامل ہے۔ناول کی ہیت میں نت نئی تبدیلیوں کی وجہ سے کنڈیرا کے ناولوں کو شک کی نگاہ سے بھی دیکھا گیا۔کنڈیرا کا تنقیدی نظام بہت لچکدار اور آزاد ہے۔وہ ناول کو کسی بھی مخصوص تکنیک کا پابند تصور نہیں کرتا۔فلپ راتھ کو ایک سوال کے جواب میں وہ کہتا ہے کہ

> "جہاں تک میرے بہت ذاتی سے فیصلے کا تعلق ہے ۔یہ درحقیقت ناول ہی ہے۔لیکن اپنی رائے دوسروں پر تھوپنے کی خواہش مجھے بالکل بھی نہیں۔ناولی ہئیت میں ایک بے کراں آزادی مخفی ہے اور بالقدرہ موجود ہے۔کسی مخصوص اور فرسودہ ڈھانچے کو ہی ناول کا قابل حرمت جوہر تصور کر لینا نادانی ہے۔"(2)

سو ناول کی مخصوص ہیئت کی کاملیت پر زور دینا ناول کی صنف سے ناواقف ہونے کی دلیل ہے۔اپنے ناولوں میں کنڈیرا بطور مبصر، مضمون نگار، بیان کنندہ، کردار، مورخ تو کبھی بطور مصنف کے آتا جاتا رہتا ہے۔کہانی کو یہ کرتب اس کے محض ٹھوس پن سے آزاد کر دیتے ہیں۔وہ درحقیقت کرداروں کو ،حالات و واقعات کو مختلف زاویوں سے دیکھ کر اور دکھا کر ان کی معنویت کو کبھی بدل دیتا ہے تو کبھی اس میں گہرائی لے آتا ہے۔اصطلاح سازی عام طور پر دوسرے علوم کا خاصہ ہے لیکن کنڈیرا اپنے ناولوں میں کبھی اسے خلق کرتا ہے تو کبھی پرانی اصطلاحوں کو نئے معنی پہناتا ہے جو اس کے ناولی نظام میں مرکزی حیثیت اختیار کر لیتی ہیں۔خندہ اور فراموشی کی کتاب بھی ایسا ہی ناول ہے۔ناول کی دنیا میں کردار اور واقعات ایک دوسرے کے متوازی تو کبھی ایک دوسرے کو قطع کرتے دکھائی دیتے ہیں لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ معنوی لحاظ سے کہیں بھی ایسے ابہام کا شائبہ نہیں ہوتا جو کمتر درجے کی تخلیقی کارگزاری کا شاخسانہ ہوتا ہے۔وہ منفرد عنوانات خلق کرتا ہے اور ناول کی دنیا میں منفرد تجربات کرتا چلا جاتا

ہے۔ قاری کو تفہیم کے لیے نئے ذرائع ایجاد کرنے پڑتے ہیں اور یہی اس کی عظمت کی دلیل ہے۔ مذکورہ ناول کے بارے میں ہربرٹ ایگل کا کہنا ہے کہ خندہ اور فراموشی کی کتاب میں کنڈیرا دو بڑے لیکن متضاد پیراڈکس یا تصورات پیش کرتا ہے۔ یاد اور فراموشی، شیطان اور فرشتے کا قہقہہ۔ یاد ہمیں بہاوا اور پیچیدگی ،گہری مسرت کے ساتھ شدید اذیت میں مبتلا کرتی ہے۔ فراموشی کا عمل ہمیں سادگی، غفلت، لمحاتی مسرت اور خالصتاجسمانی موجودگی کا احساس بخشتی ہے۔ شیطانی قہقہہ ہمیں اور تشکیک سے بھر دیتا ہے اور انسانی صورت حال کی دردناکی سے آگاہ کرتا ہے۔ ان حدود میں انفرادی آزادی کی ممکنہ ہم آہنگی کی تعریف کے اشتراک کے ساتھ ملائکی قہقہہ یکجہتی پر خوشی اور زندگی کی معنویت پر اظہار مسرت کرتا ہے۔(3) گویا ناول کی ایک جہت خندہ ہے جو کبھی شیطانی ہے تو کہیں اس میں فرشتوں کی سی صفات ہیں۔ دونوں کے درمیان تفریق بظاہر معلوم نظر آتی ہے لیکن توجہ کی گہرائی قاری کو ایک نامختتم تحیر میں مبتلا کر دیتی ہے کہ یہ تو تقدیر ہے جو اس کے ساتھ مکر کر رہی ہے اور اس کی حالت زار پر خندہ زن ہے۔ قہقہہ مسرت کے عالم میں حلق سے نکلے یا بے بسی کی اتھاہ گہرائی سے پھوٹے اس کا مرکز انسانی وجود کی مضحک صورت حال کا اظہار یہ ہوتا ہے۔ بادی النظر میں ناول کا عنوان پڑھ کر قاری کے ذہن میں پہلا خیال یہی آتا ہے کہ ناول میں ہنسی ٹھٹھول اور چھیڑ چھاڑ کا کوئی قصہ بیان کیا گیا ہوگا لیکن ہوتا اس کے بر عکس ہے۔ ہنسی سے اذیت تو کبھی ایسے سے خندہ دریافت ہوتا ہے۔ ناول کرداروں کی متناقض صورت حال اور الجھتی سلجھتی کیفیات اظہار یہ ہے۔

ناول سات حصوں پر مشتمل ہے۔ ہر حصہ اپنی جگہ ایک مکمل کہانی ہے لیکن ہر کہانی اپنی تفہیم میں اگلی پچھلی اور بلاآخر پورے ناول کی مرہون منت ہے۔ ہر حصے میں مختلف کرداروں اور صورت حال سے ہمارا سامنا ہوتا ہے۔ تمینا کے سوا مختلف کردار ہیں۔ ناول کی کہانی 1948 سے شروع ہوتی ہے۔ جو بیان کنندہ بطور ایک مبصر کے بیان کرتا ہے۔ گوت والت اپنے وزیر خارجہ کلے مینتس کے ساتھ کھڑا ہے۔ دونوں یک جان دو قالب ہیں اور کوئی سوچ بھی نہیں سکتا کہ گوت والت ہی کے عہد میں کلے مینتس کو پھانسی دے دی جائے گی۔ کنڈیرا تاریخ اور تاریخی کرداروں کو ناول کی دنیا میں یوں لے آتا ہے جیسے کہانی کے مرکزی کردار وہی ہوں۔ اگلے ہی صفحے پر وہ ناول کی کہانی کو تیئیس سال آگے یعنی 1971 میں لے جاتا ہے۔ اب کردار تخیلاتی ہیں۔ چیکوسلواکیہ پر روسیوں نے قبضہ کر لیا ہے۔ اس حصے کا اہم مرکزی کردار میریک جس کا زدینا سے معاشقہ پچیس سال یعنی 1948 سے بھی پہلے سے چل رہا ہے کو اچانک یہ احساس ہوتا ہے، جو درحقیقت اس کے دوست اسے دلاتے ہیں کہ وہ ایک بدصورت عورت کے چکر میں پڑا رہا ہے۔ میریک اپنی جوانی گزار چکا ہے۔ اب وہ ایک زیرک اور ذہین انسان ہے جو ماضی کی طرف پلٹ

