

محمد عمر میمن *

مصری کی ٹلی 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
خلافتانہ شان رکھتا ہو۔ ظاہر ہے ان دونوں باتوں کا یکجا ہونا تقریباً ناممکن ہے۔

اور

لہذا یہ کہنا غلط ہے کہ ترجمہ کیے ہوئے فن پارے کو ترجمہ نہیں معلوم ہونا چاہیے۔^۱

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
لپے اٹھا تو برآمدے میں کسی صاحب نے مخاطب کیا اور بتایا کہ ٹی وی Channel-1 اپنے ”ہگ کلب“
پر وگرام کے لیے میرا انٹرویو لینا چاہتا ہے۔ مجھے کیا تعارض ہو سکتا تھا۔ وہ صاحب مجھے اس سٹیج 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 — جس کا موضوع افسانوی ادب اور ترجمہ نگاری کے
حوالے سے گفتگو بتایا گیا — ہم تینوں کے آگے کئی سوال رکھے گئے، جن کو، اور ان کے جوابات کو بھی،

یہاں دہرا 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 دو ٹوک 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 لٹائی کے ناول *War and Peace* کے سات اور مارٹیل پرست کے *A 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 اونا کافی تھا اس میں ترجمہ نگاری کے دقیق اور خاصے جھجک مسائل سے نبرد آزما ہونے کی کوشش یکسر ناپید تھی۔ مثلاً، پہلے ایک آدھ سامنے کی موٹی اور غمنی سی بات کا ذکر ہو جائے: 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 کئی فارسی تراجم، وہاں مغرب میں اشاعت کے ایک دو سال کے اندر اندر ہی طبع ہو جاتے ہیں۔ (سر رہے یہ ذکر بھی ہو جائے 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 اولیورٹی مین کی ایڈٹ کردہ *History of Islamic Philosophy*^۲ کے پاکستان میں فلسفے کی بابت چار صفحے کے باب کے معیار کی فرومانگی 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 قابل ذکر اور اہم کام بھی ہو رہا ہے۔) ابھی حال ہی میں میں 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 علماء، ادباء، مصوروں، موسیقاروں، اور دیگر فنکاروں کو جوشاہی سرپرستی ہمارے گزشتہ ادوار میں حاصل رہی تھی اسے رفت و گذشت ہوئے زمانہ ہو چکا ہے، اردو کا موجودہ ادیب محض اپنی نگارش کے بل بوتے پر روزی نہیں کما سکتا۔ (پھر یہ کہ درباروں، رجسٹروں اور نوابوں کے کلڑوں پر پلٹا کوئی ایسی قابل 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 ہوبلی 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 تعداد 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۔ تقسیم ہند کے اس پاس کے زمانے میں فکشن کی کتاب پر اس کی تعداد 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 دوسو ڈھائی سو ہوگی، اور اگر یہ پوری تک بھی گئی تو اس میں کئی سال لگ جائیں گے۔ اس سے بہتر ہے کہ ترجموں کو رسالے میں شائع

کر دیا 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 صورت حال کا ذکر کر رہا ہوں۔ بعض ادیب اور بعض نوع کی کتابیں۔ یقیناً کثیر تعداد میں چھٹی اور ہفتی ہیں، لیکن ان کی حیثیت استثنائی ہے۔

اس صورت حال میں، ادب میں ایک پر جوش انہماک کی کمی کا رونا رونا کس حد تک معقول ہو سکتا ہے؟ یہی غنیمت ہے کہ ناسازگار ماحول اور ادب کش رویے کے باوجود ہمارے ادیب کچھ نہ کچھ پھر بھی کر لیتے 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 خیال 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 کر لینا 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 درآنا 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 ہو جانا 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 کر سکے۔^۳

اس سے ملتی جلتی لیکن مفصل بات ٹمس الزمن فاروقی صاحب نے کہی ہے، یہی 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 صورت حال میں مختلف طرح دیکھتا ہے

اور

شعر کے لغوی معنی نہ بدلیں لیکن پڑھنے والے کی صورت حال کے اعتبار سے معنویت

بدل جاتی ہے۔^۴

گو یہ قول شعر کی بابت ہے، تاہم اس کا اطلاق بلا تردد ہر فنکارانہ نگارش پر ہو سکتا ہے جس میں تخلیقی زبان استعمال ہوئی ہو، اور ہر اثر انگیز اور معیاری اعتبار سے بلند ناول اور افسانے کا دار و مدار 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 درو بست 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 ہو سکتا، نہ کوئی ٹھوس اور ناگزیر اصولی 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 آ رہا (ایسا ہے تو لغت دیکھ لیجیے)، بلکہ شعر میں ابہام کی وجہ سے ہے جو کم از کم غالب کے یہاں، استعارہ دراستعارہ 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، چاہے یہ فن پارہ شعری ہو یا نثری۔ یہ ابہام کی نیم روشن و ہندلی و ہندلی 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۔^۵

