ترجمے کا فن: مابعد جدید تناظر

The Art of Translation: A Postmodern Perspective

[i] قمر عبّاس علوی

Abstract:

In twenty first century the concept of World as global village would be incomplete without the translation of written or spoken word. While this point shows the importance of translation also require to review it. From the Renaissance to the first half of 20th century translation was treated as a second- rate activity and derogatory metaphors like slave and the imposter women was used for it. Postmodernist thinkers of late half of 20th century (Especially Post Structuralists, Post Colonialists, Feminists and Gender Studies specialists) have challenged and re-examined the concepts of translation by introducing new and advance metaphors like Cannibalism. This article belongs to the review and comparison of traditional and new concepts of translation.

Keywords: *Interpreter, Translator, Discourse, Slave, Rebirth, Anthropophagy, Colonizer, NATO, Feminist, Postmodernism, Postcolonialism, Gender Studies.*

اکیسویں صدی میں لکھے یا بولے ہوئے لفظ کے ترجمے کے بغیر دنیا کے گلوبل ولیج ہونے کا تصور ادھورا ہوگا، ہمیں روزانہ کسی نہ کسی صورت میں فنِ ترجمہ سے واسطہ پڑتا ہے۔ یہ بات جہاں ترجمے کی اہمیت پر دال ہے وہیں ترجمے کے پرانے تصورت پر نظر ثانی کا بھی تقاضا کرتی ہے۔ نشاۃ ثانیہ سے بیسویں صدی کے نصف اول تک ترجمے کو دوسرے درجے کی سرگرمی سمجھا گیا اور اس کے لیے غلام اور دغا باز حسینہ ایسے ہتک آمیز استعارے مستعمل رہے جنھیں بیسویں صدی کے نصف آخر کے مابعد جدید مفکرین(بالخصوص پس ساختیاتی، مابعد نوآبادیاتی، فیمینسٹ اور جینڈر سٹڈی کے ماہرین) نے چیلنج کیا اور ان پیش پا افتادہ استعاروں کی جگہ حیاتِ نو اور انتروپوفاگو ایسے استعارے متعارف کرواتے ہوئے ترجمے کو نئے زاویے سے دیکھنے کی طرح ڈالی، زیرِ نظر مقالہ انھی تصورات کے جائزے کو محیط ہے۔

کلیدی الفاظ: انٹر پریٹر، ٹرانسلیٹر، ڈسکورس، غلام، بے وفا حسینہ، حیاتِ نو، انتروپوفاگو، کولونائزر، نیٹو، فیمینسٹ، مابعد جدیدیت، مابعد نوآبادیات، جینڈر سٹڈی۔

اکیسویں صدی کو ترجمے کی صدی قرار دیا جارہا ہے جس کا سبب گلوبل ولیج میں تہذیبوں کے باہمی تعامل اور مکالمے میں ترجمے کی ضرورت و اہمیت ہے مگر ترجمہ کیا ہے؟ یہ سوال بظاہر سامنے کا مگر سادہ، آسان اور یک رخا ہر گز نہیں؛ اگر یک رخا ہوتا تو اس کے افہام و تفہیم کے لیے ایک آدھ تحریر ہی کافی ہوتی مگر ہر عہد کے مفکرین نے اس سوال کا جواب دینے اور ترجمے کا معیار متعین کرنے کی کوشش کی ہے جو ان کے عہد کے مطابق درست مگر حتمی نہیں۔ بسا اوقات تو ان مفکرین کے خیالات ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتے ہیں؛ خیالات و نظریات کا تنوع اور اختلاف کسی ایک فن سے مخصوص ہے نہ عیب، بلکہ علمی مباحث کی بقا اور ارتقاء کا ضامن ہے سو ترجمے کے فن کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے کی ضرورت ہے زیرِ نظر تحریر میں

i لیکچرر، شعبہ اُردو، یونی ورسٹی آف جھنگ (Corresponding Author)

یہ نیا زاویہ مابعد جدیدیت ہے۔

روایتی الفاظ میں ماخذی زبان کے متن کو ہدفی زبان میں اس طرح منتقل کرنا کہ دونوں تحریروں کے معنی مماثل ہوں ترجمہ کہلاتا ہے۔ مگر کیا واقعی؟ بات محض متن کی منتقلی کو محیط ہے یا اس سے کچھ زیادہ ہے؟ اس بیان کا تجزیہ کرنے پر چند سوالات جنم لیتے ہیں: کیا ترجمہ لفظ کے مساوی لفظ رکھنا ہے یا یہ ایک تخلیقی عمل ہے؟ اگر غور کریں تو ترجمہ سے متعلق بیش تر مباحث انھی دو سوالات سے پھوٹتے نظر آتے ہیں۔ جن اصحاب کے نزدیک ترجمہ محض متن کے مقابل متن رکھنے سے عبارت ہے انھیں زندہ کتا مردہ شیر سے بہتر [۱] نظر آیا اور جن کے نزدیک یہ تخلیقی عمل ہے انھیں بھنی ہوئی سٹرابیری [۲] کے ذائقے کا احساس ہوا؛ بات ہر دو صورتوں کے مابین ہے۔ حقیقتاً ترجمہ متن کے متبادل متن رکھنے کو محیط ہے نہ متن سے لاتعلّقی اختیار کرنا ہے کہ ترجمہ منشائے مصنف کے بہ جائے منشائے مترجم بن جائے، دراصل ترجمہ تخلیق مکرر ہے۔ بہ الفاظ دگر مصنف کو اپنے عہد اور ثقافت میں بولنے کا حق دینے کے ساتھ ساتھ مترجم کی اپنی آواز بھی اس میں شامل ہو جاتی ہے۔ یوں ترجمے کا فن ایک پل ہے جس سے متون اور ثقافتوں کے درمیان مذاکرے کا عمل وجود میں آتا ہے۔ مذاکرے کے اس عمل کو ممکن بنانے والے کو انٹرپریٹر یا ترجمان کا نام دیتے ہیں۔

انٹرپریٹیشن یا ترجمانی کے متبادل اردو اور فارسی زبان میں ترجمہ کا لفظ مستعمل ہے جو مظفر علی سید [۳] کی تحقیق کے مطابق عربی زبان سے ماخوذ ہے جس کا اشتقاقی رابطہ ترجمان یا مترجم دونوں سے ہے۔ اہل لغت نے اس کے چار معانی: ایک سے دوسری زبان میں نقل کلام، تفسیر و تعبیر، دیباچہ و احوال و تذکرہ، بیان کیے ہیں۔ جب کہ بعض نے تو اسے رجم کے تحت بھی درج کیا ہے جس کے معنی سنگ ساری یا پتھر کنکری کے ہیں۔ عربی کے جدید علماء کی اکثریت لفظ ترجمہ کی اصل عربی کلم 'ترجمان' مانتی ہے، جو ایک یونانی لفظ ڈرگمان کی تعریب ہے، انگریزی میں اس کے متبادل دو الفاظ ٹرانسلیٹر اور انٹرپریٹر رائج ہیں اور دونوں الفاظ فرانسیسی کے توسط سے لاطینی سے آئے ہی۔ ہماری رائے کے مطابق ترجمان کے لیے ٹرانسلیٹر سے زیادہ معقول لفظ انٹرپریٹر ہے اور ٹرانلیشن کا عمل ترجمانی کے مماثل ہے۔

