

عربی، عبرانی اور قصہ گو کی قیص

انگریزی سے ترجمہ: محمد عمر مبین

[انٹون شٹماس (Anton Shammas) کی یہ تحریر دراصل ایک لیکچر ہے جو انھوں نے ۵ مارچ ۱۹۹۰ کی شب ورسکانس یونیورسٹی کے میڈیسن کیمپس پر دیا۔ اس لیکچر کو سننے کے بعد اس رات دیر تک اس مضمون کا ایک فقرہ میرے ذہن میں کھلتا رہا: ”تو کیا اس سے اس بات کی وضاحت نہیں ہو جاتی کہ ایک اوسط درجے کا جدید عبرانی ناول ایک اوسط درجے کے عربی ناول سے کیوں بدرجہا بہتر ہوتا ہے؟“ ”عربی ناول“ کی جگہ اگر ”اردو ناول“ رکھ دیں، میں نے سوچا، تو کیا کوئی بڑا الما جوڑا فرق پڑ جائے گا؟ . . .

اس لیکچر کے بعض اور مطالب بھی مجھے کافی چلبلی محسوس ہوئے: مثلاً یہ کہ قصے کہانی کا انحصار ”حافظے“ پر ہوتا ہے اور فکشن کا ”تخیل“ پر؛ کہ ناول فرد کی تنہائی میں جنم لیتا ہے؛ کہ یہاں یہ ادب کے لیے ”زبانیت“ (orality) سے ”خواندگی“ (literacy) کی طرف حرکت ناگزیر ہے۔ آخر یہ بھی کہ مشرقی فن قصہ گوئی، جس کی روشن ترین مثال، بل کہ معراج ”کتاب الف لیلة و لیلة“ ہے، آج بھی اس فن کے رموز کے بارے میں ہمیں دو ایک پتے کی باتیں سکھا سکتی ہے۔ بل کہ ”الف لیلة“ کے بارے میں ایک تازہ کار نظر کی ضرورت کا احساس تو ان دنوں — براہ راست یا کتنا بتا — تو دورف، بورخیس، کارلوس فونٹنس، اور میلان کنڈیرا کے یہاں بھی ملتا ہے۔ (کنڈیرا صاحب، چوں کہ تمدنی عصبيت کا شکار ہیں، بات سیروائٹس سے شروع کرتے ہیں اور اس میں اسٹرن، رابلی و غیرہ کے نام اضافہ کرتے چلے جاتے ہیں)۔

الغرض، اس خیال سے کہ اس لیکچر کے بعض بعض مطالب کا اطلاق اردو کی موجودہ صورت حال پر بھی ہوتا ہے، میں نے اس کو ترجمہ کرنے کا فیصلہ کیا۔ اگلی صبح، ناشتے پر، جب میں نے انٹون سے اپنے ارادے کا ذکر کیا تو انھوں نے بہ خوشی ترجمے کی اجازت دے دی۔

انٹون شٹماس سنہ ۱۹۵۰ میں فسوطہ، الجلیل (اسرائیل) میں پیدا ہوئے۔ آپ ایک فلسطینی/اسرائیلی ادیب ہیں جو عبرانی بھی اسی سہولت سے لکھتے ہیں جس سے عربی۔

انھوں نے ہمبر و یونیورسٹی (یروشلم) میں عربی اور انگریزی زبان اور ادبیات، نیز آرٹ ہسٹری کی تعلیم

حاصل کی۔ سنہ ۱۹۷۰ سے سنہ ۱۹۷۵ تک یروٹلم سے نکلنے والے عربی ادبی ماہنامے ”الشرق“ کے شریک مدیر رہے؛ سنہ ۱۹۷۶ سے سنہ ۱۹۸۶ تک اسرائیلی ٹیلی وژن (یروٹلم) میں عربی کے ادبی پروگراموں کے پروڈیوسر رہے؛ سنہ ۱۹۸۲ سے سنہ ۱۹۸۷ تک فری لانس صحافی اور ہفتہ وار کالم نویس کی حیثیت سے عبرانی کے اخبار ”کول ہاعیر“ (یروٹلم) اور ”ہاعیر“ (تل ابیب) سے متعلق رہے۔ سنہ ۱۹۸۱ کی خزاں آئیوایونی ورٹی میں گزاری، جہاں اس یونیورسٹی کے انٹرنیشنل رائٹنگ پروگرام سے وابستہ رہے۔ (یادش بہ خیر، اس سے ٹھیک دو سال پہلے، قرۃ العین حیدر بھی اسی پروگرام میں شمولیت کے لیے آئی ہوئی تھیں۔) سنہ ۱۹۸۷ کا تعلیمی سال یونیورسٹی آف مشیگن کے دراسات مشرق قریب کے مرکز میں راکفلر ریزنڈنٹ کی حیثیت سے گزارا؛ اس سے اگلا سال یہیں ویزنگ نیو اور انسٹی ٹیوٹ آف ہیومنٹیٹیز میں لیکچرر کی حیثیت سے، اور ۱۹۸۹ کے تعلیمی سال کے دوران اسی یونیورسٹی کے انگریزی اور دراسات مشرق قریب کے شعبوں میں ایڈجکٹ پروفیسر رہے، اور اب مستقلاً وہیں ملازم ہیں۔

آنطون شٹماس کے اب تک تین شعری مجموعے چھپ چکے ہیں: ”آبسیڈُ یَقْطَلْتی و نومی“، جو عربی نظموں پر مشتمل ہے اور سنہ ۱۹۷۴ میں یروٹلم سے شائع ہوا؛ اور ”کریخاہ کشاہ“ اور ”شیطاح ہفکیہ“، جو عبرانی میں ہیں اور علی الترتیب سنہ ۱۹۷۴ اور سنہ ۱۹۷۹ میں شائع ہوئے۔ ان کے علاوہ انھوں نے ایک کتاب بچوں کے واسطے عبرانی میں بھی لکھی ہے۔

لیکن مغرب، بالخصوص امریکا، میں آنطون شٹماس کی شہرت کا دار و مدار ان کے عبرانی ناول *Arabeskot* (مطبوعہ سنہ ۱۹۸۶) کے انگریزی ترجمے پر ہے جو ہارپر اینڈ رو نے اوائل ۱۹۸۸ میں نیو یارک سے *Arabesques* کے عنوان کے تحت شائع کیا۔ اس ناول کو چھوٹا موٹا فلکشی معجزہ کہنا چاہیے۔ (”چھوٹا موٹا“ صرف اس اعتبار سے کہ ہم زمانی طور پر اس سے قریب ہیں؛ اور کسی ادبی کارنامے کی صحیح قدر و قیمت کا اندازہ معاصر سید جید نقادوں کی گھن گرج سے زیادہ تناظر اور بصیرتوں کی اس دھیمی روشنی میں ہی کیا جاسکتا ہے جو وقت کے گزراں کے ساتھ ہم تک ہولے ہولے پہنچتی ہے۔) اس کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا ہے کہ اس پر ولیم گاس کا سیر حاصل تبصرہ *The New York Times Book Review* نے اپنی اشاعت بابت ۱۱۷ اپریل، سنہ ۱۹۸۸ میں صفحہ اول پر چھاپا اور اسی ہفتے وار رسالے کے مدیران نے اس کا سنہ ۱۹۸۸ کے سات بہترین فلکشن کی کتابوں میں شمار کیا۔ یہ ناول اب تک سات زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ آنطون شٹماس کو کئی ادبی انعامات بھی ملے ہیں۔

اس کے علاوہ، آنطون شٹماس نے بیکٹ، فوغارد، امیل جیبی، افرام بھوشو، عاموس عوز، یہودا عیجائی، اور بعض دوسرے ادیبوں کی نگارشات کا عربی اور عبرانی میں ترجمہ بھی کیا ہے۔ علاوہ ازیں، ان کی مستشرق تحریروں — مثلاً فلکشن، کتابوں پر تبصرے، اور مشرق وسطا کے معاصر سیاسی اور ثقافتی منظر نامے سے متعلق مضامین وغیرہ — مختلف اخباروں اور رسالوں میں شائع ہو چکے ہیں، جن میں سے چند کے نام یہ ہیں: ”گراٹا“، ”دی نیو یارک ریویو آف بکس“، ”ہارپرز“، ”نیو یارک ریویو“، ”اس انجیلس ٹائمز“، اور ”دی نیو یارک ٹائمز بک ریویو“۔

لیکچر میں وارد ہونے والے قرآن شریف اور بائبل کے اقتباسات کا اردو ترجمہ، علی الترتیب، ”القرآن حکیم“،
مع تفسیر از مولانا عبد الماجد صاحب دریا بادی (لاہور اور کراچی: تاج کمپنی لمیٹڈ، سنہ ۱۹۵۲)، اور ”کتاب مقدس،
یعنی پرانا اور نیا عہد نامہ“ (لاہور: برٹش اینڈ فارن بائبل سوسائٹی، سنہ ۱۹۵۶) سے مستعار ہے۔ — محمد عمر مبین [



