بنیاد جلد ۵، ۲۰۱۴ء

محمد عمر میمن

محمد عمر میمن*

مصری کی ڈلی یا سفید چینی: ترجمہ نگاری اور اس کے آزار

کامیاب ترجمہ وہ ہے جو اصل کے مطابق ہو (یا بڑی حد تک اصل کے مطابق ہو) اور
خلاقانہ شان رکھتا ہو۔ ظاہر ہے ان دونوں باتوں کا یکجا ہونا تقریباً ناممکن ہے۔

اور

لہٰذا یہ کہنا غلط ہے کہ ترجمہ کیے ہوئے فن پارے کو ترجمہ نہیں معلوم ہونا چاہیے۔[1]

دسمبر ۲۰۱۰ء کے اوائل میں جب میں کراچی پہنچا تو ''بین الاقوامی اردو کانفرنس'' کو شروع ہوئے ایک دن ہو چکا تھا۔ چونکہ دوسرے دن کی پہلی بیٹھک اردو افسانے سے متعلق تھی اور مجھے فکشن سے دلچسپی بھی ہے، میں اس کے حاضرین میں جا شامل ہوا۔ وہاں سے بے کیف ہو کر گھر لوٹنے کے لیے اٹھا تو برآمدے میں کسی صاحب نے مخاطب کیا اور بتایا کہ ٹی وی Channel-1 اپنے ''بک کلب'' پروگرام کے لیے میرا انٹرویو لینا چاہتا ہے۔ مجھے کیا تعارض ہو سکتا تھا۔ وہ صاحب مجھے اس اسٹیج پر لے کر پہنچے جو ''آرٹس کاؤنسل'' کے عقب میں کھلی فضا میں منعقد ہونے والی تقریبوں کے لیے مخصوص ہے۔ وہاں مسعود اشعر اور اردو کے بزرگوار انتظار حسین صاحب اپنی اپنی نشستوں پر پہلے سے براجمان تھے۔

تقریباً گھنٹا بھر کے اس انٹرویو میں ـــــ جس کا موضوع افسانوی ادب اور ترجمہ نگاری کے حوالے سے گفتگو بتایا گیا ـــــ ہم تینوں کے آگے کئی سوال رکھے گئے، جن کو، اور ان کے جوابات کو بھی،

یہاں دہرانا فائدے سے خالی نہ ہوگا۔کیا مغربی فکشن اردو میں مناسب مقدار میں ترجمہ ہو رہا ہے اور کیا مغرب میں فکشن، خاص طور پر ناول کی افضلیت اور اس کی بابت بحث مباحثوں نے اردو کے ارباب ذوق میں بھی اسی قسم کے بحث و مباحثے کو راہ دی ہے؟ مسعود اشعر صاحب نے بڑا دوٹوک جواب دیا: ''تھوڑا بہت ترجمہ ہو رہا ہے، لیکن اتنا نہیں جتنا ہونا چاہیے۔'' دوسری بات کی بابت بھی ان کا جواب اتنا ہی مختصر تھا: ''کچھ ہوئی ہے لیکن زیادہ نہیں!'' اس سلسلے میں انہوں نے دو باتیں اور کہیں: اول تو یہ کہ عالمی ادب تک ہماری رسائی اس کے انگریزی تراجم کے ذریعے ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ ان انگریزی تراجم کی بابت اکثر ''غلط'' ہونے کا گمان کیا جاتا ہے، جس کی وجہ سے نئے ترجمے کی حاجت محسوس ہوتی ہے۔انھوں نے دلیل کے طور پر ٹالسٹائی کے ناول *War and Peace* کے سات اور مارسیل پروست کے *À la recherche du temps perdu* کے دو ترجموں کا حوالہ دیا۔اگرچہ انھوں نے ''موضوع'' اور ''اسلوب'' کے ضمن میں کسی قدر مغربی اثر کا اعتراف کیا، ان دونوں اصطلاحوں کی کوئی تشریح نہیں کی۔یہی نہیں، بلکہ تراجم کی مقدار کے بارے میں بھی ان کے بے حد قلیل سے جواب سے کوئی واضح اندازہ قائم کرنا مشکل تھا۔

مجھے یوں محسوس ہوا کہ جواب سرسری اور ناکافی تھا۔اس میں ترجمہ نگاری کے دقیق اور خاصے تکنیکی مسائل سے نبردآزما ہونے کی کوشش یکسر ناپید تھی۔مثلاً، پہلے ایک آدھ سامنے کی موٹی اور ضمنی سی بات کا ذکر ہوجائے: ہمارے مغربی جانب، پڑوسی ملک ایران میں شرح خواندگی اب تقریباً سو فیصد کو پہنچا چاہتی ہے۔مغربی زبانوں میں نوشتہ سائنسی، ادبی، اور فلسفے کی کتابوں کا ترجمہ، اور بعض اوقات تو ایک ہی کتاب کے کئی فارسی تراجم، وہاں مغرب میں اشاعت کے ایک دو سال کے اندر اندر ہی طبع ہوجاتے ہیں۔(سرِ راہے یہ ذکر بھی ہوجائے کہ پاکستان میں خود فلسفہ اور اس کی بابت غور و خوض جس کسمپرسی، یا بلکہ نزاع کے عالم میں ہے اس کا اندازہ سید حسین نصر اور اولیور لی مین کی ایڈٹ کردہ *History of Islamic Philosophy*[۴] کے پاکستان میں فلسفے کی بابت چار صفحے کے باب کے معیار کی فرومائگی اور نارسائی کو دیکھ کر آسانی سے کیا جاسکتا ہے۔اس کے مقابلے میں دورِ حاضر کے ایرانیوں کی فلسفے اور تصوف کی مابعد الطبیعیات سے دلچسپی نہ صرف قائم اور بے حد فعال ہے، بلکہ ان

موضوعات پر وہاں قابلِ ذکر اور اہم کام بھی ہو رہا ہے۔)ابھی حال ہی میں مَیں نے پڑھا تھا کہ ایرانیوں نے لاطینی امریکی اور ہنگری زبان کے بے شمار ناولوں کا فارسی میں ترجمہ کر ڈالا ہے، فرانسیسی، جرمن وغیرہ کے تراجم کو تو جانے دیجیے۔دوسری طرف، پاکستان میں شرح خواندگی شرمناک حد تک کم ہے، اور اس میں اردو کا حصہ تو اور بھی کم۔اردو فکشن پڑھنے والوں کی تعداد مشکل سے ایک فیصد ہوگی، یا اس سے بھی کم۔اب چونکہ علما، ادبا، مصوروں، موسیقاروں، اور دیگر فنکاروں کو جو شاہی سرپرستی ہمارے گذشتہ ادوار میں حاصل رہی تھی اسے رفت وگذشت ہوئے زمانہ ہو چکا ہے، اردو کا موجودہ ادیب محض اپنی نگارش کے بل بوتے پر روزی نہیں کما سکتا۔(پھر یہ کہ درباروں، رجواڑوں اور نوابوں کے ٹکڑوں پر پلنا کوئی ایسی قابلِ فخر بات نہیں۔) ہمارے بیشتر لکھنے والے، بشمول انتظار حسین اور مسعود اشعر صاحبان، لکھنے کے علاوہ دوسرے پیشوں سے اپنا پیٹ پالتے ہیں، اور دو چار کو چھوڑ کر باقی سب حصولِ معاش کے لیے بڑے وقت طلب پیشوں میں مصروف ہیں۔ان پیشوں میں اشتغال سے بمشکل نکالی ہوئی چند ساعتوں میں یہ اصحاب لکھنے لکھانے کو ایک مستقل اور باقاعدہ پیشے کے طور پر بھلا کیسے اپنا سکتے ہیں؟ ان کے مادی اعتبار سے اس شوقِ فضول کو زیادہ سے زیادہ فرصت کے وقتوں کا ایک شغل یا ہوبی ہی کہا جاسکتا ہے۔اس سے ان کی معاشی ضرورتوں کی تسکین نہیں ہوتی۔پھر یہ بھی کہ بہت سے نئے ادیبوں کو اپنی کتابیں خود پیسے دے کر چھپوانی پڑتی ہیں۔

کتاب کی تعدادِ اشاعت عام طور پر ۵۰۰ درج کی جاتی ہے، الا ماشاء اللہ! اور یہ اس ملک میں جس کے باشندوں کی تعداد ۱۸۰ ملین ہے۔تقسیمِ ہند کے آس پاس کے زمانے میں فکشن کی کتاب پر اس کی تعدادِ اشاعت ایک ہزار یا گیارہ سو درج کی جاتی تھی۔(خیر، یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں کہ اکثر اردو کے کمرشل پبلشر کتاب مندرجہ تعداد سے کہیں زیادہ چھاپتے ہیں، لیکن اگر یہ پانچ ہزار یا دس ہزار بھی ہو تو اس کی آمد سے ادیب کی گذر اوقات کتنے دن تک ہو سکے گی۔)

میں نے جب اپنے ایک مدیر اور پبلشر دوست کو چند ناولوں کے ترجمے کتابی شکل میں چھاپنے کے لیے دیے تو انہوں نے کہا کہ کتاب چھاپیں گے تو تعداد یہی دو سو ڈھائی سو ہوگی، اور اگر یہ پوری بک بھی گئی تو اس میں کئی سال لگ جائیں گے۔اس سے بہتر ہے کہ ترجموں کو رسالے میں شائع

کردیا جائے کہ اس کے بندھے ہوئے پانچ چھ سو باقاعدہ خریدار تو ہیں۔اس طرح یہ جلد اور نسبتاً زیادہ پڑھے جائیں گے۔میں عمومی صورتِ حال کا ذکر کررہا ہوں۔بعض ادیب اور بعض نوع کی کتابیں یقیناً کثیر تعداد میں چھپتی اور بکتی ہیں، لیکن ان کی حیثیت استثنائی ہے۔

اس صورت حال میں، ادب میں ایک پرجوش انہماک کی کمی کا رونا رونا کس حد تک معقول ہوسکتا ہے؟ یہی غنیمت ہے کہ نا سازگار ماحول اور ادب کش رویے کے باوجود ہمارے ادیب کچھ نہ کچھ پھر بھی کرلیتے ہیں۔کیا یہ ضروری نہیں کہ اولاً شرح خواندگی کی پیش رفت کا بندوبست کیا جائے؟ اور پھر اس سے بھی تشفی بخش نتیجے کی توقع خیالِ خام ہے، اگر ساتھ ہی نئی پود میں اردو کے ثقافتی ورثے کی بابت مثبت رویہ نہ پیدا کیا جائے۔

چلیے اب اہم مسائل کی طرف آتے ہیں۔یہ کہنا کہ کسی مغربی ادیب کی نگارش کو متعدد ترجموں کی حاجت اس لیے پیش آئی کہ ہر پچھلا ترجمہ صحیح نہیں تھا، معاملے کی پیچیدگی کو کچھ زیادہ ہی آسان بنا دینا ہے۔ہمیں یہ فرض نہیں کرلینا چاہیے کہ متن کوئی اٹل اور جامد شے ہے جس کے بس ایک معنی ہوتے ہیں۔چونکہ ہر معاشرہ اور نسل کسی فن پارے کا ترجمہ اولاً اپنے لیے کرتی ہے، اس کے مختلف ترجموں میں فرق اور اختلاف کا در آنا ناگزیر ہے۔پھر یہ کہ ہر نسل کے ترجمہ نگار فن پارے کی تفہیم میں اپنی مخصوص شخصیت اور بصیرت سے کام لیتے ہیں جن کا واحد ترجمے کی صورت میں ضائع ہوجانا لازمی ہے۔ارس وڈمیر (Urs Widmer) کا قول ہے کہ:

> کسی ادبی متن کی صرف واحد کلید نہیں ہوتی جو اس کے سارے اسرار و رموز ہم پر منکشف کرسکے۔[۳]

اس سے ملتی جلتی لیکن مفصل بات شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے کہی ہے، یعنی کہ:

> ہم نظم یا شعر کے اندر پنہاں و پیدا تمام مطالب سمجھ لیں [...] ناممکن ہے
>
> اور
>
> ہر شخص ہر شعر کو مختلف زمانوں اور صورتِ حال میں مختلف طرح دیکھتا ہے
>
> اور
>
> شعر کے لغوی معنی نہ بدلیں لیکن پڑھنے والے کی صورتِ حال کے اعتبار سے معنویت

> بدل جاتی ہے۔[۴]

گو یہ قول شعر کی بابت ہے، تاہم اس کا اطلاق بلاتردد ہر فنکارانہ نگارش پر ہوسکتا ہے جس میں تخلیقی زبان استعمال ہوئی ہو، اور ہر اثر انگیز اور معیاری اعتبار سے بلند ناول اور افسانے کا دارومدار لامحالہ تخلیقی زبان کے استعمال پر ہوتا ہے۔مزید برآں، یہ بھی ملحوظ رہے کہ جب کوئی فن پارہ لکھنے والے کے ذہن سے نکل کر منظر عام پر آجائے تو پھر اس کے جملہ معنوی حقوق صرف مصنف کے نام محفوظ نہیں رہتے۔اگر نگارش کا متن اپنی داخلی دروبست میں کسی مخصوص مفہوم کی نفی نہیں کرتا، تو اس بات پر اصرار کہ مصنف کا منشا تو اس سے مختلف تھا کوئی بہت زیادہ بامعنی اعتراض نہیں ہوسکتا، نہ کوئی ٹھوس اور ناگزیر اصولِ نقد۔معنویت کی کثیر الجہتی کی بڑی وجہ ہر اچھی نگارش میں ابہام کا عنصر ہے، جس کی شعر کے حوالے سے فاروقی صاحب نے بڑی اچھی وضاحت کی ہے۔کہتے ہیں کہ غالب کو مشکل پسند شاعر کہا جاتا ہے، اور خود غالب بھی اپنے کو شاید مشکل پسند ہی سمجھتے تھے۔لیکن یہ مشکل پسندی اس نوعیت کی نہیں تھی کہ لفظ سمجھ میں نہیں آرہا (ایسا ہے تو لغت دیکھ لیجیے)، بلکہ شعر میں ابہام کی وجہ سے ہے جو، کم از کم غالب کے یہاں، استعارہ در استعارہ کے استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔ویسے ابہام کے چار عناصر (تشبیہ، پیکر، استعارہ، علامت) میں سے دو کا وجود فن پارے میں ضروری ہے۔[۵] چاہے یہ فن پارہ شعری ہو یا نثری۔یہ ابہام کی نیم روشن دھندلی دھندلی فضا ہی ہوتی ہے جس میں کئی تعبیریں، وہ جو شاعر کا منشا ہوں، اور وہ بھی جو لوگوں کو بعد میں نظر آئیں، بہ یک وقت موجود رہتی ہیں۔یہی وصف وہ فاصلہ پیدا کرتا ہے جو اچھے شعر میں شاعر اور قاری/سامع کے درمیان سکڑنے نہیں پاتا اور شعر ہر دور میں تازہ کار محسوس ہوتا ہے۔[۶]

> استعاراتی یقیناً ادب کا منطقہ ہے۔

> شاید اس سے وڈمیر کی مراد بھی یہی ہے اور اس سے بھی کہ:

> ”غیر گومگو جیسے منطقوں میں خیالات کا گذر نہیں“
>
> (Inunambivalent zones thoughts are not had)۔[۷]

ماریو ورگس یوسا (Mario Vergas Llosa) نے اپنے فرضی نوجوان ناول نگار کو اچھا

فکشن لکھنے کی جو راہیں سجھائی ہیں ان کو بیان کرنے کے بعد، بالکل آخر میں یہ بھی کہتا ہے:

> اس کے باوصف، یہ واضح کر دینا مجھے سب سے زیادہ اہم معلوم ہوتا ہے کہ تنقید، خود اپنے میں، اس وقت بھی جب یہ غایت درجہ تحت گیر اور وجدانی ہو، امر تخلیق کی مکمل توجیہ کرنے کی اہل نہیں ہوتی، اس کی اپنی کلیت میں تشریح کرنے کی۔ ایک کامیاب فکشن یا نظم میں ہمیشہ ہی ایک ایسا عنصر یا بُعد شامل ہوگا جسے عقلی تنقیدی تجزیہ گرفت میں لانے سے عاجز رہے گا۔ یہ اس لیے کہ تنقید تعقّل اور ذہانت کا ثمر ہوتی ہے، اور ادبی تخلیق میں دوسرے عوامل بعض اوقات اس کے لیے فیصلہ کن اہمیت کے حامل — جیسے وجدان، حسیت، عمدہ قیاس آرائی، اور حتیٰ کہ اتفاق — دخیل ہوتے ہیں اور تنقید کے باریک ترین داموں میں بھی نہیں آتے۔ اسی لیے کوئی کسی کو تخلیق کرنا سکھا نہیں سکتا۔[8]

مطلب یہ کہ تحریر کے مافیہ کی بابت ابہام — جس میں اس کی تازگی اور دوام کا گھر ہے — جو شعوری طور پر تخلیقی حربوں کے استعمال سے پیدا کیا گیا ہو یا وجدانی طور پر خودبخود پیدا ہو گیا ہو، عقل کی گرفت میں نہیں آسکتا۔ یعنی ہم اس کی بابت ''کیوں'' اور ''کیسے'' نہیں کہہ سکتے۔ بس اس کی موجودگی اور فن پارے میں اس کی کارفرمائی سے پیدا ہونے والی اثر انگیزی کی تصدیق ہی کر سکتے ہیں۔ یہ حال اگر اصل کا ہے تو تحریر میں مضمر جہات میں سے کسی ایک جہت، یا کسی بالکل نئی جہت کے حق میں ترجمہ نگاری کی ترجیح کوئی گردن زدنی امر نہیں، بشرطے کہ تحریر داخلی اعتبار سے مرجّح جہت کا انکار نہ کرتی ہو۔

غالب کے پائے کی اردوے معلّی میں تو نہیں، منٹو کے افسانے ''گورکھ سنگھ کی وصیت'' کا اختتامیہ دیکھیے:

> سردار گورکھ سنگھ کا لڑکا سنتوکھ جج صاحب کے مکان کے تھڑے سے اتر کر چند گز آگے بڑھا تو چار ڈھاٹا باندھے ہوئے آدمی اس کے پاس آئے۔ دو کے پاس جلتی مشعلیں تھیں اور دو کے پاس مٹی کے تیل کے کنستر اور کچھ دوسری آتش خیز چیزیں۔ ایک نے سنتوکھ سے پوچھا، ''کیوں سردار جی، اپنا کام کر آئے؟''
>
> سنتوکھ نے سر ہلا کر جواب دیا، ''ہاں کر آیا۔''
>
> اس آدمی نے ڈھاٹے کے اندر ہنس کر پوچھا، ''تو کر دیں معاملہ ٹھنڈا جج صاحب کا؟''

> ''ہاں — جیسے تمہاری مرضی۔''
>
> یہ کہہ کر سردار گورکھ سنگھ کا لڑکا چل دیا۔[9]

''ہاں — جیسے تمہاری مرضی'' سیدھا سادہ سا جملہ ہے۔ کوئی استعارہ بھی استعمال نہیں ہوا، تاہم اس کی واجبی سی ابہامی کیفیت عیاں ہے: کیا سنتوکھ بلوائیوں کو اجازت دے رہا ہے کہ جج صاحب کو مار ڈالیں، اور اس میں اس کی مرضی بھی شامل ہے، یا یہ اس کی انتہائی بے چارگی اور مایوسی کا غماز ہے؟ کیا وہ جج صاحب کے یہاں عید کی سویاں لے کر صرف اپنے والد کی وصیت پوری کرنے آیا ہے اور خود اسے جج صاحب اور ان کے بچوں کی جانوں سے کوئی دلچسپی نہیں؟ اگر ایسا ہے تو پھر سنتوکھ کوئی سیدھا سادہ کردار نہیں رہتا۔ اس کے غیر واضح ردِعمل کے نتیجے میں افسانے کی معنویت بھی بڑھ جاتی ہے۔

منٹو صاحب اکثر بے حد سادہ سے جملوں سے صورتِ حال اور کردار کے کلام اور ردِعمل کی بابت ابہام پیدا کر دیتے ہیں کہ آپ ان کے اور ان کے محرکات (motivations) کے متعلق کوئی قطعی فیصلہ نہیں کر پاتے، کیونکہ اسلوبِ نگارش بہ یک وقت ایک سے زیادہ امکانات کا حامل ہوتا ہے۔ یہ ''چلمن سے لگے بیٹھے ہیں'' والی کیفیت کا نام ہے اور، کم از کم، میلان کنڈیرا کی دانست میں، فکشن کا اولین وصف، اس کی علتِ وجود، اس کا فرضِ منصبی — یہی قطعیت اور ایقانات سے گریز اور جواب فراہم کرنے کے بجائے سوال اٹھانا! گریز کے اسی دھندلکے میں تضادات، جن سے بیشتر انسانوں کی زندگی عبارت ہے، پنپ سکتے ہیں۔

بحث طول پکڑ رہی ہے تاہم ابہام کا ایک پہلو اور بھی ہے۔ یہی کہ قطعیت سے گریز اور بہ یک وقت متعدد امکانات کی گنجائش میں رجائیت کا شائبہ پایا جاتا ہے۔ اگر فکشن کی کوئی اخلاقیات ہو سکتی ہے (جو اخلاقیات کے عام معنی سے یقیناً اور ناگزیراً مختلف ہوگی) تو وہ اس کا متصادم، متضاد اور متاقطع تصورات کے لیے اپنے میں گنجائش پیدا کرنا ہے۔ اسی سے ان کی، کم از کم فکشن کی حد تک، ایک ہی رقبے میں رواداری اور دانش کے ساتھ ہم زیستی ممکن ہے، ورنہ عملی زندگی میں ان میں سے ہر ایک اپنے مخالف کو نابود کرنے کے درپے ہو جائے گا۔ رواداری کے ساتھ ہم زیستی کی خواہش اور کوشش میں فکشن

اسی مادی زندگی کا کسی قدر عکس ہوتے ہوئے بھی بنیادی طور پر اس سے مختلف ہے۔

سو ایک فن پارے کی تفہیم کے معاملے میں کسی خاص مفہوم پر اصرار کوئی بہت زیادہ معتبر اور صائب طریقۂ کار نہیں، اور نہ لسانی فنون کے معاملے میں صحیح اور غیر صحیح پر ضد ہی۔ ہر وہ لفظ جو تخلیقی طور پر استعمال کیا گیا ہو، اپنے میں بڑی ہفت پہلو اور تہ دار کائنات کا حامل ہوتا ہے۔ ترجمہ نگار اس میں وہی سب دیکھتے ہیں جو ان کے تجربے کے حسب حال ہو اور اس کے اظہار میں اپنے وقت کی رائج زبان ضروری ترمیم کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ ڈکنز، جوائس اور جولین بارنز کی مستعملہ انگریزی کا لب و لہجہ بعینہٖ یکساں نہیں۔ ظاہر ہے، ڈکنز کے کسی ناول کا انیسویں صدی کا فرانسیسی ترجمہ اس کے بیسویں یا اب اکیسویں صدی کے فرانسیسی ترجمے سے مختلف تو ہوگا ہی۔

