میراجی کی نظم (ولیم ایمپسن کے نظریۂ ابہام کی روشنی میں)

احتشام علی، لیکچرار شعبۂ اُردو، گورنمنٹ اسلامیہ کالج سول لائنز، لاہور

Abstract

Meera Jee is considered as the pioneer of modern Urdu Nazm, but the ambiguity in his poetry has been interpreted by various critics in a negative sense. This article not only deals with various forms of ambiguity present in Meera Jee's poems but practically applies William Ampson's well known critical theory of 'Seven types of Ambiguities' to disentangle Meera Jee's ambiguous poems.

ہمارے اکثر ناقدین کسی جدید نظم نگار کی شعریات تک رسائی کے لیے نظموں کے متن سے کوئی ایسا کلیدی رجحان دریافت کرنے کی سعی کرتے ہیں جس کے تحت اُنھیں اپنی نظری یا عملی تنقید کے لیے ایسا فریم ورک وضع کرنے میں آسانی ہو جاتی ہے جسے بنیاد بنا کر متن کی بازیافت ایک مخصوص تناظر میں کی جا سکتی ہے۔ مثلاً فیض پر بات کرتے ہوئے ترقی پسندی اور مارکسی تنقید کی عینک لگا کر اُنھیں جدید نظم کا سب سے بڑا شاعر قرار دیا جا سکتا ہے اور اُن کی نظموں میں موجود غنائی کیفیات کو اُردو میں غنائی (Lyrical) شاعری کا عمدہ ترین نمونہ قرار دے کر اُن کے لیے ''جادوگر'' کا خطاب بھی تجویز کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح ن۔م۔راشد کے پُرشکوہ اسلوب اور اُن کے ابتدائی تین مجموعوں میں موجود رومانیت، حقیقت پسندی، فراریت، بغاوت اور استعمار شناسی کے رجحانات کو بنیاد بنا کر مضامین کے انبار لگائے جا سکتے ہیں حالانکہ راشد کی خالص شاعری کا جوہر اُن کے پہلے تین مجموعوں کی نسبت آخری شعری مجموعے ''گماں کا ممکن'' میں زیادہ موثر پیرائے میں اپنا ادراک کراتا ہے۔ مذکورہ مجموعے کی نظموں میں شاعر نے مندرجہ بالا رجحانات سے انحراف کرتے ہوئے اپنے عہد کی مخصوص حسیّت کو اپنی داخلی رو سے آمیز کر کے اس طرح نظموں کی ساخت میں منقلب کیا ہے کہ ایسی نظموں کا متن اپنی اثر پذیری کے باعث کثیر ابعاد کا حامل ہو گیا ہے۔ فیض اور راشد کی نسبت مجید امجد اور میراجی کے ہاں ایسی شاعری کے نمونے جا بجا ملتے ہیں جو نظری تنقید کے مخصوص سانچوں پر پرکھے جانے کی بجائے عملی تنقید کے نئے معیارات کی تشکیل کا مطالبہ کرتے ہیں۔ خصوصاً مجید امجد کی آخری عمر کی نظمیں اور میراجی کی وہ نظمیں جن میں تاثر اور رچاو کی شدید کیفیات متن میں ابہام کی نت نئی صورتوں کو جنم دیتی ہیں، ادب کے سنجیدہ قاری کی مکمل توجہ اور خصوصی مطالعے کی متقاضی ہیں۔ ایسی نظموں کے معانی تک رسائی کے لیے نئی تنقید سے استفادہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ میراجی کی نظم نگاری نے نہ صرف مغربی علامتی نظم سے براہِ راست اثرات قبول کیے تھے بلکہ ''مشرق و مغرب کے نغمے'' کی تالیف کے دوران میراجی کو مغربی تنقید کے ایسے رجحانات سے آشنائی کا بھی موقع ملا تھا جنھوں نے ان کے شعری و تنقیدی مزاج کو متعین