انٹرپریٹیشن، ترجمانی یا ترجمہ کے فن کے بارے میں اردو زبان میں ایک کہاوت: ترجمہ عورت کی طرح ہے جو خوب صورت ہو تو وفادار نہیں اور وفادار ہو تو خوب صورت نہیں ہو سکتی [۴]، نقل کی جاتی

ہے اور یہ باور کرایا جاتا ہے کہ ترجمے کی تزئین اور متن سے مطابقت دو متضاد امکانات ہیں، جن کا اتصال ناممکن ہے، بہ یک وقت دونوں میں سے کسی ایک کو باآسانی نبھایا جاسکتا ہے۔ یعنی جو ترجمہ متن سے وفادار ہو گا وہ خوب صورت (مزین) نہیں ہو گا اور جو خوب صورت ہو گا وہ متن کا وفادار نہیں ہو گا۔ گویا دونوں کو ایک طرح کی جدلیات کا سامنا ہے اور ایک کی لازماً بے دخلی دوسرے کی بقا کی ضامن ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کی خواہ مخواہ کی تزئین کا حامل ترجمہ اصل متن سے خاصے فاصلے پر ایک جداگانہ متن ہو گا جس کا اصل متن سے تعلق اتنا ہی ہو گا جتنا ایک خاندان کے افراد میں ممکن ہو سکتا ہے مگر یہ جدلیات اس قدر سادہ، عام فہم اور یک رخی نہیں جس قدر سادگی سے ترجمہ کے سیاق میں نقل کی جاتی ہے۔ میشل فوکو کے الفاظ میں یہ ایک ڈسکورس [۵] ہے یعنی ایسا بیانیہ ہے جو بہ ظاہر تو علم کا تاثر دیتا ہے مگر حقیقتاً اس میں طاقت کی خواہش پوشیدہ ہوتی ہے اور ایک مربوط تسلسل کے نتیجے میں تشکیل پاتا ہے، ترجمہ کے سیاق میں دغا باز حسینہ کے استعارے کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہی ہے۔

ترجمے کے لیے دغا باز حسینہ (عورت) کا استعارہ ہی کیوں دغا باز مرد کی مثال دینے میں کیا حرج ہے؟ غور طلب امر ہے کیا مرد حسین نہیں ہوتے یا دغا باز نہیں ہو سکتے نیز اس استعارے کا یہ واحد مفہوم ہے جس میں اسے ترجمے کے سیاق میں نقل کیا جاتا ہے؟ یہ وہ سوالات ہیں جو ترجمہ اور عورت کو ایک سیدھ میں دیکھنے سے جنم لیتے ہیں۔ معروف فیمینسٹ سکالر لوری چیمبر لین [۶] کو اس اصطلاح کے جنسیانے اور اس میں مخفی طاقت کی گھن آتی ہے۔ چمبر لین کے نزدیک ترجمہ کے لیے دغا باز حسینہ کا استعارہ ایک ڈسکورس ہے جسے تشکیل دینے میں شادی اور ترجمہ میں وفاداری کے مسئلے کی ثقافتی ساز باز شامل ہے۔ دغا باز حسیناوں کے لیے وفاداری کی تعریف شادی کے روایتی رشتے میں مخفی معاہدے کے طور پر کی جاتی ہے جس کی رو سے مرد پر بے وفائی کا الزام لگانا ناممکن ہے۔ جس کی وجہ اولاد کا مادریت کے بہ جائے پدریت کی طرف سے حلال قرار پانا ہے، لہٰذا باور کرایا جاتا ہے کہ ترجمہ کو وفاداری کا ثبوت اصل کے مطابق ہونے کی صورت میں فراہم کرنا پڑتا ہے اور ترجمے کو یہ حق نہیں پہنچتا کہ وہ (عورت کی طرح ڈپنڈنٹ ہو کر) اصل اور ترجمے کے مابین اس رشتے پر سوال قائم کرے۔ مرد کے برعکس دغا باز حسینہ کے لیے اصل سے مطابقت کے رشتے میں پدرسری رویہ خاصی اہمیت کا حامل ہے جو مرد کو بے وفائی کے الزام سے محفوظ رکھتا ہے۔ پدرسری رویہ کے

مطابق مرد اور عورت ایک دوسرے سے مختلف ہی نہیں متضاد خصوصیات کے حامل ہیں اور اور ان کے مابین واضح نظامِ مراتب موجود ہے جو عورت کو کمتر اور مرد کو برتر قرار دیتا ہے۔ ظاہر ہے برتر کو اپنی وفاداری ثابت کرنے کی کوئی ضرورت نہیں جب کہ کمتر کی بقا برتر سے وفاداری پر منحصر ہے۔

ترجمے کے ذیل میں یہ صنفی رویہ غلبے کی خواہش سے عاری قرار نہیں دیا جا سکتا جس پر فی زمانہ سوال اٹھانے کے بہ جائے یقین رکھنا سہولت پسندی سے سوا کچھ نہیں۔ واضح رہے کہ ترجمے کے ضمن میں یہ استعارہ سترھویں صدی عیسوی میں تشکیل دیا گیا اور اس نظامِ مراتب کا تعلق نشاۃ ثانیہ سے ہے جس پر بیسویں صدی کے آخر میں خاص کر مابعد جدید مفکرین (فیمینسٹ اور مابعد نوآبادیاتی) نے سوالات قائم کیے۔ مختصراً دغا باز حسینہ کا استعارہ واحد معانی کا حامل اور اتنا سادہ نہیں جس قدر سہولت سے اسے ترجمہ کے سلسلے میں نقل کیا گیا ہے اور اس پر سوال اٹھانا ترجمہ اور متن کے بارے میں مروج رشتوں پر سوال اٹھاتے ہوئے متبادل رشتوں کی طرف توجہ دلانا ہے۔

ترجمہ کے بارے میں بے وفا حسینہ کا استعارہ ہو، بھنی ہوئی سٹرابیری یا مردہ شیر کا سب میں ایک بات مشترک ہے اور وہ یہ کہ ترجمہ متن کے مساوی نہیں ہو سکتا، ترجمہ کرتے ہوئے کچھ نہ کچھ ضرور کم یا تبدیل ہو جاتا ہے بلکہ سیمویل جانسن نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ شاعری کا ترجمہ ممکن ہی نہیں۔[۷] یوں ترجمہ کو غریب رشتہ دار کی حیثیت دیتے ہوئے اسے ایک ایسا عمل گردانا گیا جس کے لیے معمولی قابلیت اور قوت تخلیق کافی ہے جسے ایک آجر معمولی اجرت کے عوض سرانجام دے سکتا ہے۔ واضح رہے ترجمے کے بارے میں اس خیال کہ ترجمہ دغا دیتا ہے، گھٹاتا ہے، کمی واقع کرتا ہے، اصل کے کچھ حصے گم کر بیٹھتا ہے، اس میں شاعری گم ہو جاتی ہے اور کچھ مصنفین ناقابل ترجمہ ہیں، یوں ترجمہ کو میکانکی، ماخوذی اور ثانوی کا کارروائی ہے، کو فروغ دینے میں ثنائی تقابلی ادبیات عمل دخل ہے جس میں دو زبانوں یا ان کے ادبیات کا تقابلی مطالعہ کیا جاتا ہے۔ کوئی بھی سکالر ہو اسے دو زبانوں اور ان کے ادبیات پر یکساں دسترس نہیں ہوتی جس کے سبب وہ کسی ایک زبان کو مآخذی اور دوسری کا ہدفی زبان کے طور پر مطالعہ کرتا ہے۔ نیز وہ کسی زبان کے ادب کو ترجمے کی مدد سے پڑھنے کے بہ جائے اس کی اصل زبان میں قرات کو مستند مانتا اور ترجیح دیتا ہے۔ جس کے باعث ترجمہ اس کے لیے ایک اضافی اور کم حیثیت سرگرمی کا روپ دھار لیتا ہے۔ ترجمے کو