استعاراتی۔ یقیناً ادب کا منطقہ ہے۔

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

”غیر گوگو جیسے منطقوں میں خیالات کا گذر نہیں“

(Inunambivalent zones thoughts are not had)۔^۶

ماریو برگس یوسا (Mario Vargas Llosa) نے اپنے فرضی نوجوان ناول نگار کو اچھا

فلشن لکھنے کی جورا ہیں بھائی 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 دہشت گیر اور وجدانی ہو، امر تخلیق کی مکمل توجیہ کرنے کی اہل نہیں ہوتی، اس کی اپنی کلیت میں تشریح کرنے کی۔ ایک کامیاب فلشن یا نظم میں ہمیشہ ہی ایک ایسا عنصر یا بعد شامل ہوگا جسے عقلی تنقیدی تجزیہ گرفت میں لانے سے عاجز رہے گا۔ یہ اس لیے کہ تنقید تعقل اور ذہانت کا اثر 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 — دخل ہوتے ہیں اور تنقید کے باریک ترین داموں میں بھی نہیں آتے۔ اسی لیے کوئی کسی کو تخلیق کرنا نہ سکھا نہیں سکتا۔^۸

مطلب یہ کہ تحریر کے مافیہ کی بابت ابہام — جس میں اس کی تازگی اور دوام کا گھر ہے — جو شعوری طور پر تخلیقی حیلوں کے استعمال سے پیدا کیا گیا ہو یا وجدانی طور پر خود بخود 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 مضر جہات میں سے کسی ایک جہت، یا کسی بالکل نئی جہت کے حق میں ترجمہ نگار کی ترجیح کوئی گردن زدنی امر نہیں، بشرطے کہ تحریر داخلی اعتبار سے مرتجیح جہت کا انکار نہ کرتی ہو۔

غالب کے پائے کی اردوے معلیٰ میں تو نہیں، منٹو کے افسانے ”گورکھ سنگھ کی وصیت“ کا اختتام یہ دیکھیے:

سردار گورکھ سنگھ کا لڑکا سنتو کھ جی صاحب کے مکان کے تھڑے سے اتر کر چند گز آگے بڑھا تو چار ڈھانا باندھے ہوئے آدمی اس کے پاس آئے۔ دو کے پاس جلتی مشعلیں تھیں اور دو کے پاس مٹی کے تیل کے کنستروں اور کچھ دوسری آتش خیز چیزیں۔ ایک نے سنتو کھ سے پوچھا، ”کیوں سردار جی، اپنا کام کر آئے؟“

سنتو کھ نے سر ہلا کر جواب دیا، ”ہاں کر آیا۔“

اس آدمی نے ڈھالے کے اندر ہنس کر پوچھا، ”تو کر دیں معاملہ ٹھنڈا جی صاحب کا؟“

”ہاں — جیسے تمہاری مرضی۔“

یہ کہہ کر سردار گورکھ سنگھ کا لڑکا چل دیا۔^۹

”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 سنتو کھ بلوائیوں کو اجازت دے رہا ہے کہ جی 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 جی صاحب کے یہاں عید کی سقیاں لے کر صرف اپنے والد کی وصیت پوری کرنے آیا ہے اور خود اسے جی صاحب اور ان کے بچوں کی جانوں سے کوئی دلچسپی نہیں؟ اگر ایسا ہے تو پھر سنتو کھ کوئی سیدھا سادہ کردار نہیں رہتا۔ اس کے غیر واضح رد عمل کے نتیجے میں افسانے کی معنویت بھی بڑھ جاتی ہے۔

منٹو صاحب اکثر بے حد سادہ سے جملوں سے صورت حال اور کردار کے کلام اور ریا عمل 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 اسلوب 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، فلشن کا اولین وصف، اس کی علیٰ وجود، اس کا فرض منہبی — 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 شاہ پہنچا جاتا ہے۔ اگر فلشن کی کوئی اخلاقیات ہو سکتی ہے (جو اخلاقیات کے عام معنی سے یقیناً اور ناگزیراً مختلف ہوگی) تو وہ اس کا متضادم، متضاد اور متقاطع تصورات کے لیے اپنے میں گنجائش پیدا کرنا ہے۔ اسی سے ان کی کم از کم فلشن 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 ناپید کرنے کے درپے ہو جائے گا۔ رواداری کے ساتھ ہم زیستی کی خواہش اور کوشش میں فلشن