یہاں مجھے ہنگری کے بڑی حد تک بھلائے ہوئے ناول نگار شاندور مارئی (Sándor Márai) (۱۹۰۰ء-۱۹۸۹ء) کا ناول ایستھر کا ورثہ (*Esther's Heritage*) یاد آرہا ہے۔ میں نے اس سے جو مطلب نکالا تھا وہ یہ ہے کہ اگر ایستھر، جو کوئی بے وقوف نہیں، چھٹے ہوئے چالباز اور جعل ساز لیوش کی تمام چارسوبیسیوں سے کما حقہ واقف ہونے کے باوجود بقائمی ہوش و حواس اپنی آخری ملکیت (مکان اور اس سے ملحقہ باغ) اس کے حوالے کردیتی ہے، اس یقینِ کامل کے باوجود کہ اس بار بھی لیوش اسے دھوکہ دے رہا ہے، تو اس کی کیا توجیہ ہوسکتی ہے؟ یہی نا کہ ناول ہمارے تیقنات کے بارے میں ہمیں شبہے میں ڈال رہا ہے۔ بتانا چاہتا ہے کہ حقیقت کوئی ایک مستقل اور اٹل شے نہیں، بلکہ اس کے کئی پہلو ہوسکتے ہیں، چاہے یہ سب کے سب ہماری تجربی زندگی کا حصہ نہ ہوں۔ آخری ملاقات میں جب لیوش، ایستھر کا گھر ہتھیانے آیا ہے، اس کے چند فقرے ایستھر کی ہوشمندی اور اس کے زائیدہ تصورات کی بنیادیں متزلزل کردیتے ہیں۔ وہ کہتا ہے:

> یہ ایسی چیز نہیں جسے میں لکھ سکتا ہوں یا لے کے قانون کے پاس جاسکتا ہوں، ظاہر ہے۔ لیکن دوسری قسم کے قانون بھی ہوتے ہیں۔ تمھیں اس کا احساس نہ ہو لیکن یہ لمحہ ہے جب تمھیں آگاہ ہوجانا چاہیے کہ اخلاقی قانون کے علاوہ بھی ایک قانون ہے، اتنا ہی واجب، اتنا ہی برحق... کیسے کہوں؟ ایک طرح کی خود آگاہی ہوتی ہے جس کے متحمل ہونے سے لوگ ہچکچاتے ہیں۔ تمھیں جان لینا چاہیے کہ صرف الفاظ، عہد، اور وعدے ہی نہیں ہوتے جو لوگوں کو ایک دوسرے سے وابستہ کرتے ہیں، اور نہ یہ احساسات یا ہمدردیاں ہیں جو ان کے تعلق کی حقیقی نوعیت کا تعین کرتی ہیں۔ کوئی اور چیز بھی ہے، ایک قانون جو زیادہ مستحکم، زیادہ سخت ہے، جو بتاتا ہے کہ ایک شخص دوسرے سے وابستہ ہے یا نہیں ہے [...] تو یہ قانون ہے جس نے مجھے تم سے منسلک کیا تھا۔ [...] خیر میں کچھ بھی سہی، یہ میں ہوں، بدعہد، ناقابلِ اعتبار، بھگوڑا، جو اپنی روح اور ارادے دونوں میں اس قانون سے وفاداری کی زیادہ صلاحیت رکھتا ہے، یہ قانون جس کی تمھیں کتابوں یا قانونی جدولوں میں کہیں ایک رتی بھی نظر نہیں آئے گی ...[10]

اور ایستھر کی ساری ہوشمندی دھری کی دھری رہ جاتی ہے۔ لیوش کا یہ نامحرر قانون اسے کسی سطح پر حقیقت سے زیادہ حقیقی معلوم ہونے لگتا ہے، اور اس کے ذہن میں ڈگر سے ہٹے ہوئے ایک بالکل مختلف امکان کے نقوش اجاگر کرتا ہے۔ وہ جو قدم اٹھاتی ہے وہ سراسر انسانی تجربے اور عقل سلیم کے خلاف جاتا ہے۔ خود ایستھر ہی نہیں، ہم بھی اس کے ساتھ اب یہ فیصلہ نہیں کرپاتے کہ لیوش کی جملہ فریب کاریوں، دغابازیوں، دروغ گوئیوں اور انسانی غلاظت سے واقف ہوتے ہوئے بھی اسے اچھا کہیں یا برا۔ بلکہ برا کہتے ہوئے ہمیں اس کے ساتھ ناانصافی کا کسی قدر مجرمانہ احساس ہوتا ہے۔ الغرض، یہ ناول ہمارے سارے تجربے اور علم و دانش کو ایک سطح پر اپنے ایک کردار کی تفہیم کے معاملے میں خاصی الجھن میں ڈال دیتا ہے۔ امکانات کی یہ کثرت اور موروثی تیقنات کے بارے میں شک پیدا کرنا، متضاد اوصاف سے رواداری کا سلوک، اور ان کے ساتھ امن و آشتی کے ساتھ ہم زیستی ہی تو دراصل ناول کا منصب ہے۔ یہ اوصاف ناول میں آسانی سے پیدا نہیں ہوتے بلکہ شدید تخلیقی کاوش کا نتیجہ ہوتے ہیں۔

اب آپ چاہیں تو اسے کسی اور طرح بھی پڑھ سکتے ہیں، اور پڑھا بھی گیا ہے۔ مثلاً:

> دوسری جنگ عظیم سے پہلے کے یورپ میں لکھی گئی اس کہانی میں انسانی رشتوں میں پوشیدہ فاشسٹ رویوں کی جس ماہرانہ انداز میں تصویر کشی کی گئی ہے اس نے بعض صاحب نظر پڑھنے والوں کو اس کے سیاسی مطالعے پر بھی اکسایا ہے۔ ان کے مطابق اس تحریر میں مضمر وسیع تر ڈرامے کو اس عمل کی علامت کے طور پر بھی سمجھا جاسکتا جس کے تحت عوام خود کو دلکش لیکن فریب کارانہ (اور انجام کار ہلاکت خیز) سیاسی ہتھکنڈوں

کے سپرد کر کے اپنی آزادی اور اپنے وسائل سے محروم ہوتے چلے جاتے ہیں۔[11]

ہوسکتا ہے ناول کی یہ قرأت بھی ممکن ہو اور درست بھی ہو۔ ان معنی کی دریافت کی ایک وجہ فکشنی تحریر میں کسی معاصر سیاسی صورتِ حال کی تصدیق کا ہمارا رجحان ہوسکتی ہے (گو اس نوع کی جستجو اور تصدیق پر خالص ادبی نقطۂ نظر سے کئی اعتراض وارد ہوسکتے ہیں)۔ دوسرے یہ کہ مشرقی یورپ کی سیاسی صورتِ حال بڑے شدید طور پر مارئی کی زندگی پر اثر انداز ہوئی تھی (لیکن یہ بھی خالص ادبی نقطۂ نظر سے کسی فن پارے کی پرکھ کا معیار نہیں ہوسکتا)۔ تاہم اگر خود ناول میں اس قرأت کا جواز پنہاں لیکن فعّال طور پر موجود ہے تو پھر اس امکان کو قابلِ اعتنا سمجھنے میں کوئی عار نہ ہونا چاہیے۔ امکانات کا میلہ فراہم کرنا، اور حقیقت کو محض یک بُعدی سمجھنے میں تامل ہی تو دراصل ناول کا وظیفہ ہے۔

ترجمے کی طرف رجعت کرتے ہوئے، خدانخواستہ، ایسا نہیں کہ خود مغربی حضرات ترجمے میں من مانی نہ کرتے ہوں۔ آپ چاہیں تو *Salmagundi* رسالے کی سرما، ۱۹۸۷ء کی اشاعت میں جورڈن ایلگرابلی کا "میلان کنڈیرا سے گفتگو" پڑھ لیجیے۔ کنڈیرا کی اپنے مترجمین سے شکایات اور اپنے ناول *The Joke* کے انگریزی ترجمے سے اس میں جو دہشت پیدا ہوئی، اس کا سارا راز کھل کر سامنے آجائے گا۔

آگے چلیے: اہم مسئلہ یہ ہے کہ ایک شخص آخر لکھتا کیوں ہے؟ فکشن کے قابلِ قدر فن پاروں کے عقب میں ایک اضطراب کو پالینا مشکل نہیں، جو لکھنے والا حقیقی دنیا اور اپنی تخیلی دنیا کے مابین پائے جانے والے فرق کے باعث محسوس کرتا ہے۔ اگر دنیا ایسی نہیں جیسی اس کے حساب سے ہونی چاہیے تو وہ کیا کرے؟ یا تو انقلاب لائے، یا اپنی دانست کے مطابق اسے فکشن میں تخلیق کرے۔ انقلاب تو وہ لا نہیں سکتا، نہ یہ کبھی ادب یا فنونِ لطیفہ کے ذریعے آیا ہے۔ یہ ترقی پسندوں کی خام خیالی تھی کہ وہ اپنے افسانوں نظموں کے تیر و تفنگ سے ہندستان کی معاشی اور سماجی حالت بدل دینے میں کامیاب ہوں گے۔ (تبدیلی تو خیر کیا آتی، خود ترقی پسندی ایک تحریک کے طور پر ۱۹۵۰ء کے آتے آتے باسی کڑھی کے ابال کی طرح بیٹھ گئی۔) چنانچہ یہ بے چینی فکشن نگار کو اکساتی ہے کہ وہ دنیا کو جس طرح دیکھنا چاہتا ہے، اس طرح اپنی تخیلی کائنات میں خلق کرے۔ پھر، بقول وذمیر، نگارش "روایتی طرزِ عمل سے انحراف کا نام

ہے۔"[12] کئی برس ہوئے، خود انتظار صاحب نے مجھ سے کہا تھا کہ کہانی لکھنے سے پہلے ایک بے نام سی بے چینی، اندیشوں کا ایک مبہم سا احساس انھیں بڑے دنوں تک اپنی گرفت میں لیے رہتا ہے، حتیٰ کہ خوابوں میں بھی ان کے اردگرد منڈلاتا رہتا ہے۔ سو وہ اس کی حقیقت کو سمجھنے کے لیے کہانی لکھتے ہیں۔ بالفاظ دیگر، کہانی اپنی تخلیق سے پہلے اضطراب کے ایک تحتانی دور سے گذر چکی ہوتی ہے۔

دنیا کو اپنی مرضی کے مطابق گھڑنے کی خواہش فکشن نگار کو اپنے معاشرے سے وقتی طور پر منفصل کردیتی ہے۔ وہ بے وطنی کے عجیب سے منطقے میں زندگی بسر کرتا ہے۔ آپ چاہیں تو اُسے اپنوں کے درمیان اور اپنے ماحول میں ایک بے گانہ سمجھ لیں، اپنے قبیلے سے روگرداں، باغی، وہ جو ہمیشہ دھارے کے خلاف بہنے کا سودائی ہو۔ اس گھڑی ہوئی دنیا کے تانے بانے روزمرہ کی دنیا سے اگر مطابقت رکھتے بھی ہیں تو واجبی سی، کیونکہ اس کے اظہار کا نمایاں ترین وسیلہ، یعنی ادیب کی موروثی زبان، صرف معلوم اشیا کو ہی احاطۂ تحریر میں لاسکتی ہے۔ (ایسی اشیا، بلکہ پیکروں کے قطعی لسانی متبادل موجود نہیں ہوتے جو انسانی ذہن میں مثلِ سایہ وجود رکھتی ہوں)۔