کرنے میں اہم کردار ادا کیا تھا۔

میراجی کے ذہنی وفکری ارتقا کے پس منظر میں اگر مغربی ومشرقی شعریات کے مختلف عناصر کی آمیزش کو مدنظر رکھیں تو اس ضمن میں جدید تر تنقیدی رویوں کے جلو میں منظر عام پر آنے والی بین المتونیت (Intertextuality) کی تھیوری کا ذکر اس لیے ناگزیر ہوگا کہ بین المتونیت ایک ایسا مظہر ہے جس کی رو سے کسی بھی متن کی تشکیل ان سماجی اور ثقافتی کلامیوں کی اثر پذیری کے بغیر ممکن نہیں ہوتی جو تخلیق کار کے ذہن کو ایسے سانچے میں تبدیل کر دیتے ہیں جس میں تشکیل پانے والا متن پہلے سے موجود متون سے لاشعوری سطح پر استفادہ کیے بغیر وقوع پذیر نہیں ہوتا۔ شعری عمل میں بین المتونیت کی کارفرمائی اس لیے بھی زیادہ دُور رس ہوتی ہے کیونکہ دورانِ تخلیق یہاں شعور کے ساتھ ساتھ لاشعور اور اجتماعی لاشعور بھی متن کی کلی ساخت میں اس طرح حل پذیر ہو جاتے ہیں کہ ان کے مدہم نقوش (Traces) محسوس تو کیے جا سکتے ہیں مگر مکمل طور پر ان کی نشان دہی کا عمل انتہائی دشوار ہو جاتا ہے۔ رولاں بارت کے مطابق:

> ''متن ایک کثیر الابعاد عرصہ ہے جس میں متنوع تحریریں، جس میں کوئی بھی طبع زاد نہیں ہوتی ہم آمیز ہوتی اور ٹکراتی ہیں۔ متن اقتباسات کا تانا بانا ہے جو تہذیبوں کے لاتعداد مراکز سے اخذ کیا گیا ہے۔''[۱]

میراجی نے علمی اور فکری سطح پر جن مختلف ثقافتی منابع سے استفادہ کیا اُنھیں پیش نظر رکھیں تو ان کی ابہام زدہ نظموں میں نہ صرف بین المتونیت کے اثرات محسوس کیے جا سکتے ہیں بلکہ ایسی نظموں کی قرات کے دوران کسی بھی فرد کی ذات کے منطقے میں چھپے ان دو کرداروں کا بھی بیانیہ ملتا ہے۔ جنھیں ماہرین حیاتیات نے خلقی اور اکتسابی کردار کا نام دیا ہے۔ میراجی نے اپنی تخلیقی شخصیت کے لیے جو کردار وضع کیا وہ فطری طور پر خلق شدہ کردار نہیں تھا بلکہ ایک اکتسابی کردار تھا اور اس کی تخلیق میراجی کے اپنے ذہن رِسا کی کاوشوں کا نتیجہ تھی۔ یہ کردار ایک سطح پر تو مذکورہ معاشرے کی حبس زدہ فضا کے خلاف ردِعمل کا اعلامیہ تھا اور دوسری سطح پر اس کی تشکیل اُن ذہنی وفکری رویوں کے ہاتھوں ہوئی تھی جو محض ہندی دیومالا سے اکتساب کی بدولت پروان نہیں چڑھے تھے بلکہ اُن کی پرداخت میں شاعر نے مغربی علامت پسندوں سے لے کر فرائیڈین مکتبۂ فکر تک کے اثرات کو اپنی شخصیت میں جذب کر کے اُن کا اظہار تخلیقی سطح پر کیا تھا۔

میراجی کی نظموں کے متن میں پایا جانے والا ابہام اُن کی ذات سے جنم لینے والے اسی اکتسابی کردار کا شاخسانہ ہے جس کے تحت تخلیق کار کی شخصیت بیک وقت کئی سطحوں پر اپنا ادراک کرانے کی سعی کرتی ہے اور نتیجتاً اُس کا تخیل کئی اطراف میں محو پرواز رہتے ہوئے۔ ایسی شدید کیفیات کو اپنے دامن میں سمیٹنے کی کوشش کرتا ہے جن کو فوری طور پر شعری مواد میں منقلب کرنا انتہائی دشوار ہوتا ہے۔ ایسی حالت میں تخلیق کار ٹھوس موجودگی اور کامل ارتکاز کے ذریعے ٹھوس تمثالوں (Concrete Images) کی بجائے دُھندلے اور نیم روشن امیجز وضع کرتا ہے۔ نئی تنقید ایسے شعری تجربوں کو ناقص قرار دینے کی بجائے اُن عناصر کی بازآفرینی پر زور دیتی ہے جو متن میں ظاہر ہوئے بغیر بھی اپنا ادراک ابہام کی صورت میں کراتے ہیں۔ مشہور فرانسیسی نقاد ہنری بریمان (Henri Bremond) تو محض اسی ذیل کی شاعری کو خالص شاعری کے زُمرے میں شمار کرتے ہیں اُن کے بقول:

> ''بلند سے بلند شاعری میں بھی اظہار کی جگہ نہیں تو اُس کے پہلو بہ پہلو ماورائے اظہار چیزیں جو شاعری کے حقیقی جوہر ہیں موجود ہوتے ہیں۔'' [۲]

مندرجہ بالا رائے کو مدِنظر رکھتے ہوئے اگر میراجی کی نظموں کے متن میں پائے جانے والے ابہام کا جائزہ لیں تو مذکورہ نظموں کا متن اپنی کثیر المعنویت کی بدولت ایسے نئے تنقیدی پیمانے وضع کرنے کا مطالبہ کرتا ہے جو متن میں مضمر کثیر ابعاد کو ایک نئے تناظر میں سامنے لاسکیں۔

میراجی نے جن مغربی علامت پسندوں سے براہِ راست اثرات قبول کیے اُن میں سٹیفن ملارمے اور بودلیئر کے نام زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ یہاں یہ امر بھی قابل ذکر ہوگا کہ ملارمے نے اپنے پیش رو ایڈگر ایلن پو کی نظموں، کہانیوں اور تنقیدی مضامین کی قرات کے بعد خود کو علامتی اظہار کی طرف راغب پایا تھا اور بعد ازاں اس کی یہی رغبت مغرب میں علامت نگاری کی تحریک کو مضبوط بنیادیں فراہم کرنے کا باعث بنی تھی۔ میراجی نے بھی ''مشرق و مغرب کے نغمے'' کی تالیف کے دوران نہ صرف ایڈگر ایلن پو کی نظموں کو اُردو کے قالب میں ڈھالا تھا بلکہ اُن کی نظموں میں موجود علامتی رجحانات کو نشان زد کرتے ہوئے ان پر اپنے مفصل ترین تنقیدی خیالات کا اظہار کیا تھا۔ مشرقی ادب کی نسبت مغرب میں جہاں تخلیقی اظہار کے نت نئے امکانات اور پیرائے منظر عام پر آتے رہے ہیں۔ وہیں مغربی تنقید بھی تخلیقی رجحانات کے پہلو بہ پہلو ایسے نظریات متعارف کرواتی رہی جنھوں نے نئے متون کی بازیافت جدید تر تناظرات کی روشنی میں کی خصوصاً جدید طرزِ اظہار کے نتیجے میں تشکیل پانے والے متون کی تفہیم کے لیے بیسویں صدی کے نصف میں جان کرورین سم (John Crow Ransom) کی کتاب ''نئی تنقید'' (The New Criticism) کے ذریعے اس مکتبۂ فکر کی داغ بیل ڈلی جس نے ادب خصوصاً شاعری کو ایک عظیم ثقافتی سرگرمی قرار دیتے ہوئے۔ اس کی تفہیم کے لیے نئے زاویوں کو متعارف کرایا۔ نئی تنقید کے اہم بنیاد گزاروں میں جہاں ایک اہم نام آئی۔اے۔ رچرڈز (I.A.Richards) کا ہے جن کی کتابوں نے نئی تنقید کو علمی و فکری بنیادیں فراہم کیں وہیں اُس کے شاگرد ولیم ایمپسن نے اپنے استاد ہی کے اصرار پر اپنی مشہورِ زمانہ کتاب "Seven Types of Ambiguity" (ابہام کی سات اقسام) بھی تحریر کی۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر کے بقول:

> ''ولیم ایمپسن ابہام کو شاعری کے آرائشی عنصر میں محصور کرنے پر مائل نہیں وہ اسے ایک ایسی نکتہ آفرینی قرار دیتا ہے جو کسی عبارت کے پڑھنے کے بعد مختلف مگر متبادل ردِعمل کی گنجائش پیدا کردے...ایمپسن نے قرات کے عمل، قاری کی ذہنی کیفیات اور مصنف کے تخلیقی فعل کو بیک وقت توجہ کا مرکز بنایا'' [۳]