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

سوائیک فن پارے کی تفہیم کے معاملے میں کسی خاص مفہوم پر اصرار کوئی بہت زیادہ معتبر اور صائب طریقہ کار نہیں، اور نہ لسانی فنون کے معاملے میں صحیح اور غیر صحیح پر ضدی۔ ہر وہ لفظ جو تخلیقی طور پر استعمال کیا گیا ہو، اپنے میں بڑی ہفت پہلو اور تبادلات 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 بعینہ یکساں نہیں۔ ظاہر ہے، ڈکنز کے کسی ناول کا انیسویں صدی کا فرانسیسی ترجمہ اس کے بیسیویں یا اب انیسویں صدی کے فرانسیسی ترجمے سے مختلف تو ہوگا ہی۔

یہاں مجھے ہنگری کے بڑی حد تک بھلائے ہوئے ناول نگار شاندر مارائی (Sándor Márai) (۱۹۰۰ء-۱۹۸۹ء) کا ناول ایستھر کا ورثہ (Esther's Heritage) یاد آ رہا ہے۔ میں نے اس سے جو مطلب نکالا تھا وہ یہ ہے کہ اگر ایستھر، جو کوئی بے وقوف نہیں، چھپے ہوئے چالباز اور جعل ساز لیوش کی تمام چار سو بیسیوں سے کما حقہ واقف ہونے کے باوجود بقائمی ہوش و حواس اپنی آخری ملکیت (مکان اور اس سے ملحقہ باغ) اس کے حوالے کر دیتی ہے، اس یقینی کامل کے باوجود کہ اس بار بھی لیوش اسے دھوکہ دے رہا ہے، تو اس کی کیا توجیہ ہو سکتی ہے؟ یہی ناکہ ناول ہمارے تیغناٹ کے بارے میں ہمیں شبہ میں ڈال رہا ہے۔ بتانا چاہتا ہے کہ حقیقت کوئی ایک مستقل اور اٹل شے نہیں، بلکہ اس کے کئی پہلو ہو سکتے 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 کر دیتے 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۔ تمہیں اس کا احساس نہ ہو، لیکن یہ لمحہ ہے جب تمہیں آگاہ ہو جانا 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 بچکاتے ہیں۔ تمہیں جان لینا چاہیے کہ صرف الفاظ، عہدہ 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 نفی کیا تھا۔ [...] خیر میں کچھ بھی کہی، یہ میں ہوں، بدعہدہ، ناقابل اعتبار، بھگوتا، جو اپنی روح اور ارادے دونوں میں اس قانون سے وفاداری کی زیادہ صلاحیت رکھتا ہے، یہ قانون جس کی تمہیں کتابوں یا قانونی جدولوں میں کہیں ایک رقم بھی نظر نہیں آئے گی...!

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 اچاگر 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 کر پاتے کہ لیوش کی جملہ فریب کاریوں، دغا بازیوں، دروغ گوئیوں اور انسانی غلاظت سے واقف ہوتے ہوئے بھی اسے اچھا کہیں یا برا۔ بلکہ برا کہتے ہوئے ہمیں اس کے ساتھ نا انصافی 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 تیغناٹ کے بارے میں شک پیدا کرنا، متضاد اوصاف سے رواداری کا سلوک، اور ان کے ساتھ امن و آشتی کے ساتھ ہم زمستی 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 فاشٹ 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 اکسلا ہے۔ ان کے مطابق اس تحریر میں مضمروسیع 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۔^{۱۲}

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

ترجمے کی طرف رجعت کرتے ہوئے، خدا خواستہ، ایسا نہیں کہ خود مغربی حضرات ترجمے میں من مانی نہ کرتے ہوں۔ آپ چاہیں تو *Salmagundi* رسالے کی سہ ماہی ۱۹۸۷ء کی اشاعت میں جوڈن ایگلر ایلے 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 قابل 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 ہوئی 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 فنون لطیفہ کے ذریعے آیا ہے۔ یہ ترقی پسندوں کی خام خیالی تھی کہ وہ اپنے افسانوں نظموں کے تیر و تفتنگ 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 کساتی ہے کہ وہ دنیا کو جس طرح دیکھنا چاہتا ہے، اس طرح اپنی تخیلی کائنات میں خلق کرے۔ پھر، بقول وڈمیر، نگارش ”روایتی طرز عمل سے انحراف کا نام

ہے۔“^{۱۳} 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 ارد گرد 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 تھماتی دور سے گذر چکی ہوتی ہے۔

دنیا کو اپنی مرضی کے مطابق گھڑنے کی خواہش فکشن نگار کو اپنے معاشرے سے وقتی طور پر منقطع کر دیتی ہے۔ وہ بے وطنی کے عجیب سے منقطعے 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 احاطہ تحریر میں لاسکتی ہے۔ (ایسی اشیا، بلکہ پیکروں کے قطعی لسانی متبادل موجود نہیں ہوتے جو انسانی ذہن میں مثل سایہ وجود رکھتی ہوں)۔