کر دیکھتا ہے تو اسے گزرے ہوئے چند واقعات مضحکہ خیز اور ناقابل معافی دکھائی دینے لگتے ہیں جن میں سے بنیادی احساس محبت کا ہے۔ میریک ایک مشہور لکھنے والا ہے جس کے کالم اخباروں میں چھپتے ہیں جو روسیوں کی مداخلت کا ناقد ہے یہاں تک کہ وہ اپنی نوکری سے بھی ہاتھ دھو بیٹھتا ہے لیکن باز نہیں آتا۔ ہربرٹ ایگل کا اصرار ہے کہ یہ خود مصنف کا اپنا کردار ہے۔ وہ ایک مضمون نگار کا روپ دھار کر ناول کی دنیا میں تبصرے کرتا دکھائی دیتا ہے۔(4) اگرچہ میریک کے ساتھ بھی وہی کچھ ہوا جو کنڈیرا کے ساتھ ہوا۔ اس میں کوئی دوسری رائے نہیں ہے کہ اس کے ناولوں کی دنیا میں ہمیں ایسا کردار ضرور نظر آتا ہے لیکن وہ خود مصنف نہیں ہے اور نہ ہی ہو سکتا ہے۔ مصنف کے ساتھ مماثلت ضرور ہے اور ایسا ہر لکھنے والے کے ساتھ ہوتا ہے۔ یہاں میریک ہے جو ناول کی دنیا کے باہر کہیں وجود نہیں رکھتا اس کی پہچان صرف خندہ اور فراموشی کی کتاب ہے۔ زمانوں بعد ان جب اسے یہ ادراک ہو جاتا ہے کہ اب وہ خفیہ والوں کے ہتھے چڑھے بغیر نہیں رہے گا تو وہ اپنے ان خطوط کی تلاش میں نکلتا ہے جو کبھی اس نے زدینا کو لکھے تھے۔ وہ کسی بھی سزا سے پہلے ماضی کو تلف کرنا چاہتا ہے۔ وہ بدصورت زدینا کے پاس سنہرے دنوں کی کوئی یاد نہیں چھوڑنا چاہتا۔ جبکہ اب اس کا تعلق ان لوگوں کے ساتھ بھی ہے جو روسیوں کے سواگت کرنے والے ہیں۔ وہ بغیر سوچے سمجھے ایک اضطراری کیفیت میں گھر سے نکلتا ہے جس کا کوئی سر پیر نہیں ہے۔ انسانی فطرت کے عجیب مظاہر میں سے ایک یہ بھی ہے کہ وہ سچائی سے ڈرتا ہے۔ وہ سچ اس کے لیے کسی دوسرے کی طرف سے بولا گیا ہو یا خود اپنی کسی غلطی کے اعتراف کا معاملہ ہو۔ وہ قائل کرنے والی تاویلیں گھڑے گا۔ جذباتیت کا شکار ہو جائے گا۔ اعتراف کو وہ شکست کے متوازی سمجھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ خود کو اذیت میں تو مبتلا ضرور کرے گا لیکن سچ بول کر آسان راستے کا انتخاب نہیں کرے گا۔ میریک کبھی یہ تسلیم نہیں کرے گا کہ زدینا بدصورت تھی اس لیے وہ اس سے تعلق کی ہر یاد کو تلف کرنا چاہتا ہے۔ وہ ایسا کیوں کرنا چاہتا ہے ناول میں نہ اس کے دماغ میں نہ کوئی سوال اٹھتا ہے اور نہ بیانیے میں کہیں اس کا جواب ہے۔ ماضی سے ناتا توڑنے کی یہ بھونڈی سی کوشش اسے کچھ وقت کے لیے بے چین کر دیتی ہے۔ زدینا در حقیقت ماضی کا استعارہ ہے۔ جہاں اس سے کچھ غلط فیصلے ہو گئے۔

> "وہ اسے اپنی زندگی کی ایلبم سے ویسے ہی نکال دینا چاہتا ہے جیسے پارٹی کے پروپیگنڈائی شعبے نے کلے مینتس کو اس بالکونی سے مٹا دیا تھا جہاں گوت والت نے اپنا تاریخی خطاب دیا تھا۔ میریک بھی تاریخ کو اتنا ہی نئے سرے سے لکھنے والا ہے جتنا کہ کیمونسٹ پارٹی ہوتی ہے، جتنا کہ ساری سیاسی جماعتیں، ساری قومیں، سارے لوگ ہوتے ہیں۔"(5)

بدصورت زدینا اس کا بدصورت ماضی ہے۔وہ مشہور ہے۔اس کے پیچھے خفیہ پولیس والے ہیں۔وہ بہت اہم شخصیت ہے۔وہ ایک طاقتور شخص ہے۔جو دیدہ دلیری سے غاصب کے خلاف لکھ سکتا ہے۔جسے پکڑا جاسکتا ہے، جسے سزا دی جاسکتی ہے۔بالکل ویسے ہی جیسے روسیوں نے چیکوسلواکیہ کے ساتھ کیا۔قبضہ کیااور وہاں کی تاریخ اور ہر اچھی یاد کو مقامیوں کے لیے مٹا دینے کی کوششیں کیں۔اس کے مقابلے میں زدینا جب اسے خط دینے سے انکار کرتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ یہ بھی بتاتی ہے کہ اس نے آج بھی ان خطوں کو دیکھا اور گئے دنوں کو یاد کیا تو اس کا مطلب ہے وہ آج بھی اس کا محبوب ہے۔تبدیل وہ ہوا ہے زدینا نہیں۔ایک کردار ماضی کو ہر صورت زندہ رکھنا چاہتا ہے جبکہ دوسرا اس سے پیچھا چھڑانا چاہتا ہے۔میریک مرد ہے طاقتور ہے اسے یہ حق حاصل ہے۔زدینا عورت ہے،بدصورت ہے،اس کے لیے اس کا ماضی ہی سب کچھ ہے۔یہی وجہ ہے کہ اس کی آمد پر وہ ثابت قدم رہتی ہے اور خط دینے سے انکار کر دیتی ہے۔یاد اور فراموشی کی ایسی کشمکش کنڈیرا کی ہر تحریر کا خاصا ہے۔

ناول کا دوسرا حصہ "ماں" کے عنوان سے ہے۔اس حصے کے مرد کردار کرل کی ماں اک عرصے سے بیٹے سے دور رہ رہی ہے۔کرل اپنی بیوی مرکیتا کے ساتھ رہ رہا ہے۔زمانوں بعد اسے ماں کو اپنے پاس بلانے کا خیال آتا ہے۔زمانہ وہی ہے روسی مداخلت اور چیکوسلواکیہ کی بے حرمتی۔روسیوں کے ٹینک دندناتے ہوئے آن گھستے ہیں ہر کسی کو جان کے لالے پڑے ہیں۔یہ وہ زمانہ ہے جب ناشپاتیاں پک چکی ہیں۔ماں کو فکر ہے تو صرف پکی ہوئی ناشپاتیوں کی۔جب وہ کہتی ہے کہ "ٹینک فانی ہیں،ناشپاتیاں امر" (6)۔کرل اس بات پر حیرت اور غصے کا اظہار کرتا ہے۔اس بات کا ادراک اسے کہیں بعد میں جا کے ہوتا ہے کہ دھرتی کی جتنی مرضی پامالی کرلیں وہ امر ہی رہتی ہے۔ٹینک آتے ہیں، چلے جاتے ہیں لیکن ان کے ہاتھوں فطرت کو جو اذیتیں سہنی پڑتی ہیں اس کا اثر زمانوں تک رہتا ہے۔ناشپاتیاں اتارنے والے آجاتے تو یہ صورت نہ ہوتی۔کرل کو اب اپنی ماں پر پیار آنے لگتا ہے۔کچھ وقت کے لیے آئی ہوئی مہمان ماں کو وہ اپنی زندگی میں شامل کرلیتا ہے۔اسے اس بات کا ادراک ہے کہ اس کی ماں کی یادداشت اب قابل اعتبار نہیں رہی۔میاں بیوی کے درمیان اظہار کا وہی فقدان ہے مسئلہ وہی ہے جو کنڈیرا کے تقریباً ہر جوڑے کا خاصہ ہے۔کرل بڑی چالاکی سے اپنی بیوی کو ایوانامی اک دوست سے ملواتا ہے۔وہ تینوں بیک وقت جنسی تعلق کے تجربے سے گزرنے کا فیصلہ کرتے ہیں۔عین انھی لمحوں میں ماں وہاں آجاتی ہے۔کرل خلاف توقع کسی جھنجھلاہٹ کا شکار نہیں ہوتا اور اس سے کہانی سنتا ہے اس وقت اسے "جو بات سب سے دلچسپ لگ رہی تھی وہ قصہ نہیں تھا جسے ماں بیان کر رہی تھی بلکہ قصہ بیان کرتی ہوئی ماں"(7) کیونکہ وہ جانتا ہے کہ ماں فراموشی کے مسائل سے دوچار ہے۔اب وہ اس کی باتوں کو عقلی پیمانوں پر نہیں بلکہ ایسی دانش

مند ہستی کے طور پر سن رہا ہے جو ناشپاتیوں سے، گئے زمانوں اور موسموں سے محبت کرنے والی ہے۔ وہ اس وقت کی دھندلی یاد ہے جب چیکوسلواکیہ اپنی مرضی کا مالک تھا۔ وہ ماں کے روپ میں دھرتی کی گفتگو سن رہا ہے۔ ماں جو زمانوں سے بولنا چاہتی ہے۔ بول رہی ہے۔ گفتگو کے دوران جب وہ اپنی جوانی کی دوست نورا کا ذکر کرتی ہے تو کرل کے دماغ میں اک کوندا لپکتا ہے۔ ماں کے سامنے ایوا بیٹھی ہے جس کی مماثلت حیران کن طور پر نورا سے ہے۔ ماں کو لگتا ہے جیسے وہ زمانوں بعد ایوا کے روپ میں نورا کو دیکھ رہی ہے۔ نورا وہی ہے جسے کرل نے چار سال کی عمر میں برہنہ دیکھا تھا۔ وہ ماضی کی دھندلی پرچھائیں ایوا کی صورت میں سامنے ہے۔ کرل نورا کے خدوخال میں کھو جاتا ہے۔ یہاں کنڈیرا وقت کے حقیقی اور تخئیلی فرق کو مٹا دیتا ہے۔ اب ایوا، کرل کے لیے ایوا نہیں بلکہ نورا بن چکی ہے۔ وہی نورا جو کہیں اس کی ماں کی طرح بوڑھی ہو چکی تھی، ماضی کے بچے اور حال کے نوجوان کے لیے دوبارہ اسی روپ میں سامنے آچکی تھی جو کہیں اس کے لاشعور میں کھو چکی تھی۔ ماں فراموشی کے زمانوں احیا بر وقت کرتی ہے۔ ماں کے چلے جانے کے بعد جب وہ تینوں بیک وقت جنسی تعلق قائم کرتے ہیں تو نورا کا تصور ایوا کی صورت میں اس کے سامنے ہے وہ اب در حقیقت نورا سے جفتی کر رہا ہے۔ آگے پیچھے ہونے کے ہر عمل اور حرکت کے دوران اسے لگتا ہے جیسے وہ ماضی اور حال میں آگے پیچھے ہو رہا ہو۔