پست مرتبہ ثابت کرنے میں چند دوسرے ذرائع بھی ہیں جیسے جرائد اور کتابوں کی ایڈیٹروں کا تراجم کو علاحدہ زمروں میں دھکیل دینا جہاں کسی مصنف کی لڑکپن کی تحریریں شامل ہوتی ہیں، ترجمے کی اجرت کا نہایت قلیل ہونا، اشتہار بازی کے لیے کتابوں کے انتخاب میں ترجمہ شدہ متون کو کم تر درجہ دے کر نظر انداز کر دینا وغیرہ۔ ترجمہ اور متن کے مابین اس نظام مراتب کو نوآبادیاتی فکر سے بھی تقویت ملی جس میں مقامی یعنی نیٹو اور نوآبادکار یعنی کولونائزر کے درمیان واضح حدود قائم کی گئیں۔ مقامی آدمی کو نوآبادکار سے کم تر، جاہل اور جذباتی ثابت کرنے کو کوشش کی گئی جس کے سبب نوآبادکار کی زبان اور اس کا ادب مقامی باشندے کی زبان و ادب سے اعلیٰ اور مستند مانا گیا یہاں تک کہ لارڈ میکالے کے نزدیک مشرق کا تمام علم مغرب کی کسی لائبریری کی ایک شیلف [۸] کے برابر بھی نہیں ہو سکتا۔

ترجمے کے لیے غلام اور ماخذی متن کے لیے خادم اور دغا باز حسینہ کے استعارے کا زیادہ تر تعلق سترھویں تا انیسویں صدی کے یورپی کینن اور خاص کر ان ممالک سے مخصوص ہے جنھیں نوآبادیاتی تجربے سے گزرنا پڑا تاہم اس صورت حال کو بیسویں صدی کے نصف آخر کے مفکرین نے چیلنج کرتے ہوئے ترجمے اور متن کے تعلق کے ایک نئے زاویے سے مطالعے کی روش ڈالی۔ یہ رد عمل ان ممالک کے مفکرین کی طرف سے سامنے آیا جو یا تو نوآبادیاتی تجربے سے گزر چکے تھے یا ان کا تعلق مابعد جدید فکر (پس ساختیات اور فیمنزم اور جینڈر سٹڈی) سے تھا۔ چوں کہ یورپی کینن کو للکارنا، متن کی حتمی قرات اور واحد معنی یا واحد شناخت کے اجارے کو چیلنج کرنا مابعد جدیدیت کی سٹرٹیجی کا حصہ اور نوآبادیاتی عہد کے ڈسکورسز کے اثرات کا مطالعہ اور طاقت کے رشتوں کی نئے سرے سے تشکیل مابعد نوآبادیات کی تھیوری کا خاصا ہے لہٰذا ان مفکرین نے ترجمے اور متن کے رشتے کو بھی موضوع بحث بنایا۔

اس سلسلے میں سب سے پہلا رد عمل اسرائیلی مفکرین ایون ظہر اور اس کے رفیق کار گڈئین تورے کی طرف سے آیا جنھوں نے بائنری تقابلی مطالعات کو چیلنج کرتے ہوئے کثیر النظامی تھیوری متعارف کروائی۔ ایون ظہر کی کثیر النظامی تھیوری نے ترجمے سے متعلق سوالات کی نوعیت ہی بدل کر رکھ دی اب دوران ترجمہ کسی حصے کے گم ہونے، ترجمے کے کمتر یا برتر ہونے یا کچھ مصنفین کے قابل ترجمہ ہونے یا نہ ہونے سے زیادہ یہ سوال اٹھایا جانے لگا کہ آخر ترجمہ کرنے کی ضرورت ہی کیوں پیش آتی ہے؟ یا کچھ ثقافتوں

میں ترجمہ کم اور کچھ میں زیادہ کیوں کیا جاتا ہے نیز مختلف ادوار اور رجحانات ترجمے کی رفتار اور معیار کو کس طرح اور کیوں کر متاثر کرتے ہیں مزید براں مترجم اپنے کام کے بارے میں کیا رائے رکھتے ہیں؟ایون ظہر نے ان سوالات پر سیر حاصل بحث کی اور مسکت جواب دیتے ہوئے ترجمہ کی ادبی روایت میں اہمیت اور بطور تشکیلی کارروائی کے حق میں دلائل دیے جس کے بعد ترجمہ اور متن کے رشتے کو پہلے جیسی جدلیات سے ہٹ کر دیکھے جانے کا آغاز ہوا۔ یوں ماخذی متن سے وفاداری کے اصول کی جگہ کثرت کے تعقل نے لے لی جہاں اصل کے نظریے کو مختلف زاویوں سے دیکھا جانے لگا۔

اسرائیلی مفکرین کے بعد ترجمے کے حق میں دوسری اہم آواز پس ساختیاتی مفکر ژاک دریدا کی ابھری جس کے لسانی مطالعات نے بیسویں صدی کے ربع آخر میں طاقت کے رشتوں کو خاصا متاثر کیا۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن نے اصل کے خیال کو ہی مشکوک بنا دیا۔ معانی کے ایک سیال حقیقت اور ہر لمحہ تغیر پذیر ہونے کے تصور نے متن کی اصلیت پر سوال کھڑا کر دیا کہ اصل متن تو خود کسی اور متن کا ترجمہ ہی ہوتا ہے۔ یوں دریدا کے اس موقف نے اصل اور ترجمے کے رشتے پر نظر ثانی کے لیے راہ ہموار کی۔ دریدا کا ترجمے اور اصل کے رشتے پر سوال قائم کرنا کئی حوالوں سے اہم ثابت ہوا سب سے پہلے تو اس نے والٹر بنجومن کے اس خیال کو تقویت دی کہ مترجم غلام یا مزدور نہیں جو دوسروں کی زمینوں میں مخصوص اجرت پر کام سرانجام دیتا ہے بلکہ مترجم کا کام متن کو دوبارہ زندہ کرنا اور اسے حیاتِ نو سے آشنا کرنا ہے۔ مترجم ایک زبان میں بیان کردہ حقیقت کی جب کسی دوسری زبان میں تشکیلِ نو کرتا ہے تو وہ حیاتِ نو بخشنے کا فریضہ ہی انجام دے رہا ہوتا ہے اور یہ حیاتِ نو اپنے طور پر آزاد اور خود مختار حقیقت ہے۔ بقول بنجومن: ترجمہ اصل متن کے بعد ظہور پذیر ہوتا ہے اور چوں کہ عالمی ادب کے شہ پارے اپنی تخلیق کے ساتھ ہی ترجمے کے لیے منتخب نہیں ہو جاتے ان کا ترجمہ انھیں حیاتِ نو بخشتا ہے یعنی ترجمے کی اصل کارروائی کی خاص اہمیت یہ ہے کہ وہ کسی ایک متن کو ایک نئے سیاق و سباق میں زندہ کر دیتا ہے اور اس نئے ماحول میں زندہ رہنے سے ایک ترجمہ شدہ متن اصل بن جاتا ہے۔[۹]