یہی وجہ ہے کہ صوفیائے کرام اپنے روحانی صعود—بالفاظ دیگر، ”فنا“—کے تجربات بیان کرنے میں استعارے سے بے حد کام لیتے ہیں۔ وہ جو کیفیت فنا میں دیکھتے ہیں مادی دنیا کا نظارہ نہیں ہوتا، بلکہ مادی دنیا کے ماورائے جذب و آگہی میں مشاہدہ کی ہوئی دھندلکوں میں لپٹی ہوئی وہ کائنات جس کی شروعات ”غیب الغیوب“ (ہر تمایز سے معزہ وجود ناب) سے ہوتی ہے، اور وہ بھی ”بشرط لا“۔ ظاہر ہے زبان، جو عالم مظاہر کی ایک انسانی ضرورت ہے، ان دھندلکوں میں پوشیدہ وجود ناب کو کیسے بیان کر سکتی ہے۔ فنا اور مدارج فنا کا استعاراتی بیان صرف صوفیائے 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۔^{۱۴}

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 گھر پر ڈمگ رہی ہوں، اس انتظار میں کہ کسی آئندہ مبارک لمحے میں وجود آشنا ہو سکیں گی۔ بس فنکار کا مشکل ترین مسئلہ یہی ہے: قطعی، تیر بہدف لفظ کی

جستجو! یوسا کا بیان ہے کہ کروٹے میں فلوئیر کے مکان کے قریب ایک دو رویہ لیموں کے درختوں والی روش تھی جو allée des gueulades، یعنی ”چنچ پکار کی گلی“ کہلاتی تھی۔ فلوئیر جو کچھ لکھتا اسے اس گلی میں جا کر بہ آواز 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 انسلالات اور امکانات۔

ادیب کی اپنے ابہام کے پردوں میں ملفوف ذہنی پیکروں کو ایسی زبان میں مجسم کرنے کی بے جگرانہ کوششیں جو مدد 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 و نحو سے دراز دیتی کرنے پر بھی۔ وڈمیر تو یہاں تک کہتا ہے کبھی لکھنے والے مشترکہ زبان کے استعمال سے انحراف کرتے ہیں، اور یہ قطعی غیر اختیاری اور غیر شعوری ہوتا ہے۔ اس نے اپنے سوکس 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 مسلم 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۔ سینے:

تخلیقی زبان چار چیزوں سے عبارت ہے: تہیہ، پیکر، استعارہ اور علامت۔ استعارہ اور علامت سے ملتی جلتی اور بھی چیزیں ہیں، مثلاً تمثیل (allegory)، آیت (sign)، نشان (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 جاسکتا ہے۔ لیکن تہیہ، 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 نئی لسانی دشواریوں سے روبرو کئی کرنے سے عبارت، خاص طور پر اگر سابقہ کسی ایسے متن سے پڑ جائے جو انجمنی ثقافت اور سبھاؤ کا زائیدہ ہو۔ یہ اپنی جگہ، بعض اوقات تو خود اپنے ثقافتی ماحول کی تحریر کا ترجمہ دشوار تر 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 گرا دیتے ہیں لیکن ان لسانی انحرافات میں خفہ 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 حلقہ 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 معنف 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 قابل 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 آکھڑا 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 کر دوں جو انٹرویو میں آگے چل کر پوچھے گئے تھے کیونکہ ان کا تعلق بھی محبِ جاریہ سے ہے: کیا ترجمے کو رواں نہیں ہونا چاہیے؟ سوال پوچھ کر انٹرویو صاحب نے یہ اور بڑھا دیا: ”انتظار حسین صاحب ترجمے سے یہ تقاضا کرتے ہیں کہ زبان ایسی نہ ہو کہ دودھ میں پڑی مہری 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 پُر جوش 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 تہرے 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 بنا یا جاسکتا ہے، گویا سفید چینی منہ میں گھلتی جا رہی ہے، اور اتنی ہی روانی سے شریاں میں بھی، جس کے بڑے مہلک نتائج نکل سکتے ہیں، مثلاً فرہی اور انجام کار دنیا طیس۔ مترجم کے ثقافتی منطقے میں نوشتہ ناولوں کا ترجمہ نسبتاً آسانی سے کیا جاسکتا ہے۔ زبان سے قطع 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، لہٰذا یہ کہ ایک قوی، انفرادی تخلیقی عنصر بیچ میں نخل ہو گیا ہو۔ اگر عطیہ حسین اپنا ناول اصلاً اردو میں لکھتے تو یہ انتظار حسین صاحب کے اردو ترجمے سے بہت زیادہ مختلف نہ ہوتا، لیکن یہاں دونوں کی لسانی اور ادبی صلاحیتوں کا لحاظ بہر حال 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 گھنا گونی 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 کبھی چھری کاٹنا اور ٹوائکیٹ پیچہ 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 متضاد 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، جاشا کلا، 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 میں اپنے ایک تجربے کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جو مجھے معاصر مصری ادیب علاء الاسوانی کے مقبول عام ناول *عمارت یعقوبیان* کے دوران ہوا۔ میں نے اپنے ترجمے کی شروعات ناول کے انگریزی ترجمے سے کی تھی۔ میں 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 ہو گئیں۔ 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 اس حد تک براہ 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