> "کرل نے ایوا پر نورا کا نقاب منڈھ دیا تھا اور خود پر چار سالہ بچے کا؛ مرکیتا نے اس کا سر تن سے جدا کر دیا تھا۔ وہ بغیر سر کے مردانہ جسم تھا، کرل غائب ہو چکا تھا، اور ایک معجزہ رونما ہو رہا تھا۔ مرکیتا بالکل آزاد اور من موجی تھی" (8)

یہاں جفتی محض جفتی نہیں تصوراتی اور حقیقی وقت کے درمیان کرل کا معلق ہونا ہے۔ تینوں کردار اپنے اپنے تصور میں ہیں کوئی کسی کے ساتھ نہیں ہے۔ ہر کوئی کسی اور ہی دنیا میں ہے۔ مرکیتا اک ایسے شوہر کا تصور کر ہی نہیں سکتی جو اس کے سامنے بیوفائی کا ارتکاب کر رہا ہو۔ وہ اس کی محبت کی خاطر یہ سب کر رہی ہے۔ کنڈیرا وقت کے تصور کو کردار کے ہر عمل پر حاوی کر دیتا ہے۔ کردار موجود حال میں ملیکن رہتا وہ یادداشت کے بوجھ تلے دبا ہوا ماضی میں تو کبھی مستقبل کی بے یقینی کے خدشات میں ہے۔ یہاں جفتی کرل کے لیے ماضی کی پھانس بنی ہوئی اک یاد سے نکلنے کا محض ایک لمحاتی اور اضطراری عمل ہے۔ اس نے ماں کے وجود کو قبول کیا، اسے احترام دیا، اس سے ٹینک اور ناشپاتی کے فرق کا سبق سیکھا، اس کی کہانی سنی اور کہانی سے نورا کو دریافت کیا۔ دوسری طرف ایوا کے جسم نے جفتی کے عمل کے دوران کرل کے جسم کی اجنبیت کو محسوس کیا۔ مرکیتا کے لیے ایوا کی موجودگی کرل کی طرف سے اجتناب اور ایوا کی

طرف رازدارانہ رجوع کا سبب بنتی ہے۔یوں ماں ان تینوں کرداروں کے ذہنی تناؤ کے خاتمے کا سبب بنتی ہے۔اس ایک رات کی وجہ سے ان سب کی کایا پلٹ گئی۔مرکیتا اب ایوا کے ساتھ کرل کے بغیر ملنا چاہتی ہے،مرد کی عورت پر جنسی برتری کا تصور مٹ چکا ہے اور نورا کی وجہ سے کرل اپنی ماں کے زیادہ قریب ہو جاتا ہے۔جس کی یادداشت کی وجہ سے وہ اس نورا کے ساتھ ہم بستر ہوتا ہے جو کہیں اس کی بچپن کی یاد میں کھو گئی تھی۔(9)چار سال کے بچے کی اپنی ماں سے محبت نئے سرے سے جنم لیتی ہے۔روسیوں کے قبضے سے پہلے کی زندگی اور اس کی خوبصورت یادیں حال میں در آئی ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ چیکوسلواکیہ کی طرح ماں بوڑھی ہو چکی ہے اور اس کی یادداشت اب مٹ رہی ہے بالکل ویسے ہی جیسے غاصب اسے مٹانے کی کوشش کر رہے ہیں ۔مفتوحین کے لیے نوجوانی سے زیادہ بچپنے میں رہنا زیادہ فرحت بخش ہے۔

ناول میں تین طرح کے کردار ہیں بلکہ تین نسلیں کہہ سکتے ہیں۔بوڑھے،جوان اور بچے ۔بوڑھے ماضی کی یادداشت میں گم ہیں اور بچپنے میں آسودگی کے متلاشی ہیں جبکہ نوجوان ان دونوں حالتوں کے درمیان معلق ہیں۔اور بچے اپنی دائمی معصومیت کی بنا پر بڑوں کے لیے کبھی کبھی اذیت کا سبب بھی بن جاتے ہیں(ذکر آگے آئے گا)۔ناول کے تیسرے حصے کا عنوان ملائک ہے۔بے ترتیبی اور بد نظمی کے عالم میں جب انسانی ذہن ماؤف ہو جاتا ہے،اسے کچھ سجھائی نہیں دیتا تو اک ایسے خندہ یار قص میں پناہ لیتا ہے جو کسی بھی قسم کے جذبے سے عاری ہوتا ہے۔عام طور پر ناول نگار ناول کی بنت یا ہئیت کا اہتمام کچھ یوں کرتے ہیں کہ معنی کی کئی لہریں ہر قرأت کے ساتھ دریافت ہوتی ہیں،کنڈیرا کا معاملہ اس سے الٹ ہے وہ مرکزی کہانی،چھوٹی کہانیوں اور راہ میں آتے جاتے کرداروں سے معنی کے نت نئے جہان آباد کرتا چلا جاتا ہے۔اس حصے کا آغاز گیبرئیل اور مشیل دو طالبات کی گفتگوؤں سے ہوتا ہے۔جن کی محبوب استاد مادام رفائیل انھیں ایوجین آئنسکو کے ڈرامے رائنو سورس(گینڈا)کے تجزیے کی ذمہ داری سونپ دیتی ہے جو ظاہر ہے ان دونوں طالبات کے لیے نہایت کٹھن کام ہے۔وہ دونوں اس کی معنویت کی پرتیں کھولنے کی کوشش کرتی ہیں۔جب انھیں کوئی سر پیر نہیں ملتا تو اس الجھاو میں سے وہ قہقہوں کا فشار دریافت کرتی ہیں۔یہ قہقہہ کسی بھی خواہش،خوشی،الجھن یا مسرت سے نہیں پھوٹا بلکہ اس کا تعلق اس ابدی قہقہے سے ہے جو انسانی وجود سے پھوٹتا ہے۔اس قہقہے کا تعلق اچھائی،برائی سے نہیں نہ ہی انسان کے سماجی شعور کے ساتھ اس کا کوئی رشتہ ہے۔انسان جب سماج میں کسی وجہ سے بے بس ہو جاتا ہے تو وہ خود کو طوفان کی لہروں کے سپرد کر دیتا ہے۔اس کی مزاحمت،بے خوفی اور بے نیازی کو جنم دیتی ہے۔اس حصے میں کنڈیرا کا بیان کنندہ ایک مابعد الطبعیاتی تمثیل کے ذریعے نہ صرف وضاحت کرتا ہے بلکہ اس کا تعلق سماج سے بھی جوڑ دیتا ہے۔وہ ملائک اور شیطان کے کائناتی کردار اور پھر تخلیق کے بعد ان کے زمینی کردار

پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتا ہے کہ "ملائک بھلائی نہیں بلکہ خدا کی تخلیق کردہ کائنات کے حمایتی ہیں۔دوسری طرف شیطان خدا کی کائنات میں کسی بھی معقول معنی کے وجود کا انکار کرتا ہے۔"(10)ملائک کا خندہ بھی خدا کے لیے ہے محکوم اور مجہول جبکہ شیطان انکار کی وجہ سے اپنے قہقہے کا آپ مالک ہے بلکہ وہی اس کا موجد ہے۔رابلے کا کہنا ہے کہ ہنسی ایک مناسب چیز تھی جس میں الوہیت کا رنگ تھا۔کنڈیرا کی تمثیل کہتی ہے کہ قہقہہ شیطان ہی کی ملکیت تھا جس نے اسے ایجاد کیا۔اسی نے اس بات کی طرف توجہ کی کہ اشیا جیسی دکھائی دیتی ہیں،اس سے مختلف ہوتی ہیں۔اس ادراک نے قہقہے کو جنم دیا۔قہقہے کی نئی تعریف دنیا کے بارے میں بنیادی نقطہ نظر کو بدل دیتی ہے۔انسان دنیا کو طنزیہ نگاہ سے دیکھتا ہے۔کنڈیرا کے نزدیک یہ جذباتی قہقہہ وجود کے مرکز میں ناتکمیلیت کی دریافت ہے۔شیطان کے نزدیک اس قہقہے کا جنت میں کوئی وجود نہیں تھا۔یہ انسان کے زمین پر گرنے سے خلق ہوا۔یہ انسان کی انفرادیت کا مظہر ہے جس میں شیطان کا نشان بھی شامل ہے۔(11)انسان سے کہا گیا کہ کائنات مکمل ہے۔شیطان نے دریافت کیا کہ نہیں نامکمل ہے اور یہ خدا کو اور اس کے حمایتی فرشتوں کا کھلا چیلنج تھا۔علامہ اقبال کی بے مثال نظم "جبریل ابلیس" بھی اس تناظر میں دیکھی جاسکتی ہے۔جبریل کا طنز سے بھرپور لہجہ جس کے پیچھے خدائی مدد اور طاقت ہے اور جواب میں ابلیس کا دل یزداں میں کھٹکنے کا تیقن رموز کائنات میں اپنی براہ راست شمولیت کا مظہر ہے۔کنڈیرا کے نزدیک دنیا میں انسان بھی یا تو ملائک ہیں یا شیطان۔ملائک آمریت اور سامراج کے نمائندے ہیں۔انھیں اچھے برے کی نہ تو تمیز ہے اور نہ ہی یہ ان کا مسئلہ ہے وہ صرف ان قوتوں کے ساتھ ہیں جو برتر اور مکمل ہونے کا نعرہ لگاتی ہیں اور محکومین میں سے کوئی نہ کوئی گروہ ایسا بھی ہوتا ہے جو کسی سامراجی سفاکیت کو نہیں مانتا وہ اپنے قہقہوں اور دیوانہ وار رقص سے اس کا منہ چڑاتا ہے۔پراگ کی سڑکوں پر سامراجی سپاہیوں کی موجودگی پر نوجوانوں کا رقص اسی بات کی علامت ہے۔ملائک تم ہو اور ہم ہم ہیں ۔یہ آسمانوں پر قابض تھے اور ان کے نمائندے زمینوں پر بھی اور شیطان وہاں بھی مزاحمت کا استعارہ تھا اور یہاں بھی۔مزاحمت کار اک مسخرا ہے جو اپنی مسخرگی سے کبھی باز نہیں آسکتا۔

چیکوسلواکیہ پر روسی قبضے سے پہلے اور روسی قبضے کے بعد کی زندگی نے وہاں کے باشندوں کی ذہنی،نفسیاتی اور اعصابی صورت حال کو نئے سرے سے ترتیب دیا۔جلاوطنی کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ آپ اپنے وطن کو چھوڑ کر کسی دوسرے ملک میں چلے گئے ہیں،بلکہ اپنی مرضی کے خلاف اپنے ہی وطن میں ایک جگہ سے دوسری جگہ ہجرت کر جانا بھی اذیت ناک ہوتا ہے۔بے گھری ہی درحقیقت جلاوطنی ہے۔بسا اوقات اس میں اپنی مرضی شامل ہوتی ہے اور کبھی نہیں بھی ہوتی مصیبتیں ہر دو صورتوں میں

جھیلنی پڑتی ہیں۔ جگہوں، موسموں اور پکی ہوئی ناشپاتیوں کو چھوڑ آنا بھی جلاوطن کو اتنا ہی یاد آتے ہیں جتنا پیچھے رہ جاتے والے افراد۔

ناول کا چوتھا حصہ "گم شدہ خطوط" کے عنوان سے ہے۔ یہ ناول کا مرکزہ اور سب سے اہم حصہ ہے۔ پہلے حصے میں میریک ماضی کے گم شدہ خطوط کو تلف کرنے کے لیے تگ و دو کرتا ہے جبکہ اس حصے میں تمینا پیچھے رہ جانے خطوں کو حاصل کرنے کی اپنی سی کوششیں کرتی ہے۔ تمینا کنڈیرا کا محبوب کردار ہے جس طرح اس نے کھل کر تمینا سے محبت کا اظہار کیا ہے ویسا وہ کسی کردار کے بارے میں جذباتی نہیں ہوا۔ کنڈیرا کی اپنے کردار سے ویسی ہی محبت ہے جیسی اس کے دو محبوب ناول نگار اپنے کرداروں سے کرتے ہیں۔ سروانتیس، ڈان کیخوتے اور فلابیر مادام بواری سے ایسی ہی انسیت کا اظہار کر چکے۔ خود منٹو اپنی سوگندھی سے نہ صرف محبت کا اظہار کرتا ہے بلکہ اپنے افسانی مجموعے کا انتساب بھی اسی کے نام کرتا ہے۔ کنڈیرا تمینا کے بارے میں کہتا ہے "میری ہیروئین کا واسطہ مجھ، اور خاص مجھی سے ہے (اور مجھے اس سے جو انس ہے وہ کبھی کسی اور سے نہیں رہا)، میں اسے جو نام دے رہا ہوں، اس نام کی عورت اس سے پہلے کوئی اور نہیں ہوئی: تمینا۔ (12) کنڈیرا یہ نہیں کہتا کہ مجھے کسی اور کردار سے انس نہیں رہا لیکن کسی ایک کردار کی طرف خصوصی توجہ دلانا دلچسپ اور حیران کرنے والی بات ہے۔ پھر اس کا یہ دعوی کہ اس نام کا اس سے پہلے کوئی کردار نہیں گزرا۔ یہ دعوی کافی حد تک درست ہے لیکن اس سے ملتا جلتا ایک مردانہ کردار ہمیں ضرور ملتا ہے۔ جس کا ذکر اٹھارہویں صدی میں فلمائے گئے موذارٹ کے ایک اوپیرا" جادوئی بانسری" میں ملتا ہے۔ اس اوپیرا کے مرکزی کرداروں کے نام شہزادہ تمینو اور شہزادی پامینا ہیں۔ شہزادہ تمینو جادوئی بانسری کی معیت اور محافظت میں شہزادی پامینا کو چھڑوانے کے لیے نکلتا ہے جو سارسترو نامی جادوگر کی قید میں ہے۔ (13) امکان یہی ہے کہ کنڈیرا کی نظر سے یہ اوپیرا لازمی گزرا ہوگا۔ تمینو یہاں تمینا کے روپ میں ہے، وہاں ایک مرد محبوبہ کی تلاش میں ہے یہاں ایک بیوی شوہر کی یادوں کو محفوظ کرنے کی تگ و دو میں ہے۔

تمینا برسوں سے بوہیمیا میں جلاوطنی کی زندگی گزار رہی ہے۔ اس کی کل مصروفیت ایک کیفے میں نوکری ہے، جہاں اس کے شب و روز گزرتے ہیں۔ نت نئے مزاج کے لوگوں سے روز اس کا سامنا ہوتا ہے۔ وہ اپنی سابقہ زندگی کو مکمل طور پر فراموش کر چکی ہے۔ فراموشی کا مطلب یہ ہے کہ وہ کسی سے بھی اپنے ماضی کا ذکر نہیں کرتی۔ وہ اپنی مادری بولی کا کسی سے استعمال تک نہیں کرتی۔ جب آپ اپنی زبان بولنا چھوڑ دیتے ہیں تو گویا آپ کا ماضی غیر محسوس طریقے سے منہدم ہوتا چلا جاتا ہے۔ وہ آتے جاتے لوگوں کی بولیاں سنتی ضرور ہے لیکن کسی سے ہم کلام نہیں ہوتی۔ وہاں آنے والے اس کے ہم وقت گاہکوں میں سے