یوں مترجم متن کو نئی حقیقت کے طور پر تشکیل دیتا ہے جس کا اصل سے وفاداری یا غلامی کا رشتہ ضروری نہیں ہے۔ وہ اپنی اصل سے وفاداری کا پابند تو اس صورت میں ہو سکتا ہے جب اصل قائم بالذات

اور جامد ہو۔ اس سوال کو معروف فلاسفر کارل پاپر[۱۰] کے تین دنیاوں کے تصور کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے، پاپر نے یونیورسٹی آف مشی گن میں لیکچر دیتے ہوئے تین طرح کی دنیاوں کا ذکر کیا: پہلی دنیا اصلی اور حقیقی دنیا ہے جس میں ہم سب جیتے ہیں اور روزمرہ کے افعال انجام دیتے ہیں۔ دوسری ذہنی دنیا ہے جو اشیا کے خیالات اور امیجز کی پر مشتمل ہے اور تیسری تحریر کی دنیا ہے جو پہلی دنیا سے جداگانہ اور بہت حد تک دوسری دنیا کی مجرد صورت ہے، یہ دنیا پہلی دنیا کی طرح ٹھوس اور حقیقی نہیں جس کا واضح مشاہدہ کیا جا سکے یوں ترجمہ تیسری دنیا سے متعلق ہے۔ خیر اصل متن ہو یا ترجمہ سب تحریر کی تیسری دنیا سے متعلق ہیں جو سرے سے سیال ہے، بنتی بگڑتی رہتی ہے سو اس بدلتی اور بنتی بگڑتی دنیا کی حقیت غیر مستقل اور تغیر پذیر ہی ہے۔ بقول فریدرک نٹشے[۱۱] حقیقت کا کہیں وجود نہیں سب تعبیریں ہیں اس تعبیر کی دنیا میں ترجمے اور متن دونوں کو ایک تعبیر کے روپ میں دیکھا جائے تو ترجمے اور متن کے مابین جدلیات خود بخود ختم ہو جاتی ہے۔

حیاتِ نو کے استعارے کے علاوہ ترجمے کے لیے ایک اور استعارہ بیسویں صدی میں ان ملکوں میں استعمال کیا گیا جو نوآبادیاتی تجربے سے گزر رہے تھے یہ استعارہ آدم خوری[۱۲] کا تھا جسے ہیر الڈو آگسٹو دی کامپوس اور اسوالڈ دی اندرادے نے تشکیل دیا۔ موخر الذکر نے اپنے مقالے مینی فیسٹو انتروپوفاگو میں ترجمے کے ذیل میں ۱۵۵۴ء میں دیسی برازیلی باشندوں کے ایک تقریب میں بشپ کے کھائے جانے کے واقعے کی تعبیرِ نو کی۔ انتروپوفاگو یا آدم خوری سے مقامی لوگ کسی قابل شخص کی گوشت خوری سے اس کی نمایاں خصوصیات کے انجذاب کی کوشش کرتے تھے، آدم خوری کا یہ عمل یورپی کلیسائی فکر کے لیے ایک مکروہ عمل سہی لاطینی امریکی کلچر کے لیے معیوب نہیں۔ برازیلی کلچر ہو یا ہندوستانی انسان کی بلی چڑھانا یا جانوروں کی قربانی دینا ایک عام سی بات ہے جن کی گوشت خوری سے ان کی ممکنہ خصوصیات کے انجذاب کی کوشش کی جاتی ہے۔ اندرادے نے اس سے ترجمے کے لیے ایک نیا استعارہ تراشا جس میں مترجم اسی طرح کے انتروپوفاگو یا آدم خوری کے عمل سے گزرتا ہے، وہ ماخذی متن کی اسی طرح مردم خوری کرتا ہے کہ اصل متن کا خون چوس کر عمدہ خصوصیات کے انجذاب سے ہدفی متن کو قوت بخشتا ہے جس سے اسے حیات نو ملتی ہے اور وہ ایک نئے متن کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

آدم خوری کے اس استعارے میں ایک طرح کے تشدد کو محسوس کیا جا سکتا جو محض اتفاق نہیں بلکہ

نوآبادیاتی تجربے اور مقامی لوگوں کی نوآبادکار سے نفرت کا اظہار ہے۔ یہ تشدد پس نوآبادیاتی فکر میں یکساں ہے مقامی آدمی جہاں اپنی اصل کی بازیافت میں دل چسپی رکھتا ہے وہیں وہ نوآبادکار سے نفرت کو اپنی مٹی سے وفاداری کی دلیل تصور کرتا ہے۔ یہی احساس آگے چل کر فیمینسٹ فکر میں پدرسری سماج میں عورت کی آزادانہ شناخت کا باعث بنتا ہے۔ دراصل یہ طاقت کے اس رشتے کی تردید ہے جس میں متن کو ترجمے پر فوقیت عطا ہو جاتی ہے اور مترجم کو ایک ذیلی کردار بتایا جاتا ہے۔

متن اور ترجمے کے فوقیتی رشتے کو فیمینسٹ مفکر لوری چمبرلین نے چیلنج کرتے ہوئے دعوا کیا کہ ترجمے کے ذیل میں دغاباز حسینہ کا استعارہ مناسب نہیں جس میں عورت کو اپنی وفاداری ثابت کرنی پڑتی ہے۔ دغاباز حسینہ کے استعارے کی بہتر تفہیم کے لیے ہمیں اس نظام مراتب کا جائزہ بھی لینا ہوگا جو ترجمہ اور متن یا نقل اور اصل سے مطابقت کے حوالے سے فطری بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ اصل سے وفاداری کا سیدھا سادا مطلب ہے کہ نقل (ترجمہ) کی شناخت اصل کے مطابق اور مرہون منت ہے اور اگر وہ خود کو اصل کے مطابق ثابت نہ کرے تو اس کی شناخت مخدوش ٹھہرے گی۔ بہ الفاظ دگر ترجمہ کی کوئی جداگانہ شناخت نہیں ہے اور اسے اپنی شناخت کے لیے لازماً اصل سے رجوع کرنا ہوگا، یوں ترجمہ اصل کی نقل اور کمتر درجے کی سرگرمی قرار پاتا ہے۔ لہٰذا اتفاق نہیں کہ نوآبادیاتی تجربہ کے حامل ملکوں میں مترجم مصنف کے مقابل اور ترجمہ متن سے کمتر قرار دیا جاتا ہے۔ ہیلن سکسو کے مطابق ترجمہ ان دونوں انتہاؤں (تذکیر و تانیث یا متن اور ترجمہ) کے مابین کہیں عمل میں آتا ہے جہاں اپنے اور پرائے کے معائنے کی ضرورت ہے بقول نکول وارڈ جوف: مترجم ایک درمیانی مخلوق ہے عمل ترجمہ کے دوران الفاظ کی طرح وہ بھی معانی کے درمیان ڈبکیاں لیتی رہتی ہے۔ وہ بچولن کا کردار ادا کرکے چالاکی سے یہ بتانا چاہتی ہے کہ ترجمے میں مہیا شدہ معانی کے علاوہ اصل متن کی کیا مختلف قرات ہو سکتی ہے؟ یوں آپ کو دکھایا جاتا ہے کہ ایک زبان تک کے سفر میں کوئی ترجمہ کیسے تشکیل پاتا ہے، کیا اضافہ ہوتا ہے، کیا گھٹ جاتا ہے، کیا تغیرات پیش آتے ہیں اور کس طور؟[۱۳]

