

ناصر عباس نیئر *

میراجی کے تراجم

ترجمہ، ایک تہذیب کا دوسری تہذیب سے مکالمہ ہے۔ مترجم، دو تہذیبوں کے درمیان 'ترجمان' کا کردار ادا کرتا اور دونوں کے درمیان اس مغائرت کو مٹانے کی کوشش کرتا ہے جو زبان اور دوسری ثقافتی اوضاع کی وجہ سے موجود ہوتی ہے۔ مثالی طور پر یہ ترجمان اپنی یا دوسری تہذیب کے ان بہترین حاصلات کا انتخاب کرتا ہے، جن کے بارے میں وہ یقین رکھتا ہے کہ انھیں انسانی تہذیب کا مشترکہ ورثہ بنایا جاسکتا ہے۔ مشترکہ انسانی تہذیب کا خواب اگر کسی طور پورا ہو سکتا ہے تو فقط ترجمے کے ذریعے۔ مگر یہ مثالی صورت ہر جگہ موجود نہیں ہوتی، خاص طور پر ان ملکوں میں جہاں ترجمے کی روایت اپنا آغاز ہی ان قوتوں کے زیر اثر کرے جو نئے خیالات کے ذریعے اجارہ و اقتدار چاہتی ہوں۔ اس صورت میں ایک تہذیب دوسری تہذیب سے مکالمہ نہیں کرتی، اس پر نافذ ہوتی ہے۔ اردو میں انگریزی شاعری کے ترجمے کی روایت اپنے آغاز کے سلسلے میں کچھ ایسی ہی کہانی سناتی ہے۔ اس کہانی کا ایک اہم واقعہ میراجی کے تراجم ہیں جو اس میں ایک نیا موڑ لاتے ہیں۔

اردو میں انگریزی شاعری کے ترجموں کا آغاز ۱۸۶۰ء کی دہائی میں ہوا۔ غلام مولیٰ قلیق میرٹھی (۱۸۳۳ء-۱۸۸۰ء) نے جوابہر منظوم کے نام سے اردو میں انگریزی شاعری کے تراجم کی پہلی کتاب شائع کی۔ 'انھیں انگریزی نظموں کے ترجموں کا پروجیکٹ ملا، جو ۱۸۶۴ء میں مکمل ہو کر گورنمنٹ پریس الہ آباد سے طبع ہوا۔' ۱ پندرہ نظموں پر مشتمل اس کتاب کی خاص بات یہ تھی کہ اس پر مرزا غالب نے نظر ثانی کی تھی۔ سرکاری سرپرستی میں انگریزی ادب کی اردو میں ترویج کی اگلی کوشش بھی الہ آباد میں ہوئی۔ ۲۰ اگست

۱۸۶۸ء کو الہ آباد حکومت نے انعامی ادب کا اعلان نامہ شائع کیا جس میں کہا گیا تھا کہ اردو یا ہندی میں نثر یا نظم میں طبع زاد یا ترجمہ شدہ مفید کتاب انعام کے لیے پیش کی جاسکتی ہے۔ انعامی ادب کے اس اعلان سے بقول سی۔ ایم۔ نعیم ”یہ امر طے ہوا کہ حکومت ہند کو نہ صرف یہ اختیار حاصل ہے کہ وہ انعام کے ذریعے کچھ خیالات کو عمدہ اور موزوں قرار دے سکتی ہے اور بعض خیالات کو نظر انداز کر کے اپنی رضامندی سے محروم کر سکتی ہے، بلکہ عمدہ خیالات کو تعلیمی نظام کے ذریعے نشر و اشاعت بھی کر سکتی ہے۔“ ۲ انگریزی ادب کے تراجم کو سرکاری سرپرستی میں جاری رکھنے کا عمل انجمن پنجاب (۱۸۶۵ء) نے آگے بڑھایا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جب ڈاکٹر لائٹنر اور کرنل ہالرائیڈ کی راہنمائی میں آزاد نے، حالی کی مدد سے نیچرل شاعری کے نمونے پیش کرنے کا آغاز کیا تو جواہر منظوم کے چارائیڈیشن چھپ چکے تھے۔ تراجم کی اس روایت کو رسالہ دلگداز اور مسخزن نے خاص طور پر آگے بڑھایا۔

یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ اردو میں انگریزی شاعری کے تراجم کی روایت، برطانوی ہند کے محکمہ تعلیم نے شروع کی اور اس کے پیش کردہ اصول ترجمہ ہی آگے چل کر معیار بنے۔ تعلیمات عامہ پنجاب کے ناظم کرنل ہالرائیڈ نے انگریزی شاعری کا جواز اور انجمن پنجاب کے صدر ڈاکٹر لائٹنر نے ترجمے کے اصول وضع کیے۔ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے رابع اول کے ہندوستان میں اردو شاعری پر انگریزی ادب کے اثر کی نوعیت کو سمجھنے کے لیے ان دونوں صاحبان کے خیالات پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔

کرنل ہالرائیڈ نے اردو شاعری کی اصلاحی تحریک کے سلسلے میں ۱۸۷۴ء میں ایک تقریر رقم فرمائی، جسے مولانا محمد حسین آزاد نے موضوعاتی مشاعروں کے آغاز کے وقت اردو میں ڈھال کر پیش کیا۔ اس تقریر میں ہالرائیڈ نے جو کچھ کہا اس کا بڑا حصہ آزاد کے ذریعے ہم تک پہنچ چکا اور بیسویں مرتبہ دہرایا جا چکا ہے۔ تاہم ترجمے کی بابت دو ایک باتوں کا ذکر ضروری ہے۔ ہالرائیڈ کی تقریر کا بنیادی مؤقف وہی ہے جو ولیم میور نے انعامی ادب کے اعلان نامے میں اختیار کیا تھا۔ ہالرائیڈ فرماتے ہیں کہ اردو میں مغربی دنیا کے انتہائی باکمال ذہنوں کے خورسند خیالات میں سے روشن، واضح اور مستحکم خیالات کو صرف ترجمے کے ذریعے ہی پیش کیا جاسکتا ہے۔ وہ ترجمے کے ایک بنیادی مسئلے کی نشان دہی کرتے ہیں کہ ایک زبان کا جینٹس دوسری زبان کے جینٹس سے مختلف ہوتا ہے اور اس بات کا احساس اس وقت زیادہ ہوتا ہے جب انگریزی کے یونانی و لاطینی

اساطیر سے مملو ہونے کا علم ہوتا ہے۔ ہالرائیڈ اس مشکل کے ضمن میں یہ کہہ کے رہ جاتے ہیں کہ اس طرح ترجمہ ہندوستان میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ ۳ دوسرے لفظوں میں انگریزی اور اردو میں ایک ایسی مغائرت موجود ہے جسے محض ترجمہ یعنی حقیقی لفظی ترجمہ نہیں پا سکتا۔

لائٹنر کے خیالات بھی کچھ اسی قسم کے ہیں۔ وہ بھی مغائرت کی موجودگی میں یقین رکھتے ہیں مگر مغائرت کی جڑیں تہذیب میں یعنی زیادہ گہری سطح پر دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک مشرق و مغرب طرز فکر کی سطح پر ایک دوسرے سے قطبین پر واقع ہیں۔ فرماتے ہیں: یورپی مصنف ”تجربیدی اور غیر شخصی“ انداز کے حامل ہوتے ہیں جب کہ مشرقی مصنف ”شخصی مخصوص، مجسم اور ڈرامائی“ انداز رکھتے ہیں۔ لہذا لفظی ترجمہ نہیں adaptaion ہونی چاہیے۔ ۴ لیجئے انھوں نے مغائرت دور کرنے کی سبیل نکال لی۔ مگر ٹھہریے پہلے یہ دیکھتے چلیے کہ لائٹنر نے مشرق و مغرب کے جس فرق کی نشان دہی کی ہے، اس میں کتنی صداقت ہے۔ کیا تجربیدی اور تجسمی انداز انسانی فکر و تخیل سے متعلق ہیں یا ان میں سے ایک یا دوسرے پر کسی تہذیب کا اجارہ ہے؟ قصہ یہ ہے کہ دنیا کے ہر ادب میں شخصی اور تجربیدی اسالیب ہوتے ہیں۔ نثر کا عمومی انداز تجربیدی ہوتا ہے اور اگر موضوع فلسفہ یا کوئی سماجی علم ہو تو اسلوب تجربیدی ہو گا جب کہ شاعری عمومی طور پر حسی تمثالوں پر مبنی ہوتی ہے۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ اردو میں انگریزی سے ترجمے کی تھیوری وضع کرنے والے حضرات دونوں زبانوں میں مغائرت اور فاصلے کو شدت سے باور کرانا چاہتے تھے۔ اس فاصلے کی وجہ سے ایک بات کو ممکن بنایا جاسکتا تھا: انگریزی خیالات کی adaptation۔ یعنی انگریزی خیالات کو اپنی زبان کے محاورے میں ڈھال لیا جائے۔ ترجمے کا یہ طریقہ صرف خیال اور اس کے نفوذ کو اہمیت دیتا ہے۔ کسی متن کی پوری کیفیت، اس کے سیاق و سباق کو نہیں۔ چنانچہ کوئی تنقیدی رویہ پیدا نہیں ہوتا، صرف قبولیت اور انجذاب کی حریصانہ خواہش جنم لیتی ہے۔ بہر کیف لائٹنر کی یہ رائے عام طور پر قبول کر لی گئی کہ انگریزی مافیہ کو اردو محاورے میں ڈھال لیا جائے۔ مثلاً ۱۸۹۹ء میں نظم طباطبائی نے انگریزی شاعر طامس گرے کی Elegy Written in a Country Churchyard (۱۷۵۱ء) کا ترجمہ ”گورغریباں“ کے نام سے کیا۔ گرے کی نظم میں جہاں بھی یورپی اسمائے معرفہ آئے، انھیں ایرانی اور ہندوستانی اسمائے معرفہ سے بدل دیا گیا۔ کرامویل اور ملٹن کو رستم اور فردوسی سے بدل دیا گیا۔