کبھی کسی نے، پراگ جو کہ اس کی جائے پیدائش ہے، جانے کی بات نہیں کی۔ اک روز اس کی مستقل گاہک بی بی اس کے سامنے اپنے شوہر کے پراگ جانے کا ذکر کر بیٹھتی ہے۔ یہ سنتے ہیں گویا وہ نیند سے جاگ اٹھتی ہے بالکل ویسے ہی جیسے دوسرے حصے میں کرل کی کھوئی ہوئی یادداشت ماں کے منہ سے اچانک نورا کا ذکر سنتے ہیں واپس آجاتی ہے۔ پراگ جو اس کی یادداشت ہے جسے اس نے شعوری طور پر فراموشی کے قعر میں پھینک دیا تھا۔ وہ بی بی کی بات کاٹ کر اسے اس سے التجا کرتی ہے کہ اگر اس کا پراگ جانا ہو وہ اس کا ایک چھوٹا سا کام بھی کرتی آئے۔ اس کے والد کے گھر اس کا ایک چھوٹا سا پیکٹ ہے جو آسانی سے کسی بھی بیگ میں سما سکتا ہے، لیتی آئے۔ اب جبکہ پیکٹ کی واپسی کا امکان پیدا ہو چکا ہے تو وہ اس کی خاطر کسی بھی حد تک جانے کو تیار ہے۔ تمینا جس نے کبھی اپنے باپ یا بھائی رابطہ نہیں کیا اب ان خطوں اور ڈائریوں کی خاطر ان سے رابطہ کرنے پر مجبور ہے۔ وہ لوگ اتنے سالوں بعد ان سے رابطے سے زیادہ ابات پر حیرت کا اظہار کرتے ہیں آخر اس ڈبے میں ایسا کیا ہے جس کے حصول کی خاطر وہ اتنی بے چین ہے۔ تمینا جو ایک ایسے حال اور مستقبل میں جی رہی ہے جس کا اس کے لیے کوئی معنی نہیں ماضی اس کا تھا لیکن وہ اس سے لاتعلق ہو چکی تھی۔ بی بی اس میں اس کے ماضی کو زندہ کر دیتی ہے۔ ان ڈائریوں اور خطوں کا حصول اس کے لیے زندگی اور موت سے بڑھ کے ہے۔ اس صورت حال کی وضاحت خود کنڈیرا یوں کرتا ہے "موت کے بارے میں جو چیز ہمیں دہشت زدہ کرتی ہے وہ مستقبل کا تلف ہو جانا نہیں بلکہ ماضی کا کھو جانا ہے۔ فراموشی موت کی ایک شکل ہے جو زندگی میں روز ازل سے موجود ہے۔ اور میری ہیروئین کا مسئلہ بھی یہی ہے: اپنے محبوب شوہر کی فنا پذیر یادوں کو کسی نہ کسی صورت محفوظ کرنے کی کوشش۔"(14) شوہر کی یادیں جنھیں وہ شعوری کوشش سے فنا کر چکی ہے اچانک زندہ ہو جاتی ہیں گویا یادوں کی صورت میں اس کا مرا ہوا شوہر اس کے لیے زندہ ہو گیا ہے۔ بی بی سے پہلے ہم نہیں جانتے کہ اس کا کوئی ماضی بھی ہے اب صورت حال یہ ہے کہ ماضی حال پر غالب آچکا ہے۔ بی بی سے مایوس ہو کر وہ ایگو سے تعلق بناتی ہے جو پراگ جانا چاہتا ہے۔ ایگو کے گھر میں ٹیلی فون ہے جس سے وہ اپنے باپ سے رابطہ کر سکتی ہے۔ پبلک بوتھ سے کال کرنے کے لیے اس کے پاس پیسے نہیں ہیں۔ اس لالچ میں ایگو کے ساتھ ڈیٹ پر بھی چلی جاتی ہے۔ سب سے تکلیف دہ صورت حال تب پیدا ہوتی ہے جب اسے ایگو سے جنسی تعلق قائم کرنا پڑ جاتا ہے۔ اس عمل کے دوران وہ اس سے اتنا لاتعلق ہو جاتی ہے کہ اس کا دھیان زیادہ شدت سے ان ڈائریوں اور اپنے شوہر کی طرف چلا جاتا ہے۔ یادیں بھی وہ جن کا اس کے جنسی جذبات یا تجربات سے کوئی تعلق نہیں۔ جلا وطنی کے زمانے میں وہ کہاں کہاں گئے۔ یادوں کا ٹھوس پن لمحہ موجود کو ہڑپ کر جاتا ہے۔ جنسی عمل کنڈیرا کے ہاں ہمیشہ ایک کام اور رد عمل کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے جو ماضی کی یادوں سے پیچھا

چھڑانے کے لیے یا ماضی کی بازیافت کے لیے ہوتا ہے۔ یہاں اس کا تعلق ماضی کی بازیافت سے ہے جو اس ڈبے میں قید ہے جو میلوں دور اس کا متلاشی ہے گویا اس کا شوہر اس کا منتظر ہے۔ دوسری طرف ایگو جنسی عمل کے دوران اپنی باتیں کیے جاتا ہے جو ظاہر ہے تمینا کے لیے کراہت انگیز ہیں۔ جفتی کے بعد ایگو اسے بتاتا ہے کہ اب اس کے لیے پراگ جانا ممکن نہیں ہو گا کیونکہ وہ چیکوسلواکیہ میں موجود سامراجی طاقتوں کے خلاف ایک مضمون لکھ بیٹھا ہے۔ یہ وحشت ناک خبر سنتے ہی تمینا باتھ روم کی طرف بھاگتی ہے اور قے کر دیتی ہے۔ گویا وہ قے کی صورت میں خطوں سے بھرا ڈبا، ماضی کی ہر یاد، پراگ اور ہر رشتہ گٹر میں بہا دیتی ہے ۔ تمینا کی یادداشت بی بی سے ملاقات سے پہلے سو رہی تھی جو انگڑائی لے کر بیدار ہو گئی لیکن اس تجربے کے بعد مر جاتی ہے۔ یہی معاملہ خود کنڈیرا کی جلاوطنی میں اس کے ساتھ تھا۔ یادداشت کا زوال جو تمینا کے ذاتی المیے کی تشکیل کرتا ہے اس کا مصنف کے ذاتی المیے کے ساتھ اور وسیع پیمانے پر چیکوسلواکیہ کے آمرانہ دور کی مصیبتوں سے جڑا ہے۔(15) جیسا کہ ہم پہلے بھی ذکر آئے کہ کنڈیرا کے کردار ،کنڈیرا بطور مصنف، بیان کنندہ، مصر اور خود چیکوسلواکیہ کی محکوم سرزمین سب ایک طرح کی اذیتوں سے دوچار ہیں اور تمینا بھی ان میں سے ایک ہے۔

ایسی صورت حال سے دوچار کردارو ں کی باطنی کیفیات کو سمجھنے کے لیے کنڈیرا بسا اوقات اصطلاح سازی سے بھی کام لیتا ہے۔ بطور بیان کنندہ وہ ناول کی کہانی میں قاری کی مدد کو آن کھڑا ہوتا ہے۔ یہ وہی انداز ہے جو ہرمن میلول جیسا ناول نگار اپنے شاہ کار ناول موبی ڈک میں اپنا چکا ہے۔ پانچویں حصے کا عنوان "لتوست" ہے۔ اس حصے کے مرکزی کرداروں میں کرستینا، اس کا قصائی شوہر، اس کا مستری عاشق اور طالب علم ہیں۔ اس حصے میں کنڈیرا ایک اصطلاح "لتوست" کی وضاحت کرتا ہے۔ وہ بالکل ایک تحقیقی مضمون کے سے انداز میں درمیان میں مثالیں دیتا چلا جاتا ہے۔

> "لتوست (Litost) کیا ہے؟ لتوست چیک زبان کا لفظ ہے جس کا کسی دوسری زبان میں صحیح صحیح ترجمہ نہیں ہو سکتا۔ یہ ایسے احساس کی ترجمانی کرتا ہے جو کسی کھلے ہوئے ایکورڈین کی طرح لا منتہا ہوتا ہے، ایک احساس جو بہت سے دوسرے احساسات کا امتزاج ہوتا ہے: غم، ہمدردی، پچھتاوا، اور ناقابل بیان آرزو۔ اس کا پہلا رکن ،جو طویل اور موکد ہے، کسی دھتکارے ہوئے کتے کی بین جیسی آواز دیتا ہے"(16)

اصطلاح کی علمی توضیح کی بجائے وہ اسے کہانی سے سلجھانے کی کوشش کرتا ہے اور انسان کے اندرونی تضاد یا منافقانہ رویے کی مثالیں دے کر اس کی وضاحت کرتا ہے۔ لتوست کی تعبیر سے پہلے اس