<mumemon@charter.net>

عربی، عبرانی اور قصہ گو کی قیص

مجھ جیسے کسی شخص کو— جو قصہ گو بننے کے عمل میں ہو؛ تیسری دنیا سے بزعم خود نئی دنیا کی طرف آیا ہو— ثقافتی اعتبار سے تہ وبالا کرنے کے لیے روزمرہ کی یہ امریکی حقیقت ہی کافی ہے کہ یہاں قیص کی گردن ہی کا نہیں بل کہ آستین کا ناپ بھی ہوتا ہے۔ میں جس کلچر سے آ رہا ہوں، وہاں، جہاں تک قیصوں کا تعلق ہے، آدمی کی گردن کے ناپ تک کی سرے سے کوئی حقیقت نہیں ہوتی، بازوؤں کی لمبائی کا تو خیر ذکر کیا۔ مشرق وسطا کے لوگ، جیسا کہ آپ نے ملاحظہ کیا ہوگا، ہنوز اپنی سرحدوں— ذاتی اور ماسوا— کے طول و عرض کو بوجھنے میں غرق ہیں؛ اور جملہ آثار یہی کہہ رہے ہیں کہ ایک طویل مدت گزرنے کے بعد ہی کہیں جا کر انھیں اپنی آستین کے ناپ کے بے کیف شغل کی طرف متوجہ ہونے کا موقع مل سکے گا، اس شغل کی حیثیت اب جو کچھ بھی ہو۔

چند ماہ قبل رشدی سے متعلق ”نیوز ویک“ کی کوراسٹوری کے مطالعے کے بعد، یہ شاید بال کی کھال نکالنے— یا بل کہ یوں کہیے، قیص کے لئے لینے— کے ارفع اور منزه فن میں رنگ رلیاں منانے کے مترادف معلوم ہو، خاص طور پر اس وقت جب رشدی کے سے کہنہ مشق قصہ گو نے سال سے اوپر ہوا چاہتا ہے کہ اپنی گردن باہر کر دی ہے، اور یوں بیچارے قصہ گو کی دُر دشا کو ایک دردناک معنا پہننا دیے ہیں: یہی کہ قصہ گوئی کی گرم و گداز (ہر چند کہ چند روزہ اور گریزاں) دنیا سے، خون سرد کر دینے والی خارجی حقیقت کی دنیا میں (جو متن کے باہر منڈلا رہی ہے) اپنی گردن نکالنا، تاکہ کوئی شخص پھندے کا درست ناپ معلوم کرنے کے واسطے آپ کی گردن کا ناپ لے ڈالے۔ تاہم، اگر آدمی رشدی کے حال زار کی تاریخ کا حسبِ ضرورت تفحص کرے تو عجب نہیں جو وہاں، قدیم مشرقِ قریب کے پس منظر کے طور پر، اسے ایک قیص مل جائے، ایک خون آلود قیص۔

آپ میں سے وہ حضرات جنہیں ساتویں صدی کے عرب میں اسلام کی اولین تاریخ کا علم ہے، انھیں شاید یاد ہوگا کہ حضرت عثمان کا قتل جون ۶۵۶ میں ہوا۔ یہ تیسرے خلیفہ تھے اور قرآن شریف کا مستند اور تحریری نسخہ انھیں کی ایما پر تیار ہوا تھا۔ اس واقعے کے بعد معاویہ نے (جو آئندہ اموی سلسلے کے پہلے خلیفہ بننے والے تھے) حضرت عثمان کی خون آلود قیص کی دمشق میں نمائش کی تاکہ علی بن ابی طالب کو بے اعتبار کیا جاسکے۔ موخر الذکر کا شمار اسلام کے نادر ترین اذہان میں ہوتا ہے، اور یہ گویا شیعوں کے جدا مجد تھے۔ (برسبیل تذکرہ— آپ کو محض یہ دکھانے کے لیے کہ تاریخ اپنی چالیں کس طرح چلتی ہے— ”رینڈم ہاؤس ڈکشنری“ کی دوسری طباعت میں ان کا ذکر خیر دیگر چار عددِ علیوں کے ساتھ ہوا ہے، جن میں آخری ہمارے نسبتاً زیادہ معروف ہیوی ویٹ چیمپین ہیں۔) وہ قصہ جو معاویہ نے اس خون آلود قیص کے گرد بنا، ظاہراً مہلک ترین اسلامی قصوں میں سے ایک تھا۔

یوں ”قیمیں عثمان“، خواہ یہ خون آلود ہو یا نہ ہو، ایک استعارہ بن گئی۔ چناں چہ — اور ایک مخصوص زہر خندانہ معنا میں، جس میں مشرقی تخیل کی مساوی مقدار شامل کر لی جائے تو — آدمی کہہ سکتا ہے کہ رشدی اس خون آلود قیمتیں کے قصے کا ایک اور دریر سیدہ شکار ہے۔

قیمیں گرتے، مشرق وسطیٰ کی تاریخ میں ایک خاصا ہم کردار انجام دیتے رہے ہیں، یعنی اگر آپ اپنے تخیل کے چرنے کو حسبِ ضرورت چلانے کے لیے تیار ہوں۔ ان میں، بدیہی طور پر، مشہور ترین، بائبل کا جوزف / یوسف کا ”کتونٹ پسیم“ (ketonet-passim) یعنی ”دھاری دار کرتا“ ہے؛ یوسف، وہی من موہن، سہانے سپنے دیکھنے والا، یعقوب کا لاڈلا نور چشم: اور وہی دھاری دار لمبی لمبی آستینوں والا کرتا، یا ”مرصع چنغا“ (ornamented tunic) جو بائبل کے کنگ جیمز کے ورژن تک آتے آتے ”بو قلموں قبا“ (coat of many colours) میں بدل چکا تھا (”آفرینش“، ۳: ۳۷)۔

عیسائیوں کے بھی اپنے قیمتیں کرتے ہیں، خاص طور پر اگر ہم لفظ کو وسیع معنا میں لیں — یعنی ایک دقیانوسی لبادہ جو گٹوں تک گھسٹا چلا آتا ہو، یا کم از کم جس طرح ہالی وڈ کی فلموں میں دکھایا جاتا ہے۔ رومن سپاہ نے — رومن کیتھولک بننے سے قبل (انسوس!)، اور عیسیٰ کو مصلوب کرنے کے بعد (اگر ہم یوحنا، یکے از مؤلفین انجیل، کو معتبر خیال کریں جو بظاہر موقع واردات پر موجود تھا) — عیسیٰ کے کپڑے چار حصے کیے تاکہ ہر سپاہی کو ایک حصہ مل سکے۔ اور تو اور، انھوں نے — یا عجب! — ان کا کرتا بھی لے لیا۔ اب جناب، یہ کرتا بے سلا اور سراسر بُنا ہوا تھا۔ اس لیے انھوں نے آپس میں کہا، ”اسے پھاڑیں نہیں بل کہ اس پر قرعہ ڈالیں تاکہ معلوم ہو یہ کس کے نام نکلتا ہے۔“ یہ اس لیے ہوا کہ وہ نوشتہ پورا ہو جو کہتا ہے کہ ”انھوں نے میرے کپڑے بانٹ لیے اور میری پوشاک پر قرعہ ڈالا“ (”یوحنا“، ۲۴-۲۳: ۱۹)۔

ملاحظہ کیجئے کہ راوی نے جو محلِ جرم پر موجود تھا، اپنی قیمتیں اپنے تن پر جوں کی توں رہنے دی اور ذرا بھی تو آپے سے باہر نہ ہوا۔ جب رومن سپاہ عیسیٰ کے کرتے پر اپنی اپنی قیمتیں کی شرط بد رہے تھے تو دریں اثنا راوی — جس کا کہنا ہے کہ عیسیٰ اسے ”محبوب“ رکھتے تھے — ان کے افعال کا جائزہ لینے میں منہمک تھا؛ تصلیب اور ایک ایسے منظر سے جو یقیناً بے حد کریمہ اور بھیا تک رہا ہوگا، رخ پھیرے ایک الوہی پوکر کے کھیل کی طرف ہمہ تن متوجہ۔ اچانک اتنے میں اس قصے کے سامع رقاری کی توجہ کپڑا سازی کہ اس امر واقعہ کی طرف مبذول کرائی جاتی ہے کہ کرتا بے سلا تھا۔ یہ ایک ایسی تفصیل ہے جو ہمارے مشاہدے میں سرے سے نہ آتی، اگر ہمارا سابقہ ایک عظیم قصہ گو سے نہ پڑا ہوتا، بل کہ ایک کہنہ مشق قصہ گو کہے، ایک ایسا کہنہ مشق جس کا نقشہ ڈبلیو۔ ایچ۔ آڈن نے اپنی نظم ”فنونِ جمیلہ کامیوزیم“ (Muse des beaux arts) میں کھینچا ہے:

About suffering they were never wrong,
The old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place

While someone else is eating or opening a window or just
walking dully along;
How, when the aged are reverently, passionately waiting
For the miraculous birth, there always must be
Children who did not especially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on their doggy life and the torturer's
house
Scratches its innocent behind on a tree.