اس مختصر تاریخی روداد سے ہم چند نکات اخذ کر سکتے ہیں۔ ایک یہ کہ شعری تراجم کا سارا سلسلہ جس رخ پر چلا، وہ نئی اردو شاعری کے لیے کینن سازی کا رخ تھا۔ نوآبادیاتی سرکار ہی ترجمے کے لیے انگریزی متون کا انتخاب کرتی تھی۔ قلق میرٹھی کو میرٹھ کے انسپٹر مدراس ٹی جے کینن نے انگریزی نظموں کا ایک منتخب مجموعہ ترجمے کی غرض سے دیا۔ آگے اسماعیل میرٹھی اور دوسرے لوگوں نے جو ترجمے کیے، سب نصابی ضرورت کے تحت کیے۔ جہاں نظمیں نہ فرانم کی گئیں، وہاں انگریزی طرز کی نیچرل شاعری کا تصور فرانم کیا گیا جسے انجمن پنجاب نے وضع کیا تھا۔ انجمن پنجاب کی نئی شاعری کی تحریک جسے لائٹنر اردو شاعری کی اصلاحی تحریک کا نام دیتے ہیں، پنجاب کے سکولی نصاب کے لیے نئی اردو نظمیں مہیا کرنے کی خاطر برپا کی گئی۔ اس طرح مخصوص قسم کی انگریزی نظمیں ہی نئی اردو شاعری کے لیے کینن بنیں۔ علاوہ ازیں انگریزی عہد ہی میں پہلی مرتبہ ادب کی زمرہ سازی بھی ہوئی: اخلاقی ادب، اصلاحی ادب، بچوں کا ادب، عورتوں کا ادب۔ ان سب کے لیے انگریزی ادب معیار اور کینن تھا۔ ہر چند خود انگریزی ایک کینن تھی، تاہم اس زبان میں لکھا گیا سارا ادب کینن نہیں تھا۔ انگریزی ادب کا وہ حصہ جو نئے اردو ادب کے زمروں میں موزوں بیٹھتا تھا، وہی کینن تھا۔

اگلے ستر برسوں میں زیادہ تر انگریزی رومانی شعرا کے متون ترجمہ ہوئے اور انھیں نئے اردو ادب کے لیے کینن بنایا گیا۔ ۱۹۳۰ء کے اوائل میں جب میراجی نے تراجم کا آغاز کیا تو ورڈز ورتھ، شیلے، لانگ فیلو، آڈن، ٹینیسن، ایمرسن، ولیم کوپر، سیموئیل راجرز براؤننگ، طامس روکی نظموں ہی کے تراجم کا رواج تھا۔ اقبال نے بھی انگریزی شاعری کے ضمن میں اسی روایت کی پابنگی اختیار کی، یعنی زیادہ تر اخلاقی نظموں کے ترجمے کیے، تاہم انھوں نے جرمن شاعر گوئٹے کی طرف توجہ دلائی اور پہلی مرتبہ اردو شاعری کی انگریزی اساس کینن سازی میں ’مداخلت‘ کی۔ اردو میں گوئٹے کے شعری اسرار کی آمد، ایک واقعہ تھی، مگر گوئٹے بھی ایک رومانوی شاعر تھا۔ یہ ضرور ہے کہ اس کی رومانویت انگریزی رومانویت سے مختلف تھی اور اس میں ایک خاص قسم کی ’مشرقت‘ تھی۔ دوسری طرف میراجی نے جرمنی سے ہائے (۱۷۹۹ء-۱۸۵۶ء) کا انتخاب کیا۔ گوئٹے، اپنی علو فکر کے لیے ممتاز ہے اور ہائے کا معاملہ یہ ہے کہ تھا تو وہ بھی رومانوی مگر اس کی ذات و عمل میں عبرانیت اور یونانیت شامل تھیں اور انھی کی بنا پر اس نے جرمنی سے رومانویت کا خاتمہ بھی کیا۔ ’اس کا دکھ درد کو دیکھنے کا انداز نظر مادی تھا، لیکن اس کا دکھ درد کو جھیلنے میں صبر و استقلال مذہبی۔ وہ ایک رومانوی شاعر تھا جو قدیم

اصناف شعری میں ایک جدید روح کا اظہار کرتا تھا۔ وہ ایک غریب بے چارہ یہودی تھا‘‘۔^۵ میراجی کو ایسے ہی غریب، بے چارے شاعروں سے دلچسپی تھی جو ایک سے زیادہ اور اکثر متنافض شناختیں رکھتے تھے اور اس سے پیدا ہونے والی کش مکش سے شاعری کشید کرتے تھے۔

میراجی کی زندگی کا اہم واقعہ یہ تھا کہ انھوں نے میٹرک کے دوران ہی میں تعلیم کو خیر باد کہہ دیا۔ یہ میراجی اور اردو شاعری کے حق میں بہتر ہوا۔ اگر میراجی اعلیٰ تعلیم حاصل کرتے تو اس بات کا امکان تھا کہ وہ بھی نصابی نوعیت کے چند یورپی شعری متون تک محدود رہتے اور ان کا شعری تخیل اسی معیار بندی میں قید ہو کر رہ جاتا، جس کے اسیران کے معاصرین تھے، جن میں فیض، راشد اور مجید امجد بھی شامل ہیں۔ میراجی نے مغربی شعرا میں والٹ ڈیمین، ایڈگر ایلن پو (امریکی)، پشکن (روسی)، فرانسوا لاں، چارلس بودلیئر، سٹیفانے ملارے (فرانسیسی)، جان مینسفیلڈ، ڈی ایچ لارنس، ایملی بروئے (برطانوی)، سیفو (یونان)، ہائے (جرمن)، کیٹولس (اطالوی) اور مشرقی شعرا میں میراجی، چند ڈاس، امر، ودیا پتی، دمورگپت، عمر خیام نیز کوریائی، چینی، جاپانی گیتوں کے ترجمے کیے اور ان پر تفصیلی نوٹ تحریر کیے۔

میراجی کے ضمن میں گیتا ٹیل نے لکھا ہے کہ ’’علامت پسند ملارے، بادلیئر، رمباؤ، پوجیسے شعرا کو قابل نظر بنا کر پیش کرنے سے، میراجی نے کینن سازی کی سیاست کا تجزیہ کیا۔‘‘^۶ حقیقت یہ ہے کہ میراجی نے شاعری سے بڑھ کر اپنے تراجم میں اپنے عہد کی کینن سازی کی سیاست کا نہ صرف جائزہ لیا بلکہ اس میں دخل بھی ہوئے۔ اس ضمن میں کچھ باتیں تو بالکل سامنے کی ہیں۔ مثلاً یہ کہ میراجی نے قدیم، کلاسیکی اور جدید عہد کے اور مغرب و ایشیا کے مختلف ملکوں کے شعرا کو منتخب کیا۔ یہ عمل ایک خاص عہد (زیادہ تر رومانویت) کے چند شعری متون (زیادہ تر انگریزی) سے مستحکم ہونے والے معیار شعر سے واضح انحراف تھا۔ انیسویں صدی کے نصف سے بیسویں صدی کی تیسری دہائی تک انگریزی شاعری ہی کینن تھی۔ (تسلیم کرنا چاہیے کہ ترقی پسند تحریک نے بھی روسی ادب کے تعارف سے انگریزی کینن کو چوٹ پہنچائی)۔ دوسرا یہ کہ میراجی نے ان تراجم کے ذریعے اردو شاعری میں پہلی مرتبہ ہمہ دیسی نقطہ نظر اختیار کیا۔ انھوں نے ایک ایسے شاعر کی نظر سے دیس دیس کی شاعری کو دیکھا، جس پر کسی واحد نظریے کی شدت کا بوجھ نہیں تھا، مگر وہ اپنے عہد کی بری طرح سیاست زدہ فضا میں اپنی معنویت باور کرانے کی جرأت سے لیس تھا۔