مندرجہ بالا رائے کی روشنی میں اگر ولیم ایمپسن کی بیان کردہ ''ابہام کی سات اقسام'' کی مدد سے میراجی کے ابہام زدہ متون کی گرہ کشائی کی جائے تو بہت سی نظموں کا مرکوز مطالعہ نہ صرف قاری کے لیے نئی تنقید کی اطلاقی جہات سے آشنائی کا باعث بنے گا بلکہ میراجی کی نظموں کی تفہیم کے لیے امکانات کے نئے در بھی وا کرے گا۔

ولیم ایمپسن نے شعری متن میں ابہام کی جن مختلف صورتوں کا ذکر کیا اُن میں ایک صورت اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب ظاہری طور پر ایک دوسرے سے بالکل غیر متعلق معنی کو بیک وقت بیان کیا گیا ہو۔ میراجی کی ایک نظم ''اداکار'' کے چند مصرعے دیکھیے:

مری زبان چھپکلی کی مانند پھول سے رس چوس رہی ہے گویا
گداز پتی کے رس کو ایک پل میں چوس لے گی

مگر اسے یہ خبر نہیں ہے ہر ایک پھول ـــــ ایک بھنورے کے دھیان
میں کھو کے جھومتا ہے

مندرجہ بالا مصرعوں پر غور کریں تو یہ بات قابل توجہ ہوگی کہ پہلے مصرعے میں پھول کی رعایت سے تتلی یا بھنورے کی بجائے چھپکلی کے امیج کے ذریعے بظاہر دو غیر متعلق معانی کا مقابل ہونا مصرعے میں ابہام کا سبب بنا ہے۔ مزید برآں یہ کہ اپنی مخصوص حیاتیاتی ساخت کی بدولت چھپکلی کبھی بھی اپنے شکار کو چوستی نہیں بلکہ نگل لیتی ہے۔ اس ضمن میں گداز پتی کے رس کو ایک پل میں چوس لینا فطری طور پر بعید از قیاس معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اگر مندرجہ بالا مصرعوں کی قرات ایمپسن کے بیان کردہ ابہام کی رو سے کی جائے تو متن میں پایا جانے والا یہی ابہام قاری کے ذہن کے لیے ایک نئے تناظر کی تشکیل کا باعث بنتا ہے اور تیسرے مصرعے میں ''اُسے یہ خبر نہیں ہے'' معنیاتی سطح پر ایک نئے سوال کا دریچہ کھولتا ہے اگر مذکورہ مصرعے کی نثری تلخیص کی جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ: رس چوسنے والے کو یہ خبر نہیں ہے کہ ہر پھول ایک نہ ایک بھنورے کے دھیان میں کھو کر جھومتا ہے۔

مندرجہ بالا مصرعے کو اگر کلاسیکی تنقید کی رو سے دیکھا جائے تو ''پھول'' حسن اور 'بھنورا'' عاشق کے استعارے کے طور پر اپنا ادراک کراتے ہیں مگر ''چھپکلی'' کے بظاہر غیر متعلق امیج کے ذریعے شعوری طور پر متن میں ایک ایسی پیچیدہ صورتِ حال پیدا کر دی گئی ہے جو نظم کو سادہ بیانیے تک محدود نہیں کرتی بلکہ چھپکلی کا پھولوں کی گداز پتی سے رس چوسنا اُس غیر فطری رشتے کے Traces سامنے لاتا ہے جس کی بنیاد محض لحاتی تلذذ پر استوار ہوتی ہے۔ یہاں تلذذ حاصل کرنے والے کا شعوری یا لاشعوری سطح پر ''بے خبر'' ہونا مادی معاشرے میں پروان چڑھنے والے ایسے رشتوں کی کم مائیگی کا احساس فزوں تر کر دیتا ہے جن کی اساس مادی لذتوں پر رکھی جاتی ہے اور اُن پر کسی جذباتی یا روحانی وارفتگی کا شائبہ بھی نہیں گزرتا، ایسا لحاتی تلذذ ٹھیک اسی طرح کی صورت حال کا داعی معلوم ہوتا ہے جیسا کہ مصر کی قدیم اسطورہ میں ''قلوپطرہ'' نامی ایک ملکہ کے حسن سے فیض یاب ہونے کے لیے لوگ یہ جانتے ہوئے بھی خود کو شب بسری کے لیے پیش کر دیا کرتے تھے کہ صبح ہوتے ہی وہ انھیں اپنے ناگوں سے ڈسوا کر ہمیشہ کے لیے ابدی نیند سلا دے گی۔ ایمپسن کے بیان کردہ ابہام کی روشنی میں مندرجہ بالا مصرعے معنیاتی سطح پر ایسے رابطوں اور جنسی تجربوں کی بے معنویت کو نشان زد کرتے ہیں جن میں جسم سے جسم کا ملاپ محض لحاتی لذت کے حصول تک محدود ہو کر ایک Animal Act کا درجہ اختیار کر جاتا ہے۔