برسبیل تذکرہ، ”کتاب ألف لیلة و لیلة“ میں ایسے اُن گنت اور طویل نثری پارے موجود ہیں جن میں نہایت دیدہ ریزی اور تفصیل کے ساتھ قیمتی کپڑے، زیور یا کسی خوابی محل کے سنگ مرمر کے فرش کا ذکر ملتا ہے، اور پھر نہایت اختصار کے ساتھ محض چند سطروں میں ایک بھیانک قتل کا مختصر ترین بیان؛ اور پھر، جیسے کچھ بھی تو نہ ہوا ہو، کہانی جاری رہتی ہے: ”— اور شہزاد نے یہ محسوس کرتے ہی کہ پو پھٹنے والی ہے، قصہ گوئی بند کی،“ تا آں کہ اگلے دن، ”یہ بات مجھ تک پہنچی ہے، اے بھاگوان بادشاہ —“

دوسری طرف، آپ سخت متعجب ہو رہے ہوں گے، اور منہ طور پر، کہ میں جو یہ قیص کا قصہ لے بیٹھا ہوں تو اس کا عربی اور عبرانی سے کیا تعلق ہے؟ بات یہ ہے کہ جوزف / یوسف بانام، بلا کرتا یا با کرتا، کم از کم اتنا گویا ضرور ہے کہ ہمیں جواب فراہم کر دیتا ہے۔ اپنی مطلب براری کے واسطے میں یہاں بائبل کے جوزف اور قرآنی یوسف دونوں سے کام لے رہا ہوں، کیوں کہ قرآن کی جملہ سورتوں میں صرف ”سورت یوسف“ ہی ایک مکمل بیانے کا درجہ رکھتی ہے؛ اور یہ بظاہر سارے عربی ادب میں قدیم ترین نوشتہ / محرر (written) بیانہ ہے؛ نہ صرف یہ بل کہ منطقی اعتبار سے مربوط، قدیم ترین عربی نوشتہ بیانہ ہے جس کی ایک ملتی جلتی نظیر بائبل میں بھی پائی جاتی ہے۔ (علاوہ ازیں، یہ قصہ ذاتی طور پر بھی مجھے پسند ہے جو، میرے خیال میں، بہت کافی وجہ ہے۔)

میں یہ قصہ آپ کو نہیں سناؤں گا۔ اس کی دو جہیں ہیں: اول تو یہ کہ آپ میں سے سبھی، یا زیادہ تر اصحاب اس سے واقف ہوں گے۔ دوم، بعض خالص خود غرضانہ وجوہ کی بنا پر، جو امید ہے اس گفتگو کے دوران خود بہ خود آپ پر واضح ہو جائیں گی، میں فی الواقع، دبی دبی سی اس یادداشت کو آپ کی ذہنی کیفیت کے لیے ترجیح دیتا ہوں۔ چنانچہ میں قصے کی بعض دل چسپ تفصیلات ہی کو اجاگر کرنے پر اکتفا کروں گا۔

بائبل کے بیانے کے بہ نظر غائر مطالعے سے عیاں ہو جاتا ہے— اور یہ بات ”کتاب آفرینش“ کے بیشتر بیانوں پر

صادق آتی ہے — کہ جب آٹھویں صدی قبل مسیح میں کسی وقت بائبل کا مولف (editor/redactor) اسے مدون کرنے بیٹھا تو اس وقت اس کے سامنے قصے کی دو روایتیں تھیں، روایت یا ورژن ”بے“ اور روایت ”ای“، جو، علی الترتیب، ”بیھوہ“ (Jahveh) اور ”ایلوہیم“ (Elohim) کے یا (کنگ جیمز ورژن کے مطابق) ”لارڈ“ (Lord) اور ”گاڈ“ (God) کے قائم مقام ہیں۔ صرف اسی طرح ہم، مثلاً، اس ابہام کی وضاحت کر سکتے ہیں جو جوزف کے پہلے اشماعیلیوں (Ishmeelites) کے ہاتھوں فروخت ہونے اور بعد از آں، ایک سطر آگے، مدیانیوں (Midianites) کے ہاتھوں پہلے تاریک گڑھے سے نکالے جانے اور بعد میں اشماعیلیوں کو فروخت کر دیے جانے میں پایا جاتا ہے۔

دو زبانی روایتیں قدیم مشرقِ قریب میں صدیوں سے چکراتی پھرنے کے بعد کاغذ یا چرمی کاغذ پر تحریر میں آئیں (بائبل کے ریڈیکٹر کے توسط سے) اور یوں مل ملا کر ایک واحد بیانے میں مجسم ہو گئیں۔ یہ بیانہ، مناسب وقت گزرنے پر بجائے خود ایک مستقل زبانی روایت بن گیا۔ ظاہری طور پر یہی معلوم ہوتا ہے کہ قصہ جوزف کا محررہ متن زبانی طور پر مدونہ اور زبانی طور پر روایت کردہ دو بیانوں کا نقطہ اتصال ہے۔ مابعد یہ مسلسل اور متواتر پڑھا گیا — یہ ملحوظ رہے کہ ان دنوں پڑھنے سے مراد بہ آواز بلند ادا کرنا (بلند خواندگی) ہوا کرتا تھا — تا آن کہ اسے ادائیگی کی ایک اور سطح حاصل ہوگئی، یعنی زبانی۔ یہ زبانی ادائیگی، اپنی ایک مخصوص روایت میں قرآن میں راہ پاگئی۔

قرآنی ”سورت یوسف“ (نمبر ۱۲) اپنے قصے یا کہانی ہونے کا اعلان خود ہی کرتی ہے: ”ہم ہی اس کے [قرآن کے] ذریعے سے آپ سے ایک بہترین قصہ بیان کرتے ہیں۔“ (”نحن نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقِصَصِ“؛ سورت ۱۲، آیت ۳)؛ اور یہ ایسا دعوا ہے جو قرآن کی عام روش سے ہٹ کر ہے۔ یعنی قرآن ہمیں اس قصے کو ایک بیانے کی حیثیت سے برتنے کی دعوت دیتا ہے، محض ایک سبق آموز اور ناصحانہ بیان (discourse) کی حیثیت سے نہیں۔

میں یہاں اس قضیے میں نہیں پڑنا چاہتا کہ قصہ یوسف کا مصنف کون ہے اور اس کا راوی کون، یعنی تیسری آیت میں جو یہ ”ہم“ استعمال ہوا ہے تو یہ ”ہم“ کون ہے۔ اور نہ میرا سرور کار اس ذات سے ہے جسے وین بوتھ ”مقدّر مصنف“ (implied author) سے موسوم کرتا ہے اور نہ، زیر نظر سورت کے سیاق و سباق میں، اس کے ہم زاد ”مقدّر قاری“ (implied reader) سے، کیوں کہ اس میں بہت سی الوہی نبضیں چھوٹ جانے کا احتمال ہے۔ تاہم میں یہ مختصر سی عرض داشت ضرور کرنا چاہتا ہوں کہ اگر ہم یہ ”قبول“ کرتے ہیں، جیسا کہ قرآن کا منشا ہے، کہ کوئی ”حقیقی“ مصنف، اللہ کے نام کا، ضرور موجود ہے تو پھر بیانے کے متن میں ہم یعنی ”حقیقی“ قاری اور ہمارا منشا یعنی ”مقدّر“ قاری، دونوں ایک ہی ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر، قرآن میں یوسف کا بیانہ صرف اس وقت عمل پذیری کا سزاوار ہو سکتا ہے جب اس کا قاری مسلمان ہو، اور باایمان مسلمان ہو؛ دوسری طرف بائبل اس قسم کی کوئی توقع اپنے قاری سے نہیں رکھتی۔

تھوڑا سا غور و فکر کیجیے تو پتا چلتا ہے کہ اس بیانیے کی نسبت سے جو ہمارا تصور ہے وہ پورے کا پورا غلط ہے۔ پہلے تو یہی کہ وہ دنیا جس نے اسے تخلیق کیا تھا، فعل ”پڑھنا“ سے جو معنا مراد لیتی تھی، وہ اس معنا سے مختلف ہیں جو ہم مراد لیتے ہیں۔ قرآنی لفظ ”قَرَأَ“ کا مطلب دراصل سنانا، تلاوت کرنا ہے۔ کیا ہم واقعی یہ تصور بھی کر سکتے ہیں کہ ایک ایسی دنیا میں جس کا دار و مدار منہ زبانی معاملات پر ہو، جب یہ بیانیہ بہ آواز بلند پڑھا جا رہا ہو تو اس کو سننے کی کیا کیفیت ہوتی ہوگی؟ کیا ہم ”بیانیے“ کی نسبت سے اپنے مخصوص تصورات کا اطلاق اس چیز پر کرنے میں حق بہ جانب ہیں جو، مانا کہ اپنا تعارف ایک قصے کی حیثیت سے کراتی ہے، تاہم اس بات کا اطمینان بھی کر لیتی ہے کہ اس قصے کی تعریف کی جو حد و مقرر کی جائیں، وہ مختلف ہوں؟

قصہ یوسف کی جو روایت قرآن میں آئی ہے میں اس کے صرف دو نکتوں کی وضاحت قدرے شرح و بسط کے ساتھ کروں گا۔ پہلے نکتے کا تعلق ساز باز کرنے والے بھائیوں سے ہے۔ ان میں سے ایک بھائی کے انداز سے کچھ یوں ظاہر ہوتا ہے جیسے اس نے بائبل کی روایت سن رکھی ہو: ”اتنے میں ان ہی میں سے ایک کہنے والے نے کہا کہ یوسف کو قتل نہ کرو بل کہ انہیں [ایسے] اندھیرے کنویں میں ڈال دو کہ انہیں کوئی راہ گیر [بَعْضُ السَّيَّارَةِ] نکال لے جائے“ (قرآن ۱۰: ۱۲)۔ اس کے ٹھیک آٹھ آیتوں بعد: ”اور ایک قافلہ آ نکلا۔ سوان لوگوں نے اپنا سقا بھیجا اور اس نے اپنا ڈول ڈالا اور بول اٹھا: ارے واہ واہ، یہ تو ایک لڑکا نکل آیا!“ (ایضاً، ۱۹: ۱۲)۔ یعنی قرآن نے بائبل کی روایت ”ای“ کا انتخاب کیا ہے، وہی جس میں مدیانیوں کے یوسف کو تاریک گڑھے سے نکالنے کا ذکر ہے۔