مدولے کر کیا۔

انٹرویو کے دوران اندازہ ہوا کہ لوگ "accuracy" یعنی صحیح لفظی کے کچھ اتنے زیادہ قائل نہیں۔ ان کے حساب سے فکشن کی زبان تخلیقی زبان ہوتی ہے۔ انھیں کے حساب سے لسانی کے ناول *War and Peace* کے اردو مترجم شاہد حمید صاحب، اگرچہ بڑے محنتی ہیں، صحیح 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 بے لطف تعارفی فٹ نوٹس لکھتے ہیں۔ میرے تراجم کے بارے میں بھی accurate اور literal ہونے کی بات کی گئی۔ یادش بخیر، آصف فرنی صاحب نے بھی پپسی سدھو 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 قابل 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 قابل فہم بنائیں تو اس سے پڑھنے میں قصے میں بار بار رخسہ 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 از بس ضروری ہیں، پھر یہ بھی کہ یہ عوامل خود کیا ہیں۔

ترجمے کو بہر حال ترجمہ ہی نظر آنا چاہیے۔ میں جب منٹو کے افسانے "پھندے" 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 منجھدار میں" کے وہ حصے ملاحظہ کیجیے جن میں انہوں نے مکالموں سے پہلے کے منظر نامے 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، الّا 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 سچ 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 چھ، کبھی اور بھی زیادہ۔ ellipses، یعنی جملے سے "الفاظ کا حذف جو اسے مکمل کرنے یا با معنی بنانے کے لیے ہو"؛ ترخیم یا مخمیف عبارت، بالکل لایعنی اور من مانی ہوتی ہے، اور بیانیے کی تدبیر کاری 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 ہنت کا حصہ ہوتے ہیں، بلکہ اس کا جزو لاینفک۔ بعض اوقات تکلم کے بجائے سکوت سے کام لیا جاتا ہے اور مافیہ کولفظوں 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۔ "جائیک" نوعیت کے سٹری 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 (spatial girations) اور زمانی ہمدوشی (temporal juxtapositions) پر ہوا اگر ان سے متصف عبارت کو بہ آواز بلند پڑھا جائے تو یہ زمانی اور مکانی تاثراتی پھڑکنیں اور نگہمیریاں 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 مادرشے نہیں؛ لیکن اب مصنف اگر لمبے لمبے جملے وضع کرتا ہے، تو اسے من کی ترنگ نہیں سمجھنا چاہیے۔ اس کے پیچھے کسی قطعی فکشی مقصد کا حصول بھی تو ہو سکتا ہے (جیسا کہ José Saramago اور Javier Marias 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 کوفضا میں پرواز کرتا ہوا محسوس کرتے ہیں یا رولر کوٹر پر دھڑا دھڑ پٹخیاں 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 اندھنی روئے کے ناول *The God of Small Things* سے۔^{۱۹}

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 گوثالی ہو چکی ہے، سو اب آپ تیسری کوشش کر ڈالتے ہیں، اور لکھتے ہیں: ”کف در دہن، چینی 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؟“^{۲۰}

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 پھرائے میں موجودگی بالکل جائز ہے۔

عسکری صاحب فوراً بعد میں یہ بھی لکھتے ہیں: ”غرض آج کل اردو میں ان 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“^{۲۱}، 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 آچکا ہے۔ اب یاد نہیں آرہا 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 بگھاتا ہے تو اسے اس کی پوری آزادی دینی چاہیے۔ اس کے پیچھے جو راز ہے وہ یہ کہ کردار کا فلسفہ بگھانا ہمیں اس کی شخصیت کے بارے میں اہم معلومات فراہم کرتا ہے اور اس کی وجودی صورت حال کو ہمارے لیے اجاگر۔ فلسفہ ہی نہیں، اس میں بہت کچھ شامل کیا جاسکتا ہے: صرف ونحو پر لن ترانی کا مانٹو لیا، ریاضی کی کوئی مساوات، حتیٰ کہ آئن اسٹائن کے ”نظریہ اضافیت“ (theory of relativity) پر کوئی الٹا سیدھا ٹپکچر۔ اس قسم کی چیزوں سے میلان کنڈیرا کے ناول اُلٹے 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۔^{۲۲} 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 کاہر نہیں۔ ان کی افادیت سے کوئی کافر ہی انکار کرے تو کرے۔ مشکل یہ ہے کہ ان کا استعمال پوری ذمہ 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 صورت 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 مہر ہو تو یہ اور بات ہے۔