ایمپسن کے نزدیک متن میں ابہام چند ایسی صورتوں سے بھی جنم لیتا ہے جب کوئی بات تضاد کی حامل ہو اور بیک وقت کئی بیانیہ پیرایوں میں بیان کی جا رہی ہو۔ نشان خاطر رہے کہ ریفٹیر (Riffaterre) کے بقول:

''(بیانیہ) ایک پیچیدہ جال (Matrix) ہے جو بیانیہ نگاروں کے شعور + لاشعور میں غرق (Submerged Matrix) ہے۔''[۴]

ایمپسن کی بیان کی گئی ابہام کی مندرجہ بالا صورتوں اور ریفیٹر کی بیان کردہ بیانیے کی مندرجہ بالا تعریف کو مدنظر رکھیں تو میراجی کی ایک مشہور زمانہ نظم ''تنہائی'' کا ذکر ناگزیر ہو جاتا ہے۔ مذکورہ نظم میں شاعر نے اپنی قوتِ متخیلہ کو بروئے کار لاتے ہوئے شعوری اور لاشعوری ہر دو سطح پر اپنی داخلی کیفیت کو خارجی مظاہر سے اس طرح ہم آہنگ کیا ہے کہ تنہائی کی تجسیم ایک نئے

تناظر میں وقوع پذیر ہوئی ہے۔ جنگل کی مخصوص دیومالائی فضا میں سکوت اور ہنگامے کے تخالف باہمی سے نظم کے متن میں کچھ ایسے متضاد امیجز اُبھارے گئے ہیں جو قاری کو نظم کی تعبیر کے لیے ایک نیا فکری سانچہ تشکیل دینے کی دعوت دیتے ہیں نظم کے ابتدائی مصرعے دیکھیے جن میں بار بار تاکیدی انداز اختیار کرتے ہوئے پہلے ایک پرسکوت فضا کے تاثر کو اُبھارا گیا ہے اور پھر یکا یک ہی کسی غولِ بیاباں کی دل کو مسلتی ہوئی چیخ سے ساری فضا کو اس طرح مرتعش کیا گیا ہے جیسے تالاب کے پُرسکون پانی میں کنکر پھینکنے سے دور تک ارتعاش کی لہریں ابھر آتی ہیں۔ سکوت اور ہنگامے کے تثنیثی مخالف (Binary opposites) کے ذریعے شاعر نے اپنی داخلی کیفیات کو اس طرح اُجاگر کیا ہے کہ متضاد معانی نظم کے کینوس کو ایسی پینٹنگ (Painting) میں تبدیل کر دیتے ہیں جس میں مصور یکے بعد دیگرے مختلف اسٹروکس کی مدد سے منظر بدل دیتا ہے:

کہیں دور کیا ہے؟ __ سکوں ہے
کہیں دور کچھ بھی نہیں!
کہیں دور کچھ بھی نہیں؟
کہیں دور کچھ بھی نہیں ہے تو پھر کیسے غولِ بیاباں کی دل کو
مسلتی ہو چیخ جا گی؟

ابتدائی دونوں مصرعوں میں اپنے تخیل کو مہمیز دے کر ایک مخصوص نتیجے تک پہنچنے کے بعد از سرِ نو ایک نئے سوال کی تکرار نہ صرف شاعر کی تنہا کلامی پر منتج ہوتی ہے بلکہ اُس کا سماعی تخیل (Auditary Imagination) سکوت کی فضا کو یک لخت ہی دل کو مسلتی ہوئی چیخ سے منتشر بھی کر دیتا ہے۔ پانچویں اور چھٹے مصرعے کے درمیان دی جانے والی Space سمعی تمثال کو انتہائی شدت سے ابھارتی ہے اور یہاں ''آواز''، ''صدا'' یا ''ندا'' کی بجائے لفظ چیخ کا استعمال اس شدید داخلی خلفشار کا اعلامیہ بن جاتا ہے جس کے ذریعے متن میں موجود پہلے بیانیے کی فوری تکذیب عمل میں لائی جاتی ہے۔ اگلے مصرعوں میں سکوت اور ایک بار پھر ابھرنے والی چیخ کے متضاد بیانیوں کی تکرار کے ساتھ کچھ ایسے کنکریٹ امیجز بھی پیش کیے جاتے ہیں جو شاعر کی داخلی تنہائی اور انتشار کو اردگرد بکھرے خارجی مظاہر کی مدد سے نظم کے ساختیے میں صورت پذیر کرتے ہیں۔ مصرعے دیکھیے:

فسردہ سی کچھ ہڈیاں ہیں، فسردہ سی خاکستر بے زباں
فسردہ سے کنکر، فسردہ فضا میں سکوں ہے
یہاں کوئی غول بیاباں نہیں ہے

غولِ بیاباں کی موجوگی سے از سرِ نو انکار شاعر کے سماعی تخیل کے نتیجے میں پیدا ہونے والی متناقض صورتِ حال کو بھرپور طریقے سے عیاں کرتا ہے اور متن میں موجود متضاد معنی کی بدولت جنم لینے والے کئی بیانیے شاعر کی پیچیدہ ذہنی صورتِ حال کے باعث پیدا ہونے والے ابہام کی نشان دہی کرتے ہیں۔

میراجی کی ایک اور نظم ''طالبِ علم'' ملاحظہ ہو جس کے متن میں موجود خیالات کا ازدحام اظہار کی ایک ایسی نامکمل حالت کو جنم دیتا ہے جو ایمپسن کے بقول اُس وقت وقوع پذیر ہوتی ہے جب مصنف پر، خود اُس کا مافی الضمیر واضح نہیں ہوتا۔ مذکورہ نظم میں شاعر اپنی تمام تر کوشش کے باوجود متن میں ایسی نامیاتی وحدت (Organic Linity) تشکیل دینے میں ناکام ہو جاتا

ہے جو نظم کو ایک اکائی میں ڈھالتی ہے۔ نظم ''طالبِ علم'' کے ابتدائی مصرعوں میں جن کرداروں کو متعارف کرا کے شعری تجربے کے ابلاغ کی کوشش کی گئی ہے اُن میں فکری و معنوی سطح پر موجودگی بعد شاعر کی منتشر خیالی پر دال ہیں مثلاً نظم کے ابتدا میں چند کرداروں کا اجمالی تعارف دیکھیے:

(۱)　تیمور کی فوجیں جو آگے بڑھتی تھیں اور عورتیں پیچھے رہتی تھیں۔

یہاں یہ نکتہ قابلِ بحث ہے کہ آخر یہ عورتیں کون تھیں۔ آیا یہ فوج کے ہمراہ آئے فوجیوں کی عزیز و اقارب عورتیں تھیں یا مفتوحہ علاقوں سے مالِ غنیمت کے طور پر عیش و طرب کے لیے اٹھائی گئی عورتیں تھیں۔

(۲)　عالم اور فاضل لوگوں کا جرگہ جو عورتوں کے پیچھے رہ کر آگے بڑھتا تھا اور عورتوں پر اُنھیں اس لیے تفوق حاصل تھا کہ اِنھیں صاحبِ علم لوگوں کے بل پر زمانہ آگے رواں رہتا تھا۔

علاوہ ازیں اقبال کی ایک معروف نظم ''عورت'' کے ایک شعر کو بھی تقلیب کے عمل سے گزار کر نظم کے متن میں شامل کیا گیا ہے۔ برسبیل تذکرہ اقبال کا شعر ملاحظہ ہو:

مکالماتِ فلاطوں نہ لکھ سکی لیکن
اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرارِ افلاطوں

نظم کے ابتدائیے میں مندرجہ بالا تمام کرداروں کا معنیاتی سطح پر کسی نہ کسی حوالے سے عورت سے انسلاک نظم کو ایک مخصوص جہت میں آگے بڑھاتا ہے۔ مزید یہ کہ نظم کے متن میں کہیں کہیں ایک ایسے نسائی پیکر کے مدہم نقوش بھی اُبھرتے ہیں جو شاعر کے تخیل کو مہمیز دے کر اپنا وجود سامنے لانے کی کوشش کرتا ہے مگر خیالات کا انبوہِ بے پایاں شعری تجربے کی ابتدائی سلاست کو اتنی بڑی طرح متاثر کر دیتا ہے کہ آخر میں خود شاعر پر بھی اُس کا مافی الضمیر واضح نہیں رہتا، نظم کے اختتام پر مذکورہ نسائی پیکر کا خیال اتنی سُرعت سے وقوع پذیر ہوتا ہے کہ اُس کے بعد بات کو سمیٹنا شاعر کے لیے بالکل ہی ناممکن ہو جاتا ہے۔ نظم کے آخری مصرعے دیکھیے:

چلتے چلتے مجھے تیزی سے خیال آیا ہے
تیرا یہ جُوڑا جو سنبھل جائے، بکھر جائے تو پھر کیا ہوگا
میری تاریخ کہ تیری تاریخ
پھیل کر آج پہ (اور کل پہ بھی) چھا جائے گی
سوچنے والوں کو اک پل میں بتا جائے گی
عورتیں پیچھے اگر ہوں بھی تو آگے ہی رہا کرتی ہیں
اور فلاطوں کا پچا ہاتھ میں تلوار لیے آگے بڑھا کرتا ہے
لو وہ جُوڑا بھی فلاطوں ہی سے کچھ کہنے لگا
اور رستے میں اُسے کون ملے گا__ تیمور
اور وہ اُس سے کہے گا کہ یہاں کیوں آئی؟

مندرجہ بالا مصرعوں کی قرات اسی بات کی غمازی کرتی ہے کہ نظم کے اختتام تک شاعر خود اس بات سے ناواقف ہو جاتے ہیں کہ آخر وہ کہنا کیا چاہ رہے ہیں۔ بنیادی متن میں بہت سے ذیلی متون (Subtext) کی شمولیت ابہام کی ایک ایسی پیچیدہ صورت کو جنم دیتی ہے کہ نظم کا ابلاغ شاعر کی ذہنی گنجلکوں کی نذر ہو جاتا ہے۔

میراجی کی نظموں میں ولیم ایمپسن کی بیان کردہ ابہام کی مختلف صورتوں کا جائزہ لیتے ہوئے ایک نظم ''تن آسانی'' ملاحظہ ہو جو آغاز میں تو ایک طے شدہ پیٹرن کے تحت اپنی پرتیں کھولتی ہے اور نظم میں موجود مکالماتی عنصر قاری کی دلچسپی میں اضافے کا باعث بنتا ہے مگر نظم کے وسط میں دوران مکالمہ جب راوی صیغۂ واحد غائب میں موجود کسی نسائی پیکر کے، غسل خانے میں چینی کی اینٹوں کی پسندیدگی کے جواب میں، مادی آسائشوں کا تقابل فطرت کی بوقلمونی فضا سے کر رہا ہوتا ہے تو کچھ ایسے خیالات تخلیق کار کے ذہن کو اپنی گرفت میں جکڑ لیتے ہیں جو ایمپسن کے بقول دوران تخلیق اُس وقت ظہور پذیر ہوتے ہیں جب مصنف کا ذہن فوری طور پر اُن کی ترسیل کے لیے آمادہ نہیں ہوتا۔ مصرعے دیکھیے:

چینی کی اینٹیں کوئی گیت نہیں گا سکتی
چینی کی اینٹیں تو خاموش رہا کرتی ہیں
ایسی خاموشی سے اکتا کے نہانے والا
کچھ اس انداز سے اِک تان لگاتا ہے کہ لقمان ہی یاد آتا ہے
جب میں یہ کہتا ہوں وہ پوچھتی ہے
کوئی پوچھے تو بھلا تان کو لقمان سے کیا نسبت ہے
اور میں کہتا ہوں لقمان کو.... لقمان کو.... یا تان کو.... رہنے دو چلو
اور کوئی بات کریں