یہاں آگے بڑھنے سے پہلے ہمہ دلی نقطہ نظر سے متعلق دو ایک باتیں کہنے کی ضرورت ہے۔ ہمہ دلی یا cosmopolitan نقطہ نظر دلی مقامیت سے متعلق رہتے ہوئے بدلی دنیاؤں سے بھی ربط و ضبط رکھنے سے عبارت ہے۔ ادب میں ہمہ دلی کا آغاز اس احساس سے ہوتا ہے کہ ہمیں بطور ایک متجسس تخلیق کار کے، اپنے تمام سوالوں کے جواب اپنے دلیں کے معاصر ادب میں نہیں ملتے۔ آپ اس بات کو یوں بھی سمجھ سکتے ہیں کہ ہماری پیاسی روح کی سیرابی کے لیے ہمارے اپنے سرچشمے کافی نہیں، اس لیے ہمیں نئے سرچشموں کی تلاش کرنی چاہیے۔ واضح رہے کہ اس میں اپنا انکار نہیں ہوتا، اپنی جمالیاتی اور ثقافتی حسیات کے دریاؤں کے پاٹ کو مزید کشادہ کرنے کی تمنا ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمہ دیسیت میں بدیسیت کا تصور بھی دلیں کے طور پر کیا جاتا ہے۔ ہمہ دیسیت، دوسری دنیاؤں کی ادبی روایتوں کو مختلف و منفرد تو دیکھتی ہے، انہیں خود سے متضاد و متضاد نہیں دیکھتی۔ چناں چہ یہاں اجنبیت کا خوف نہیں، نئی اور انوکھی دنیاؤں کو حیرت و تجسس سے دیکھنے اور اس سے اخذ و استفادہ کرنے کا میلان ہوتا ہے۔ ہمہ دیسیت، مشترکہ انسانی تہذیب کے اس خواب سے سرشار ہوتی ہے جو ترجمے کی مثالی صورت کا محرک ہوتا ہے۔ میراجی کے تراجم اسی ہمہ دلی نقطہ نظر کی روشنی میں بدلی ادب کو پیش کرتے ہیں۔

۱۹۳۰ء اور ۱۹۴۰ء کی دہائیوں میں اردو دنیا کئی متضاد نظریات اور بیانیوں سے بوجھل تھی۔ ان میں سب سے اہم بیانیہ قومیت پرستی کا تھا جو لسانی، مذہبی، سیاسی، علاقائی محوروں پر تشکیل پاتا تھا اور فرقہ وارانہ اسلوب میں ظاہر ہوتا تھا۔ ایک سطح پر یہ بیانیہ متحد تھا اور دوسری سطح پر تقسیم در تقسیم کی کیفیت رکھتا تھا۔ انگریزی استعمار کو اپنا مشترکہ حریف سمجھنے میں متحد تھا، مگر اس سے آگے خود اپنے اندر سے اپنے کئی حریفوں کو جنم دیتا تھا۔ میراجی کی شاعری اور تراجم اس متضاد فضا میں ظاہر ہوئے۔ اس فضا میں کوئی متن اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد بنا کر الگ تھلگ نہیں رہ سکتا تھا۔ یہ سوچنا خام خیالی ہے کہ میراجی کی شاعری فرار اختیار کرتی ہے اور ان کے تراجم ایک رجعت پسند کے شوقی فراواں کی مثال ہیں۔ راقم کی تو یہ بھی رائے ہے کہ رجعت پسندی میں بھی کوئی حرج نہیں، اگر وہ کسی لکھنے والے کو اس کی ذات کے کسی گہرے سوال کا جواب مہیا کرتی ہو۔ اگر ادب کی کوئی تہذیب ہے تو اس میں ایک ادیب کی آزادی کے احترام کو مقدم رکھ کر ہی اس کا تصور کیا جاسکتا ہے۔ بہر کیف، میراجی کے تراجم قومیت پرستی کے باہم دست و گریباں بیانیوں کے متوازی اپنے لیے جگہ خلق کرتے ہیں۔ یہ تراجم ان بیانیوں پر

راست کوئی سوال نہیں اٹھاتے؛ یعنی نہ تو وہ ہندو قوم پرستی کی حمایت پر کمر بستہ ہوتے ہیں، نہ مسلم قوم پرستی کی مخالفت کرتے ہیں اور نہ ہندوستانی قومیت کی تائید میں سرگرم ہوتے ہیں۔ میراجی کی شاعری اور تراجم کی حقیقی جہت کو حمایت و مخالفت کے محاورے میں نہیں سمجھا جاسکتا۔ ثقافتی فضا جب متضاد بیانیوں سے بوجھل ہو تو اکثر لکھنے والے، کسی ایک بیانیے کی حمایت اور دوسرے کی مخالفت کا انداز اپناتے ہیں، مگر کچھ سعید رحیم ایسی بھی ہوتی ہیں جو تضاد اور ایک دوسرے کی نفی کرنے والی فضا سے باہر، مگر اس کے متوازی ایک نئی فضا قائم کرتی ہیں۔ میراجی انہیں میں شامل ہیں۔ میراجی کے تراجم کی فضا کثیر الثقافتی پس منظر اور ہمہ دلی زاویہ نظر سے عبارت ہے۔ یہ قومیت پرستی کے متوازی ایک اور دنیا ہے؛ یہی اس دنیا کی معنویت ہے۔ یہ دنیا مختلف زمانوں، مختلف تخیلات اور مختلف اسالیب اور اکثر تضادات کی دنیا ہے جسے اگر کسی شے نے باہم باندھ رکھا ہے تو وہ ادبیت کا دھاگا ہے؛ ایک ایسی روح جمال جو مختلف زمانوں میں مختلف رنگوں انگوں میں ظاہر ہوتی ہے۔ یہاں ازمنہ وسطیٰ کے یورپ کے جہاں گرد طلبا کے گیت بھی ہیں جو علم کی تلاش میں یورپ کی مختلف یونیورسٹیوں کی خاک چھانتے پھرتے تھے اور بغیر دولت کے، بغیر فکر و تردد کے، بے پروا عشرت پسند، وہ ایک آزاد زندگی بسر کرتے تھے اور منطق و دینیات کے کسی مسئلے پر بحث کرنے کی بجائے، شراب و شعر و نغمہ اور عورت ان کے دل پسند موضوع بن چکے تھے۔ یہاں بیسویں صدی کا ہشکن جیسا شاعر بھی ہے جو کسی بڑے شاعر کو نہیں، اپنی انا کو اپنا سب سے بڑا معلم سمجھتا تھا اور جو نہ باغی تھا، نہ مصلح، نہ آزاد خیال اور نہ قدامت پسند۔ وہ بس ایک جمہوریت پسند انسان تھا۔ (وہ بھی میراجی کی طرح سینتیس برس اور چند ماہ جیا)۔ اسی طرح فرانس کے پندرھویں صدی کے فرانساں ولان اور انیسویں صدی کے بادلیز جیسے آوارہ شاعر بھی ہیں۔ ولان کی شخصیت اور شاعری اجتماع ضدین تھی اور بادلیز بھی کچھ ایسا تھا: اسے بس ایک آرزو تھی، کسب کمال کی؛ بقول میراجی وہ ایک گناہ گار ہے، لیکن اس کی حیثیت ایک قاضی کی ہے؛ وہ ایک معلم اخلاق ہے لیکن اسے بدی کی خوش کن کیفیات کا ایک گہرا، تیز اور شدید احساس ہے۔ نیز انیسویں صدی کا ملارے بھی ہے جو مشکل پسند ہے مگر جس کے کلام سے ہم سمجھ سکتے ہیں کہ خالص شاعری کیا ہے۔ یہیں پانچویں صدی قبل مسیح کا سنسکرت شاعر امارو بھی ہے جس نے سنسکرت ادب میں پہلی بار اس حقیقت کو منوایا کہ صرف محبت ہی کو شاعری کا بنیادی موضوع بنا کر گونا گوں نغمے چھیڑے جاسکتے ہیں اور یہیں پندرھویں صدی کا بنگالی شاعر چنڈی داس بھی ہے، جو ایک برہمن تھا مگر رami