یہی وجہ ہے کہ صوفیاے کرام اپنے روحانی صعود — بالفاظِ دیگر، "فنا" — کے تجربات بیان کرنے میں استعارے سے بے حد کام لیتے ہیں۔ وہ جو کیفیت فنا میں دیکھتے ہیں مادّی دنیا کا نظارہ نہیں ہوتا، بلکہ مادی دنیا کے ماورا شدتِ جذب و آگہی میں مشاہدہ کی ہوئی دھندلکوں میں لپٹی ہوئی وہ کائنات جس کی شروعات "غیب الغیوب" (ہر تمایز سے منزہ وجودِ ناب) سے ہوتی ہے، اور وہ بھی "بشرطِ لا"۔ ظاہر ہے زبان، جو عالمِ مظاہر کی ایک انسانی ضرورت ہے، ان دھندلکوں میں پوشیدہ وجودِ ناب کو کیسے بیان کرسکتی ہے۔ فنا اور مدارج فنا کا استعاراتی بیان صرف صوفیا سے مختص نہیں ہے، اب یہ اور بات ہے کہ یہ بدھ مت، ویدانتا، داؤازم وغیرہ کے مقابلے میں اسلامی روحانی مابعد الطبیعیات میں زیادہ استعمال ہوا ہے۔[13]

عادی زبان تو صرف انھیں اشیا کے بیان پر قادر ہے جو انسانی تجربے میں ایک ٹھوس حیثیت کی حامل ہوں، نہ کہ وہ اشیا جو احساس یا شعور کی نگر پر ڈگمگا رہی ہوں، اس انتظار میں کہ کسی آئندہ مبارک لمحے میں وجود آشنا ہوسکیں گی۔ بس فنکار کا مشکل ترین مسئلہ یہی ہے: قطعی، تیر بہدف لفظ کی

جستجو! یوسا کا بیان ہے کہ کروتسے میں فلوبیر کے مکان کے قریب ایک دو رویہ لیموں کے درختوں والی روش تھی جو allée des gueulades، یعنی ''چیخ پکار کی گلی'' کہلاتی تھی۔ فلوبیر جو کچھ لکھتا اسے اِس گلی میں جا کر بہ آوازِ بلند پڑھتا۔ اس کے کان بتا دیتے کہ صحیح لفظ استعمال ہوئے ہیں یا ابھی ان کی مزید جستجو باقی ہے۔[۱۴] لفظ سے میری مراد مجرد لفظ نہیں ہے، بلکہ فنکار کے ذہن میں موجود اس کے سارے انسلاکات اور امکانات۔

ادیب کی اپنے ابہام کے پردوں میں ملفوف ذہنی پیکروں کو ایسی زبان میں مجسم کرنے کی بے جگرانہ کوششیں جو مد کرتی بھی ہیں تو بس برائے نام۔ اکثر اُسے زبان کے تخلیقی استعمال پر مائل کرتی ہیں، یہاں تک کہ اسے توڑنے مروڑنے، اور کبھی کبھی تو اس کے صرف ونحو سے دراز دستی کرنے پر بھی۔ وڈمیر تو یہاں تک کہتا ہے سبھی لکھنے والے مشترکہ زبان کے استعمال سے انحراف کرتے ہیں، اور یہ قطعی غیر اختیاری اور غیر شعوری ہوتا ہے۔ اس نے اپنے سوئس ہم وطن رابرٹ والزر(Robert Walzer) کے حوالے سے لکھا ہے کہ گو وہ عام آدمی کی زبان بولنا چاہتا تھا لیکن یہ اس سے ہو کر نہ دیا۔ کبھی کبھی تو یہ لسانی انحراف اتنا شدید اور بنیادی ہوتا ہے، جیسے ہولڈرلین (Hölderlin) کی آخری تحریروں میں، کہ ابلاغ کا وسیلہ ہی منہدم ہو جاتا ہے۔[۱۵]

ہماری گفتگو میں ''تخلیقی زبان'' کا فقرہ بار بار استعمال ہوا، لیکن اس کی وضاحت نہیں کی گئی کہ آخر یہ کس چیز کا نام ہے، اور اس کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں۔ یوں تو ہر چیز جو لکھی جائے تخلیق ہے، یعنی تخلیقی چیز ہے۔ ادب کے بہت سے تصورات جو آئے دن استعمال کیے جاتے ہیں اکثر اتنے غبار آلود ہوتے ہیں کہ ان کے واقعی نقوش پہچاننے مشکل ہو جاتے ہیں۔ ان کا وجود مسلّم اور اظہر من الشمس فرض کر لیا جاتا ہے۔ لیکن اگر وضاحت کے لیے کہا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہ کوئی معروضی شے نہیں بلکہ سراسر موضوعی ہے، ان معنی میں کہ ان کی بابت ہر شخص کا اپنا ذاتی نظریہ ہے۔ ''تخلیقی زبان'' کی قطعیت سے پہچان کے لیے بھی ہمیں فاروقی صاحب سے ہی رجوع کرنا پڑتا ہے۔ سنیے:

> تخلیقی زبان چار چیزوں سے عبارت ہے: تشبیہ، پیکر، استعارہ اور علامت۔ استعارہ اور علامت سے ملتی جلتی اور بھی چیزیں ہیں، مثلاً تمثیل (allegory)، آیت (sign)، نشانی (emblem)، وغیرہ۔ لیکن یہ تخلیقی زبان کے شرائط نہیں ہیں، اوصاف ہیں۔ ان کا نہ ہونا زبان کے غیر تخلیقی ہونے کی دلیل نہیں۔ علاوہ بریں، انھیں استعارے کے ذیل میں بھی رکھا جا سکتا ہے۔ لیکن تشبیہ، پیکر، استعارہ اور علامت میں سے کم سے کم دو عناصر تخلیقی زبان میں تقریباً ہمیشہ موجود رہتے ہیں۔ اگر دو سے کم ہوں تو زبان غیر تخلیقی ہو جائے گی۔[۱۶]

ترجمہ نگار کا کام تو اور زیادہ مشقت طلب ہے، اور قدم قدم پر نت نئی لسانی دشواریوں سے رسہ کشی کرنے سے عبارت، خاص طور پر اگر سابقہ کسی ایسے متن سے پڑ جائے جو اجنبی ثقافت اور سجاؤ کا زائیدہ ہو۔ یہ اپنی جگہ، بعض اوقات تو خود اپنے ثقافتی ماحول کی تحریر کا ترجمہ دشوارتر ثابت ہوتا ہے، جس کی بڑی وجہ لکھنے والے کے لسانی انحرافات ہوتی ہے۔ وڈمیر کا بیان ہے کہ والزر کی زبان کی سادگی کے باوجود اس کا ترجمہ کرنا بے حد دشوار ہے۔ یہ کوئی ایسا مترجم ہی کر سکتا ہے جو والزر جیسی لسانی اعتبار سے حساس طبیعت رکھتا ہو۔ مترجم اطمینان کا سانس لیتے ہیں کہ جملہ ان کی سمجھ میں آ گیا ہے۔ وہ الفاظ کے مفہوم کو سب کچھ گردانتے ہیں لیکن ان لسانی انحرافات میں خفتہ اشاروں کو یکسر نظر انداز کر جاتے ہیں جو لکھنے والے کا منشا ہیں۔ نظر انداز کرنا رہا ایک طرف، یہ سرے سے ان کے حلقۂ نظر میں آتے ہی نہیں۔ قاری اگر خوش قسمتی سے جرمن جانتا ہے اور والزر کی Bernese German سے بھی واقفیت رکھتا ہے جو والزر کی مادری زبان تھی، تو وہ بھی اس کے متون کو صرف اسی وقت سمجھ سکتا ہے جب ان کا مطالعہ اپنی تیسری آنکھ سے کرے۔[۱۷]

(بعض اوقات کسی نگارش میں مصنف فنی ضرورت کے باعث ابہام سے کام لیتا ہے۔ اب ''ابہام'' کا معاملہ یہ ہے کہ لکھنے والا بہر حال جانتا ہے کہ یہ وہ کس خیال کی ستر پوشی یا اسے معنی کی مختلف جہتیں دینے یا اسے اپنے لیے قابلِ ادراک بنانے کے لیے استعمال کر رہا ہے، لیکن ترجمہ نگار کے سامنے صرف ابہام ہوتا ہے، وہ شے نہیں جس کی ستر پوشی کے لیے اسے استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے تعین میں اسے بڑے دکھ سہنے پڑتے ہیں۔ تعین ہو بھی گیا تو ایک اور سوال آ کھڑا ہوتا ہے: اس ابہام کو ترجمے کی زبان میں کس طرح منتقل کیا جائے کہ بات مبہم بھی رہے اور بے قابو بھی نہ ہونے پائے، یعنی پوشیدہ شے کی طرف ہلکے ہلکے اشارے بھی کرتی رہے۔ کسی چیز کو جانے بغیر اسے مبہم بنانا جوئے شیر لانے کے مترادف ہے۔)

بہتر ہوگا کہ یہاں میں ان دو چار سوالوں کا ذکر بھی کردوں جو انٹرویو میں آگے چل کر پوچھے گئے تھے کیونکہ ان کا تعلق بھی بحثِ جاریہ سے ہے: کیا ترجمے کو رواں نہیں ہوا چاہیے؟ سوال پوچھ کر انٹرویور صاحب نے یہ اور بڑھا دیا: ''انتظار حسین صاحب ترجمے سے یہ تقاضا کرتے ہیں کہ زبان ایسی نہ ہو کہ دودھ میں پڑی مصری کی طرح دانتوں کے تلے آنے لگے۔'' اس پر مسعود اشعر صاحب نے انتظار حسین کو عطیہ حسین کے انگریزی ناول *Sunlight on a Broken Column* کے اردو ترجمے پر بڑی پُرجوش مبارکباد دی اور کہا یہ تو بالکل ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ہم اصل اردو ناول پڑھ رہے ہوں۔ مجھے محسوس ہوا کہ بہت کچھ اس تبصرے کی غنائیت میں کھو کر رہ گیا ہے۔