ترجمے کے قدیم استعارے میں اصل اور ترجمہ کو دو قطب بنایا جاتا تھا جب کی فیمنیسٹ مفکرین ان قطبین کے درمیان تعاملی فضا پر توجہ مرکوز کرکے بتاتی ہیں کہ ان قطبین کی تشریح عرصہ دراز سے مذکر اور مونث کے طور پر کی جاتی رہی ہے۔ دغاباز حسینہ کے استعارے کا بنیادی مفروضہ ہی یہی ہے کہ اصل متن

ایک طاقت ور مذکر ہوتا ہے جب کہ ہدفی متن مونث اور محکوم۔ درمیانیت کا علم بلند کر کے فیمینسٹ مفکرین ترجمہ کے مقام کی ایسے ذو جنسی ہونے کی تشکیل کرتی ہیں جس کا تعلق کسی ایک جنس سے نہیں ہوتا۔ برازیل کے علاوہ کینیڈا میں ترجمے پر ہونے والے کام کا زیادہ تر حصہ ہم جنس پرست مفکرین کا ہے جو طاقت کے تمام مروج رشتوں کو الٹ پلٹ کے دیکھنے کے عادی ہیں۔ بقول کیتھی میزائی: جب میں کسی متن کا ترجمہ کرنا چاہتی ہوں تو اسے بار بار پڑھتی ہوں، پھر کہیں جا کر اسے اپنی زبان اور الفاظ میں لکھتی ہوں۔ میں اپنی قرات کو تصنیف کر رہی ہوتی ہوں اور میری قرات میری تصنیف کی تحریر نو کرتی ہے۔[۱۴] گویا وہ ایک ہی وقت میں مترجم بھی ہوتی ہے اور مصنف بھی، ترجمے کا یہ تصور دغا باز حسینہ کے استعارے سے بالکل مختلف ہے اور طاقت کے تمام رشتوں کو گڈمڈ کر دیتا ہے۔ کینیڈین دبستان کی ایک اور مفکر سوزن ڈی لوٹ بینیر ہاروڈ کے بقول مترجم بار بار متن پر غلبہ پانے کا خواہش مند ہوتا ہے عمل ترجمہ ایک طرح کی سیاسی کارروائی ہوتے ہوتے بھی اصل متن سے بے وفائی کے بجائے اسے امیر بنا دیتا ہے۔

ترجمہ کے مذکورہ بالا تصورات کا جائزہ لیا جائے تو نوآبادیاتی عہد کے تصورات اور مابعد جدید مفکرین کے خیالات میں واضح فرق نظر آتا ہے: نوآبادیاتی عہد کے مفکرین کی اکثریت یورو سینٹر جب کہ مابعد جدید مفکرین کا تعلق یورپ کے علاوہ امریکہ، کینیڈا اور اسرائیل سے ہے۔ نوآبادیاتی تصور ترجمہ سے متعلق دو استعارے غلام اور دغا باز حسینہ مستعمل رہے جنھوں نے واضح نظامِ مراتب اور متن و ترجمہ کے درمیان اجتماع نقیضین کی سی صورت کو جنم دیا جب کہ مابعد جدید مفکرین نے ان دونوں استعاروں کے بہ جائے دو مختلف استعاروں (حیاتِ نو اور انتر پو فاگو) سے عمل ترجمہ کی وضاحت کی۔ نوآبادیاتی تصور صحت اور وفاداری کا متقاضی اور مرکوز مطالعے سے سروکار رکھتا ہے جب کہ مابعد جدید تصور حیاتِ نو اور متبادل رشتوں کا قائل ہے اور متن کی ڈی کوڈنگ کرتے ہوئے طاقت کے رشتوں پر نظر ثانی کی دعوت دیتا ہے۔ صحت اور وفاداری پر اصرار ترجمہ کی جانب سترھویں صدی کے رویوں کی عکاسی کرتا ہے: صحت کی اصطلاح سائنس کے تعقلات پر مبنی ہے یعنی اسے ماپا جا سکے اور مقدار کا تعین کیا جا سکے جبکہ وفاداری کی دوسری مضمرات ہیں؛ ایک اچھی بیوی اپنے خاوند کی اور اچھا ملازم مالک کے وفادار ہوتے ہیں، بہ ہر حال اصل متن کی نسبت دونوں کا مرتبہ کمتر ہے۔ مابعد جدید مفکرین پس نوآبادیات، پس ساختیات، فیمینزم، اسرائیلی اور

کنیڈین دبستان سے متعلق ہیں مگر ان سب میں ایک بات مشترک ہے کہ سب یا تو یورپی کینن سے باہر کے ہیں یا اسے چیلنج کرنے والے گروہ سے متعلق ہیں جو اصل میں نظام فکر میں طاقت کی کارفرمائی اور طاقت کے رشتوں پر سوال اٹھاتے ہیں۔ مابعد نوآبادیات ہو، فیمینزم یا صنفی مطالعات بنیادی طور پر حاشیے پر دھکیلی ہوئی فکر ہے جو نہ صرف مرکز سے نالاں بلکہ اس کی تردید بھی کرتی ہے لہٰذا عجب نہیں کہ ان کے نظریات ماضی کے تصورات سے بالکل مختلف اور ترجمے کا بالکل جداگانہ تصور ابھارتے ہیں۔

فن ترجمہ کے نظری مباحث میں وقت گزرنے کے ساتھ خاصی ترامیم و اضافے ہوئے ہیں اکیسویں صدی کی تیسرے عشرے میں فن ترجمہ پر بات کرتے ہوئے ان تصورات پر نظرِ ثانی ناگزیر ہے مگر اب تک کی بحث میں ایک سوال تشنہ ہے کہ آخر ترجمے کا فن ہے کیا؟ سوزن بیسنٹ[۱۵] نے بجا سوال اٹھایا ہے کہ اگر ایک درجن مترجم ایک ہی نظم کا ترجمہ کریں تو اس کا نتیجہ ایک درجن مختلف متون ہوں گے، مگر ایسا کیوں؟ ایک ہی متن کا ترجمہ مختلف کیوں اور اس سے بھی اہم سوال کیا ایک ہی متن کے مختلف تراجم کو ایک جیسا ہونا چاہیے یا وہ ایک جیسے ہو سکتے ہیں؟ اس کا جواب دینے سے قبل ہم ایک ہی متن کے ایک سے زیادہ تراجم سے رجوع کرتے ہیں۔ ذیل میں چند تراجم پیش ہیں:

(الف) روایت میں سب سے پہلے تاریخی مفہوم ملوث ہے جو عمر کے پچیس برس بعد بھی بدستور شاعر رہنے والے شخص کے لیے تقریباً ناگزیر ہے؛ اور تاریخی مفہوم میں ایک اور ادراک ملوث ہے، جو نہ صرف ماضی کا گزر جانا بلکہ اس کی موجودگی بھی، تاریخی تفہیم کسی شخص کو مجبور کرتی ہے۔ کہ وہ نہ صرف اپنی نسل کے لیے لکھے بلکہ یہ احساس بھی رکھے کہ ہومر سے لے کر اپنے ملک تک کا تمام یورپی ادب ساتھ ساتھ موجود ہے۔[۱۶]

(ب) اول تو اس کے لیے تاریخی شعور کی ضرورت پڑتی ہے جو ہر اس شاعر کے لیے لازمی ہے جو پچیس برس کی عمر کے بعد بھی شعر کہتا ہے۔ تاریخی شعور کے لیے ادراک کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف ماضی کی ماضیت کی بلکہ اس کی موجودگی کی بھی۔ تاریخی شعور ادیب کو مجبور کرتا ہے کہ لکھتے وقت جہاں اسے اپنی نسل کا ادراک رہے وہاں یہ احساس بھی رہے کہ یورپ کا سارا ادب، ہومر سے لے کر اب تک اور اس کے ملک کا اس سارا ادب ایک ساتھ زندہ ہے۔[۱۷]

(ج) جب تک تاریخی شعور کو جس میں ماضی اور حال کا وجدان دونوں شامل ہیں اس کے مزاج کا حصہ نہ ہو۔

تاریخی شعور انسان کا اپنے عہد کے ساتھ سانس لیتے انسانوں کی ہڈیوں میں کراہت تک کو اپنے لفظ میں سمو دینے کا حوصلہ بخشتا ہے۔[۱۸]

(د) اولاً اس کے مفہوم میں تاریخی شعور شامل ہے جس کا ہر ایک شخص کو حامل ہونا چاہیے جو پچیس برس کی عمر کے بعد بھی اپنے اندر شعر گوئی کی تحریک پاتا ہے۔ یہ تاریخی شعور اس بصیرت کا نتیجہ ہے جو نہ صرف ماضی کی قدامت بلکہ اس کی ہم عصری پر بھی محمول ہے۔ یہ تاریخی شعور اسے حاصل ہوتا ہے جو بیک وقت اپنی نسل کے ادبی مذاق کے ساتھ ساتھ ہومر کے وقت سے لے کر اب تک یورپ کے تمام ادب اور اس سانچے کے اندر اپنے ملک کے تمام ادب کی زندگی کا بیک وقت شعور رکھتا ہو۔[۱۹]

اب ذرا متن ملاحظہ ہو:

> Involves in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to an one who would continue to be a poet ion beyond his twenty-fifth years; and the historical sense involves a perception not only of the pastness of the past but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but which a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the of the literature of his own country has a simultaneous existence and compose a simultaneous order.[20]

درج بالا اقتباس جس کے چار مختلف تراجم نقل کیے ہیں ٹی ایس ایلیٹ کے مضمون سے لیا گیا ہے جس کے تراجم بالترتیب یاسر جواد، جمیل جالبی، کشور ناہید اور صدیق کلیم نے کیے ہیں جن میں معیار کا اختلاف ہے: پہلے دوسرے اور چوتھے نمبر والے ترجمے میں جزوی اختلاف ہے مگر تیسرے نمبر والے ترجمہ میں خاصی آزادی برتی گئی ہے۔ یہ ترجمہ ان معنوں میں ہے کہ اس کا تھیم مترجم کا اپنا نہیں علاوہ ازیں اس کا متن سے کوئی تعلق نہیں۔ عنوان کا ترجمہ بھی کشور ناہید اور جمیل جالبی نے بالترتیب روایت اور انفرادی قابلیت اور روایت اور انفرادی صلاحیت کیا ہے جو کافی حد تک معقول ہے مگر صدیق کلیم نے روایت اور انفرادی تخلیق کیا ہے جو موزوں نہیں۔ ترجمہ اصل میں ماخذی متن کی ڈی کوڈنگ کرنے اور ہدفی متن میں اس خیال کی ری کوڈنگ کا عمل ہے جس کے بیچ مترجم کے افہام کی سطح اور الفاظ کا چناو بھی حائل ہوتا ہے مگر یہاں

ترجمہ کے معیار سے زیادہ اس سوال کا جواب تلاش کرنے کی ضرورت ہے کہ ترجمے میں اختلاف کا سبب کیا ہے ؟آخر مترجمین متن کا ایک جیسا ترجمہ کیوں نہیں کرتے یا کیوں نہیں کر سکتے ؟اس سوال کا جواب دینے کے لیے زبان کی ساخت کی طرف رجوع کرنا ہوگی۔

کوئی بھی مترجم جب کسی متن کا زبانی یا تحریری ترجمہ کرتا ہے تو لازماً کسی زبان میں کرتا ہے یوں وہ ناچار زبان کے سسٹم میں داخل ہو جاتا ہے سو ترجمے کے فن کو سمجھنے کے لیے زبان کی ساخت کو سمجھنا ناگزیر ہے۔ زبان کی ساخت کا مطالعہ کرنے والی تھیوری ساختیات ہے جس نے بیسویں صدی کے نصف آخر میں زبان سے متعلق ماقبل تصورات کو بدل دیا اس سے قبل یہ خیال کیا جاتا تھا کہ زبان ایک شفاف میڈیم اور اشیاء کو نام دینے کا عمل ہے جسے نومن کلچر کہا جاتا ہے مگر سوسیور نے اس متھ کو توڑا اور ثابت کیا کہ زبان شفاف میڈیم نہیں ہے اس کا کام حقیقت کی ہو بہو عکاسی نہیں بلکہ تشکیلِ نو ہے۔ یہ نشانات کا مجموعہ ہے اور ہر نشان دو حصوں: سگنی فائر اور سگنی فائیڈ پر مشتمل ہے۔ سگنی فائر لکھا ہو لفظ جب کہ سگنی فائیڈ اس شے کا امیج ہے جس کی طرف وہ لفظ اشارہ کرتا ہے۔ مثلاً لفظ قلم سگنی فائر ہے جب کی قلم کا لفظ سن کر جو تصور ذہن میں پیدا ہوتا ہے وہ اس کا سگنی فائیڈ ہے۔ جب کوئی مترجم ترجمہ کرنے کا آغاز کرتا ہے تو سب سے پہلے وہ ماخذی متن کے سگنی فائرز کو سمجھتے ہوئے اس خیال کی جو اس زبان میں پیش کیا گیا ہے کی ڈی کوڈنگ کرتا ہے اس کے بعد ہدفی زبان میں اپنے اس خیال (سگنی فائیڈ) کے لیے مناسب الفاظ (سگنی فائر) کا انتخاب کرتا ہے اور ہدفی زبان میں ری کوڈنگ کرتا ہے یہ سارا عمل ترجمہ کہلاتا ہے۔ مثلاً ہندی کا ایک محاورہ ُڈھائی اکشر پریم کے ہے جو کسی کی ڈھارس بندھانے یا حوصلہ افزائی کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ ہندی میں پریم کا لفظ چوں کہ سنیکت وئنجن ُپَرَا اور وئنجن ُما کے درمیان ُاے کی ماترا لگانے سے بنتا ہے اور ہندی میں ماترا کو آدھا وئنجن تصور کیا جاتا ہے اس لیے پرا، اے کی ماترا اور ُما کے مجموعے کو ڈھائی اکشر بولا جاتا ہے اسے اردو میں ترجمہ کرنے کے لیے سب سے پہلے اس جملے کی ڈی کوڈنگ کے ذریعے اس مفہوم تک رسائی ضروری ہے جو اس جملے میں پیش کیا گیا ہے ازاں بعد اردو میں اس کا متبادل تلاش کرکے اسے ری پلیس کرنا چاہیے۔ ہندی کے محاورے ڈھائی اکشر پریم کے کا اردو متبادل ُپیار کے دو بول ٗ ہے جس میں وہ تمام مفہوم منتقل ہو جاتا ہے جو ہندی کے جملے میں مستور ہے۔ یہ عمل سننے کی حد تک آسان مگر خاصا ٹیڑھا ہے۔ مترجم ماخذی زبان کے سگنی فائر کو