دھو بن کے عشق میں گرفتار ہو کر ذات باہر اور وطن باہر ہوا، نیز جس کا عقیدہ تھا کہ جنسی محبت ہی سے خدا کی طرف دھیان لگایا جاسکتا ہے۔ یہیں چھٹی صدی قبل مسیح کے یونان کی سیفیو بھی ہے جس کے متعلق افلاطون نے کہا کہ لوگ کہتے ہیں کہ سروش نبی نہیں، مگر وہ بھولتے ہیں، لیبیوس کی سیفیو بھی ہے جو دسواں سروش نبی ہے۔ اصل یہ ہے کہ میراجی ان متضاد، متنوع خصوصیات کے حامل شعرا کے ترجموں سے یہ باور کراتے ہیں کہ ہر شاعرانہ آواز اور ہر انسانی جذبے کو اظہار کی آزادی ہے۔ اظہار کی اس آزادی کا مفہوم اپنی اس معاصر شاعری کے سیاق میں پُر نور ہو کر سامنے آتا ہے جو قومی، اخلاقی، سیاسی جذبات سے سرشار تھی۔ بغاوت، اصلاح، آزادی کے بڑے خواب دکھانے کو اپنا ایمان بنائے ہوئے تھی۔ میراجی بڑے، عظیم الشان خوابوں میں نہیں چھوٹے چھوٹے ان انسانی خوابوں میں یقین رکھتے ہیں جن سے مختلف زمانوں اور ثقافتوں کے لوگوں نے اپنی روح کے چراغ جلائے اور جن کی لو آج بھی ہمیں اپنے اندر اترتی محسوس ہوتی ہے۔ یہ شاعری کی لازمانی شعریت اور بیت پر اصرار کا رویہ تھا۔ دیکھیے میراجی کس قسم کی نظمیں بذریعہ ترجمہ سامنے لاتے ہیں:

مست عشرت کا کوئی مول نہیں

میرے قریں

نفس کی بہجت مستانہ، غضب، سرچوٹی

ان کی قیمت ہی نہیں

بازوؤں میں مرے اک سانپ کی مانند کوئی

جسم حسین

(نچوگ، پشکن)

وہ ایک مہر آہنوی ہے، ایک نجم سیاہ اور اس کے باوجود نور و مسرت کی کرنیں اس میں سے پھوٹ رہی ہیں۔ بلکہ وہ ایک ایسے چاند کی طرح ہے جس نے اسے اپنا لیا ہے۔ وہ چاند، گیتوں کا دھندلا، پڑمردہ ستارہ نہیں جو کسی کٹھور دھن کی طرح ہو، بلکہ وحشی، سرگرداں اور مدہوش چاند جو کسی طوفانی رات کے آسمان میں ہو۔ وہ سیمیں سیارہ نہیں جو لوگوں کے مطمئن خوابوں میں مسکراتا ہو، بلکہ ایک سانولی غضب ناک دیوی جسے جادو کے اثر سے آسمانوں سے نکال دیا گیا ہو، جسے ساحروں نے ڈری دھرتی پر پرانے زمانوں سے آج تک ناپنے پر

مجبور رکھا ہو

(سانولا گیت، چارلس بادلیٹر)

وہ سامنے دور پہاڑی ہے اور اس پر کھرا چھایا ہے

اور بہتی ہواؤں نے اپنے ہونٹوں پر قفل لگایا ہے

یہ کبرا دھندلا دھندلا ہے ذرے ذرے میں سمایا ہے

ان مٹ ہے لافانی، جیسے لوہے سے کسی نے بنایا ہے

یہ کبرا ایک اشارہ ہے پیڑوں کے سروں سے چھلکا ہے

بھیدوں کے بھید نہاں اس میں، یہ تو بھیدوں کا دھندلا ہے

(مرے ہوئے کی روحیں، ایڈگر ایلین پو)

اے دریا میں نے تجھے منع پر بھی دیکھا ہے

ایک بچہ بھی تجھے پھلانگ سکتا ہے

پھولوں کی ٹہنی سے بھی تیرا راستہ بدلا جاسکتا ہے

لیکن اب تو ایک پھیلا ہوا طوفان ہے

اور اچھی سے اچھی کشتی کو بھنور میں گھیر سکتا ہے

افسوس، دیامتی! دیامتی کی محبت!

(مرے، امارو)

وہ مرچلی ہے، لیکن پھول اب بھی مسکراتے ہیں

اے موت!

اس لڑکی کو حاصل کرنے کے بعد تجھے مارنے کی فرصت کیسے ملتی ہے؟

(مرے، امارو)

کان میں آئی تان سریلی، ایک پیپہا بول اٹھا

میرے من کی بات ہی کیا ہے، سارا بن ہی ڈول اٹھا

میں نے جان لیا ہے پنچھی! دکھ کی تیری کہانی ہے

تیرے منہ پر بس لے دے کے اک پی پی کی بانی ہے

(آمد بہار، ہائے)

میراجی نے طامس مور کی نظموں کے ترجمے کرتے ہوئے، ان پر جو نوٹ لکھا ہے، وہ ہماری معروضات کی مزید تصدیق کرتا ہے۔ برسیل تذکرہ، میراجی سے پہلے طامس مور کی کچھ نظموں کے تراجم ہو چکے تھے۔ مـخزن کے نومبر ۱۹۰۹ء کے شمارے میں عزیز لکھنوی نے ’مٹی کا جواں چاند‘ کے عنوان سے اور مـخزن ہی کے فروری ۱۹۱۰ء کے شمارے میں نادر کا کوری نے ’گزرے زمانے کی یاد‘ کے عنوان سے مور کی ایک میلوڈی کا ترجمہ کیا۔ کا کوری کا ترجمہ مغربی نظموں کے چند عمدہ اردو تراجم میں سے ایک ہے۔ شاید اسی لیے میراجی نے اسے دوبارہ ترجمہ کرنے کے بجائے مور پر اپنے مضمون میں شامل کر لیا۔

میراجی نے طامس مور (۱۷۷۹ء-۱۸۵۲ء) کو مغرب کا ایک مشرقی شاعر قرار دیا ہے۔ اس ضمن میں میراجی نے ہندوستان اور آئرستان کی بعض مماثلتیں واضح کی ہیں، مگر ایک دوسری اور بڑی وجہ ہے جس کی طرف میراجی نے توجہ دلائی ہے۔ یہ کہ طامس مور نے لالہ رخ (۱۸۱۷ء) کے نام سے ایک مثنوی لکھی، جو اگرچہ ایک امریکی پبلشر کی فرمائش پر لکھی گئی مگر مشرق سے کسب فیضان کے اسی جذبے کے تحت لکھی گئی جو نشاۃ ثانیہ سے انیسویں صدی تک مغرب کے دل میں موجزن رہا ہے۔ میراجی کی ہمہ دیمیت کو سمجھنے کے لیے طامس مور کی مثال کافی اہم ہے۔ طامس مور نے لالہ رخ میں اورنگ زیب عالم گیر کی بیٹی اور باختر کے نوجوان شاہ کی شادی کا شعری بیانیہ لکھا ہے جس میں اہم واقعہ لالہ رخ کا ایک شاعر فرامرز کی محبت میں گرفتار ہونا ہے۔ یاد کیجیے: ۱۹۳۰ء کی دہائی میں مشرق پر مغرب کے سیاسی، علمی، تہذیبی غلبے نے دونوں میں کش مکش کی کیا صورت پیدا کر دی تھی؟ اسی کش مکش سے مشرق کے دل میں اپنی عظمتِ رفتہ کی مدح خوانی کا جوش پیدا ہوا تھا (جو اب تک ٹھنڈا نہیں پڑا)۔ استعماری مغرب کے تصور سے پیدا ہونے والے نفسیاتی دباؤ سے آزاد ہونے کی یہ ایک معروف صورت تھی کہ مغرب پر مشرق کے علمی و تہذیبی احسانات کا ذکر کیا جائے۔ میراجی لالہ رخ کو مشرق کی عظمتِ رفتہ کا قصیدہ لکھنے کا بہانہ نہیں بناتے؛ اسے بس ایک تاریخی صداقت کے طور پر سامنے لاتے ہیں۔ اصل میں وہ اس سارے سلسلے کو اپنی ہمہ دیمیت فکری روشنی میں دیکھتے ہیں: یعنی تمام دیں ایک دوسرے سے فیض اٹھاتے ہیں اور ہر دیں میں دوسرے دیں کو کچھ نیا دینے کے لیے موجود ہوتا ہے۔ دیکھیے وہ طامس مور کے

شاعرانہ امتیاز سے متعلق کیا لکھتے ہیں:

مور کی پیدائش اس وقت ہوئی جب آئرستان میں ایک نئے عہد کا آغاز ہو رہا تھا اور حُب الوطنی کا جوش رگوں میں جاری تھا، لیکن اس سلسلے میں اس نے کبھی عملی حصہ لے کر اپنی زندگی کی عام روش اور بہاؤ میں کوئی رکاوٹ نہیں ڈالی۔ مور فطری طور پر محض ایک شاعر تھا کوئی پیغام بر یا باغی نہیں تھا۔ یہی وجہ تھی کہ جب بھی انتخاب کا موقع آیا اس نے انقلاب پسندی پر میانہ روی کو ترجیح دی، لیکن قومی حیثیت سے آئرستان کے لیے اس کے دل میں تخیل پرستی کا ایک احساس ضرور تھا۔ وہ اپنے ملک میں خوش حالی اور آزادی کا خواہاں تھا۔^۷

یوں لگتا ہے جیسے میراجی نے مور میں خود کو دریافت کیا ہے۔ ٹھیک یہی بات ہم میراجی کی شاعری اور تراجم کے بارے میں کہہ سکتے ہیں۔ میراجی محض ایک شاعر ہیں، پیغام بر یا باغی نہیں۔ میراجی کے زمانے میں پیغام بر اور باغی دونوں قسم کے شاعر موجود تھے، مگر میراجی نے ان کا نہیں، ایک اپنا راستہ اختیار کیا۔ یہ ایک شاعر محض کا راستہ تھا۔ ان کے پاس دنیا کو سمجھنے کا ذریعہ شاعری تھی۔ انھوں نے جتنے شعرا کے ترجمے کیے، وہ انقلابی یا باغی نہیں، مگر اپنے زمانے کی صورتِ حال کا شاعرانہ ادراک رکھتے ہیں۔ اسی طرح میراجی کے یہاں بھی ہندوستان کا ایک تخیل موجود تھا۔ چون کہ یہ ایک ایسے شاعر کا تخیل تھا جو گھاٹ گھاٹ کا پانی پینے کے لیے سرگرداں تھا، اس لیے یہ تخیل ہندوستان کی عظمتِ رفتہ کی یادوں کا جشن نہیں مناتا تھا۔ ہمارے یہاں جن شعرا نے عظمتِ رفتہ کا قصیدہ لکھا، انھوں نے مغرب اور معاصر صورتِ حال پر بس چوٹیں کی ہیں۔ میراجی کا قدیم ہندوستان کے ادب کی طرف وہی رویہ ہے جو مغرب کے شعرا کی طرف ہے اور اس سب کو وہ معاصر صورتِ حال میں با معنی بنانے کی سعی کرتے ہیں۔ میراجی کے تراجم اور شاعری تفریق و تقسیم کو معنی کی تخلیق کا ذریعہ نہیں بناتے، مماثلت و قربت کے ذریعے معنی وجود میں لاتے ہیں۔ یہ عمل اردو میں انگریزی شاعری کے ترجمے کی روایت کا آغاز کرنے والوں کی فکر سے کھلا انحراف تھا۔

میراجی نے ترجمے کے ذریعے اس ثقافتی فضا میں ’خاموش مگر خاصی مؤثر مداخلت‘ کی جو کئی متضادم نظریات اور بیانیوں سے بوجھل تھی۔ اس کی اہم مثال نگار خانہ ہے۔ پہلے اس کتاب سے متعلق کچھ غلط فہمیوں کا ازالہ ضروری ہے۔

ڈاکٹر رشید امجد نے لکھا ہے کہ ”یہ طویل نظم دوسری بہت سی مشرقی کہانیوں کے ساتھ ایک انگریزی انتھالوجی (Romances of the East) میں شامل تھی (اس پر مرتب کا نام درج نہیں تھا)۔“ انھوں نے اشفاق احمد کے ۲۸ نومبر ۱۹۹۰ء کو اپنے نام لکھے گئے ایک خط کا حوالہ بھی دیا ہے جس میں نگار خانہ کو ایک نامکمل کتاب کہا گیا ہے۔ نیز یہ خبر بھی دی گئی ہے کہ اس کا دوسرا حصہ میراجی نے ترجمہ کر دیا تھا جسے اشفاق احمد نے محفوظ کر لیا تھا۔ ان دونوں باتوں کے سلسلے میں عرض ہے کہ میراجی نے نگار خانہ کا ترجمہ مشرق کے رومان نامی انگریزی کتاب سے نہیں، بلکہ ایک دوسری کتاب سے کیا تھا۔ اس کتاب کا پورا نام یہ ہے:

Eastern Love, Vol 1 & 2

The Lessons of a Bawd and Harlot's Breviary
English Versions of the KUTTANIMATAM of Damodargupta and
SAMAYAMATRIKA of Kshemendra

یہ کتاب پہلی بار لندن سے ۱۹۲۷ء میں جون روڈر کے زیر اہتمام شائع ہوئی تھی۔ E. Powys Mathers (۱۸۹۲ء-۱۹۳۹ء) نے اسے ترجمہ کیا تھا (جس کی کچھ تفصیل مبشر احمد میر نے جدید ادب کے میراجی نمبر میں دی ہے)۔ نگار خانہ کی ماخذ کتاب کو دیکھنے کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ میراجی نے دمودر گپت کی کٹنیسی مٹم کا تقریباً مکمل ترجمہ کیا۔ ای پی ماتھرس کا ترجمہ دس ابواب اور ۹۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ میراجی نے چوتھے باب کا ترجمہ نہیں کیا جو ماتھرس کی کتاب میں Preludes کے نام سے شامل ہے۔ تاہم باقی نواباب کا مکمل ترجمہ کیا ہے۔ اشفاق احمد نگار خانہ کے جس دوسرے حصے کی خبر دیتے ہیں، وہ اگر موجود تھا تو وہ کشمندری کی کتاب کا ترجمہ ہے جو ای پی ماتھرس کی مذکورہ بالا کتاب کی دوسری جلد ہے۔ چون کہ کشمندری سیمام ترک کا موضوع بھی کچھوں کی روزمرہ زندگی کی تعلیم سے متعلق ہے، اس لیے اشفاق احمد کو غلط فہمی ہوئی کہ یہ دمودر گپت کی کتاب کا دوسرا حصہ ہے۔

اسی ضمن میں ایک دلچسپ بات واضح کرنے کی ضرورت ہے کہ ای پی ماتھرس نے دمودر گپت اور کشمندری کی کتابوں کے تراجم سنسکرت سے نہیں، لوئی لانگے (Louis de Langle) کے فرانسیسی ترجمے سے کیے۔ لہذا میراجی کا ترجمہ اصل کتاب سے دو درجے دور ہے۔

میراجی کے ترجمے پر گفتگو سے پہلے، ماتھرس کے پیش لفظ سے کچھ حصوں کو پیش کرنا ضروری ہے۔ یہ حصے ہمیں ایک طرف کٹنیسی مٹم کے بارے میں کچھ اہم باتوں سے آگاہ کرتے ہیں اور دوسری طرف مشرقی