حصے کی کہانی پر روشنی ڈالتے ہیں۔ کرستینا کا تعلق ایک قصائی کے ساتھ ہے، ساتھ ہی ساتھ وہ ایک نوجوان طالب علم کے ساتھ بھی رہ و رسم بنالیتی ہے۔ یہ طالب علم فطرتاً بزدل ہے۔ وہ ایک روز اپنی ایک اور دوست کے ساتھ تیراکی کو جاتا ہے۔ تیراکی کے دوران لڑکی اسے پیچھے چھوڑتے ہوئے دریا کے دوسرے کنارے تک جا پہنچتی ہے۔ یہ اسے آوازیں دیتا رہ جاتا ہے۔ جب وہ اس کے پاس آتی ہے تو طالب علم اس کے منہ پر یہ کہہ کر ایک تھپڑ جڑ دیتا ہے کہ اگر وہ ڈوب جاتی تو؟ وہ حیرت اور پریشانی کے عالم میں اس کی طرف دیکھتی رہ جاتی ہے۔ وہ یہ قبول کرنے کی بجائے کہ وہ کتنی ماہر تیراک ہے، اپنی نااہلی چھپانے خاطر الٹا اسی کی سرزنش کرتا ہے۔ کنڈیرا کے ایسے کردار اپنی باطنی کمزوری کو چھپا کر پر اعتماد اور یقین سے بھرپور لب و لہجہ اختیار کرتے ہوئے سامنے والے کردار سے خود کو برتر اور درست ثابت کر دیتے ہیں۔ اس ذہنی کیفیت کو کنڈیرا التوست قرار دیتا ہے۔ ہر دوسرا انسان یہی رویہ اپناتا ہے۔ نمکو وابینرجی کا کہنا ہے کہ یہ ایک ایسا حقیقی پنڈروا باکس ہے جس میں احساسات کا تضاد تباہ کن ہوتا ہے۔ یہ ایک دہرا مظہر ہے جو اپنے اندر مثبت اور منفی دونوں متغیر قسم کے جذبات رکھتا ہے لیکن آخر میں منفی جذبہ مثبت پر غالب آجاتا ہے۔ کنڈیرا کی دنیامیں واضح طور پر دوسرا مظہر ابھر کر سامنے آتا ہے۔(17) سچ کا روایتی تصور سچ کے ایک ایسے تصور میں بدل جاتا ہے جہاں انسان خود سچا بنا کر پیش کرتا ہے لیکن درحقیقت وہ ہوتا نہیں ہے۔ وہ کمزور کے سامنے طاقتور اور طاقتور کے سامنے کمزوری ظاہر کرتا ہے۔ یہی رویہ طالب علم اپناتا ہے۔ ناول کے پہلے حصے "گمشدہ خطوط" میں میریک بدصورت زدینا کو جب یہ نہیں کہہ پاتا کہ وہ بدصورت تھی اور اسے اس بات کا پچھتاوا ہے کہ وہ معاشقے میں رہے اور میں تم سے اس وجہ سے ختم کرنا چاہتا ہوں۔ وہ اس سے یہ کہہ کر خطوط واپس لینا چاہتا کہ کہیں وہ خفیہ والوں کے ہتھے نہ چڑھ جائیں حالانکہ خفیہ والوں نے اس کا کبھی اظہار کیا اور نہ ہی اس کا کوئی امکان بیانیے میں کہیں نظر آتا ہے۔ یہ ایک ایسی کیفیت ہے جو زبان پر نہیں آتی۔ آپ جو محسوس کرتے ہیں وہ آپ کی زبان سے ادا نہیں ہوتا اور جو آپ ادا کرتے ہیں وہ مبنی بر حقیقت نہیں ہوتا لیکن آپ کے چہرے کے تاثرات، اپنی حرکات اور رد عمل سے یہی باور کراتے ہیں کہ آپ کتنے درست اور سامنے والا کتنا غلط ہے۔ کرستینا نوجوان طالب علم کو ملنے پراگ چلی آتی ہے۔ اس حصے کے کرداروں کے نام مختلف زمانوں کے ادیبوں اور شعرا کے نام پر ہیں جیسے لرمینتوف، گوئٹے، پکاچیو، ورلین اور والٹیر وغیرہ۔ نوجوان کرستینا کو اپنے فلیٹ پر چھوڑ کر ادیبوں کی محفل میں چلا جاتا ہے۔ ایک ایسی عورت جو لمبا سفر کرکے اس کے پاس آئی ہے۔ وہ اس سے ملاقات پر کرنے کی بجائے وہاں سے چلا جاتا ہے۔ سخت مایوسی کے عالم میں اسے بے ترتیب اور بدبودار فلیٹ میں اس کا انتظار کرنا پڑتا ہے۔ کرستینا کے استفسار پر جب وہ اسے بتاتا ہے کہ وہ کہاں جا رہا ہے تو وہ اسے اس بات

کی خواہش کرتی ہے کہ وہ گوئٹے سے اس کے شعری نسخے پر اس کے لیے دستخط کروالائے۔کنڈیرا یہاں اپنے عہد کے دوسرے بڑے ناول نگاروں کی طرح جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کا غیر شعوری طور پر استعمال کرتا ہے۔یہی تکنیک وڈی ایلن کی ہدایتکاری میں بنی فلم مڈ نائٹ ان پیرس میں نظر آتی ہے۔نوجوان کی واپسی سے زیادہ قابل مسرت بات اس کے لیے گوئٹے کی دستخط شدہ کتاب ہے۔وہ اتنا خوش ہوتی ہے کہ اپنا آپ اسے سونپ دیتی ہے۔ جنسی عمل کے سوا وہ اسے سب کچھ کرنے کی اجازت دیتی ہے۔وہ پوری رات اسی تگ و دو میں گزار دیتا ہے۔صبح ہونے پر وہ اس سے یہ کہہ کر معذرت کرتی ہے کہ وہ حاملہ نہیں ہونا چاہتی تھی لیکن حقیقت یہ ہے کہ اسے خود پر اعتبار نہیں تھا۔وہ گوئٹے کے دستخط کی وجہ سے اتنی مسحور ہو جاتی ہے کہ نوجوان پر اس کو اکیلا چھوڑ جانے کا غصہ کچھ وقت کے لیے فراموش کر دیتی ہے لیکن اسے قریب نہیں آنے دیتی۔یہاں دوسری بار اسے لتوست کی کیفیت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔کرستینا نوجوان کو براہ راست یہ نہیں کہہ پاتی کہ اس نے اس کی انا کو ٹھیس پہنچائی ہے لہذا وہ اس کے ساتھ جنسی عمل سے نہیں گزرے گی۔وہ حاملہ ہونے کے خدشے کی بنا پر اسے اذیت میں مبتلا کر دیتی ہے۔یہ وہی عمل ہے جو نوجوان اپنی دوست کے ساتھ تیراکی میں کر چکا ہے۔جب وہ اسے اسٹیشن پر چھوڑ کر واپس آ رہا ہوتا ہے تو اسے لتوست یا کنڈیرا کے بقول دھتکارے ہوئے کتے کی طرح کا وہی احساس ہوتا ہے جو اس کی وجہ سے اس کی تیراک دوست کو ہوا یا تمینا کے ہاتھوں ایگو کو ہوا۔غیر معمولی اور اچانک پڑنے والی افتاد انسان اور اقوام کے اندر سے لتوست کو دریافت کرتی ہے۔کنڈیرا کی دنیا میں لتوست کی کیفیت نجی تجربے سے کچھ بڑھ کے ہے وہ اسے وسعت دے کر سیاسی اور تاریخی دائرے میں لے آتا ہے جہاں ناکامی اور ناکام خواہش کسی فرد کی خود مختاری کو اعلیٰ جہت عطا کرتی ہے۔(18)اس عہد کے چیکوسلواکیہ کی بھی یہی صورت حال ہے۔غیر ملکی مداخلت نے اس کے اندر کی لتوست کو دریافت کیا۔دریافت کی سطح نجی بھی تھی اور کاملاً سیاسی اور تاریخی بھی۔چیکوسلواکیہ غاصب وقت کے خلاف کچھ کر نہیں پاتا لہذا وہ کنڈیرا اور اس جیسے کئی ایک لوگوں کو جو مارکسی نقطہ نظر رکھنے والے تھے،ان پر مختلف قسم کے الزامات لگا کر انھیں یا تو ملک بدر کر دیتا ہے یا انھیں کڑی سزائیں دیتا ہے۔سچ کا سامنا کرنے کی اس میں بھی جرأت نہیں ہے۔کنڈیرا عہد جدید کے انسان کی خود اختیاری کے تصور کو لتوست زدہ قرار دیتا ہے۔اس کا کہنا ہے کہ لتوست ایک ایسا وجودی زمرہ ہے جو انسان سے براہ راست اور کاملاً منفی انداز میں بات کرتا ہے۔ آج کا انسان جتنا بے اختیار ہے اتنا وہ پہلے کبھی نہ تھا۔اور ایسا جدید ٹیکنالوجی نے اس کے ساتھ کیا ہے۔ناطاقتی کی مکمل خود آگاہی ہی در حقیقت کنڈیرین لتوست کا سبب بنتی ہے۔ایسے انسان کے پاس ہمہ وقت جلاوطنی کے تجربے سے گزرنے کے سوا کوئی چارہ نہیں ہوتا،ہمارے پاس جلاوطنی کا ہی

اختیار بچتا ہے۔(19) چیکوسلواکیہ محکوم بھی ہے لیکن اپنے ہم وطنوں کے لیے ویسی ہی اذیت کا سبب بھی بنتا ہے جس کا سامنا اس حصے میں نوجوان طالب علم کے ہاتھوں اس کی دوست کو اور کرستینا کے ہاتھوں نوجوان طالب علم کو کرنا پڑتا ہے۔ چیکوسلواکیہ تیراکی میں پیچھے رہ جانے والا نوجوان ہے لہذا اسے ہر اس شخص کو تھپڑ مارنے کا حق ہے جو شکست کا نہ صرف ادراک رکھتا ہے بلکہ اس کی وجوہات بھی بیان کرتا ہے۔