تاہم جنسی ترغیب دلانے والے منظر میں قرآنی روایت بڑے نادر حظ لطف کی حامل ہے: فوطیفاہ کی بیوی، یا قرآنی روایت کی زلیخا، یوسف گریزاں کا کرتا پکڑ لیتی ہے۔ ظاہر ہے یوسف کی آستین کا ناپ لینے کے واسطے نہیں۔ جو اس کھینچا تانی میں پھٹ جاتا ہے؛ بعد از آں وہ ان پر اپنی بے حرمتی کی کوشش کرنے کا الزام لگاتی ہے۔ ”اگر ان کا پیرا ہن آگے سے [مِنْ قُبُلٍ] پھٹا ہو،“ اس کے (زلیخا کے) خاندان سے ایک گواہ نے گواہی دی، ”تو وہ سچی ہے اور یہ جھوٹے؛ اور اگر ان کا پیرا ہن پیچھے سے [مِنْ دُبُرٍ] پھٹا ہو تو وہ جھوٹی اور یہ سچے“ (ایضاً، ۲۷-۲۶: ۱۲)۔

”سورت یوسف“ میں جب میری نظر اس تفصیل پر گئی تو مجھے اس میں ایک ماہر قصہ گو کی بے حد لطیف کاری گری دکھائی دی۔ بعد میں جا کر میں نے دریافت کیا کہ ”مدراش“ نے جوزف کے نئے پیرا ہن میں جو ہری طور پر موجود دیگر بیانیہ امکانات کا اندازہ پہلے ہی کر لیا تھا۔ تاہم یہ ”سیفر ہائیشار“^۲ میں تھا، جنویں دسویں صدی کے قرون وسطیٰ کی پیداوار تھی۔ نتیجے میں کہہ سکتے ہیں کہ قرآن یہودی روایت کی زبانی اساس رہا ہو یا زیادہ ترین قیاس یہ ہے کہ خود قرآن ہی نے تفسیری اور زبانی یہودی روایت کو سمولیا ہو۔ (ٹھیک اسی طرح ”سیفر ہائیشار“ میں بائبل کے ”برے درندے“ کے بجائے قرآنی

”بھیڑیے“ کا ذکر آیا ہے؛ اور زنانِ مصر کی اپنے ہاتھ زخمی کر لینے والی تفصیل بھی بعضے بعضے ”سدر اش“ میں ملتی ہے، وغیرہ، وغیرہ۔

یہاں پہنچ کر ہمیں بائبل اور قرآن کے بے حد نمایاں اختلافات میں سے ایک کا علم ہوتا ہے۔ مثلاً اول الذکر کی ”خواندگی یا حرفیت“ (literacy) اور ثانی الذکر کی ”زبانیت یا قلمیت“ (orality)۔ نزول اور جمع قرآن کے تیرہ سو سے زائد سال بعد، آج بھی یہ دعوا کیا جاسکتا ہے کہ اس کتاب مقدس کی حفظ کی ہوئی کوئی آیت، تحریر شدہ آیت کے مقابلے میں، نسبتاً زیادہ مستند اور معتبر سمجھی جاتی ہے۔ اس بات کو دو ٹوک انداز میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ قرآن اپنے کاتبین کو بہت زیادہ قابلِ اعتبار نہیں گردانتا، اور یہ اس لیے کہ دورانِ نقل و تحریر کاتبِ غلطی کا مرتکب بھی ہو سکتے ہیں؛ قرآن لکھے ہوئے لفظ کو معتبر نہیں سمجھتا، بل کہ اس لفظ کو جو حافظے میں محفوظ کیا جا چکا ہو۔ اسلام حافظے ہی کو قابلِ اعتماد سمجھتا ہے؛ چنانچہ قرآن کا وجود (تحریر شدہ) متن پر منحصر نہیں، بل کہ اس کے برخلاف روایات کے انسانی حافظے پر۔ دوسری طرف بائبل، Scriptures یعنی لکھا ہوا لفظ ہے! اور یہ سچ سچ اپنے وجود کے واسطے حروف کی ایجاد کی ربینِ منت ہے۔

افلاطون کے ”ڈائلوگز“ میں سقراط، فیڈروس (Phaedrus) کو حروفِ تہجی کی ایجاد کی کہانی سناتا ہے: کس طرح مصر کے شہر نوکراتس (Naucratis) میں تھوت (Theuth) نام کا ایک مشہور قدیم خدا ہوا کرتا تھا، جو مختلف فنون کا موجد تھا اور جس کی عظیم ترین دریافت حروفِ تہجی کا استعمال تھی۔ تو ان دنوں خدا تھاموس (Thamus) (یا ”آمون“) پورے مصر کا بادشاہ تھا۔ تھوت اس کے پاس آیا اور اپنی ایجادات دکھائیں۔ جب حروفِ تہجی کی باری آئی تو تھوت نے کہا: ”یہ مصریوں کو زیادہ عقلمند بنائے گا اور ان کے حافظے کو فروغ دے گا۔“ تھاموس نے جواباً کہا: ”اے موجد ترین تھوت، تم جو حروفِ تہجی کے باوا آدم ہو، محض پدرانہ شفقت کے مارے اپنی اولاد سے ایک ایسی خصوصیت منسوب کر رہے ہو جو انھیں کبھی ملنے کی نہیں۔ تمھاری یہ دریافت آموزندگان کی روح میں فراموشی کو راہ دے گی، کیوں کہ وہ اپنے حافظے کے استعمال ہی سے بے نیاز ہو جائیں گے اور خارج میں لکھے ہوئے حروف پر بھروسہ کرنے لگیں گے۔ یہ چیز جو تم نے دریافت کی ہے، یہ حافظے کی افزائش میں مدد نہیں دینے کی بل کہ یاد آوری کی افزونی میں؛ اور تم اپنے شاگردوں کو سچائی نہیں، محض اس کی مشابہت ہی عطا کرتے ہو“ (فیڈروس، ۲۷۲)۔

”حافظے“ کی قدرت، آپ جانتے ہی ہیں، اس چیز کی سرشت میں موجود تھی جسے ”قضیہ ہومری“ (The Homeric Question) کا نام دیا جاتا ہے اور جسے ستر سال پہلے ملمان پاری (Milman Parry) نے اٹھایا تھا۔ اسے اس سوال کا ایک طرح کا نقطہ عروج کہنا چاہیے جو ہومر کے بعضے بعضے قارئین کے اذہان پر آسب کی طرح سوار تھا۔ پاری نے استدلال کیا کہ ہومری شاعری کی تقریباً ہر ممتاز خصوصیت اس کفایتِ لفظی کی ربینِ منت ہے جو سخن گوئی کے تقریری (oral) ذرائع اس پر عائد کرتے ہیں۔ یہ عروضی [متعلق بہ اوزانِ شعر] ضروریات ہی ہیں جو، بہ اس طور و بہ آں طور، ہر ایسے شاعر سے جو

پابند] (موزوں) شعر کہنے کا جو یا ہو، الفاظ کا انتخاب کرواتی ہیں۔ ”ایلیاد“ اور ”اودیسی“ میں استعمال ہونے والے الفاظ کا بے حد حقیر حصہ ہی ایسا تھا جو مروجہ تراکیب (formulas) اور پیش پا افتادہ فقروں (cliches) کا جزو نہ ہو۔ صدیوں پہلے مشکل اور بارِ دگر مشکل ہونے کے عمل سے گزرنے کے بعد ہی کہیں جا کر دونوں رزمیہ داستانیں، ”ایلیاد“ اور ”اودیسی“، ۷۰۰ سے ۶۵۰ قبل مسیح میں کسی وقت نئے یونانی رسم الخط میں ضابطہ تحریر میں لائی گئیں اور یہ اس رسم الخط میں لکھی جانے والی پہلی طویل نظمیں تھیں۔

۱۹۶۳ میں ایرک ہیولاک (Eric Havelock) اپنی *A Preface to Plato* میں پاری سے استفادہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ایک ایسے کلچر میں جس کا دار و مدار خالصتاً زبانی روایت پر رہا ہو، علم اپنے حاصل ہو جانے کے بعد مسلسل تکرار کا حاجت مند رہتا تھا، ورنہ جو ہو جاتا تھا۔ چنانچہ مقررہ اور سکہ بند فکری نمونے دانش مندی اور موثر نظم و نسق کے لیے از بس ضروری ہوتے تھے۔