ادب کی طرف یورپی ذہنی رویے کی خبر بھی دیتے ہیں۔

[دونوں میں سے] کوئی مصنف طرف داری نہیں کرتا، نہ ہی کوئی نظم پوری طرح نصیحت آموز یا طنزیہ ہے۔ دونوں نظموں کو ایک کھیل کا راہنما کتابچہ سمجھا جاسکتا ہے جس میں اصولوں کو امیر نوجوانوں اور بیسواؤں کے لیے تحریری طور پر واضح کر دیا جاتا ہے اور جس میں بہتر کھلاڑی کو جیت کے لیے حوصلہ افزائی کی جاتی ہے.... [ہندوستان میں، جب یہ کتابیں تصنیف ہوئیں] بیسوائیں ہمدردانہ تعظیم پاتی تھیں اور انھیں شہر کی شان اور زینت سمجھا جاتا تھا۔ وہ تمام عوامی میلوں ٹھیلوں، مذہبی جلوسوں، گھڑ دوڑوں، مرغ، بیڑ اور دنبوں کی لڑائیوں کے مقابلوں میں دیکھی جاتی تھیں اور ہر تھیٹر کے ناظرین میں نمایاں ہوتی تھیں۔ بادشاہ ان پر مہربان ہوتے اور ان سے مشورہ کرتے تھے۔ ہم ان سے ڈراموں اور عشقیہ قصوں کی ہیروئنوں کے طور پر واقف ہیں.... جاتک میں ہم پڑھتے ہیں کہ انھیں ایک رات کے لیے ہزاروں سونے کے ٹکڑے دے دیے گئے اور ترنگ کی کتھا میں ایک بیسوانے ایک گھٹنے کے لیے پانچ سو باقی طلب کیے۔ بعد کی کتابوں میں ایک طوائف کو اس قدر دولت مند دکھایا گیا ہے کہ وہ ایک معزول بادشاہ کی بحالی کے لیے ایک پورا لشکر خرید سکتی ہے۔ ان نوازشات بے جا کی تہہ میں چھپی حقیقت کو سمجھنا مشکل نہیں۔ [ہندوستان کی عورتوں میں] ایک طرف مجبور اور کثیر الاعمال عورتیں شامل ہیں جو گھراؤنسل کی خدمت پر مامور ہیں اور دوسری طرف وہ عورتیں ہیں جو آزاد ہیں اور اپنے حسن کو قائم رکھنے کے لیے بے اولاد رہنے کا عہد کیے ہوئے ہیں۔ عورتوں کی یہ طبقاتی تقسیم، جس میں دوسرے سماجی گروہ بھی شامل ہیں، ہند میں، برہمنی اقتدار اور ذات پات کے نظام کی وجہ سے بہت گہری ہے۔ ”کٹنی کے پاٹھ“ اس وقت لکھی گئی، جب بیوی کی حالت اور ادھیکار برائے نام رہ گیا تھا۔ وہ ناخواندہ تھی اور آزادانہ سوچ سے واقف نہیں تھی۔ وہ کم عمری ہی میں اپنی ماں کے اختیار سے ساس کے اختیار میں چلی جاتی تھی۔ اس کے شوہر پر دوسروں کا بھی حق ہوتا اور وہ اس کے ساتھ ذہنی رفاقت نہیں رکھتی تھی۔ اسے فقط گمان کی بنیاد پر پرے کر دیا جاتا اور اگر بے اولاد رہتی تو نفرت کا نشانہ بنتی۔ اگر وہ بیوہ ہو جاتی تو اپنی بیوی میں زندہ رہنے جوگی نہ ہوتی۔ بلاشبہ بیوی کی اس حیثیت کا

جو کوئی دھرم کے کام کو پورا نہیں کرتا اور دھرم ہی سب سے بڑا گن ہے اور جو کوئی اترھ پر حیت پانے کی کوشش نہیں کرتا اور اترھ ہی سب سے بڑا دھن ہے اور جو کوئی کام کی دولت اکٹھی نہیں کرتا، جس سے پریم کا آئند ملتا ہے تو پھر اس سنسار میں جہاں ہر کوئی اچھی سے اچھی بات کی کھون میں لگا ہوا ہے، اس کا جیون کسی کام کا نہیں۔^{۱۰}

لہذا کٹنی متہم اسی سنجیدگی سے لکھی گئی ہے جس اعلیٰ سنجیدگی سے دھرم اور اترھ کی کتابیں۔ دوسرے لفظوں میں قدیم ہندوستان میں آدمی کا ایک خاص تصور تھا جو مذہب، علم اور عشق سے عبارت تھا۔ کٹنی متہم، کتاب عشق ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ قدیم ہندوستانی ادب میں مذہب، علم اور عشق میں کوئی تضاد نہیں۔ یہ کم و بیش وحدت کا وہی تصور ہے جو یونان میں علم کی وحدت کا تصور تھا، جس کے مطابق صداقت، خیر اور حسن ایک ہی اکائی کا حصہ تھے۔ خیر کی جستجو مذہب، صداقت کی فلسفہ اور آرٹ حسن کی جستجو کرتے تھے۔

ماہر سے ملتی جلتی غلط فہمی منٹو کو بھی ہوئی ہے جنہوں نے نگار خانہ کا دیباچہ لکھا۔ منٹو کے خیال میں میراجی نے کٹنی متہم (منٹو غلطی سے نئی متہم لکھتے ہیں) کا ترجمہ اس لیے کیا کہ ”وہ جنس زدہ تھے۔ یہ ”سکسپول پروٹ“ کا صحیح ترجمہ نہیں، مگر آپ اسے یہی سمجھیے۔ میراجی سے میں نے اس کے متعلق کئی بار باتیں کیں۔ ہر بار انہوں نے تسلیم کیا کہ وہ جنس زدہ ہیں.... مجھے یہاں ان کی شخصیت کا تجزیہ نہیں کرنا ہے اور نہ مجھے اس کے جنسیاتی رجحانات کا تذکرہ کرنا ہے۔ اس کا ذکر صرف اس لیے آگیا ہے کہ اتفاق سے اس کتاب کا موضوع ٹھیک جنسیاتی ہے۔“^۶ دوسرے لفظوں میں نگار خانہ میں میراجی کی جنسی کج روی کا انکاس ہوا ہے۔ اگر جنسی کج روی نگار خانہ جیسی نثر کی تخلیق کا باعث ہو سکتی ہے تو ایسی کج روی پر ہزاروں کی پاک دائمی قربان کی جانی چاہیے۔ یہاں مقصود میراجی کی کسی کج روی کا دفاع مقصود نہیں۔ اگر ان میں جنسی یا کوئی دوسری کج روی تھی تو یہ ان کا شخصی انتخاب یا مجبوری تھی۔ ہمیں ان کی شخصیت سے نہیں، ان کے کام سے غرض ہے اور ان کے کام (اور یہاں ان کے تراجم پیش نظر ہیں) میں جنسی بے راہ روی نہیں، عشق و جمال کو اس کی حد کمال تک سمجھنے اور اسے ایک تہذیب میں بدلنے کی سعی ملتی ہے۔ مذہب، فلسفہ اور عشق کی حد کمال اور اس سے وجود میں آنے والی تہذیب کیا ہے، اس کا جواب آسان نہیں، مگر اتنا ہم کہہ سکتے ہیں، یہ تہذیب ایک اعلیٰ درجے کے نشاط

سب سے زیادہ فائدہ دینا اٹھاتی۔ بیسوا کی آزادی کی حفاظت قانون کرتا اور وہ تسلیم و انکار کی مجاز تھی۔ اسے صرف دولت ہی سے زیر کیا جاسکتا تھا اور وہ واحد ایسی مخلوق تھی جو مردوں کی رقابت کا بھی فائدہ اٹھاتی۔ اس کے بناؤ ٹھنڈا کا ایک جز اس کی مکمل تعلیم تھی اور اس کی تعلیم نہ صرف مودہ لینے والی ہوتی بلکہ اس کا تحفظ بھی کیا جاتا۔

اس طرح جیسے بیوی زیادہ سے زیادہ غلام ہوتے چلی گئی، بیسوا زیادہ سے زیادہ ایک آدرش بننے چلی گئی، ایک ایسی چیز جس کے لیے لافانی نادانیاں کی جانے لگیں۔ اس کے لیے خود کو برباد کرنا رواج بن گیا۔ اگرچہ حقیقی تکتہ رس، ذہین اور تعلیم یافتہ مرد، ان بیسواؤں کے متعلق وہ سب جانتے ہوئے جسے جانا جاسکتا تھا، خود کو ان کی بھیئت چڑھا دیتے تھے۔^۸

ای پی ماہر نے ہندوستانی سماج میں بیسوا کے رسوخ کی تو درست نشان دہی کی، مگر ایک اہم بات سمجھنے سے قاصر رہے۔ کسی بات کی تہہ تک نہ پہنچ سکتا ایک معاملہ ہے اور کسی اہم بات کی ناروا تعبیر کرنا دوسرا معاملہ ہے۔ ماہر صاحب نے کٹنی متہم کو ایک راہ نما کتابچہ یا مینول کہا ہے۔ کیا کوئی مینول ایک جمال پارہ ہو سکتا ہے جس طور کٹنی متہم ہے؟ اس میں عورت کے جمال، مرد و عورت کے رشتے، لاگ لگاؤ، جنسی معاملات اس عمدہ پیرائے میں پیش ہوئے ہیں کہ پڑھتے ہوئے اس جانب توجہ ہی نہیں جاتی کہ یہ ایک کٹنی کا مٹی کے لیے ہدایت نامہ ہے۔ دمودر گپت کے بارے میں زیادہ معلومات نہیں ملتیں۔ بس اس قدر معلوم پڑتا ہے کہ وہ آٹھویں صدی کے شاہ کشمیر جیا پید اور نیا یادیتا کے دربار میں ایک اعلیٰ عہدے دار تھا۔ یعنی وہ نٹیوں کا دلال نہیں تھا۔ اس نے یہ کتاب کیوں لکھی، اس کا جواب ہمیں ماہر صاحب کے پیش لفظ میں نہیں ملتا۔ تاہم ایک اور کتاب اس سلسلے میں ہماری یاد دہی کرتی ہے اور وہ ہے اے بیری ڈیل کا بھک کی سنسکرت ادب کی تاریخ۔