چھٹے حصے کا عنوان بھی "ملائک" ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے حصے میں دیکھ آئے کہ ملائک کی اپنی کوئی مرضی نہیں ہوتی۔ اسی طرح بچے بھی اپنی فطرت میں ملائک کی طرح ہوتے ہیں۔ اس حصے میں تمینا کو خفیہ والوں سے بچنے کے لیے ایک ایسے جزیرے پر بھیج دیا جاتا ہے جہاں صرف بچوں کی حکمرانی ہے۔ پہلے پہل لگتا ہے کہ بچے اپنی اوٹ پٹانگ حرکتوں سے تمینا کو زچ کر رہے ہیں۔ تمینا کے ساتھ بچوں کو غصہ بھی آتا ہے۔ لیکن جب کنڈیرا کہتا ہے کہ "بچوں کا بہر حال کوئی ماضی نہیں ہوتا، بس یہی ان کی مسکراہٹوں میں ساحرانہ معصومیت کا راز ہے"(20) تو یہ خیال آتا ہے کہ کہیں ایسا تو نہیں تمینا نے بچوں کی مرضی کے خلاف ان کی دنیا میں مداخلت کی ہو۔ گویا دونوں نے ایک دوسرے کے لیے اذیت کا سامان کیا ہو کیونکہ وہاں وہ بچوں کی مرضی سے نہیں گئی۔ یہ حصہ بھی تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ وہیں سے شروع ہوتا ہے جہاں سے ناول کا پہلا حصہ شروع ہوا تھا۔ کنڈیرا محض ناول کے موضوع کی مرکزیت پر ہی توجہ نہیں رکھتا بلکہ وہ ناول کی ہئیت اور تکنیک کو نیا پن بھی عطا کرتا چلا جاتا ہے۔ اس حصے کے آغاز میں وہ تاریخی کرداروں گوت والت، کافکا اور اس کے جوزف۔ کے پر تبصرہ بھی ویسے ہی کرتا ہے جیسے ان کا سب کا تعلق ایک ہی نسل اور عہد سے ہو اور یقینی طور پر شہر بھی پراگ ہی ہے۔ گوت والت کے ہاتھوں پہلے کلے مینتس کو غداری کے الزام میں پھانسی دی گئی تھی اور اب بدلتے ہوئے منظر نامے میں کافکا اور جوزف۔ کے کی باری ہے۔ تاریخی اور افسانوی کرداروں کا مقدر ایک ہی ہے۔ جوزف۔ کے کا خالق کافکا ہے اور کے کی موت کی اذیت بھی کافکا ہی جھیلتا ہے جبکہ تمینا کی وحشت اور اذیت ناکی برداشت کرنا کنڈیرا کا مقدر ہے۔ انسانی اذیت کا ادراک کرنے والا اگر کوئی نہ تو یہ اس کے لیے دہرا عذاب بن جاتی ہے۔ یہی عالم تمینا کے ساتھ ہے جو اپنے حافظے کے آسیب سے بھاگتی ہوئی بچوں کے پاس پہنچ جاتی ہے اور یوں اک نئے آسیب میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ "ایک ہیبت ناک طور پر طفلانہ معاشرے کے بیچوں بیچ ایک ایسا بالغ شخص، جو حافظے سے ہو، خود کو جزیرہ اطفال میں گھری تمینا کی طرح محسوس کرتا ہے۔"(21) جیسن ایم ورتھ کا کہنا ہے کہ تمینا در حقیقت ماضی ہے اور بچے مستقبل ہیں، یہاں ماضی اور مستقبل کی کشمکش ہے۔ ماضی پر بلآخر مستقبل غلبہ پا لیتا ہے۔ جس طرح گائے کے بچے کسی انسانی قانون کو نہیں مانتے وہی عالم بچوں کا ہے اسی طرح تمینا بچوں کے قوانین سے باہر ہے۔ بچوں کی اس دنیا میں صرف مستقبل کے تصورات

ہیں، اس لیے وہ کبھی پلٹ کر نہیں دیکھتے جبکہ تمینا تو بھاگ کر ہی ماضی سے آئی ہے۔ ماضی جو کثافت کے بوجھ تلے دبا ہوا ہے بچوں کی لطیف دنیا اس میں مزید اضافہ کرتی ہے۔ تمینا کثافت اور بچے لطافت کی علامت ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ لطافت کا بوجھ نہیں سہار پاتی اور بلاآخر ڈوب مرتی ہے۔(22) تمینا طالب علم کی طرح نہیں جو تیراکی نہیں جانتی۔ وہ ماہر تیراک ہونے کے باوجود خود کو لہروں کے سپرد کرتی ہے۔ یہ موت پر سکون اور اطمینان بخش ہے، ایک ایسی دنیا جہاں آپ کو سمجھنے والا کوئی نہ وہاں موت ایک نعمت بن کر آتی ہے۔ اسی حصے میں کنڈیرا بطور بیان کنندا اپنے مرتے ہوئے باپ کا ذکر بھی جابجا کرتا ہے۔ تمینا کا بتدریج موت کی تمنا کرنا اور بیان کنندہ کے باپ کا موت کے عین قریب پہنچ کر سکون کے عالم میں گزشتہ زندگی اور خاص طور پر موسیقی کے رموز پر اظہار خیال کرنے میں نقادوں کو ایک طرح کی مماثلت نظر آتی ہے۔ ہربرٹ ایگل کا ہم اوپر ذکر کر آئے، اس کا دعوی ہے کہ کنڈیرا ناول میں آپ بیتی کے انداز میں موجود ہوتا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ کنڈیرا آپ بیتی کیوں نہیں لکھتا؟ ورتھ کا جواب یہ ہے کہ وہ ناول میں اپنی ذاتی زندگی اور حقیقی وجود کی تشہیر نہیں کرتا۔ قاری ناول کے بیانیے کے پیچھے چلتا ہوا خود کنڈیرا کے سماجی کردار اور زندگی کو کھنگالتا نہیں پھرتا بلکہ وہ آپ بیتی سے انحراف کرتا ہے۔ اس کے ناول کوئی اعتراف جرم نہیں ہیں۔(23) جیسن ایم ورتھ کی یہ بات کافی حد تک قابل قبول ہے کیونکہ جدید ناول کے بیانیے میں ایسی کئی مثالیں مل جاتی ہیں جہاں ناول نگار اپنے ناول کی دنیا میں بطور کردار کے موجود ہوتا ہے خود اردو ادب میں امراؤ جان ادا اس کی بہترین مثال ہے۔ کیونکہ خود کنڈیرا کی زندگی ایسے واقعات سے بھری پڑی ہے لہذا اس کا عکس ہمیں اس کی ناولی دنیا میں جابجا نظر آتا ہے۔

ناول کا آخری حصے کا عنوان "سرحد" ہے۔ گویا یہ ناول کی بھی سرحد ہے۔ کنڈیرا کے ہر ناول اور افسانے میں مرد وزن کا تعلق، نفسیاتی کشمکش، دروں بیں رویہ، لتوست کی کوئی نہ کوئی صورت حال ضرور دکھائی دیتی ہے۔ یہاں بھی وہی صورت ہے۔ ایڈوج اور یان کا ذہنی اور جنسی تعلق ہے۔ ادھوری سوچیں اور بے لطف جنسی عمل سے بھی گزرتے ہیں۔ جو لوگ کنڈیرا کے قبیل کے ناول نگاروں کو پڑھتے ہوئے جنسی تلذذ یا کوفت کا شکار ہوتے ہیں وہ بہت سادہ لوح ہیں۔ کردار وجودی خلفشار کے بسا اوقات اتنے شکار ہوتے ہیں کہ جنسی یا رومانی تجربات محض ایک مشینی یا میکانکی سا کام لگتا ہے۔ اسی ناول میں ہم کئی مثالوں کی مدد سے اس رویے کا ذکر کر آئے ہیں۔ اس خندہ زنی کی طرح جس میں کوئی جذبہ یا خواہش نہیں ہوتی۔ ایڈوج اور یان کے جنسی تعلقات کے بارے میں جب کنڈیرا یہ کہتا ہے کہ

"ان کی خاموش جفتیاں ناگزیر تھیں، اتنی ہی ناگزیر جتنا قومی ترانہ سنتے ہی آدمی کا یک دم کھٹ سے کھڑا ہو جانا، حالانکہ اس سے نہ خود اسے کوئی فائدہ پہنچتا ہے نہ اس کے ملک کو"(24) تو اس سے یہی