مغربی زبانوں کے اردو تراجم پڑھنے میں ہمیشہ ''رواں'' نہیں ہوں گے، اور نہ روانی کے جو تقاضے یہاں کیے جا رہے ہیں ان کے مطابق انھیں پڑھنے میں رواں بنایا جاسکتا ہے، گویا سفید چینی منہ میں گھلتی جارہی ہے، اور اتنی ہی روانی سے شریانوں میں بھی، جس کے بڑے مہلک نتائج نکل سکتے ہیں، مثلاً فربہی اور انجامِ کار ذیابطیس۔ مترجم کے ثقافتی منطقے میں نوشتہ ناولوں کا ترجمہ نسبتاً آسانی سے کیا جاسکتا ہے۔ زبان سے قطعِ نظر، ان کی تلمیحات، اشارے کنائے، اور فضا بیشتر پڑھنے والوں کے لیے اجنبی نہیں ہوتی کیونکہ یہ سارے خصائص ایک مشترکہ ثقافت کا حصہ ہوتے ہیں، اِلّا یہ کہ ایک قوی، انفرادی تخلیقی عنصر بیچ میں مخل ہوگیا ہو۔ اگر عطیہ حسین اپنا ناول اصلاً اردو میں لکھتیں تو یہ انتظار حسین صاحب کے اردو ترجمے سے بہت زیادہ مختلف نہ ہوتا، لیکن یہاں دونوں کی لسانی اور ادبی صلاحیتوں کا لحاظ بہرحال رکھنا ہوگا۔ چلیے آسانی کے لیے دنیا کو صرف دو ثقافتی منطقوں میں تقسیم کرتے ہیں (گو حقیقتاً ایسا نہیں؛ یہ منطقے دو سے کہیں زیادہ ہیں): مغربی اور غیر مغربی۔ اپنی لسانی گوناگونی کے باوجود، یورپی زبانوں کا مشترکہ ذخیرہ ہے جس میں تلمیحات، اشارے کنائے، قصص، روایات، اساطیر، لوک کہانیاں، وغیرہ شامل ہیں۔ چنانچہ، مثلاً، چیک زبان اور فرانسیسی زبان کے مابین ترجمہ اور تفہیم نسبتاً زیادہ آسان ہوگی، لیکن سربی اور سندھی کے درمیان شاید اتنی آسان نہیں۔ اپنی باہمی ہلاکت خیز جنگوں اور مشترکہ عداوتوں کے باوصف، ان کی تاریخ ایک ہی تسلسل کا جز ہے، اور یہ سب Greco-Roman تہذیب کے پروردہ ہیں، اور سبھی چھری کانٹا اور ٹوائلیٹ پیپر استعمال کرتے ہیں۔ مشکل اس وقت پیدا ہوتی ہے

جب آپ، مثلاً، لوئی فردیناں سیلین (Louis-Ferdinand Céline) کے ناول *Journey to the End of the Night* یا اسی کے *Death on an Installment Plan* کا ترجمہ کرنے بیٹھتے ہیں، جس میں مصنف نے اس قسم کی سلینگ (slang) استعمال کی ہے جو معاصر فرانسیسی کے عام مزاج اور اسلوب سے بنیادی طور پر مختلف ہی نہیں بلکہ متصادم بھی ہے۔ جیمس جوائس سے اپنی گہری عقیدت اور اُسے اپنے اور دوسروں کے لیے قابلِ تقلید امام باور کرنے کے باوجود، یہ کیا بات ہے کہ ہمارے ترجمہ نگار کبھی *Ulysses* کا ترجمہ کرنے کی کوشش نہیں کرتے، یا، حاشا وکلّا، ہمارے فکشن نگار اس کے نمونے پر کچھ اپنا تخلیق کرنے کی۔ پھر یہ بھی کہ جوائس کا ذکر بالعموم اس کے افسانوی مجموعے *Dubliners* کے حوالے سے کیا جاتا ہے، حال آنکہ اس کی فکشنی عظمت کا دارومدار اس کے دو بڑے ناولوں *Ulysses* اور *Finnegans Wake* پر ہے۔

ثقافتی منطقوں کے ضمن میں مَیں اپنے ایک تجربے کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جو مجھے معاصر مصری ادیب علاء الاسوانی کے مقبولِ عام ناول عمارتِ یعقوبیان کے دوران ہوا۔ میں نے اپنے ترجمے کی شروعات ناول کے انگریزی ترجمے سے کی تھی۔ تیس چالیس صفحے کے بعد مجھے اس کی عربی اصل ایک دوست کے ذریعے مصر سے ملی۔ میں نے دیکھا کہ جو دشواریاں انگریزی ترجمے میں پیش آرہی تھیں وہ بڑی حد تک عربی اصل سے رفع ہوگئیں۔ غور کیا تو اندازہ ہوا کہ چونکہ انگریزی مترجم عربی کے جن مخصوص لفظوں کا ترجمہ کر رہا تھا، وہ اپنے ثقافتی علائم اور تلازمات کے ساتھ انگریزی میں، جس کا ثقافتی پس منظر ظاہر ہے کہ عربی سے مختلف تھا، اگر منتقل ہو بھی رہے تھے تو بس کام چلاؤ طور پر۔ ان انگریزی الفاظ سے معاملہ کرتے ہوئے ذہن متن کے سیاق و سباق سے بھٹک کر کسی اور طرف چلا جاتا تھا۔ اگر یہ دشواری اِس حد تک براہِ راست عربی سے ترجمے کے دوران پیش نہیں آرہی تھی، یا کم کم پیش آرہی تھی، تو اس کی وجہ یہی تھی کہ اردو اور مصر کے مقامی عناصر کے فرق کے باوجود ناول کا پس منظر اس ثقافتی منطقے کا حصہ تھا جس میں خود ہم بھی بڑی حد تک شامل ہیں۔ بعض اوقات تو ایک ہی شے یا خیال کے اظہار کے لیے عربی میں جو لفظ استعمال ہوا تھا وہ خود اردو میں بھی رائج تھا۔ دشواری کی وجہ اور تھی: ناول میں جو مصری بولی ٹھولی استعمال ہوئی ہے اس سے میری ناواقفیت۔ سو اس کا تدارک ایک مصری طالبہ سے

مدد لے کر کیا۔

انٹرویو کے دوران اندازہ ہوا کہ لوگ "accuracy"، یعنی صحتِ لفظی کے کچھ اتنے زیادہ قائل نہیں۔ ان کے حساب سے فکشن کی زبان تخلیقی زبان ہوتی ہے۔ انھیں کے حساب سے ٹالسٹائی کے ناول *War and Peace* کے اردو مترجم شاہد حمید صاحب، اگرچہ بڑے مختی ہیں، صحتِ لفظی کا کچھ زیادہ ہی خیال رکھتے ہیں۔ یہی نہیں، وہ اپنی ایک اور ادا کے باعث بھی اعتراض کا ہدف بن جاتے ہیں، یہی کہ بڑے لمبے لمبے تعارفی فٹ نوٹس لکھتے ہیں۔ میرے تراجم کے بارے میں بھی accurate اور literal ہونے کی بات کی گئی۔ یادش بخیر، آصف فرخی صاحب نے بھی بپسی سدھوا کے ناول *The Crow Eaters* کے میرے کیے ہوئے اردو ترجمے، بعنوان ''جنگل والا صاحب''، پر اپنے تبصرے میں فرمایا تھا:

> It is evident that Professor Memon has taken great pains over the translation and as is his method, tried to stay as close to the text as possible, even to the extent of being literal at times.[۱۸]

گویا کہ "accuracy" کو فکشن میں مستعملہ تخلیقی زبان کی ضد قیاس کیا گیا۔ یہاں یہ پہلو بھی قابلِ لحاظ ہے کہ شاید ادب کو ایک نوع کی تفریح یا entertainment تصور کیا جاتا ہے۔ اگر شاہد حمید صاحب چاہتے ہیں کہ اپنے حواشی کے ذریعے جنگ و امن کو قاری کے لیے زیادہ سے زیادہ قابلِ فہم بنائیں تو اس سے پڑھنے میں قصے میں بار بار رخنہ اندازی ہوتی ہے اور سارا لطف جاتا رہتا ہے۔

شاہد حمید صاحب اگر ناکام رہے ہیں تو بتانا ہوگا کیا اس کی وجہ ان عوامل کا فقدان ہے جو ''فکشن کی زبان'' پیدا کرنے کے لیے ازبس ضروری ہیں، پھر یہ بھی کہ یہ عوامل خود کیا ہیں۔

ترجمے کو بہرحال ترجمہ ہی نظر آنا چاہیے۔ میں جب منٹو کے افسانے ''پھندنے'' کا انگریزی ترجمہ کر رہا تھا تو اندازہ ہوا کہ اس کا ترجمہ خواہ کسی زبان میں کیا جائے ''مصری کی ڈلی'' ہی ثابت ہوگا اور ''دانتوں تلے'' ضرور آئے گا۔ یہ نہیں کہ منٹو رواں زبان لکھنے کے اہل نہیں تھے (ان کی روانی کا عالم

دیکھنا مقصود ہو تو ان کے ڈرامے ''اس منجدھار میں'' کے وہ حصے ملاحظہ کیجیے جن میں انہوں نے مکالموں سے پہلے کے منظرنامے لکھے ہیں)، بلکہ افسانہ جس ذہنی انتشار کے جستہ جستہ ٹکڑوں میں واقعات بیان کر رہا ہے وہ عین اس کا مقتضی تھے۔

باقی رہا معاملہ میرے تراجم کے accurate یا literal ہونے کا، تو مجھے اپنے دفاع میں کچھ نہیں کہنا، اِلّا یہ کہ میرے پڑھنے والے اور بھی ہیں، وہ خود فیصلہ کر لیں گے۔ مزید یہ کہ مجھے نہایت انکسار سے یہ اعتراف ہے کہ پچاس سال سے امریکی ماحول میں رہتے ہوئے میری اردو لکھنے کی صلاحیت کو اس کی بڑی بھاری قیمت ادا کرنی پڑی ہے، اور مجھے اردو لکھنے میں بڑی محنت کرنی پڑتی ہے۔

مزید گفتگو کرنے سے پہلے مجھے ایک اور امر کے ذکر کی اجازت دیجیے جو براہ راست نہ سہی، بالواسطہ اس بحث سے متعلق ہے۔ عموماً معاصر اردو اشاعت اوقاف (punctuation) کے غلط استعمال سے بھری ہوتی ہے۔ اکثر جملے کے بیچ نقطوں کی چھوٹی سی قطار لگا دی جاتی ہے، لیکن اس کی موجودگی کی کوئی حتمی علت واضح نہیں ہو پاتی۔ شاید مصنف اسے قاری پر رعب ڈالنے کے لیے استعمال کرتا ہے، اور شاید نقطوں کی تعداد میں اسی حساب سے اضافہ کرتا جاتا ہے: کبھی چار، کبھی پانچ، کبھی چھے، کبھی اور بھی زیادہ۔ ellipses، یعنی جملے سے ''الفاظ کا حذف جو اسے مکمل کرنے یا بامعنی بنانے کے لیے ہو''؛ ترخیم یا تخفیفِ عبارت، بالکل لایعنی اور من مانی ہوتی ہے، اور بیانیے کی تدبیرکاری میں کوئی مفید کردار انجام نہیں دیتی۔ اب معاملہ یہ ہے کہ جدید مغربی فکشن میں اوقاف ایک کردار اپنے گرامری کردار کے علاوہ بھی انجام دیتے ہیں۔ یہ فکر کی بنت کا حصہ ہوتے ہیں، بلکہ اس کا جزوِ لاینفک۔ بعض اوقات تکلم کے بجائے سکوت سے کام لیا جاتا ہے اور مافیہ کو لفظوں سے نہیں، اوقاف کی مختلف علامتوں سے اجاگر کیا جاتا ہے۔ میں آپ کو میلان کنڈیرا کی کتاب *Encounter* کے مطالعے کی دعوت دیتا ہوں، جو اگرچہ کوئی ناول نہیں، لیکن جزوی طور پر ناولوں سے سروکار ضرور رکھتی ہے۔ یا پھر انور بن مالک کا افسانہ "Penalty" (ڈنڈ) ہی پڑھ لیں۔ ''جاتک'' نوعیت کے سطری بیانیے (linear narratives) یا وہ جن کا دارومدار بیشتر پلاٹ پر ہو، ان بیانیوں کے مقابلے میں ترجمے میں شاید کمتر مسائل پیدا کریں جن کا