یہ بات ذہن نشین رکھیے کہ افلاطون کے دور میں (۴۲۷ تا ۳۴۷ قبل مسیح)، اہل یونان ”تحریر“ کو بڑے کارگرداغلی طور پر اپنا چکے تھے۔ علم کی ذخیرہ اندوزی کا نیا طریقہ اب مقوی حافظہ تراکیب سے ہٹ کر باضابطہ تحریری متن میں آ رہا تھا۔ یونانیوں کی دانست میں اس سے ذہن انسانی کو نسبتاً زیادہ مولک (original) اور مقابلتاً زیادہ تجریدی (abstract) خیال کی یافتگی آزادی مل گئی تھی۔ ہیولاک نے ثابت کر دکھایا ہے کہ افلاطون نے شعر کو اپنی مثالی جمہوریت کے باہر کر دیا تھا تو محض اس لیے کہ وہ خود ایسی فکری (neotic) کائنات میں پہنچ چکا تھا، جہاں جملہ مروجہ تراکیب اور گھسے پٹے فقرے، جو تمام روایتی شاعروں کو مرغوب ہوا کرتے ہیں، بے وضع اور بے ثمر ہو چکے تھے۔ جہاں تک خود افلاطون کا تعلق ہے، تو اس بات نے اس کا لاشعور ہی تو بالا کر ڈالا: فیڈروس میں، جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، وہ لکھنے لکھانے کے سخت خلاف ہے۔ چنانچہ یہ علمی تاریخ میں ایک ایسا لمحہ ہے جب داخلی طور پر اپنائی ہوئی خواندگی نہایت بے جگری کے ساتھ زبانبیت یا تقریر سے متصادم ہوتی ہے۔

ان پارینہ قیص کرتوں کی قطار لگا دینے کی وجہ یہ ہے کہ مجھے یقین سے بالکل معلوم نہیں کہ تحریر اور تقریر کے بے جگرانہ تصادم کا یہ لمحہ عربی ادب کی تاریخ میں کبھی آیا ہو۔ رہا عبرانی ادب، تو میرا خیال ہے کہ یہ وہاں ضرور آچکا ہے، مینار یا برج بابل (Tower of Babel) کے قصے میں، جس کی طرف میں جلد ہی متوجہ ہونے والا ہوں۔

مائیکل زویٹلر (Michael Zwettler) نے اپنی متنازعہ فیہ تصنیف ”قدیم عربی شاعری کی زبانی روایت“ (*The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry*) میں پاری اور لارڈ کے پیش کردہ فارمولائی یا سکہ بند طرز کے نظریے کو قدیم عربی شاعری پر منطبق کرنے کی کوشش کی ہے جو، میرے خیال میں، ایک نہایت ہی ذکی کاوش ہے۔ زویٹلر رقم طراز ہے: ”عین وہی تعلیمی نظام جنھوں نے ماقبل جدید (pre-modern) معاشروں کے کم از کم بعض حلقوں میں شرح

خواندگی میں نسبتاً زیادہ اضافہ کیا اور ان میں لکھے ہوئے لفظ کی پرورش کی — جیسے قدیم ہندوستان، عرب اسلامی تمدن — انہیں تعلیمی نظاموں نے کسبِ علم اور استخراجِ علم کے واسطے جن ذرائع پر خاص طور پر اعتماد کیا اور از بر کرنا اور قرائت کرنا تھے؛ اور اس طور پر مطالعہ کی ہوئی، سیکھی ہوئی اور زبانی دہرائی ہوئی چیزوں میں نمایاں ترین شعری متون ہیں۔“ تاہم مجھے یہ یقین نہیں کہ زویٹلر کا اشارہ اس بے حد نمایاں مماثلت کی طرف بھی ہے یا نہیں جو افلاطون اور محمد کی شاعروں سے ناخوشی کے مابین پائی جاتی ہے۔ محمد کی ناخوشی قرآن کی متعدد سورتوں سے صاف ظاہر ہے، خاص طور پر ”سورت الشعراء“ کی ان آیتوں سے: ”وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ۔ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ۔ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ“ (قرآن، ۲۶: ۲۲۴-۲۲۶)۔ یعنی: ”اور رہے شاعر تو ان کی پیروی بدرہا لوگ کرتے ہیں۔ کیا تجھے خبر نہیں کہ وہ [شاعر] ہر میدان میں حیران پھرا کرتے ہیں اور وہ کہتے وہ ہیں جو وہ کرتے نہیں۔“

اسلام میں، خاص طور پر، علم اللسان اور علومِ نقلی کی خدمت کے واسطے حفظ کرنے کو اور زبانی روایت کو پوری قرونِ وسطا کے دوران — خواہ واقعی طور پر، خواہ محض ایک افسانے کی حیثیت سے — تقدّم حاصل رہا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ لکھنے لکھانے کی ایک بڑی شاداب اور مُثر روایت بھی چلتی رہی ہے۔ زویٹلر اس طرف توجہ کراتا ہے کہ ”کتاب اور لکھے ہوئے لفظ کا الجاظ جیسا منتقدہ دھماکتی بھی سیکھنے کے عمل میں زبانی روایت کے تقدّم اور حافظے کی ضرورت کے اثبات کا بے جھجک قائل ہے۔“

میں یہاں ایک مخصوص شاعرانہ تصرّف (poetic license) سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اشتہاری وقفے (commercial break) کا اعلان کرتا ہوں تاکہ ہم اپنے آغاز والے موضوع کی طرف مراجعت کر سکیں: یعنی قیص اور آستین کا ناپ۔

ہاں تو صاحب، اس عجوبے سے، یعنی قیصوں اور ان کی آستینوں کے ناپ سے، میرا سا مناس وقت ہوا جب میں پہلی بار این آر بر (مشین گن) کی ایک ڈپارٹمنٹ اسٹور میں داخل ہوا، اور اس توجہ کو دیکھ کر اتنا ہی محظوظ ہوا جو یہاں ڈپارٹمنٹ اسٹورز والے برقی سیڑھیوں (escalators) کو دیتے ہیں۔ برقی زینے کی سواری کا لطف میں نے ایک نو عمر لڑکے کی حیثیت سے حیفہ کے شہر میں زمین دوز ریل گاڑی کے اسٹیشن میں اٹھایا تھا۔ یہ کم و بیش تیس سال پہلے کی بات ہے۔ تاہم پچھلے بیس سال سے یروشلم کا باشندہ ہونے کے باوجود میں اس سواری سے دوبارہ لطف اندوز نہیں ہوا ہوں۔ ڈپارٹمنٹ اسٹورز میں جانے کا اتفاق ہوا بھی تو وہاں میں نے ہمیشہ ہی ایلٹی ویٹر (elevator) کو ایسکے لیٹر پر ترجیح دی۔

تاہم ایلٹی ویٹر، جیسا کہ مجھے آگے چل کر معلوم ہونے والا تھا، قصہ گو نہیں پیدا کرتے۔

پچھلی گرمیوں میں میری نظر رسالہ ”ہارپر“ (Harper) کی مئی کی اشاعت میں ایک بڑے ہی پُر تفتّن اور ذکاوت سے مہکتے ہوئے مضمون پر پڑی جو ایلٹی ویٹرز اور ایسکے لیٹرز کے بارے میں تھا۔ اس ادبی پارے کے مصنف جیری ہیرون (Jerry

(Herron تھے) جو ڈیٹرائٹ، مشی گن، کی وین بوتھ یونیورسٹی میں انگریزی کے استاد ہیں)۔

ٹھیک سیڑھیوں کی طرح، جن کی یہ نقالی کرتا ہے (ہیرون لکھتا ہے)، ایسکے لیٹر کا مقصد بیانیہ (narrative) اور ناصحانہ (didactic) ہے۔ یہ سوار کو وقت کے بیچ سے حرکت کراتا ہوا لے جاتا ہے، اور جوں جوں یہ حرکت آگے بڑھتی جاتی ہے، ہر منزل (story) کا مقصد، اپنی اشیاء فروختی سمیت، بڑے فطری طریقے پر ظاہر ہونے لگتا ہے، بالکل ایک ناول میں پلاٹ کے بتدریج ارتقا کی طرح—یہ مہارت ایلی ویٹر کے سوار کا مقصوم بھلا کہاں۔ اس بیچارے کو کبھی معلوم ہی نہیں ہوتا کہ کہاں ہے اور، نتیجتاً، وہ اکثر و بیشتر سرگرداں ہی رہتا ہے: ”ہم کہاں ہیں؟ کیا اسی منزل کا قصد تھا؟“

میں نے جب یہ مضمون پڑھا تو خیال آیا کہ بُرج بابل کے قصے کا اس سے زیادہ مناسب اور بہتر پیش لفظ کوئی اور کیا ہو سکتا ہے۔ ”اگر بابل کے برج کی تعمیر، اس پر چڑھے بغیر ممکن ہوتی،“ جیسا کہ کافکا بجا طور پر مدعی ہے، ”تو شاید اس کام کی اجازت مل جاتی۔“ یعنی: اگر مینار پر ایلی ویٹر کے ذریعے چڑھا جاسکتا، تو کام کی اجازت مل جاتی۔ ایسا لگتا ہے کہ خدا نے کہا ہوگا: اچھا اچھا، اوپر آ جاؤ، لیکن کسی سے اس کا ”ذکر“ نہ کرنا؛ کسی سے اپنے اوپر چڑھنے کے ”قصے“ کا ”ذکر“ مت کرنا۔ بہ ہر حال، اہل بابل نہ صرف یہ کہ ”نام کمانے“ کے خواہش مند تھے، بل کہ خاص طور پر پوری واردات کی قصہ خوانی کے بھی۔ اور بس اسی بات کا خداے شُبہ گرد (the confounder) کو سب سے زیادہ خوف تھا۔