ایک میکانیکی 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 اکاٹھ 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 پُر شور 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 بقدر ضرورت حساس ہو۔ ادبی لفظیات کا کیا ذکر، میں الین پاپے (Ilana Pappé) 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 صفحات میں وارد ہونے والے چند لفظ نقل کرتا ہوں جن کے ترجمے میں انگریزی اردو قومی لغت سے حسب ضرورت مدد نہ مل سکی: *positionality, reflexivity, contextualization, settlement, colonialism, deconstruct, victimhood, pluralism, indoctrination, peace activist*، وغیرہ۔ ان میں سے بیشتر عبارات یا ان کی لمبی چوڑی تعریف بیان کر دی گئی تھی، جو ظاہر ہے جہاں ایک لفظ کی ضرورت ہو استعمال نہیں کی جاسکتی، الا یہ کہ اپنا خاکہ اڑانا مقصود ہو۔ الغرض، یہ بس چند اصطلاحات تھیں جو پیش کر دیں، 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 کر رہے ہیں، انتظار صاحب نے صاف کہہ دیا تھا کہ کہاں کر رہے 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 فرائض منصبی میں داخل ہو گئی ہے؟ اس نوع کی فکر میں حالی اور پریم چند اور بیشتر ترقی پسند مصنفین کے خیالات کی کبھی تند و تیز اور کبھی اڑتی اڑتی سی مہک کو پہچان لینا زیادہ مشکل نہیں۔ نیر مسعود کا فکشن جدید زندگی کے کون سے تقاضے پورے کر رہا 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 کر رہا ہے۔ شاید اسی سبب سے ان کے افسانوں کے ترجمے یورپ کی کئی زبانوں میں ہوئے ہیں، اور ابھی حال ہی میں باریلوٹا (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 جاسکے یا سائیکل کا پنچر درست کیا جاسکے، تاریخ نویسی کی جاسکے یا ۱۹۴۷ء کی تقسیم کا موضوعاتی تیا پانچہ کیا جاسکے، 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 کر رہے 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 ضامرا اشارہ (اس، اُس، وغیرہ) کا استعمال ہمارے یہاں کچھ زیادہ ہی عام ہے۔ ایک تازہ بتاؤ مثال ملاحظہ کیجیے: ”... فدا 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 فداؤں کی زبان سے بالکل الگ تھی۔“ (تنقید کی کیسی زبان تراشی تھی؟ اور یہ کس اعتبار سے باقی فداؤں 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 جاسکے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ جدید لکھنے والے بھی بے چینی محسوس کرتے ہیں اور جب انھیں اردو فکشن میں ترسیل 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 نفاذ۔ (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 ترکیب نحوی (syntax)، عربی تنوینی الفاظ، مثلاً ”نتیجاً“، ”غالباً“، ”نوراً“، وغیرہ کو چھوڑ کر یک لفظی فعلی 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 یونے 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 جا رہا ہے۔ صورت یہ ہے کہ آدمی خود اپنا قدرے لمبا جملہ من وعن 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 جملہ معترضہ (parenthesis)، حذف 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 مغل 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 ہو جاتی ہے، لکھا ہوا لفظ موجود رہتا ہے۔

فلشن 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 فلشن سے مقابلہ نادانی ہوگی۔ یہ مغربی ناول اور افسانے سے ایک مختلف فلکشی امکان کی تعبیر تھی۔ لیکن یہ لکھی نہیں جاتی تھی بلکہ داستان گو اسے زبانی بیان کرتے تھے۔