اپنی استعداد کے مطابق سمجھتا ہے اور کوشش کرتا ہے اس خیال کو پیش کرنے کے لیے ہدفی زبان میں مناسب الفاظ کا انتخاب کرے، مگر یہ مناسب الفاظ ہر مترجم کے لیے اور ایک ہی مترجم کے لیے مختلف کیفیات اور اوقات میں مختلف ہو سکتے ہیں، یہی امر ترجمے میں اختلاف کو جنم دیتا ہے۔ یہ مشکل اس وقت مزید بڑھ جاتی جب ماخذی زبان کے مفہوم کے لیے ہدفی زبان میں متبادل لفظ یا شے کا تصور موجود ہی نہ ہو۔ خورخے لوئیس بورخیس نے اپنے افسانے ابن رشد کی تلاش[۲۱] میں بارھویں صدی کے مشہور فلاسفر ابن رشد کو ترجمے کے ذیل میں اسی نوع کی لسانی مشکل میں گرفتار دکھایا ہے۔ کہانی کا خلاصہ یہ ہے کہ ابن رشد مشہور یونانی فلاسفر ارسطو کی کتاب پوئیٹکس کو عربی میں ترجمہ کر رہا ہوتا ہے مگر دو اصطلاحات اس کا قلم روک لیتی ہیں جو کامیڈی اور تریجڈی ہیں جن کا تذکرہ وہ ارسطو کی ایک اور کتاب رطوریقا میں بھی پڑھ چکا ہے مگر ان کا ٹھیک ٹھیک مفہوم متعین کرنے سے قاصر ہے۔ ابن رشد اپنا مسودہ چھوڑ دیتا ہے اور اپنے سے ماقبل مصنفین ابن سینا اور الجاحظ سے رجوع کرتا ہے مگر اس مشکل سے نکالنے میں دونوں اس کی مدد نہیں کر سکتے۔ ابن رشد کے لیے مشکل یہ ہے کہ عربی ادب کی روایت میں ڈرامے کا سرے سے تصور ہی موجود نہیں جس کے سبب وہ ٹریجڈی اور کامیڈی کو سمجھنے میں ناکام ہے رات بھر کی تگ و دو کے بعد آخر کار وہ اپنے کلچر اور عربی شعری روایت کے شعور میں ان دو اصطلاحات کا مفہوم سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور اپنے مسودے میں دو سطور کا اضافہ کرتا ہے کہ ارسطو قصیدے کو ٹریجڈی اور ہجو کو کامیڈی کہتا ہے، قرآن اور سبع معلقات میں کئی ٹریجڈیاں اور کامیڈیاں ہیں۔

ابن رشد کا ٹریجڈی کا ترجمہ قصیدہ اور کامیڈی کا ہجو کرنا ایک مترجم کی غلطی سے کہیں زیادہ لسانی مجبوری ہے جسے ترجمہ کے ذیل میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ برطانوی فلاسفر لڈونگ وٹگنسٹائن[۲۲] نے لکھا ہے میری دنیا وہیں تک محدود ہے جہاں تک میری زبان کی حدود ہیں، جس کا سیدھا سا مطلب ہے جس شے کے لیے کسی زبان میں کوئی لفظ موجود نہیں اس زبان کے بولنے والوں کے لیے اسے احاطہ تصور میں لانا مشکل ہی نہیں ناممکن ہے جیسے ابن رشد کے لیے ٹریجڈی اور کامیڈی یا ایک عرب کے لیے پ، گ، ڑ اور اس نوع کی دیگر آوازیں۔

کسی زبان کے لکھے ہوئے لفظ کے پڑھنے سے شے کے قائم ہونے والے تصور اور اس تصور کی کسی

دوسری زبان میں منتقلی میں ایک مترجم دوسرے سے اور بسا اوقات ایک ہی مترجم مختلف اوقات میں ترجمہ کرتے ہوئے مختلف ہو جاتا ہے جس کے سبب اس کا کیا ہوا ترجمہ بھی مختلف ہو جاتا ہے، اسے مترجم کا عیب نہیں مجبوری یا زبان کی کارفرمائی سمجھنا چاہیے اور ایک ہی متن کے متعدد تراجم کا مطالعہ کرتے ہوئے اسے پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ المختصر کوئی بھی ترجمہ حتمی ہوتا ہے نہ ہو سکتا ہے اور اس کی یہی غیر حتمیت اس کی بقا کی ضامن ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ ترجمہ (اور زیادہ وسیع الفاظ میں زبان) شیشے کی ٹیسٹ ٹیوب کی طرح شفاف میڈیم ہر گز نہیں جس سے گزر کر ماخذی متن معجزانہ طور پر ہدفی متن میں منتقل ہو جاتا ہے اور نہ ہی یہ کوئی معصوم کارروائی ہے بلکہ تقلیب کے اس عمل میں مترجم کا اچھا خاصا کردار ہوتا ہے جو بعض اوقات محض زبان کی کارروائی سے سوا ہو جاتا ہے۔ سوزن بیسنٹ نے بجا طور پر لکھا ہے: نقشہ ساز، مترجم اور سفر ناموں کے مصنف معصوم متون کی افزائش نہیں کرتے۔ ان کے کام کا ظاہری لبادہ کچھ اور ہوتا ہے، پر جوڑ توڑ کے اس عمل کا حصہ ہوتا ہے جس پر دوسری ثقافتوں کے بارے میں ہمارے رویوں کی بنیاد پڑتی ہے اور تشکیل ہوتی ہے۔ نقشہ ساز ایسا نقشہ کھینچتے ہیں جن کا استعمال نہایت مخصوص طریقے سے ہو سکتا ہے؛ مترجم الفاظ کے انتخاب سے بین اللسانی تنقل کے عمل میں شرکت کرتے ہیں اور سفر ناموں کے مصنف دوسری تہذیبوں اور منظر ناموں کے بیان میں اپنے نقطہ آغاز کو ہمہ وقت ملحوظ رکھتے ہیں۔[۲۳]