انحصار مکانی قلابازیوں (spatial girations) اور زمانی ہمدوشی (temporal juxtapositions) پر ہو۔ اگر ان سے متصف عبارت کو بہ آوازِ بلند پڑھا جائے تو یہ زمانی اور مکانی تاثراتی پھڑکنیں اور تھگیریاں قاری کے ذہن پر یقیناً بار ڈالیں گی اور سامعہ پر گراں گذریں گی۔ لیکن تحریر میں پڑھتے وقت یہ صورت شاید ہی پیش آئے۔

نام نہاد "روانی" — یعنی "مصری کی ڈلی" نہیں بلکہ سفید چینی — کی ایک ممتاز صفت جملوں کا اختصار سمجھی جاتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملے انگریزی میں بھی کوئی نادر شے نہیں؛ لیکن اب مصنف اگر لمبے لمبے جملے وضع کرتا ہے، تو اسے من کی ترنگ نہیں سمجھنا چاہیے۔ اس کے پیچھے کسی قطعی فکشنی مقصد کا حصول بھی تو ہو سکتا ہے (جیسا کہ Javier Marias اور José Saramago کے ناولوں میں)۔ لمبے جملوں کی چھوٹے چھوٹے جملوں میں کاٹ چھانٹ اردو مزاج کے لیے خوش گوار تو ہو سکتی ہے، لیکن یہ اپنی قیمت بھی وصول کرواتی ہے۔ چلیے اپنی تفریح کی خاطر سہی، ذرا مندرجہ ذیل عبارت کا "رواں" یا "تخلیقی زبان" (اسے آپ جو کچھ بھی سمجھتے ہوں) میں ترجمہ تو کیجیے اور دیکھیے کہ آپ خود کو فضا میں پرواز کرتا ہوا محسوس کرتے ہیں یا رولر کوسٹر پر دھڑا دھڑ پچھنیاں کھاتا ہوا:

> It appeared to be a civil, solitary form of corruption. And for this very reason, they all agreed (savouring their teacherly disapproval, touching it with their tongues, sucking like a sweet) all the more serious.

اور یہ اقتباس کسی مغربی مصنف کی نگارش سے نہیں لیا گیا ہے بلکہ ہماری ہمسائی ارندھتی رائے کے ناول *The God of Small Things* سے۔[19]

بیالیس سال پہلے محمد حسن عسکری صاحب نے اپنے ایک پر مغز مضمون میں اردو سے متعلق چند مسائل کی طرف توجہ دلائی تھی۔ مجھے ان کے آزمائشی جملے میں دی گئی تیسری مثال کو دہرانے کی اجازت دیجیے۔ آپ کی اپنے دو پہلے ترجموں پر اچھی خاصی گوشمالی ہو چکی ہے، سو اب آپ تیسری کوشش کر ڈالتے ہیں، اور لکھتے ہیں: "کف در دہن، چیختی چنگھاڑتی میز۔" بقول عسکری صاحب، "یہ فقرہ تو بہت ہی واضح تصویر پیش کرتا ہے، مگر لوگ [یعنی ہمارے اردو داں] کہیں گے کہ حضرت گھاس کھا گئے

ہیں۔ میز کف در دہن کیسے ہو سکتی ہے؟"[20]

اب یہ اور بات ہے کہ فکشن میں "میز کف در دہن" نہ صرف یہ کہ ہو سکتی ہے، بلکہ اس کی اقلیم میں اس کی اس پیرائے میں موجودگی بالکل جائز ہے۔

عسکری صاحب فوراً بعد میں یہ بھی لکھتے ہیں: "غرض آج کل اردو میں اِن تین قسم کے فقروں کو قبولیت حاصل نہیں ہوتی۔ اس کا غیر شعوری اثر یہ ہوا ہے کہ ہمارے لکھنے والے جھنجھٹ سے بچنے کے لیے اس قبیل کے فقروں پر اتر آئے ہیں: اچھی میز، بری میز"[21] جن کی روانی کی داد دیے بغیر نہیں رہا جاتا۔ یہ تخلیقی زبان ہیں یا نہیں، یہ الگ مسئلہ ہے۔

سیدھی سڑک سے اترے ہوئے کچھ زیادہ ہی دیر ہو گئی۔ چلیے "تخلیقی زبان" کی طرف لوٹتے ہیں، گو اس کا تھوڑا بہت بیان پہلے آ چکا ہے۔ اب یاد نہیں آ رہا لیکن میلان کنڈیرا نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ناول نگار کو خود فلسفہ بگھارنے کی اجازت نہیں۔ ہاں اگر اس کا کوئی کردار فلسفہ بگھارتا ہے تو اسے اس کی پوری آزادی دینی چاہیے۔ اس کے پیچھے جو راز ہے وہ یہ کہ کردار کا فلسفہ بگھارنا ہمیں اس کی شخصیت کے بارے میں اہم معلومات فراہم کرتا ہے اور اس کی وجودی صورتِ حال کو ہمارے لیے اجاگر۔ فلسفہ ہی نہیں، اس میں بہت کچھ شامل کیا جا سکتا ہے: صرف و نحو پر لن ترانی کا مالیخولیا، ریاضی کی کوئی مساوات، حتیٰ کہ آئن اسٹائن کے "نظریۂ اضافیت" (theory of relativity) پر کوئی الٹا سیدھا لیکچر۔ اس قسم کی چیزوں سے میلان کنڈیرا کے ناول اَٹے پڑے ہیں۔ کوئی ایک مثال دوں تو کیوں کر؟ اچھا، چلیے دیے دیتا ہوں۔ ناول *The Book of Laughter and Forgetting* کے چھٹے حصے کے سترھویں مختصر سے جز میں کنڈیرا موسیقی کی بابت اپنے والد کا بیان دہراتا ہے۔[22] کبھی اس کا چشم زدن میں سفید چینی کی طرح منہ میں گھل جانے والی رواں اور تخلیقی زبان میں ترجمہ کرنے کی کوشش کر کے تو دیکھیے۔ مجھے ان دونوں اصطلاحوں سے اللہ واسطے کا بیر نہیں۔ ان کی افادیت سے کوئی کافر ہی انکار کرے تو کرے۔ مشکل یہ ہے کہ ان کا استعمال پوری ذمے داری سے نہیں کیا جاتا۔ آج ناول کی جملہ تعریفیں اپنا اپنا وظیفہ ادا کر کے فکشن کے سنگھاسن سے کوچ کر چکی ہیں، یا اگر جاری ہیں تو انھیں اپنی یکتائی کا زعم باقی نہیں رہا ہے۔ خود ناول کا فن کہیں سے کہیں پہنچ چکا ہے۔ بات کرنے سے پہلے یہ تو

دیکھ لینا چاہیے کہ فکشن کی جس تحریر کا ترجمہ کرنا مقصود ہے، اس کی حقیقی صورتِ حال کیا ہے۔اس میں زبان اور فکر کا کیا رشتہ ہے، اور اس کو بیان کرنے کے لیے کیا اسلوب اختیار کیا گیا ہے۔اب اگر کوئی روانی کی خاطر ''اچھی میز، بری میز'' جیسے ترجموں پر مصر ہو تو یہ اور بات ہے۔

ایک میکانکی بات جس کا شاذ ہی ذکر ہوتا ہے لیکن جس کی ضرورت اردو کے ترجمہ نگار غالباً اندرونی طور پر محسوس تو کرتے ہوں گے، ایسی انگریزی اردو لغت کا فقدان ہے جس کی تدوین میں وہ لوگ بھی شامل کیے گئے ہوں جو انگریزی یا انگریزی کی وساطت سے آنے والے مغربی فکشن پر گہری نظر رکھتے ہوں، وافر تراجم کرنے کے تجربے کے حامل ہوں، اردو کے لفظی اثاثے سے بھی کما حقہ واقف ہوں، اور لفظ تراشی کا ملکہ بھی رکھتے ہوں۔مقتدرہ قومی زبان کی لغت بہت دور تک ساتھ نہیں دیتی۔ یوں تو اردو کے پُرشور حامیوں کی زبان اسے دنیا کی دوسری سب سے بڑی زبان منوانے میں نہیں تھکتی، عالم یہ ہے کہ ابھی تک ان سے ایسی انگریزی اردو لغت بھی تیار نہیں ہو سکی ہے جو انگریزی کی ادبی لفظیات کے معاملے میں بقدرِ ضرورت حساس ہو۔ادبی لفظیات کا کیا ذکر، میں ایلن پاپے(Ilan Pappe) کی *Out of the Frame* کا ترجمہ کرنے بیٹھا — جو فکشن کی کتاب نہیں بلکہ فلسطینی اسرائیلی کشاکش کے بارے میں ہے —تو سینتیسویں صفحے تک پہنچتے پہنچتے ہمت ہار دینی پڑی۔ان ۳۷ صفحوں میں وارد ہونے والے چند لفظ نقل کرتا ہوں جن کے ترجمے میں انگریزی اردو قومی لغت سے حسبِ ضرورت مدد نہ مل سکی: positionality, reflexivity, contextualization, settlement colonialism, deconstruct, victimhood, pluralism, indoctrination, peace activist، وغیرہ، وغیرہ۔ان میں سے بیشتر ندارد تھے یا ان کی لمبی چوڑی تعریف بیان کردی گئی تھی، جو ظاہر ہے جہاں ایک لفظ کی ضرورت ہو استعمال نہیں کی جا سکتی،الا یہ کہ اپنا خاکہ اڑوانا مقصود ہو۔ الغرض،یہ بس چند اصطلاحات تھیں جو پیش کردیں،ورنہ پوری کتاب ہی اس نوع کے الفاظ سے پُر ہے۔

انٹرویو میں اس سوال کے جواب میں کہ ہمارے فکشن نگار جدید زندگی کے تقاضوں کو کس طرح پورا کررہے ہیں، انتظار صاحب نے صاف کہہ دیا تھا کہ کہاں کررہے ہیں۔''جدید زندگی'' یا ماسوا

خود مصنف اور اس کے کرداروں کی زندگی کے کسی اور زندگی کے تقاضوں کی ادائیگی کب سے فکشن کے فرائضِ منصبی میں داخل ہوگئی ہے؟اس نوع کی فکر میں حالی اور پریم چند اور بیشتر ترقی پسند مصنفین کے خیالات کی کبھی تندو تیز اور کبھی اڑتی اڑتی سی مہک کو پہچان لینا زیادہ مشکل نہیں۔نیر مسعود کا فکشن جدید زندگی کے کون سے تقاضے پورے کررہا ہے؟لیکن ان تقاضوں کو پورا نہ کرنے کے باوصف آپ اس کی اثر انگیزی کے دائرے سے باہر بھی نہیں نکل پاتے ہیں، جس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ اور تقاضے پورے کرے نہ کرے، فکشن کے تقاضے ضرور پورے کررہا ہے۔شاید اسی سبب سے ان کے افسانوں کے ترجمے یورپ کی کئی زبانوں میں ہوئے ہیں، اور ابھی حال ہی میں بارسلونا (اسپین) کے مشہور پبلشر Atlanta نے مختلف ادیبوں کے اپنے انتخاب میں ان کا افسانہ بھی شامل کیا ہے۔

زندگی فکشن میں اس طرح داخل نہیں ہوتی کہ اس کے اظہار سے کوئی اصلاحی کام لیا جا سکے یا سائیکل کا پنکچر درست کیا جا سکے، تاریخ نویسی کی جا سکے یا ۱۹۴۷ء کی تقسیم کا موضوعاتی تیا پانچہ کیا جا سکے، بلکہ محض کردار کی وجودی صورت حال کو اجاگر کرنے کے لیے۔اس سے قطع نظر،جدید زندگی کا ایک تقاضا یہ بھی تو ہے کہ خود اردو کو جدید بنانے کی کوشش کی جائے۔چلیے اگر دوسرے یہ کام نہیں کررہے تو آپ کو کیا مانع ہے؟ آخر آپ بھی تو کار چلاتے ہیں اور ہر چوتھے روز ہوائی جہاز کی سواری بھی کرتے ہیں۔