آدمی کے مقاصد حیات میں تیسرا کام یعنی محبت ہے اور ہندوستانی مصنفین نے اس موضوع کو اسی طرح سنجیدگی سے لیا ہے جس طرح دھرم اور اترھ کو۔ جس طرح اترھ شاستر بادشاہوں اور وزیروں کے لیے ہے، اسی طرح کام شاستر صاحبان ذوق کے مطالعے کے لیے ہے، جو محبت کے علم کو حد کمال تک لطیف اور مفید بنانا چاہتے ہیں۔^۹

حیرت اور دلچسپی کی بات یہ ہے کہ یہی بات دمودر گپت کی اس کتاب میں بھی درج ہے۔ یہاں اقتباس دیکھیے جو نگار خانہ سے لیا گیا ہے۔

اور اتنی ہی بلند مرتبہ بصیرت سے عبارت ہے۔ انسان نے اپنے دکھوں سے نجات کے لیے اس نشاط و بصیرت سے بڑھ کر کسی اور شے کو اپنا ملنا نہیں پایا۔ بصیرت دکھ کا خاتمہ کرے نہ کرے، دکھ کو سہنے کا وقار ضرور عطا کرتی ہے۔ یہی وقار اُمیر تمکنت و بصیرت نگار خانہ کے صفحات میں نور افشاں ہے۔ ایک ایسی کتاب جو کتنی کے پاٹھوں پر مشتمل ہے، اس میں ایسی باتیں اس امر پر دال ہیں کہ آرٹ میں اکثر باتیں تمثیلی ہوتی ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اس ”مینول“ میں درج ذیل باتیں کیوں کر آتیں۔ یہ اقتباسات دیکھیے:

سنو، ہم رنڈیوں کے وجود کی بنیاد ہی ان باتوں پر ہے کہ کبھی تو چاہت میں اپنا آپ گنوا دیں اور کبھی کسی کو اپنی نفرت کی آگ سے جلا دیں... اب ایسی صورت میں اگر کبھی کسی رنڈی کے دل میں کسی کی سچی اور پاک محبت پیدا ہو جائے تو یوں سمجھو کہ اس کی زندگی دکھ کا گھر وندا بن جاتی ہے۔^{۱۱}

برے ارادے جس کے دل میں ہوتے ہیں، وہ تسلی کی باتیں بہت بناتا ہے اور سچے سیوکوں کو بڑی آسانی سے بھگا دیتا ہے۔ مرتا ہوا شکاری کتا تو اگر اس میں سکت ہو گھٹ گھٹ کر جنگلی سور کو بھی چاٹنے لگے گا۔^{۱۲}

لوگوں کے دل میں چاہے اپنی بھلی بیبیوں کے لیے کتنی ہی گہری چاہت کیوں نہ ہو، پھولوں کے تیروں والا چنچل دیوتا انھیں ایسی ناریوں کی طرف موڑ دیتا ہے جو چاہے جانے کے جوگ ہوتی ہی نہیں۔^{۱۳}

پر ایسا بھی تو ہوتا ہے کہ کبھی کبھی اونٹ تیکھے تیز کانٹوں بھری جھاڑیوں پر منہ مارتے مارتے اتفاق سے شہد کے چھتے تک بھی جا پہنچتا ہے۔^{۱۴}

فنی اعتبار سے بھی میراجی کے تراجم توجہ چاہتے ہیں۔ میراجی نے تمام ترجمے انگریزی کی وساطت سے کیے، یہاں تک کی عمر خیام کی رباعیات کو بھی فٹز جیرالڈ کے انگریزی ترجموں کی اساس پر اردو میں ڈھالا۔ واحد زبان کے ذریعے کثیر شعری روایتوں تک رسائی جس قدر آسان تھی، ان کثیر روایتوں کی اصل تک رسائی اتنی ہی مشکل۔ ترجمہ اصل تک پہنچنے اور اسے اپنی زبان میں اس طور منتقل کرنے کا نام ہے کہ اصل کا ذائقہ باقی رہے۔ ذائقہ کا لفظ رواروی میں نہیں لکھا۔ جس طرح یہ ہماری حس کسی شے کی تلخی، ترشی، نمکینی، شیرینی، کڑواہٹ، کھارے پن کو محسوس کرتی ہے اسی طرح مختلف ادبی روایتوں کے اس سے ملتے جلتے ذائقوں کو ترجمہ

نگار محسوس کراتا ہے۔ مشکل یہ ہوتی ہے کہ کچھ ادبی روایتوں میں ایسے ذائقے ہوتے ہیں، جن سے دوسری زبان ہی نا آشنا ہوتی ہے۔ تکنیکی زبان میں کہیں تو ہر زبان کا ایک ’رجسٹر‘ ہوتا ہے اور اس رجسٹر کے آگے کئی ذیلی منطقے ہوتے ہیں۔ ایک ہی لفظ ایک زبان کے رجسٹر میں ایک معنی میں اور دوسری زبان میں دوسرے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً اردو میں بازیافت کا لفظ کھوئی ہوئی شے، گمشدہ متن، بھولے بسرے گیت کو پانے کے معنی میں استعمال ہوتا ہے جب کہ فارسی میں یہی لفظ پرانی اشیا کو از سر نو کارآمد بنانے کے مفہوم میں برتا جاتا ہے۔ ’ملین‘ انگریزی میں کسی دوسرے سیارے کی اجنبی مخلوق کے لیے جب کہ جرمن میں یہ کسی بھی غیر ملکی کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ یہی نہیں کسی کیفیت، احساس کے لیے ایک زبان میں کچھ لفظ ہوتے مگر کسی دوسری زبان میں اس طرح کے لفظ موجود ہی نہیں ہوتے۔ اسی طرح ایک ہی زبان کے قدیم، کلاسیکی زمانوں کے لفظوں کے مفہیم بدل جاتے ہیں، اور اس سے بھی بڑھ کر کچھ شاعر روزمرہ اور لغت کی زبان ہی کو بدل دیتے ہیں۔ جیسے اقبال نے اسماعیل معرفت کو شعریت بہ کنار کر دیا۔ میراجی کے لیے آسان نہیں تھا کہ فرانسیسی، جرمن، جاپانی، چینی، اطالوی، سنسکرت، بنگالی زبانوں کے شعرا کو فقط انگریزی کے ذریعے اس طور اردو میں پیش کرتے کہ ان متعدد زبانوں کے ذائقے یا رجسٹر کو اردو کے رجسٹر سے ہم آہنگ کرتے۔ اس ضمن میں میراجی کی مدد اگر کسی شے نے کی تو وہ ان کا شعری تخیل تھا جو ہمہ رنگ تھا؛ یہ تخیل انھیں ہر دیس کے گیتوں اور شاعری کو محض اپنی روایت پر قیاس کرنے سے باز رکھتا تھا اور یہی تخیل انھیں غیر معمولی مطالعہ کرنے کی تحریک دیتا تھا۔ میراجی کسی شاعر کا ترجمہ کرنے سے پہلے اس کے بارے میں نہایت تفصیل سے پڑھتے، اس کی شخصیت و شاعری پر فیصلہ کن انداز میں اثر انداز ہونے والے عوامل کا مطالعہ کرتے۔ متن کا واضح تنقیدی شعور، ان کے تخیل میں ایک ہیولا ابھارتا اور پھر اسی ہیولے کو وہ ترجمے میں ایک مجسم صورت دیتے۔ انھیں کچھ شاعروں سے طبعی مناسبت تھی، جیسے جرمنی کے ہائسنے (دونوں نے اپنی محبوباؤں کی مقدس یادوں کو عمر بھر سینے سے لگائے رکھا)، آئر لینڈ کے طامس مور، فرانس کے بودلیئر، سنسکرت کے امارو سے۔ چنانچہ ان کی شاعری کے اصل ذائقے تک رسائی میں انھیں زیادہ مشکل نہیں ہوئی۔

جہاں تک کٹنسی متہم کے ترجمے کا تعلق ہے تو اس کو پڑھتے ہوئے لگتا ہے کہ جیسے راست سنسکرت سے ترجمہ کیا گیا ہے۔ قدیم آریائی تہذیب میراجی کی روح میں رچی بسی تھی۔ وہ اس تہذیب کی اساس اور علامتوں کا نہ صرف شعور رکھتے تھے، بلکہ ان کے تصور کائنات کا یہ ایک اہم جزو اور ان کے احساسات میں گہلی