جب ہم زبانی یا زبانی بیان (orality) سے مرقوم یا تحریری بیان (litracy) کے عہد میں شعوری طور پر پوری طرح داخل ہو جائیں گے، اور ان ذرائع سے بھی کما حقہ واقف ہوں گے جو اس کے لیے ضروری ہیں، جہاں آنکھ و صوتی 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 ہو جائیں گے۔ مجھے تو قہ ہے کہ ہمارے ادیب، نفاذ 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 قابل اعتنا سمجھیں گے۔ ظاہر ہے میں اچھے ترجموں کی بات کر رہا 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 فلشن جدید زندگی کے مطالبات کے شانہ بہ شانہ چلا ہے؟ کیا یہ مغربی فلشن کی سطح تک پہنچ گیا ہے؟ وغیرہ۔ انتظار صاحب کو شک تھا کہ یہ مطالبات پورے ہوئے ہوں یا مغربی سطح تک رسائی ہو سکی 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 معطلہ خیز نظر آیا کہ ہمارا فلشن پورے اعتماد کے ساتھ مغربی فلشن کی ہمسری کر سکتا ہے۔ اگر ہم چیخوف اور جوائس کی سطح کا فلشن پیدا نہیں کر سکتے تو اوہمیری کے شانہ بہ شانہ کھڑے ہو بھی 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 فلشن 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 ذمہ داری کب سے لاد دی گئی ہے۔ اور ”موضوع“ اور فکشن میں اس کا مقام، تو بھی 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 فضا 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 اس 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 انداز 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 ہندو قیں تو بیسیوں دکھاتے ہیں۔ کاش ان تلواروں اور ہندو قوں 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 نامہ 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 نفس اہم نہیں بلکہ ذات خداوندی میں اس کے ہونے اور اپنی نتیجہ قوم کے حق میں اسے روا رکھنے پر خود خدا کی بابت شک و شبہ کی پیداری ہے۔ اسی کی ایک جدید مثال کے طور پر ایلی ویزل (Elie Wiesel) کو بھی پیش کیا جاسکتا 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 اس 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 تاملوڈ کے درس پر ہوئی تھی، اور جو cabbala (قبلا نیہ: یہودی احبار کا ستری فلسفہ دینیات) میں ربی 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؟

یعنی، فیشن ایبل ماہرین سماجیات اور تاریخ نویسوں کی منٹو کے افسانوں کی (ایک) تقسیم کی بابت، اور (دو) طوائفوں کی بابت کہانیوں میں تقسیم ایک ایسے مطلقے میں بے دھڑک مہم جوئی ہے جس کے فطری امینوں نے غفلت کے دہیز پر دے گرا کر نہایت شرمناک طور پر اپنی ذمہ داری تہ تیغ دی ہے۔ لیکن انتظار صاحب کا اردو فکشن کی مغربی فکشن سے ہمسری کی بیگانہ خواہش پر مایوسانہ رد عمل 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 صدف 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 انجیر پطرس، یونیورسٹی آف ویکٹوریا، میڈلسن، امریکا۔
- ۱۔ دیکھیے، طحس الرضی فاروقی، ”وریافت اور بازیافت: ترجمے کا معاملہ“، تعبیر کسی شرح (کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۲ء) ص ۱۱۶ اور ۱۱۷۔
- ۲۔ *History of Islamic Philosophy* (لندن اور نیویارک: رینج، ۱۹۹۶ء) ص ۱۰۷-۱۰۸۔
- ۳۔ ارس وڈمیر (Urs Widmer) *On Life, Death, and This and "On the Suffering of Writers"*، (لندن، نیویارک سی گل بکس، ۲۰۱۳ء) ص ۲۵۔
- ۴۔ دیکھیے، طحس الرضی فاروقی، ”صاب ذوق قاری اور شعر کی سمجھ“، شعر، غیر شعر اور نثر (الہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۷۳ء) ص ۱۳۸-۱۷۷۔
- ۵۔ حوالے کے لیے ذیل میں حاشیہ ۱۶ ملاحظہ کیجیے۔
- ۶۔ دیکھیے، طحس الرضی فاروقی، ”غالب کی مشکل پسندی“، شعر، غیر شعر اور نثر: ص ۲۹۸-۳۰۹۔
- ۷۔ ارس وڈمیر کی مذکورہ بالا کتاب اور ٹیکچر میں ص ۲۷، اور ٹیکچر "On Deviating from the Norm" میں، ص ۷۷۔
- ۸۔ ماریو بریس، *Letters to a Young Novelist* (نیویارک: فرار، سٹراس اینڈ گروس، ۲۰۰۲ء) ص ۱۳۲۔
- ۹۔ سعادت حسن منٹو، منٹو نامہ (لاہور: سنگ میل، ۱۹۹۰ء) ص ۱۱۶۔
- ۱۰۔ شاندر مارائی، ایسٹنہر کا ورثہ، اردو ترجمہ از محمد عمر عین، آج ۶۷ (جولائی ۱۳۱۰ء) ص ۱۸۹۔
- ۱۱۔ ایضاً، ص ۱۰۲۔
- ۱۲۔ یہ جملہ وڈمیر کے پہلے ٹیکچر "On Deviating from the Norm" میں آیا ہے۔ پورا ٹیکچر ناگزیر تخلیقی اظہار کی ضرورت کے مطابق عادی زبان سے انحراف اور ترجمے کی دشواریوں کی بابت ہے۔
- ۱۳۔ *Creation and the Timeless Order of Things: Essays in Islamic Mystical Philosophy* (ایٹل لینڈ، اورینٹ: وائٹ کلاؤڈ پریس، ۱۹۹۴) میں تصوف میں استعارے کی مرکزیت 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۔ بریس، *Letters to a Young Novelist*، ص ۲۰۔
- ۱۵۔ ملاحظہ کیجیے، وڈمیر، "On Deviating from the Norm"، ص ۱۰۷-۱۱۰۔
- ۱۶۔ فاروقی، ”علامت کی پہچان“، شعر، غیر شعر اور نثر: ص ۱۰۸۔
- ۱۷۔ ملاحظہ کیجیے وڈمیر، "On Deviating from the Norm"، ص ۱۴۔
- ۱۸۔ *Dawn*، ۱۵ جولائی ۲۰۱۲ء۔