پھر یہ کہ ضمائر اشارہ(اِس، اُس، وغیرہ) کا استعمال ہمارے یہاں کچھ زیادہ ہی عام ہے۔ ایک تازہ بتازہ مثال ملاحظہ کیجیے: ''...نقاد تو اور بھی پڑے ہوئے ہیں، بڑا نام ہے ان کا۔لیکن تنقید کی جو زبان میراجی نے اپنے لیے تراشی تھی، وہ اپنی وضع کی تھی۔وہ باقی نقادوں کی زبان سے بالکل الگ تھی۔''(تنقید کی کیسی زبان تراشی تھی؟ اور یہ کس اعتبار سے باقی نقادوں کی زبان سے مختلف ہے؟) مشکل یہ ہے کہ اس سے بات اکثر اتنی ہی مبہم رہتی ہے جتنی ان کے استعمال سے پہلے۔ابھی تک تو کسی نے تقاضوں کا کوئی ایسا گوشوارہ بنا کر نہیں دیا جس کو سامنے رکھ کر جدید لکھنے والوں کی نگارشات کا تجزیہ کیا جا سکے۔ہاں یہ ضرور ہے کہ جدید لکھنے والے بھی بے چینی محسوس کرتے ہیں اور جب انھیں اردو فکشن میں ترسیلِ خیال کے رائج ذرائع سے تشفی نہیں ہوتی تو اپنی سوجھ بوجھ کے مطابق نئے ذریعے

تلاش کرتے ہیں۔ یہ اضطراب اور بے چینی، نوعاً اور قدراً، ٹھیک اُس جیسی نہ ہو جو انتظار صاحب سے افسانے لکھواتی ہے، تاہم اس کے وجود سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اب یہ ذرائع کامیاب ہوتے ہیں یا ناکامیاب، یہ وقت بتائے گا یا عسکری اور فاروقی صاحبان کی اہلیت اور پائے کا کوئی نقاد۔ (ویسے فاروقی صاحب نے تو بہت سے نئے لکھنے والوں کے بارے میں مناسب مقدار میں لکھا اور اکثر ان کی کوششوں کو سراہا بھی ہے، مثلاً، انور سجاد، قمر احسن، سریندر پرکاش، بلراج مین را، وغیرہ، گو یہ حضرات اب اتنے نئے نہیں رہے)۔

میں نے اکثر اردو جملوں کی ترکیبِ نحوی (syntax)، عربی تنوینی الفاظ، مثلاً ''نتیجتاً''، ''غالباً''، ''فوراً''، وغیرہ کو چھوڑ کر یک لفظی متعلقِ فعل الفاظ (adverbs) کی کمی کے باوصف ''روانی'' کے اس شدید اصرار پر غور کیا ہے، اور غلط یا صحیح اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ اردو کی نحوی وضع اور مزاج بنیادی طور پر بولنے اور سننے کی زبان کا زیادہ ہے — جہاں کان کا استعمال آنکھ کے مقابلے میں زیادہ ہوتا ہے — پڑھنے کی اتنی نہیں۔ لیکن آج ہماری زندگی کا انحصار تحریر پر بڑھتا جارہا ہے۔ صورت یہ ہے کہ آدمی خود اپنا قدرے لمبا جملہ من و عن نہیں دہرا سکتا (گو یہ کوئی کلیہ نہیں، لیکن بڑی حد تک درست ضرور ہے)۔ چنانچہ وہ اسے مختصر اور سادہ رکھنے پر مجبور ہے۔ تحریر کو پڑھتے وقت صورت دوسری ہوتی ہے۔ چاہے جتنی بار جملۂ معترضہ (parenthesis)، حذفِ عبارت (ellipsis)، جسے تین نقطوں، اور em dash، جسے (—) کی علامت سے ظاہر کیا جاتا ہے، اچانک فکری بہاؤ اور عبارت کی روانی اور آہنگ میں مخل ہوں، یا اسے منقطع کریں، پڑھنے والے کو بس اتنا ہی کرنا ہوتا ہے کہ آنکھ کو ذرا اوپر کی سطروں کی طرف سرکا دے اور ٹوٹے ہوئے تانے بانے جوڑ لے۔ آواز زائل ہوجاتی ہے، لکھا ہوا لفظ موجود رہتا ہے۔

فکشن اپنے مغربی معنوں میں اردو میں ایک مستعار شے ہے۔ ہماری ماقبل جدید اور ماقبل نوآبادیاتی دور کی غالب بیانیہ نثری ہیئت ''داستان'' تھی، جس کا مغربی فکشن سے مقابلہ نادانی ہوگی۔ یہ مغربی ناول اور افسانے سے ایک مختلف فکشنی امکان کی تعبیر تھی۔ لیکن یہ لکھی نہیں جاتی تھی بلکہ داستان گو اسے زبانی بیان کرتے تھے۔

جب ہم زبانیت یا زبانی بیان (orality) سے مرقوم یا تحریری بیان (litracy) کے عہد میں شعوری طور پر پوری طرح داخل ہوجائیں گے، اور ان ذرائع سے بھی کما حقہ واقف ہوں گے جو اس کے لیے ضروری ہیں، جہاں آنکھ وصولیِ خیال کا اہم ذریعہ ہوتی ہے، تو اس میں شک نہیں کہ ہم اس کے سماعت پر گراں گذرنے والے کھردرے اور بسا اوقات شکستہ آہنگ سے بھی مانوس ہوجائیں گے۔ مجھے توقع ہے کہ ہمارے ادیب، نقاد اور عام قاری کسی ترجمے کی کامیابی صرف اس کی روانی اور اس کے لفظی آہنگ کی ہمواری میں تلاش نہیں کریں گے اور میرے معروضات کو بھی قابلِ اعتنا سمجھیں گے۔ ظاہر ہے میں اچھے ترجموں کی بات کررہا ہوں، بشرطے کہ محض ''روانی'' ''اچھے ہونے'' کا معیار نہ ہو۔ میں نے ''محض'' سوچ سمجھ کر استعمال کیا ہے، کیونکہ ساری بحث میں ''تخلیقی زبان''، ''روانی'' اور ترجمے کی ''اصل اردو ناول کی طرح پڑھے جانے'' کی صلاحیت کے علاوہ ''اچھے پن'' کا کوئی اور معیار نہیں پیش کیا گیا تھا۔

مجھ سے اردو کے انگریزی ترجموں کی مغرب میں پذیرائی کی بابت پوچھا گیا۔ (میں تفصیل سے اپنے خیالات کا اظہار کرنا چاہتا تھا، اور سوال کے نفسیاتی محرک کا بھی، لیکن میرا ذہن ابھی تک ''موضوع''، ''اسلوب'' اور دوسرے سوالات میں الجھا ہوا تھا): کیا ہمارا فکشن جدید زندگی کے مطالبات کے شانہ بہ شانہ چلا ہے؟ کیا یہ مغربی فکشن کی سطح تک پہنچ گیا ہے؟ وغیرہ۔ انتظار صاحب کو شک تھا کہ یہ مطالبات پورے ہوئے ہوں یا مغربی سطح تک رسائی ہوسکی ہو، یا اگر کوششیں کی گئی ہوں تو ان کا تخلیقی سطح پر خاطر خواہ نتیجہ نکلا ہو۔ انھیں ''ہمارے بزرگوں'' کا یہ دعویٰ بھی مضحکہ خیز نظر آیا کہ ہمارا فکشن پورے اعتماد کے ساتھ مغربی فکشن کی ہمسری کرسکتا ہے۔ اگر ہم چیخوف اور جوائس کی سطح کا فکشن پیدا نہیں کرسکے تو اوہنری کے شانہ بہ شانہ کھڑے ہوبھی گئے تو ''کیا تیر مار لیا!''

مجھے ان سوالات میں نہ جانے کیوں ایک ہم بستگی کا احساس ہوا، جیسے ایک بڑے سلسلے میں پروئے ہوئے ہوں، یا ایک ہی تھیلی کے چٹے بٹے ہوں۔ میں تو یہ سمجھے بیٹھا تھا کہ فکشن کا مقصد آدمی کی داخلی زندگی کے مطالبات پورے کرنا ہے، اور اگر یہ خارجی واقعات کا سہارا لیتا بھی ہے تو محض آدمی کی بابت کسی سچائی کو اجاگر کرنے کے وسیلے کے طور پر، یا ظاہری حقیقت کے خفتہ اور مضمر امکانات سے

روشناس کرانے کے لیے۔ فکشن پر خارجی زندگی — جدید یا کچھ اور — کے مطالبات پورے کرنے کی ذمے داری کب سے لاد دی گئی ہے۔ اور ''موضوع'' اور فکشن میں اس کا مقام، تو بھئی یہ کیا ہوتا ہے؟ کیا یہ ایک پھسلواں ڈھلان نہیں؟ انٹرویو کے اوائل میں ''موضوع'' اور ''اسلوب'' کو دو قائم بالذات تصورات کے طور پر پیش کیا گیا تھا، تو یوں ہے کہ ان کا قصہ فاروقی صاحب نے یہ کہہ کر پاک کر دیا ہے کہ ''موضوع ہی اسلوب ہے''۔[۲۳] دو ایک کو چھوڑ کر جب ہمارے عام نقاد اور لکھاری اسے استعمال کرتے ہیں، تو لگتا ہے ان کا منشا کسی خارجی چیز سے ہے جو نہ صرف کسی فکشنی تخلیق کا تعین اور تحدید کرتی ہے بلکہ اس کی توضیح بھی۔ تقسیم ہند کے جلو میں آنے والے فسادات کو اکثر اس ادبی اثاثے کا ''موضوع'' قرار دیا گیا ہے جو اُس دور کے اندوہناک واقعات کے بارے میں رقم کیا گیا تھا۔ لیکن اگر کوئی شے فکشن کے کسی پارے کی تحدید کرتی ہے تو یہ اس کے مرکزی کردار کی وجودی کیفیت اور خارجی عامل کی بابت اس کا مخصوص اندازِ نظر ہوتا ہے۔ زمانہ ہوا عسکری صاحب نے ۱۹۴۷ء کے فسادات کے سیاق و سباق میں ''موضوع'' کی بابت قائم کردہ غلط تصور کو دور کرنے کی کوشش کی تھی۔ منٹو کے سیاہ حاشیے پر اپنے دیباچے ''حاشیہ آرائی'' میں لکھتے ہیں:

> دراصل ادب کو اس بات سے کوئی دلچسپی نہیں کہ کون ظلم کر رہا ہے کون نہیں کر رہا، ظلم ہو رہا ہے یا نہیں ہو رہا۔ ادب تو دیکھتا ہے کہ ظلم کرتے ہوئے اور ظلم سہتے ہوئے انسانوں کا خارجی اور داخلی رویہ کیا ہوتا ہے۔ جہاں تک ادب کا تعلق ہے، ظلم کا خارجی عمل اور اس کے خارجی لوازمات بے معنی چیزیں ہیں۔ ہمارے افسانہ نگار ظلم کے صرف معاشرتی پہلو کو دیکھتے ہیں۔ ظالم اور مظلوم کی اندرونی زندگی سے ظلم کا کیا تعلق ہے اس سے انھیں کوئی دلچسپی نہیں۔ ہمارے افسانہ نگار تلواریں اور بندوقیں تو جیسیوں دکھاتے ہیں۔ کاش ان تلواروں اور بندوقوں کے پیچھے جیتے جاگتے ہاتھ اور سامنے جیتے جاگتے سینے بھی ہوتے ...''۔[۲۴]