ملی تھی۔ نگار خانہ کے لفظ لفظ سے قدیم آریائی تہذیب کی خوشبو محسوس ہوتی اور اس تہذیب کا زندگی، جنس، عورت سے متعلق وژن درشن دیتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اردو زبان کا بنیادی مزاج بھی کہیں مجروح نہیں ہوتا۔ اصل یہ ہے کہ میراجی نے اس کتاب میں جس اسلوب کو رد رکھا ہے، وہ ان کے ایک سیاسی اعتقاد سے پھوٹا ہے۔ قومیت پرستی کے وہ متضاد بیانیے جو زبانوں کی تفریق سے ایک الاؤ بھڑکائے ہوئے تھے، ان میں اردو اپنی اس اصل سے محروم ہوتی جا رہی تھی جو اس زبان کی مقامی ہندی اساس اور ہندو اسلامی تہذیب کے تال میل سے وجود میں آئی تھی۔ میراجی کا اعتقاد اردو کو اس کی اصل سے وابستہ رکھنا تھا اور اس کی سیاسی معنویت گہری تھی۔ اسی لیے میراجی نے خود لکھا کہ

اسے اس زبان میں ترجمہ کیا ہے جسے پڑھنے کے بعد کل ہند زبان کے تنازع کا امکان ہی باقی نہیں رہتا۔^{۱۵}

یہاں میراجی کے ترجمے اور ای پی ماکھرس کے ترجمے کا تقابل دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ پہلے ماکھرس کا ترجمہ دیکھیے:

In the hundred yeras which are given to us, the best thing of all is the body, for it is the place of the first encounter; the fair on eadvances her unquiet heart, and he ardently regards her coming.

Did he make you to be a second Nala? Is all the magnificence of Spring within you? Are you Kandarpa walking again among men, with a quiver laced with flowers?^{۱۶}

اب میراجی کا ترجمہ دیکھیے:

جیون کے سوسالوں میں سب سے اچھی چیز جو ہمیں ملتی ہے وہ ہے ہمارا شریر، کیوں کہ یہی ہمارے پہلے آنے والے سامنے کا ٹھکانہ ہے، اس ٹھکانے پر سندری اپنے چنچل من کو آگے بڑھاتی ہے اور اسی ٹھکانے پر پریمی بڑی چاہ کے ساتھ اسے آگے بڑھتے دیکھتا ہے۔

کیا تمہیں بنانے والے نے تمہیں ایک دوسرے تل کے روپ میں ڈھالا ہے؟ کیا بسنت رت کی ساری آن بان تم ہی میں رچی ہوئی ہے؟ کیا منش جاتی میں پھولوں سے سجا جایا تیر

لیے ہوئے تم کوئی مدن دیوتا ہو؟^{۱۷}

دونوں ترجموں کا فرق ظاہر ہے۔ میراجی کے ترجمے میں شریر، سندری، روپ، بسنت رت، منش جاتی، مدن دیوتا جیسے الفاظ آریائی تہذیب اور اردو کی تہذیب دونوں کے رجسٹر میں مشترک ہیں، مگر انگریزی میں نہیں۔ مفہوم کی سطح پر ایک دوسرے کے تقریباً مساوی ہونے کے باوجود اردو متن کہیں زیادہ سنسکرت اصل کے قریب محسوس ہوتا ہے۔ اس سے ہم دو نتیجے کر سکتے ہیں۔ ادبی متن، مفہوم سے سوا ہوتا ہے اور ترجمہ اگر صرف مفہوم کو پیش کرے تو وہ جتنا کہتا ہے، اس سے کہیں زیادہ اور بعض صورتوں میں کئی اہم باتیں کہنے سے قاصر رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ادبی متن میں مفہوم کے علاوہ، ایسے احساسات ہوتے ہیں، جنہیں کوئی ثقافت صدیوں پر پھیلے عمل کے ذریعے کچھ خاص علامتوں میں محفوظ کرتی ہے۔ ترجمہ ان علامتوں کے مترادفات تلاش یا وضع کرنے میں جاں توڑ کوشش ضرور کرتا ہے، مگر یہ مترادفات اصل متن کے احساسات کو نہیں، نئے احساسات کو پیش کرتے ہیں۔ ہم سہل نگار بن کر اسے ترجمے کی ناکامی سے تعبیر کر سکتے ہیں، لیکن اگر ہم اپنے دل میں انسانی مساعی کے احترام کا ہلکا سا جذبہ بھی رکھتے ہوں تو اسے دو تہذیبوں کا مکالمہ قرار دیں گے اور مکالمہ لازمی اور فطری اختلافات برقرار رکھتے ہوئے مشترک باتوں کی مخلصانہ تلاش کے سوا کیا ہے!

حوالہ جات

- * اسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، اورینٹل کالج، جامعہ پنجاب، لاہور۔
- ۱۔ ڈاکٹر جلال انجم، قلق میرٹھی: حیات اور کارنامے (دہلی: فیضی پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء)، ص ۲۲۳۔
- ۲۔ سی ایم نعیم، Text and Context، (دہلی: پرمانٹ بلیک، ۲۰۰۴ء)، ص ۱۲۲۔
- ۳۔ کرٹل ڈبلیو۔ آر۔ ایم ہالرائیڈ، "First Symposium on Urdu Poetry" مشمولہ Muhammad Husain Azad: Life, Works and Influence مرتبہ محمد اکرام چغتائی (لاہور: پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، ۲۰۱۱ء)، ص ۲۵۹ تا ۲۵۷۔
- ۴۔ ایضاً، ص ۴۳۸۔
- ۵۔ میراجی، مشرق و مغرب کے نغمے (کراچی: آج، ۱۹۹۹ء)، ص ۴۷۔
- ۶۔ گیتا ٹیل، Lyrical Moments: Historical Hauntings، (کیلی فورنیا: سنٹنر ڈیونیورسٹی پریس، ۲۰۰۱ء)، ص ۵۰۔
- ۷۔ میراجی، مشرق و مغرب کے نغمے، ص ۸۵۔
- ۸۔ ای پی ماکھرس، Eastern Love, Vol 1 & 2 (لندن: جون روڈر، ۱۹۲۷ء)، ص ۸۵۔

- ۹۔ اے۔ ہیری ڈیل کا کتبہ، *A History of Sanskrit Literature* (دہلی: موتی لال بنارس داس پبلشر، ۱۹۹۳ء)، ص ۶۷۔
- ۱۰۔ میراجی، نگارخانہ (لاہور: بک ہوم، ۲۰۰۴ء)، ص ۶۶۔
- ۱۱۔ ایضاً، ص ۳۳۔ ۳۵۔
- ۱۲۔ ایضاً، ص ۷۵۔ ۷۶۔
- ۱۳۔ ایضاً، ص ۷۶۔
- ۱۴۔ ایضاً، ص ۷۸۔
- ۱۵۔ بحوالہ رشید امجد، ”نگارخانہ: ایک جائزہ“، مشمولہ جدید ادب، میراجی نمبر، شمارہ ۱۹ (جرمنی، جولائی تا دسمبر ۲۰۱۲)، ص ۱۵۷۔
- ۱۶۔ ای پی ماکھرس، *Eastern Love, Vol 1 & 2*، ص ۸۵۔
- ۱۷۔ میراجی، نگارخانہ، ص ۷۱۔

مآخذ

- ۱۔ امجد، رشید۔ ”نگارخانہ: ایک جائزہ“۔ جدید ادب میراجی نمبر۔ جرمنی (جولائی تا دسمبر ۲۰۱۲)۔
- ۲۔ جلال انجم، ڈاکٹر۔ قلق میرٹھی: حیات اور کارنامے۔ دہلی: فیضی پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء۔
- ۳۔ کتبہ، اے۔ ہیری ڈیل۔ *A History of Sanskrit Literature*۔ دہلی: موتی لال بنارس داس پبلشر، ۱۹۹۳ء۔
- ۴۔ گیتا پٹیل، *Lyrical Moments: Historical Hauntings*۔ کیلی فورنیا: سینٹر ڈیو نیورسٹی پریس، ۲۰۰۱ء۔
- ۵۔ ماکھرس، ای۔ پی۔ *Eastern Love, Vol 1 & 2*۔ لندن: جون روڈکر، ۱۹۲۷ء۔
- ۶۔ میراجی۔ مشرق و مغرب کے نغمے۔ کراچی: آج، ۱۹۹۹ء۔
- ۷۔ نگارخانہ۔ لاہور: بک ہوم، ۲۰۰۴ء۔
- ۸۔ نعیم، سی ایم۔ *Text and Context*۔ دہلی: پرماتھ پبلیک، ۲۰۰۴ء۔
- ۹۔ ہارلینڈ، کرنل ڈبلیو۔ آر ایم۔ "First Symposium on Urdu Poetry"۔ *Muhammad Husain Azad: Life, Works and Influence*۔ مرتبہ محمد اکرام چغتائی۔ لاہور: پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، ۲۰۱۱ء۔