بابل کا بیانیہ ”کتاب آفرینش“ کے گیارہویں باب میں نقل ہونے کے باوجود، حقیقت میں بابل کا وہ آخری باب ہے جس کا پس منظر قدیم مشرقِ قریب کی دیومالا ہے۔ یہ اُس دائرے کی تکمیل کرتا ہے جو آفرینش سے شروع ہوا تھا، اور سیلابِ نوح سے ہوتا ہوا آگے بڑھا تھا۔ اسے، ایک طرح سے، ما قبلِ بابل کی محو ہوتی ہوئی اس دنیا پر رائے زنی کا آخری موقع کہنا چاہیے: لو بھئی، تمہارا یہاں انجام ہوتا ہے، اور ہمارا یہاں سے آغاز۔ بیانیے کا مقصد، مجملہ دیگر باتوں کے، شُبہ گرد سے یہ کہنا بھی ہے کہ معمار جو بُرج تعمیر کر رہے ہیں، وہ اس کو تباہ کرنے میں شاید کامیاب ہو جائے، لیکن بُرج پر چڑھنے کے لیے، برج تعمیر کرنا شرط نہیں۔ آدمی برج پر بیانیے اور قصے کہانیوں کے ذریعے بھی چڑھ سکتا ہے۔ ان معنوں میں: اس بیانیے کے بعد بابل میں آنے والے تمام بیانیے ہی بابل کا حقیقی بُرج ہیں۔

ٹھیک اسی لیے اگر بُرج بابل میں ایلی ویٹر نصب کر دیا جائے تو اس سے کوئی مدد نہیں ملنے کی۔ صعود سے بُرج کی تعمیر کرنے والوں کا جو مقصد تھا، وہ دراصل سیڑھیوں ہی میں جُسم تھا: اوپر جانے کا فائدہ ہی کیا اگر آدمی خود کو اوپر جاتا ہوا دیکھ نہ سکے؟ جس چیز سے واقعی معنوں میں فرق پڑتا ہے وہ ”نقطہ نظر“ (point of view) کا ہونا ہے۔

قصہ بابل سے متعلق جو زیبا ترین روایتیں ”مدراش“ میں آئی ہیں، ان میں سے ایک کے مطابق ”بُرج بابل کا خرابہ آج بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ لیکن اس میں کد یہ ہے کہ جو کوئی بھی اسے دیکھے گا، اُس پر حافظہ کھودینے کا سراپ آپڑے گا۔ روے

زمین کے وہ تمام لوگ جو یہ کہتے پھرتے ہیں: میں کون ہوں؟ میں کون ہوں؟، وہی ہیں جو بُرج بابل کا خرابہ دیکھ چکے ہیں؛ ”مدرائش ربّاء“ (۳)۔ القصہ، بابل کا بُرج، حافظے کے سقوط اور تخیل کے آغاز کا غماز ہے، زبانت کے ختم اور (حروفِ تہجی کی ایجاد کے ساتھ) خواندگی کے آغاز کا۔ اور یہی، فی الواقع، عربی ادب کے کبھی ہاتھ نہیں آسکا: اُس کا اپنا خاص الخاص بُرج بابل! عربی ادب کی ایک مشہور حکایت ہے (جو، برسبیلِ تذکرہ، لبنانی ناول نگار الیاس خوری — جن کا ناول *Little Mountain* پچھلے سال پہلے یہاں سے چھپ چکا ہے — اکثر بیان کرتے ہیں)، جس کے مطابق ابوؤاس (وفات: ۸۱۴ء؛ دورِ عباسی کے عظیم عربی شعرا میں سے ایک، ان نادر روزگار شعرا میں سے جو بہ ظاہر شہر بصرہ میں اپنی مدہوشی سے لطف اندوز ہوتے تھے، تاہم شراب نوشی کے موضوع پر نہایت باہوش شعر کہنے کی قدرت بھی رکھتے تھے) خَلْفِ الْأَمْرِ سے، جو پورے بصرے میں سب سے زیادہ سخن شناس اور سخت گیر نقاد کی حیثیت سے مشہور تھا، شعر کہنے کی اجازت لینے جاتا ہے۔ موخر الذکر یہ شرط لگاتا ہے کہ پہلے ایک ہزار عربی نظمیں (قصائد) حفظ کر کے دکھاؤ، پھر اجازت ملے گی۔ ابوؤاس جا کر بادیۃ العرب کے اعراب کے درمیان بود و باش اختیار کرتا ہے۔ جن کے یہاں، عربی زبان اور لہجہ، والٹر بن یامین کے مفہوم میں، اپنی خالص ترین شکل میں محفوظ تھا — اور، حسبِ ہدایت، ایک ہزار عربی نظمیں از بر کر کے لوٹتا ہے۔ خَلْفِ الْأَمْرِ چند نظمیں سنانے کی فرمائش کرتا ہے، اور ابوؤاس اس کے حکم کی تعمیل — پھر پوچھتا ہے: ”اب مجھے شعر گوئی کی اجازت ہے؟“ خَلْفِ الْأَمْرِ کہتا ہے، ”بہ صد شوق، لیکن اس سے پہلے یہ جو تم نے ایک ہزار نظمیں حفظ کی ہیں، انھیں بھول کر دکھانا ہوگا۔“

(یہ حکایت، ابوؤاس سے متعلق حکایات کی اُس کتاب میں دیکھی جاسکتی ہے جسے ابن منظور نے، جو خود درجہ اول کا قصہ گو تھا، ترتیب دیا ہے۔) لیکن میری مراد اس قسم کے حافظے سے نہیں۔

والٹر بن یامین (Walter Benjamin) اپنے مضمون ”قصہ گو“ (”The Story-teller“) میں، جو ۱۹۳۶ء میں *Reflections on the Works of Nikolai Leskov* کے ذیلی عنوان کے ساتھ شائع ہوا، اس بات پر اپنے غم اور مایوسی کا اظہار کرتا ہے کہ ”قصہ گوئی کا فن اب ختم ہوتا جا رہا ہے؛ اب ہماری مُڈ بھیرا ایسے لوگوں سے کم ہی ہوتی ہے جن میں سلیقے سے قصہ گوئی کی صلاحیت پائی جاتی ہو۔“ اس کا سبب، جیسا کہ بن یامین نے کہا ہے، یہ ہے کہ اب تجربے کی قدر و قیمت گھٹ گئی ہے (یاد رہے کہ یہ ذکر ۱۹۳۶ء کا ہے) اور تجربات کو سننے سنانے کی ہماری صلاحیت زائل ہوتی جا رہی ہے۔ ناول کے ارتقا اور چھاپے خانے کی ایجاد نے قصہ گوئی کے زوال کی ابتدا کی، کیوں کہ جو بات ناول کو کہانی (story) سے، یا بلکہ زیادہ صحیح طور پر قصے (tale) سے، ممیز کرتی ہے، وہ اس کا کتاب پر ناگزیر دار و مدار ہے۔ جہاں فردِ تنہا ناول کی جائے پیدائش ہوتا ہے اور جہاں ناول نگار خود کو جمعیت سے علاحدہ کر لیتا ہے، وہاں قصہ گو اپنے سننے والوں کا دست نگر ہوتا ہے اور ان کو دینے کے لیے، بن یامین

کے قول کے مطابق، ایک ”صلاح مشورہ“ (counsel) بھی رکھتا ہے، جو کوئی کارآمد شے ہوتی ہے، جیسے اخلاقی درس، عملی نصیحت، یا حکیمانہ قول۔ دوسری طرف، ناول نگار، جو خود صلاح مشورے سے محروم رہا ہے، کسی اور کو کیا صلاح مشورہ دے سکتا ہے۔ اس سے جو ”دانش“ منسوب کی جاتی ہے، اس کا ماخذ پہلے سے تیار شدہ معلومات ہوتی ہیں، اور یہ دانش قصہ گو کی ”ذہانت“ کے برخلاف ہوتی ہے، جو کہیں بہت دور سے، یاد کے سہارے سہارے چلی آرہی ہو۔ الغرض، بن یامین کے عندیے کی اگر بڑی مبتذل سی تشریح کریں تو یوں کہہ سکتے ہیں کہ تان حافظے اور تخیل پر آ کر ٹوٹی ہے، جو، علی الترتیب، قصہ گو اور ناول نگار کے اوزار ہیں۔

حافظہ، بن یامین کے مطابق، ”روایت کے اس سلسلے کو خلق کرتا ہے جو واردات یا واقعے کو ایک نسل سے دوسری نسل تک پہنچاتا ہے۔ یہ اس بافت کی ابتدا کرتا ہے جسے، انتہائے کار، گونا گوں کہانیاں مل جل کر تکمیل کو پہنچاتی ہیں۔ ایک کڑی دوسری کڑی سے جا ملتی ہے، جیسا کہ تمام عظیم قصہ گو، خاص طور پر مشرقی قصہ گو، ہمیشہ سے بہ سہولت بسیار دکھاتے چلے آئے ہیں۔“ جس پر میں (خالص خود بینی اور خود نمائی کے جذبے کے باعث) اضافاً یہ کہوں گا: جیسا کہ عظیم مشرقی فن کار، ہمیشہ سے عربیسک (arabesque) کے نقش و نگار کی الٹ پھیر، باہم پیچیدگی اور آمیزش (interchanging, interlacing, interweaving) میں بہ آسانی دکھاتے چلے آئے ہیں، اور جس طرح عظیم قصہ گو ”الف لیلة و لیلة“ کے لاتناہی ”عربیسکس“ میں دکھاتے چلے آئے ہیں۔^۳