مزید:

> یہ افسانے فسادات کے متعلق نہیں ہیں، بلکہ انسانوں کے بارے میں۔[۲۵]

مجھے اب ٹھیک سے یاد نہیں رہا لیکن عسکری صاحب نے اپنے ایک اور مضمون میں یہ بھی لکھا

ہے کہ عہد نامۂ عتیق میں ارمیا نبی (Jeremiah) کا نوحہ بھی ادب اس وقت بنتا ہے جب وہ خدا سے سوال کر بیٹھتا ہے کہ آخر تو یہ سب ظلم کیسے ہونے دے رہا۔ یعنی ظلم من حیث نفسہٖ اہم نہیں بلکہ ذاتِ خداوندی میں اس کے ہونے اور اپنی منتخبہ قوم کے حق میں اسے روا رکھنے پر خود خدا کی بابت شک و شبہے کی پیداواری ہے۔ اِسی کی ایک جدید مثال کے طور پر ایلی ویزل (Elie Wiesel) کو بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ فلسطین کے بارے میں موصوف کے موقف سے قطع نظر، ان کا ناول *Night* پڑھنے کی چیز ہے۔ لیکن کیا اس کا موضوع ''ہولوکاسٹ'' ہے؟ کیا یہ اس کے برخلاف اُس یہودی طفل کے بارے میں نہیں جو خدا کا محترم تھا، اور جس نے، بقول فرانسوا موریاک (François Mauriac)، ''صرف خدا کے لیے اپنی زندگی وقف کر دی تھی، جس کی پرورش تالموذ کے درس پر ہوئی تھی، اور جو cabbala (قبلانیہ: یہودی احبار کا سرّی فلسفۂ دینیات) میں رسمی داخلے کا خواہاں تھا''[۲۶] — وہ طفل جسے اپنی روح کی گہرائیوں میں خدا کی موت کے مشاہدے کی سزا دی گئی تھی اور جس نے پھر کبھی خدا کے سامنے سر نہیں جھکایا؟

بعینہٖ، فیشن ایبل ماہرینِ سماجیات اور تاریخ نویسوں کی منٹو کے افسانوں کی (ایک) تقسیم کی بابت، اور (دو) طوائفوں کی بابت کہانیوں میں تقسیم ایک ایسے مطلعے میں بے دھڑک مہم جوئی ہے جس کے فطری امینوں نے غفلت کے دبیز پردے گرا کر نہایت شرمناک طور پر اپنی ذمے داری تج دی ہے۔

لیکن انتظار صاحب کا اردو فکشن کی مغربی فکشن سے ہمسری کی بچگانہ خواہش پر مایوسانہ ردعمل بالکل درست ہے۔ مجھے تو یہ خواہش ایک عجیب سی تشویش اور بنیادی عدم اعتمادی کی چغلی کھاتی ہوئی محسوس ہوتی ہے، گویا صرف مقابلہ قائم کرتے ہی ہمیں صفِ اول کے عالمی فنکاروں کے کلب میں رکنیت مل جائے گی، خواہ اعزازی سہی۔ پوچھنے کا سوال تو یہ ہے: اردو فکشن نے کس حد تک وہ توقعات پوری کر دی ہیں جو اس سے وابستہ کی گئی تھیں، اگر یہ کبھی وابستہ کی گئی ہوں۔

حواشی

* پروفیسر ایمیریٹس، یونی ورسٹی آف وسکانسن، میڈیسن، امریکا۔

۱۔ دیکھیے، شمس الرحمن فاروقی، "دریافت اور بازیافت: ترجمے کا معاملہ"، تعبیر کی شرح (کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۴ء)، ص ۱۴۱ اور ۱۴۲-۱۴۳۔

۲۔ *History of Islamic Philospky* (لندن اور نیو یارک: روٹلیج، ۱۹۹۶ء)، ص ۱۰۷۶-۱۰۸۱۔

۳۔ ارس وڈمیر (Urs Widmer)، "On the Suffering of Writers"، *On Life, Death, and This and That of the Rest: The Frankfurt Lectures on Poetics* (لندن، نیو یارک: سی گل بکس، ۲۰۱۳): ص ۲۵۔

۴۔ دیکھیے، شمس الرحمن فاروقی، "صاحب ذوق قاری اور شعر کی سمجھ"، شعر، غیر شعر اور نثر (الہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۷۳ء)، ص ۱۳۸-۱۷۳۔

۵۔ حوالے کے لیے ذیل میں حاشیہ ۱۲ ملاحظہ کیجیے۔

۶۔ دیکھیے، شمس الرحمن فاروقی، "غالب کی مشکل پسندی"، شعر، غیر شعر اور نثر: ص ۲۹۸-۳۰۹۔

۷۔ ارس وڈمیر کی مذکورہ بالا کتاب اور لیکچر میں ص ۲۷، اور لیکچر "On Deviating from the Norm" میں، ص ۱۷۔

۸۔ ماریو برگس یوسا، *Letters to a Young Novelist* (نیو یارک: فرار، سٹراس اینڈ گروس، ۲۰۰۲)، ص ۱۳۲۔

۹۔ سعادت حسن منٹو، منٹو نامہ (لاہور: سنگ میل، ۱۹۹۰ء)، ص ۱۱۲۔

۱۰۔ شانڈور مارئی، ایستھر کا ورثہ، اردو ترجمہ از محمد عمر میمن، آج ۶۷ (جولائی ۲۰۱۰ء)، ص ۱۸۹۔

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۰۲۔

۱۲۔ یہ جملہ وڈمیر کے پہلے لیکچر "On Deviating from the Norm" میں آیا ہے۔ پورا لیکچر ناگزیر تخلیقی اظہار کی ضرورت کے مطابق عادی زبان سے انحراف اور ترجمے کی دشواریوں کی بابت ہے۔

۱۳۔ توشیہیکو اِزتسو کی *Creation and the Timeless Order of Things: Essays in Islamic Mystical Philosophy* (ایش لینڈ، اوریگن: وائٹ کلاؤڈ پریس، ۱۹۹۴) میں تصوف میں استعارے کی مرکزی حیثیت کا ذکر کتاب کے اکثر ابواب میں آیا ہے خاص طور پر پہلے دو میں: "The Basic Structure of Metaphysical Thinking in Islam" اور "The Paradox of Light and Darkness in the Garden of Mysteries of Shabastari"۔

۱۴۔ یوسا، *Letters to a Young Novelist*، ص ۴۰۔

۱۵۔ ملاحظہ کیجیے، وڈمیر، "On Deviating from the Norm"، ص ۱۰-۱۱۔

۱۶۔ فاروقی، "علامت کی پہچان"، شعر، غیر شعر اور نثر: ص ۱۰۸۔

۱۷۔ ملاحظہ کیجیے وڈمیر، "On Deviating from the Norm"، ص ۱۲۔

۱۸۔ *Dawn*، ۱۵ جولائی ۲۰۱۲ء۔

http://dawn.com/2012/07/15/cover-story-review-of-the-crow-eaters-in-urdu/۔

۱۹۔ ارندھتی روئے (Arundhati Roy)، *The God of Small Things* (نیو یارک: رینڈم ہاؤس، ۱۹۷۷ء)، ص ۱۸۔

۲۰۔ محمد حسن عسکری، "ادب میں صفات کا استعمال"، وقت کی راگنی (لاہور: مکتبہ محراب، ۱۹۷۹ء)، ص ۲۱-۴۲۔

۲۱۔ ایضاً، ص ۲۳۔

۲۲۔ میلان کنڈیرا، *The Book of Laughter and Forgetting* (نیو یارک: پینگوئن بکس، ۱۹۸۱)، ص ۱۷۸-۱۷۹۔

۲۳۔ شمس الرحمن فاروقی، "پریم چند کی تکنیک کا ایک پہلو"، افسانے کی حمایت میں (کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۴ء)، ص ۹۰۔

۲۴۔ سعادت حسن منٹو، منٹو نما (لاہور: سنگ میل، ۱۹۹۱ء)، ص ۴۸۷۔

۲۵۔ ایضاً، ص ۴۸۹۔

۲۶۔ دیکھیے، ایلی ویزل، "پیش لفظ"، *Night* (نیو یارک: ایون بکس، ڈسکس ایڈیشن): ص ۸۔

مآخذ

ازتسو، توشیہیکو (Izutsu, Toshihiko)۔ *Creation and the Timeless Order of Things: Essays in Islamic Mystical Philosophy*۔ ایش لینڈ، اوریگن: وائٹ کلاؤڈ پریس، ۱۹۹۴۔

حسین نصر، سید اور لی مین، اولیور (Hossein Nasr, Seyyed and Leaman, Oliver)۔ مرتبین۔ *History of Islamic Philosophy*۔ لندن اور نیو یارک: روٹلیج، ۱۹۹۶ء۔

روئے، ارندھتی (Roy, Arundhati)۔ *The God of Small Things*۔ نیو یارک: رینڈم ہاؤس، ۱۹۷۷ء۔

عسکری، محمد حسن۔ "ادب میں صفات کا استعمال"۔ وقت کی راگنی۔ لاہور: مکتبہ محراب، ۱۹۷۹ء۔

فاروقی، شمس الرحمن۔ "پریم چند کی تکنیک کا ایک پہلو"۔ افسانے کی حمایت میں۔ کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۴ء۔

________۔ "دریافت اور بازیافت: ترجمے کا معاملہ"۔ تعبیر کی شرح۔ کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۴ء۔

________۔ "صاحب ذوق قاری اور شعر کی سمجھ"۔ شعر، غیر شعر اور نثر۔ الہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۷۳ء۔

________۔ "علامت کی پہچان"۔ شعر، غیر شعر اور نثر۔ الہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۷۳ء۔

________۔ "غالب کی مشکل پسندی"۔ شعر، غیر شعر اور نثر۔ الہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۷۳ء۔

فرخی، آصف۔ ڈان (*Dawn*)۔ (۱۵ جولائی ۲۰۱۲ء)۔

http://dawn.com/2012/07/15/cover-story-review-of-the-crow-eaters-in-urdu/۔

کنڈیرا، میلان (Cundera, Milan)۔ *The Book of Laughter and Forgetting*۔ نیو یارک: پینگوئن بکس، ۱۹۸۱۔

مارئی، شانڈور (Marai, Sandor)۔ ایستھر کا ورثہ۔ مترجم محمد عمر میمن۔ آج ۶۷ (جولائی ۲۰۱۰ء)۔

منٹو، سعادت حسن۔ منٹو نامہ۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء۔

________۔ منٹو نما۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء۔

وڈمیر، ارس (Widmer, Urs)۔ *On Life, Death, and This and That of the Rest: The Frankfurt Lectures on Poetics*۔ لندن، نیو یارک: سی گل بکس، ۲۰۱۳۔

ویزل، ایلی (Wiesel, Elie)۔ "پیش لفظ"۔ *Night*۔ نیویارک: ایون بکس، ڈسکس ایڈیشن۔

یوسا، ماریو ورگس(Llosa, Mario Vergas)۔ *Letters to a Young Novelist*۔ نیویارک: فرار ان سٹراس اینڈ گروس، ۲۰۰۲۔