- ۱۹۔ اندھتی روئے (Arundhati Roy)، *The God of Small Things* (نیویارک: ریڈم ہاؤس، ۱۹۹۷ء) ص ۱۸۔
- ۲۰۔ محمد حسن عسکری، ”ادب میں صفات کا استعمال“، وقت کسی راگنی (لاہور: مکتبہ بحراب، ۱۹۷۹ء) ص ۳۲۲۔
- ۲۱۔ ایضاً، ص ۲۳۔
- ۲۲۔ میلان کنڈیر، *The Book of Laughter and Forgetting* (نیویارک: چیگن بکس، ۱۹۸۱ء) ص ۱۷۸-۱۷۹۔
- ۲۳۔ طحس الرضی فاروقی، ”پریم چند کی تکنیک کا ایک پہلو“، افسانے کسی حمایت میں (کراچی: شہزاد، ۲۰۰۲ء) ص ۹۰۔
- ۲۴۔ سعادت حسن منٹو، منٹو نامہ (لاہور: سنگ میل، ۱۹۹۱ء) ص ۷۸۔
- ۲۵۔ ایضاً، ص ۷۹۔
- ۲۶۔ دیکھیے، ایٹل ویزل، ”نیش لفظ“، *Night* (نیویارک: ایٹل بکس، ڈیکس ایڈیشن): ص ۸۔

مآخذ

- ازتسو توشیکو (Izutsu, Toshihiko)۔ *Creation and the Timeless Order of Things: Essays in Islamic Mystical Philosophy*۔ ایٹل لینڈ، اورینٹ: وائٹ کلاؤڈ پریس، ۱۹۹۴۔
- حسین نصر، سید اور لی مین، اولیور (Hossein Nass, Seyyed and Leaman, Oliver)۔ *History of Islamic Philosophy*۔ لندن اور نیویارک: رینج، ۱۹۹۶ء۔
- روئے، اندھتی (Roy, Arundhati)۔ *The God of Small Things*۔ نیویارک: ریڈم ہاؤس، ۱۹۹۷ء۔
- عسکری، محمد حسن۔ ”ادب میں صفات کا استعمال“، وقت کسی راگنی۔ لاہور: مکتبہ بحراب، ۱۹۷۹ء۔
- فاروقی، طحس الرضی۔ ”پریم چند کی تکنیک کا ایک پہلو“۔ افسانے کسی حمایت میں۔ کراچی: شہزاد، ۲۰۰۲ء۔
- _____۔ ”وریافت اور بازیافت: ترجمے کا معاملہ“۔ تعبیر کسی شرح۔ کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۲ء۔
- _____۔ ”صاب 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۔
- فرشی، آصف۔ ڈان (Dawn)۔ (۱۵ جولائی ۲۰۱۲ء)۔
- <http://dawn.com/2012/07/15/cover-story-review-of-the-crow-eaters-in-urdu/>
- کنڈیر، میلان (Cundera, Milan)۔ *The Book of Laughter and Forgetting*۔ نیویارک: چیگن بکس، ۱۹۸۱ء۔
- مارائی، شاندر (Marai, Sandor)۔ ایسٹنہر کا ورثہ، مترجم محمد عمر عین۔ آج ۶۷ (جولائی ۱۳۱۰ء)۔
- منٹو، سعادت حسن۔ منٹو نامہ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء۔
- _____۔ منٹو نامہ 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، نیویارک سی گل بکس، ۲۰۱۳ء۔

ویزل، ایلے (Wiesel, Elie)۔ ”نہیں لفظ“۔ *Night*۔ نیویارک: ایوان بکس، ڈسکس ایڈیشن۔

لیسا، ماریو ویرگا (Llosa, Mario Vargas)۔ *Letters to a Young Novelist*۔ نیویارک: فران سٹراس ایڈیٹرز، ۲۰۰۲۔