یہی وجہ ہے جو بن یامین آگے چل کر کا فکا پر اپنے مضمون میں شہزاد کا ذکر لے بیٹھتا ہے، جو شاید سب سے عظیم اور پُر گو قصہ گو تھی۔ ”ان کہانیوں میں، جو کا فکا ہمارے لیے چھوڑ گیا ہے،“ بن یامین کے خیال میں، ”بیانیے کا فن از سر نو وہی اہمیت حاصل کر لیتا ہے جو اسے شہزاد کی قصہ گوئی میں حاصل تھی: التواے مستقبل۔“

”ناول کی جائے پیدائش،“ بن یامین کے بقول، ”فردِ تنہا ہے۔“ جدید عربی ادیب کبھی تنہا نہیں ہوتا۔ اگر معاشرہ اس کا دم نہ بھی گھونٹے دے رہا ہو اور اس کی آواز نہ بھی دبائے دے رہا ہو، تب بھی اسے ہمہ وقت گھیرے ضرور رہتا ہے۔ یہ ایک ایسا معاشرہ ہے جو اس سے ہمہ وقت مکمل وفاداری اور اپنے قائم کردہ آدابِ شائستگی کی بجا آوری کا مطالبہ کرتا ہے۔ تاہم ایسا معاشرہ پوشیدہ اور خوابیدہ (latent) قصہ گو یاں کی پیدائش کے لیے نہایت سازگار ہوتا ہے۔ جب تک آپ کی قصہ گوئی چلتی رہتی ہے، سننے والوں کا کبھی کال نہیں پڑتا۔ خود شہزاد بھی بادشاہ کی اتنی ہی ضرورت مند ہے جتنا بادشاہ اس کا ہے۔ پوری ایک ہزار ایک راتوں سے جاں برہونے کے لیے دو کی ضرورت ہوتی ہے۔ قصہ گو اور، کم از کم، ایک سامع۔ بہ شرطے کہ قصہ گو، جیسا کہ بن یامین نے کہا ہے، ”مستقبل کو ملتوی کر سکے“؛ بہ شرطے کہ سننے والے کی روح میں کرم کا کچھ نہ کچھ مادہ ضرور ہو، وہ

”سننے“ پر راضی ہو، جو مشرقِ قریب کے بیشتر مملکت میں، جہاں تک حکمِ رانوں کا تعلق ہے، بہ ہر حال، ممکن نہیں۔ مشرقِ قریب کی بیشتر ریاستیں، جیسا کہ شاید آپ کو معلوم ہو، ہنوز اپنی ماقبلِ شہزادہ حالت میں ہیں۔ آپ چاہیں تو سلمانِ رشدی سے پوچھ لیں۔ جدید عربی ناول نگار، زبانیّت کی ایک طویل اور جلیل القدر روایت سے ہٹ کر لکھتے ہوئے، ایک ”خواندہ“ قصہ گو ہے۔ اور ساری مصیبت بھی دراصل، یہی ہے، اس کے آزار کی جڑ: یہ تناقضِ اصطلاحات — خواندہ قصہ گو۔ وہ صرف ایسی خلوت کی جستجو کر سکتا ہے جو بے وطنی کی دین ہو۔ بہ صورتِ دیگر اسے یہ خود حوالہ جاتی تناقض یا قولِ محال (self-referential paradox) قبول کرنا ہوگا: ایک خواندہ قصہ گو، ایسا قصہ گو جو اپنی کہانیاں سناتا نہیں، بل کہ انھیں لکھتا ہو؛ ایسا قصہ گو جس نے تخیل کے حق میں حافظے کو توجہ دیا ہو۔ ابونواس کے معاصرین، یعنی دسویں صدی کے بغداد کے ”ادب“^۵ کی روایت کے عرب لکھنے والوں سے مقابلہ کیجیے تو یہ اس کے بالکل الٹ ذہنی صورتِ حال نظر آئے گی۔ ”ادب“ کی روایت میں لکھنے والا، مثلاً الجاحظ، اپنے حافظے کا اسیر تھا: ان دنوں ”ادب“ کے دائرے میں آنے والی کسی تحریر کو لکھنے کا مطلب تھا کہ آدمی صفحہ قرطاس پر وہ سب رقم کرتا چلا جائے جو اس کے حافظے نے ذخیرہ کر رکھا ہے۔ حکایتیں، نظمیں، وغیرہ، وغیرہ۔ ”رسائل الجاحظ“ میں کبھی کبھار تخیل کی رقم بھی دکھائی دے جاتی ہے، لیکن بس ایک رقم ہی۔ الجاحظ کے لیے اگر کسی چیز کی واقعی اہمیت تھی تو بس وہ، انتہائے کار، یہی حافظہ تھا۔

الجاحظ کی پیدائش، ”کتابِ کَلیلَة و دِمْنَة“ کے مصنف رمترجم ابن المِقْفَع کے پینتیس سال کی عمر میں بصرے میں گردن مار دیے جانے کے کوئی بیس سال بعد ہوئی تھی۔ دونوں آٹھویں صدی میں بصرے میں پیدا ہوئے تھے، نسلی اعتبار سے دونوں ہی غیر عرب تھے: ابن المِقْفَع ایرانی نژاد مَغ تھا، اور الجاحظ افریقی الاصل۔ دونوں ہی پر ڈولوز (Deleuze) اور گواتاری (Guattari) کی مستعمل ”ادبِ صغیر“ (minor literature) کی اصطلاح کا اطلاق بہ آسانی ہو سکتا ہے۔ ”ایک صغیر ادب ایک بے مایہ زبان کا زائیدہ نہیں ہوتا، بل کہ اس اقلیت کا جو وہ کسی اکثریت کی زبان کے اندر رہتے ہوئے خلق کرتی ہے۔“ بہ ہر حال، یہ کہا جاسکتا ہے کہ ۷۵۹ میں ابن المِقْفَع کی گردن مارنے کی اصل وجہ یہی تھی کہ وہ عربی زبان کو، دلوز اور گواتاری کی اصطلاح میں، ”بے اقلیم“ (deterritorialize) کرنے کا کوشاں تھا۔ اور بالکل یہی خود استادِ کبیر الجاحظ نے بھی کیا۔ ان سیاق و سباق میں، ۷۵۹ میں بصرے میں ابن المِقْفَع کا قتل، تلخ خندانہ انداز میں، ادبِ عربی میں خود بیانیے کے قتل کا علم بن جاتا ہے۔ ابن المِقْفَع — جس نے، کم از کم میری حد تک، ”کتابِ کَلیلَة و دِمْنَة“ میں شایستہ اور پسندیدہ ترین عربی اسلوب کا استعمال کیا ہے — اس نادر امکان کے ضیاع کی نمائندگی بھی کرتا ہے جب عربی زبان اگر چاہتی تو بیانیے کی طرف متوجہ ہو سکتی تھی۔ ”کتابِ کَلیلَة و دِمْنَة“ میں بیان کردہ جانوروں کی حکایتیں وہ نادر سیوَن ہیں جس میں ہم ادبِ عربی کی زبانیّت سے خواندگی کی طرف گریز کے مضمرا احتمالات کو پہچان سکتے ہیں، اور ترجمہ ہونے کے باوجود، اس ادب میں بیانیہ ہیئتوں کی کم یاب

جھلک دیکھ سکتے ہیں۔

(بدیع الزمان) الھمدانی کی کتاب ”المقامات“ بافت میں تخیل کو ایک آلے کے طور پر استعمال کرنے والی ”پہلی“ عربی ہیئت ہے۔ تاہم، محض سو سال بعد ہی، الخریری، اور اس کے اندکی یہودی ہم مشرب الحریزی، صنف ”مقامات“ کو زبانی آتش بازی کے طوفان بدتمیزی میں دفن کر کے رکھ دیتے ہیں۔ عربی ”اسلوب“ پھر سے غالب آتا ہے، اور بیانیے کا سلسلہ خواندہ روایت میں گم ہو کر رہ جاتا ہے۔ یہ ”الف لیلة“ کی زبانی روایت ہی ہے جو بیانیے کے سلسلے کو زندہ رکھتی ہے۔

”الف لیلة“ کے قصہ گو، ٹھیک کا فکا کے مشہور ادبی پارے ”دیوار چین“ کے معماروں اور راج مزدوروں کی طرح، ایک دوسرے سے باخبر نہیں تھے، یہ نہیں محسوس کرتے تھے کہ کہیں نہ کہیں قصوں کا ایک تخیلی شہنشاہ بھی موجود ہے، جس نے اپنے تخیل کی تنہائی میں اس دیوار چین کا—یا، جس طرح بورخیس نے لکھا ہے، اس کو تھک کلیسا کا—تصور کیا تھا۔ جدید عربی ادیبوں کو، جنہیں انھیں معماروں کا خلف کہنا چاہیے، کم و بیش پانچ سو سال بعد اپنی تنہائی کو باقاعدہ ایجاد کرنا پڑا—یعنی اگر ہم بن یامین سے اتفاق کریں تو—تا کہ لکھ سکیں۔