ظاہر ہوتا ہے کہ یہاں جنسی تعلق جو کسی بھی مرد اور عورت کی زندگی کا نہایت نجی اور ذاتی تجربہ ہوتا ہے۔ جہاں انسان ہر طرح سے کوفت سے خود کو آزاد کر لیتا ہے، کچھ لمحوں کو محض اپنے لیے جیتا ہے۔ جدید انسان کی زندگی اس سے تہی ہے۔ اسے وجودی سطح پر اتنا الجھا دیا گیا ہے کہ وہ ان لمحوں کو بھی نہیں جی پاتا جو اس کے اپنے ہوتے ہیں۔ اس حصے کا ایک اہم کردار پاسر جو یان کا قریبی دوست بھی ہے کینسر سے لڑتا ہوا مر جاتا ہے۔ یان دکھ کی اس کیفیت میں گزر ہی نہیں پاتا جو جیتے جاگتے انسان کا خاصہ ہوتی ہے۔ پھر اس کی تدفین کے وقت بہت مضحک صورت پیدا ہو جاتی ہے جب پاپا کلے وس کا ہیٹ تیز ہوا سے اڑ کر تابوت کے اوپر جا گرتا ہے۔ ایسے عالم میں خندہ جنم لیتا ہے جو عین تابوت سے پھوٹتا ہے۔ خندہ وہاں جنم لیتا ہے جہاں اس کا امکان معدوم ہوتا ہے اور انسان کے بہاو میں بہتا چلا جاتا ہے۔ پاسر کی موت کے فوری بعد یان ایک ایسے تجربے سے گزرتا ہے جہاں گروپ کی صورت میں جنسی عمل کا سامان ہوتا ہے۔ باربرا جو اس سارے عمل کی میزبان ہے یان کو اس کے مرے ہوئے دوست پاسر کی یاد دلاتی ہے۔ یان کی آنکھوں سے آنسو بہنے لگتے ہیں بالکل ویسے ہی خودکار عمل سے جیسے کوئی کسی سے جنسی تعلق قائم کرتا ہے، ترانے کے لیے کھڑا ہوتا ہے یا تابوت کے ساتھ دفن ہوتے ہیٹ کے لیے فکرمندی کے لیے خندہ زن ہوتا ہے۔ کسی کے مر جانے سے زندگی کی روانی متاثر نہیں ہوتی۔ خندہ اور آنسو ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ ان کے درمیان کوئی حد فاصل نہیں ہے۔ روتا ہوا شخص ہنسنے لگتا ہے تو ہنستے ہوئے انسان کی آنکھیں بھیگ جاتی ہیں۔ انسانی وجود محشر خیال ہے۔ کنڈیرا کی بنائی گئی دنیا میں کردار خیالات کی دنیا میں زیادہ اور عملی دنیا میں کم متحرک نظر آتے ہیں۔ ناول کا انجام مکمل برہنگی پر ہوتا ہے۔ ساحل پر تمام لوگ ننگ دھڑنگ پھر رہے ہیں۔ انھی میں یان اور ایڈوج بھی شامل ہیں۔ یہ درحقیقت بنی نوح انسان کی اس زمانے یاد ہے جب اس نے اپنی لباس پہننا نہیں سیکھا تھا۔ لباس نے اسے بے حیائی کا تصور دیا۔ اس سے پہلے صرف برہنگی تھی۔ سماج نے انسان کو لباس دیا اور پہچان کے انفرادی تصور سے روشناس کیا لیکن اس سے اس کی آفاقی سرخوشی چھین لی۔ یہاں، بچے، بوڑھے، دادیاں نانیاں، ننگ منگے پوتے پوتیاں، نواسے نواسیاں، ننگے جوان اور لڑکے لڑکیاں، سب بے لباس ہیں لیکن کسی کو احساس نہیں ہوتا کہ وہ برہنہ ہے یا باقی لوگ کپڑوں میں نہیں ہیں۔ ایڈوج سوچتی ہے کہ انسان کی آنکھ سے بہنے والا آنسو اور اندام نہانی سے نکلنے والا پیشاب دونوں برابر ہیں۔ ہم ایک کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہیں تو دوسرے کو کراہت انگیز کیوں سمجھتے ہیں۔ ایک کو لطیف تو دوسرے کو کثیف کیوں سمجھتے ہیں۔ انسان دوسرے انسان کو کلیت میں تسلیم کیوں نہیں کرتا۔ ایک ہی انسان کے وجود کے ایک حصے سے محبت اور دوسرے سے گھن کیوں آتی ہے۔ کنڈیرا کی تخلیقی دنیا میں لطیف اور کثیف کا کوئی فرق نہیں۔ کنڈیرا کا کردار ایک سطح پر اس عہد

میں جیتا ہے جہاں لطافت و کثافت کا کوئی تصور نہیں تھا اور دوسری سطح پر وہ عہد موجود میں زندگی کرتا ہے جہاں اسے مسلسل اس کشمکش سے گزرنا پڑتا ہے، اچھائی برائی، کثافت لطافت کا دھیان رکھنا پڑتا ہے۔ یہ سماج ہی ہے جس نے انسانوں کے درمیان سرحدیں قائم کر دی ہیں ورنہ انسان آج بھی اسی دنیا کی طرف مراجعت کرنا چاہتا ہے جہاں اس کی خواہش، حسد، نفرت، محبت اور نفرت جیسے کسی جذبے کا کوئی وجود نہیں تھا۔

خندہ اور فراموشی کی کتاب جیسا کہ عنوان سے ہی ظاہر ہے کسی ایک مخصوص موضوع پر لکھا گیا روایتی معنی میں مربوط ناول نہیں ہے۔ مختلف کردار، رویے اور عمر کے اپنے اپنے مراحل میں ناول میں کی دنیا میں آتے ہیں، اپنا کردار نبھاتے ہیں، نقش چھوڑتے ہیں اور چلے جاتے ہیں۔ زمین چیکوسلوالیہ اور زمانہ روسی مداخلت سے پہلے، مداخلت کے دوران اور مداخلت کے بعد کا ہے۔ زندگی کی روانی بدترین حالات میں بھی متاثر نہیں ہوتی۔ انسان کی ذہنی ،نفسیاتی،اعصابی اور وجودی الجھنوں سے وقت کو کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ اس عہد کو کنڈیرا مختلف زاویوں سے دکھاتا ہے۔ وہ یہ دعوی نہیں کرتا کہ یہ ایک ناول ہے بلکہ اس کا کہنا ہے کہ

> "یہ پوری کتاب ایک ویری ایشنز کی ہیئت میں ایک ناول ہے۔ اس کے انفرادی حصے، کسی سفر کی انفرادی منزلوں کی طرح ،ایک موضوع ،ایک خیال ،ایک واحد صورت حال کی سمت میں، جس کا مفہوم فاصلے سے معدوم ہوتا جا رہا ہے، ایک دوسرے کا تعاقب کرتے ہیں۔"(25)

یہ ویری ایشنز موسیقی کی تکنیک پر ہیں جیسے موسیقی میں دھنیں دہرائی جاتی ہیں اور ہر بار ایک نئی معنویت اور تاثر سننے والے پر قائم ہوتا ہے یہی صورت حال اس ناول میں بھی ہے ۔ حصوں کے عنوانات کی دہرائی، عبارتوں کے ٹکڑوں کی تکرار میں جہاں شعریت ہے وہیں مختلف اوقات اور زمانوں میں کئی گئی باتوں کی معنویت بھی مختلف ہوتی ہے اور یہی کنڈیرا کی نثر کا اعجاز ہے۔ کنڈیرا کردار اور قاری کو مایوس نہیں کرتا۔ اس کی دنیا میں بلآخر کردار سرخرو ہوتا ہے بسا اوقات یہ سرخروئی کنڈیرا کی محبوب تمینا کی موت کی صورت میں بھی ہوتی ہے۔ یہ ناول تخلیقی اصطلاح سازی اور بیانیے کے تغیر کی عمدہ مثال ہے۔

حوالہ جات:

1۔ محمد عمر میمن، فن فکشن نگاری، جلد سوم،(کراچی: مکتبہ دانیال،2016)ص47

2۔ ایضاً، ص41

3- Peter Petro(Edited)Critical Essays on Milan Kundera, (New York:G.K.Hall&Co.1999)P153

4. Ibid P157

5۔ میلان کنڈیرا ،خندہ اور فراموشی کی کتاب،مترجم محمد عمر میمن،(کراچی :مکتبہ دانیال،2018)ص31

6۔ ایضاً، ص40

7۔ ایضاً، ص58

8۔ ایضاً، ص62

9- Maria Nemcova Banerjee,Terminal Paradox The Novels Of Milan Kundera,(New York:Grove Weidenfeld,1990)P78

10۔ خندہ اور فراموشی کی کتاب، ص78

11- Terminal Paradox The Novels Of Milan Kundera,P79

12۔ خندہ اور فراموشی کی کتاب، ص99

13- Terminal Paradox The Novels Of Milan Kundera,P74

14۔ فن فکشن نگاری، جلد سوم، ص46

15- Herald Bloom(Edited),Milan Kundera, (Broomall, Chelsea House Publishers,2003)P64

16۔ خندہ اور فراموشی کی کتاب، ص151

17- Keren von Kunes(Edited),Milan Kundera Known and Unknown,(USA:Broadway New York,2025)P105

18- Ibid,P119

19- Ibid,P119

20۔ خندہ اور فراموشی کی کتاب، ص228

21۔ فن فکشن نگاری، جلد سوم، ص47

22- Jason M.Wirth,Commiserating with Devastated Things, Milan Kundera and the Entitlements of Thinking, (New York: Fordham University Press. 2016) P12

23 -Ibid P13

24۔ خندہ اور فراموشی کی کتاب، ص237

25۔ ایضاً، ص203