ترجمہ کاری میں مترجم کے کردار کو سمجھنے کے لیے ۲۰۱۵ میں بننے والی ایک انگریزی کامیڈی فلم 'دی ٹرانسلیٹر' کا مطالعہ خاصا اہم اور دل چسپ ہو گا جس کے ڈائریکٹر گراہم برل ہیں۔ یہ فلم ایک ٹین ایجر باتونی لڑکی رچل کی انٹری سے شروع ہوتی ہے جو اپنے ہم عمر خوبصورت لڑکے کی محبت میں مبتلا ہو کر اسے اپنی جانب مائل کرنے کی نیت سے اس کے ساتھ لائبریری آتی ہے لیکن دونوں کی گفتگو اس لمحے نیا رخ اختیار کرتی ہے جب ایک فرانسیسی حسینہ اسی لائبریری میں داخل ہوتی ہے اور رچل کا محبوب اس حسینہ کو اپنی جانب مائل کرنے کے لیے فرانسیسی اور انگریزی دونوں زبانوں پر دسترس رکھنے والی رچل سے مدد کی درخواست کرتا ہے۔ رچل اپنے محبوب اور فرانسیسی حسینہ کے مابین ترجمانی کرتے ہوئے حسداً دونوں کی گفتگو کو اپنے مقصد کے لیے بدل دیتی ہے۔ رچل کا محبوب فرانسیسی حسینہ کی آنکھوں کی تعریف کرتا ہے اور رچل فرانسیسی حسینہ کو باور کراتی ہے تم بیہودہ ملک کی ہو اور اسے نہایت واہیات لگ رہی ہو۔ اس نوع کے دو چار

جملوں کے تبادلے پر بات بگڑ جاتی ہے، رچل کا محبوب فرانسیسی حسینہ سے علاحدگی میں بات کی وضاحت کرنا چاہتا ہے مگر وہ امریکیوں کو گالی دیتی ہے اور اس کے گال پر تھپڑ رسید کرتے ہوئے وہاں سے چلی جاتی ہے۔ جس کے بعد رچل اپنے محبوب کی بے بسی کو دیکھتے ہوئے اسے اپنا ممنون احسان کرنے کے لیے فرانسیسی حسینہ کے پاس جا کر اعتراف کرتی ہے: یہ لڑکا دل کا اچھا ہے اور واقعی آپ کو پسند کرتا ہے مگر میں نے جیلس ہو کر آپ دونوں کی بات کو بدل دیا، اس کے لیے مجھے معاف کرتے ہوئے اسے ایک اور موقع دیں۔ جس پر فرانسیسی حسینہ وضاحت کرتی ہے کہ میں انگریزی جانتی ہے اور آپ کی باتوں کا مزہ لے رہی تھی، چوں کہ آپ نے باور کروادیا فرانسیسی گھٹیا لوگ ہیں اس لیے میں یہاں سے جا رہی ہوں۔

ترجمے کے حوالے سے کہانی میں فرانسیسی حسینہ اور رچل کے محبوب کا کردار اتنے اہم نہیں جس قدر رچل کا کردار ہے جو ایک مترجم کی عمدہ عکاسی کرتی ہے۔ مترجم اپنے کلچر اور فن ترجمہ کی مجبوری کے نام پر بعض اوقات شعوری اور بسا اوقات غیر شعوری طور پر بات کو بدل دیتا ہے للذا ترجمے کو معصوم کاروائی سمجھنا بذات خود ایک معصومیت ہے المختصر ترجمے کا مطالعہ کرتے ہوئے فنِ ترجمہ اور اس کے بنیادی تقاضوں کو ملحوظ خاطر رکھنا چاہیے۔

حوالہ جات

۱۔ ڈی ایچ لارنس [D.H. Lawrence]، فکشن: فن اور فلسفہ، مترجمہ: مظفر علی سید (اسلام آباد: نیشنل بک فاونڈیشن، ۲۰۱۹ء)، ۴۹۔

۲۔ مرزا حامد بیگ، اردو ترجمے کی روایت (اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء)، ۱۳۔

۳۔ ایضاً، ۴۵۔

4. Translation is like a woman: if it is beautiful , it is not Faithful. If it is faithful, it is most certainly not Beautiful. (*Yevgeny Yevtushenko*)

5. Jeremey Hawthorn, *Aconcise Glossary of Contemporary Literary Theory* (London: Great Britian, 1994), 49.

۶۔ سوزن بیسنٹ [Susan Bassnett]، تقابلی ادب: ایک تنقیدی جائزہ، مترجمہ: توحید احمد (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۱۵ء)، ۱۸۶۔

۷۔ مرزا حامد بیگ، اردو ترجمے کی روایت، ۲۵۔

8. A Single shelf of a European Library was worth the whole native Literature of India and Arabia. *(Thomas Macaulay)*

۹۔ سوزن بیسنٹ [Susan Bassnett]، تقابلی ادب: ایک تنقیدی جائزہ، ۲۰۰۔

10. Karl Popper, *Three worlds* (Michigan: University of Michigan, April 1978).

11. Friedrich Nietzsche , *The Portable Nietzsche*, Translated by: Walter Kaufmann (London: Penguin books,1982),458.

۱۲۔ سوزن بیسنٹ [Susan Bassnett]، تقابلی ادب: ایک تنقیدی جائزہ، ۲۰۲۔

۱۳۔ ایضاً، ۲۰۶۔

۱۴۔ ایضاً، ۲۰۷۔

۱۵۔ سوزن بیسنٹ [Susan Bassnett]، علوم ترجمہ، مترجمہ: توحید احمد (گجرات: میڈیا اینڈ پبلی کیشنز، یونیورسٹی آف گجرات، ۲۰۱۵ء)، ۵۳۔

۱۶۔ یاسر جواد، ثقافت اور سامراج (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء)، ۳۶۔

۱۷۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، ایلیٹ کے مضامین (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء)، ۱۸۵۔

۱۸۔ کشور ناہید، باقی ماندہ خواب (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء)، ۱۶۳۔

۱۹۔ صدیق کلیم، نئی تنقید (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۷ء)، ۲۸۔

20. T.S Eliot, *The Critical Edition*, Volume:2 (London: Faber and Faber ltd,2014),106.

۲۱۔ خورخے لوئیس بورخیس [Jorge Luis Borges]، ابن رشد کی تلاش، مشمولہ: باغ ہزار پیچ، مترجمہ: زیف سید (کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۲۱ء)، ۱۸۔

22. *Ludwig Wittgenstein*: The Limits of my language are the limits of my word.

۲۳۔ سوزن بیسنٹ [Susan Bassnett]، علوم ترجمہ، ۱۳۱۔