دوسری طرف، عرب ادیبوں کو پتا چلا کہ اب نہ ان کا حافظہ رہا ہے اور نہ، اسی لیے، اپنے قارئین کو دینے کے واسطے ان کے پاس، بن یامین کے الفاظ میں ”کوئی صلاح مشورہ“۔ چنانچہ وہ قصہ گوئی کی طرف لوٹنے سے بھی معذور ہیں۔ ۱۴۹۲ء میں سقوطِ غرناطہ اور اندلس سے اخراج، عرب شعور میں، منجملہ دیگر باتوں کے، حافظے کے ختم اور ”صلاح مشورے“ کے زوال کا علم بھی ہے۔ گویا عرب قصہ گو روپوش ہو گیا، چار سو سال کے لیے، اوائل اٹیسویں صدی تک۔ وہ ہنوز اپنی روپوشی کے دور میں تھا جب سترھویں صدی کے طلوع پر سیروانٹس نے اپنا ”دون کہوتے“ لکھا اور اس میں ”الف لیلة و لیلة“ میں مستعمل قصہ گوئی کے متعدد الاصوات (polyphonic) فن سے استفادہ کیا۔ قصہ گوئی کا ایسا پولیفونک اسلوب جس میں، ٹھیک بروک (Baroque) طرز کے پیانو موسیقی کے کسی پارے کی طرح، بایاں ہاتھ عام طور پر ایسا موافق اور ترتیب بخش نغمہ مہیا کرتا ہے جو ہارمونی بخت کو پُر کر دیتا ہے—ایک بنیادی کہانی—اور دائیں ہاتھ کو ایک ثانوی قصے کی نغمگی کو ادا کرنے، پھر مدہم رنچلے سُر کی طرف پلٹنے اور فوراً بعد ہی اس سے گریز کرتے ہوئے آگے بڑھ جانے دیتا ہے۔ ۱۶ویں صدی کی عربی بختِ جدید (التھضہ :

Renaissance) میں جب عربی نثر بارِ دیگر ایجاد کی گئی، تو عرب ادیبوں نے (جیسا کہ الیاس خوری نے، جن کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں، اس طرف بالکل درست اشارہ کیا ہے) جس زبان کا احیا کیا وہ شعرا کی مُمدِ حافظہ تقریری زبان تھی، نہ کہ عظیم عرب فلسفیوں کی تفکراتی، مقابلاً زیادہ تجرید پسند، تاہم نسبتاً ٹھوس اور خواندہ زبان۔ یہ وہی فلسفی تھے جن کے دماغ قرونِ وسطا کی تمام مدت کے دوران یونانی فلسفے کے عربی تراجم تیار کرنے کے مسائل سے گتھے ہوئے تھے۔

اس کے برخلاف، جدید عبرانی ادیب کو عبرانی زبانیت سے نبرد آزما ہونے کی کوئی حاجت نہیں۔ اس کی زبان ایک لکھی

جانے والی زبان ہے، لکھا جانے والا رسم الخط ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گذشتہ صدی میں عبرانی نثر کی ایجاد نو ایک عظیم معجزہ تھی۔ بل کہ اب بھی ہے۔ غور کیجیے تو یہ معجزہ بھلا کہاں تھا: عبرانی ادیب خود زبان کی ”نتہائی رخلوت“ سے بہرہ اندوز ہو سکتا تھا، یعنی ایک ایسی چیز سے جو پچھلے دو ہزار سال کی بے وطنی کے دوران بڑے جو کھم سے حاصل کی گئی تھی۔ یہ بے وطنی، مادرِ تنہائی، وہ تجربہ ہے جس سے عربی زبان بیانیہ ڈسکورس کی زبان کی حیثیت سے نہیں گزری۔ تو کیا اس سے اس بات کی وضاحت نہیں ہو جاتی کہ ایک اوسط درجے کا جدید عبرانی ناول ایک اوسط درجے کے جدید عربی ناول سے کیوں بہ درجہا بہتر ہوتا ہے؟

اور طرفہ یہ کہ جدید عبرانی ناولوں میں کا بہترین ناول ”زخرون دواریم“ (Zikhron Dvarim جو Past Continuous کے عنوان سے ۱۹۸۵ میں امریکا سے Schocken Books نے شائع کیا ہے) جس کے مصنف یا کوف شبتائی (Ya'kov Shabtai) ہیں، قصہ گوئی کے فن پر ایک ویری ایشن، بل کہ اس کو ایک عظیم الشان خراج عقیدت ہے۔ اس بات کی چغلی تو خود ناول کا عنوان کھارہا ہے: ”زخرون دواریم“، جس کا مطلب، حرف بہ حرف، مُذکرہ، یا یاد دلانے والی چیز (memorandum) نکلتا ہے۔

آخر، اس دفتر منتشر کو سمیٹنے کے واسطے، مجھے مندرجہ ذیل کہانی کی بازخوانی کی اجازت دیجیے، جو والٹر بن یامن نے کا فکا پر اپنے بڑے ہی دل موہ لینے والے مضمون میں حکایت کی ہے:

ایک حسیدی گاؤں میں، یوم السبت کی ایک شام کچھ یہودی ایک دقیانوسی سرائے میں بیٹھے تھے۔ یہ سب کے سب مقامی باشندے تھے، بہ جز ایک شخص کے جس سے کوئی بھی واقف نہ تھا۔ یہ ایک مفلس اور خستہ حال آدمی تھا جو کمرے کے پچھلے حصے میں ایک تاریک سے کونے میں اکڑوں بیٹھا تھا۔ حاضرین نے دنیا جہان کی باتیں کیں۔ پھر یہ تجویز ہوا کہ ہر شخص بتائے کہ اگر اس کی خواہش پوری ہو سکے تو وہ کس چیز کی خواہش کرے گا۔ ایک آدمی نے روپے کی خواہش کی؛ دوسرے نے داماد کی؛ ایک تیسرے نے بڑھتی کے کام کرنے کی میز کی؛ اور یوں ہر شخص نے، باری باری، اپنی تمنا کا اظہار کیا۔ جب سب ختم کر چکے تو بس کونے میں بیٹھا ہوا وہ حقیر فقیر سا اجنبی ہی بچ رہا تھا۔ اس نے بہ صد تامل اور بادل ناخواستہ سوال کا جواب یوں دیا: ”میری خواہش ہے کہ میں ایک زبردست بادشاہ ہوتا، جو ایک بہت بڑے ملک پر حکم رانی کر رہا ہوتا۔ پھر ایک رات، جب میں اپنے محل میں محو خواب ہوتا، ایک دشمن میرے ملک پر حملہ آور ہوتا۔ صبح ہونے تک اس کے گھڑسوار محل میں در آئے ہوتے، اور انھیں کسی مزاحمت کا سامنا نہ کرنا پڑا ہوتا۔ میں جب نیند سے بیدار ہوتا تو میرے پاس اتنی مہلت بھی نہ ہوتی کہ کپڑے ہی پہن لوں، اور مجھے محض اپنے کرتے ہی میں فرار ہونا پڑتا۔ پہاڑوں، وادیوں اور جنگلوں سے دن رات ہوتا ہوا میں، انتہائے کار، صبح سالم ٹھیک اس کونے میں اس بچ پر آ پہنچتا۔ میری خواہش تو بھی بس اتنی ہی ہے۔“

بقیہ لوگوں نے دنگ ہو کر ایک دوسرے کی طرف دیکھا۔ ”اور اس خواہش سے تمہیں کیا فائدہ پہنچتا؟“ کسی نے

پوچھا۔

”میرے پاس ایک قمیص ہوتی ہے“ جواب تھا۔



حواشی

- ۱۔ ”مدراش“: ”تورات“ کی شرح، تفسیر اور تاویل کے اس طریقے کو کہتے ہیں جو اہل یہود کے یہاں رائج ہے۔[*]
- ۲۔ ایک مدراشی کتاب جس میں تخلیق آدم سے ایام مصنفین (”تورات“) تک کی تاریخ عالم بیان ہوئی ہے۔[*]
- ۳۔ ”رباہ“ آراמי زبان میں ”بڑے“ کے معنا میں استعمال ہوتا ہے۔ ”مدراش رباہ“ سے مراد ”مدراش عظیم“ ہے، جس میں ”تورات“ کی دس کتابوں کی تفسیر پیش کی گئی ہے۔[*]
- ۴۔ انطون شماس کے ایک ناول کا نام بھی ”عربیسکس“ ہے۔[*]
- ۵۔ ادب یہاں محدود اصطلاحی معنوں میں استعمال ہوا ہے، اور اس سے مراد دور عباسی کے اوائل میں لکھی جانے والی وہ تحریریں ہیں جن کا ماہر الاثنیاز انشائی عربی نثر تھی۔ اس قسم کی فنی یا انشائی نثر لکھنے کا آغاز فارسی کے حکایتی بیانیوں کے عربی تراجم سے ہوا۔[*]
- ۶۔ اس جملے کی شوریدہ سری اور لڑکھڑاہٹ بالکل ظاہر ہے۔ انگریزی اصل دیکھیے:

"... utilizing the polyphonic art of storytelling of the *Thousand And One Nights*; a polyphonic style of storytelling in which, as in a Baroque piano piece, the left hand usually provides a framing accompaniment that fills out the harmonic texture, a basic story, and lets the right hand carry the melody of a subsidiary tale and then return to the bass and leave it again with another melody."[*]

[مطبوعہ، رسالہ ”آج“ (کراچی)، سرما ۱۹۹۱، ۹۰-۹۱-۱۰۴]

<mumemon@charter.net>