مندرجہ بالا نظم کی ابتدائی سطور میں جنم لینے والا شعری تجربہ انتہائی روانی سے اپنا ابلاغ کراتے کراتے ایک ایسے جنکشن پہ رُک جاتا ہے جہاں سے آگے بڑھنے کے لیے قاری کو ''لقمان'' ایسے گنجلک کردار کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اگر اس کردار کے نام کی صوتی معنویت پر غور کریں تو پورے مصرعے میں ''تان'' اور ''لقمان'' کا ہم صوت ہونا شاعر کے شعری تجربے کو Twist دینے کا باعث بنتا ہے اور شاعر اس بات سے بخوبی آگاہ معلوم ہوتے ہیں کہ ''نعمان'' کی صورت میں ایک ایسا نکتہ نظم کے متن میں شامل ہو گیا ہے جس کا پہلے سے تخلیق کردہ متن سے براہِ راست کوئی تعلق نہیں ہے۔ متن میں موجود نسائی کردار کا راوی سے تان اور لقمان کی نسبت استفسار شاعر کو درجہ بالا سطور کی بے معنویت اور اپنے عجز بیان کا بھرپور احساس دلاتا ہے۔ آخری دو مصرعوں میں موجود Spaces جو بظاہر کوئی متعین مفہوم نہیں رکھتیں۔ نظم کے اختتام تک نعمان کے کردار کو متن سے Displace کر کے نظم کو پہلے جیسا فطری بہاؤ عطا کر دیتی ہیں۔

میراجی کی ایک اور نظم ''ایک تھی عورت'' ملاحظہ ہو جس میں ایمپسن کے بقول دو یا دو سے زیادہ متبادل معنی کی یکجائی متن کی تفہیم میں دشواری کا باعث بنتی ہے۔ نظم کا عنوان ''ایک تھی عورت'' جہاں نظم کی قرأت سے پہلے ہی ایک مخصوص تناظر کی تشکیل کا باعث بنتا ہے وہیں نظم کے ابتدائی مصرعے کسی نسائی پیکر کی موجودگی کو یوں نشان زد کرتے ہیں۔

یہ جی چاہتا ہے کہ تم ایک ننھی سی لڑکی ہو اور ہم تمھیں گود میں لے کے اپنی بٹھا لیں
یونہی چیخو چلاؤ، ہنس دو، یونہی ہاتھ اٹھاؤ ہوا میں ہلاؤ، ہلا کر گرا دو۔

مگر آگے چل کر نظم کا متن مندرجہ بالا دونوں مصرعوں کی طرح یک رُخا نہیں رہتا بلکہ جو مصرعے قاری کی توجہ فی الفور اپنی جانب مبذول کراتے ہیں ان میں پانی ایک Signifier کے طور پر متن میں موجود مختلف استعاروں اور علائم کے درمیان ارتباط کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ یہاں شاعر نے اپنی قوتِ متخیلہ کو بروئے کار لاتے ہوئے چند ایسی بصری تمثالیں وضع کی ہیں جن کے ذریعے دو سے زیادہ متبادل معنی کی یکجائی متن میں ابہام کا پیش خیمہ ثابت ہوئی ہے، یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ اس دوران شاعر کا تخیل اُفقی سطح پر ماضی کے کسی ایسے منبع سے بھی استفادہ کرتا رہا ہے جس کی اساس میں شعور سے زیادہ لاشعور کی کارفرمائی ابھر کر سامنے آتی ہے مصرعے ملاحظہ ہوں:

کوئی سرد چشمہ اُبلتا ہوا اور مچلتا ہوا یاد آئے
جو ہو دیکھنے میں ٹپکتی ہوئی چند بوندیں
مگر اپنی حد سے بڑھے تو بنے ایک ندی، بنے ایک دریا، بنے ایک ساگر
یہ جی چاہتا ہے کہ ہم ایسے ساگر کی لہروں پہ ایسی ہوا سے بہائیں وہ کشتی جو بہتی نہیں ہے
مسافر کو لیکن بہاتی چلی جاتی ہے اور پلٹ کر نہیں آتی ہے، ایک گہرے سکوں سے
ملاتی چلی جاتی ہے

پہلے مصرعے میں سرد ابلتے ہوئے چشمے کا امیج پیش کرنے کے بعد اگلے ہی مصرعے میں اُس کی تصغیر کر کے چند ٹپکتی ہوئی بوندوں تک محدود کرنے کی خواہش ظاہر کی گئی ہے اگر کوئی قاری مذکورہ مصرعے میں ''ٹپکتی ہوئی بوندوں'' کی معنویت کو ایک محدود تناظر میں لے گا تو یقیناً اسے میرا جی کے ایک شخصی حوالے سے منسوب کرے گا لیکن اگر انھیں بوندوں کو متن میں موجود پانی کے دیگر متعلقات اور متبادل معنوں کے ساتھ ہم آہنگ کر کے دیکھا جائے تو ان بوندوں کے ذریعے پہلے ماضی کی کسی یاد سے کشید کیے گئے امیج کی تقلیب کرتے ہوئے اُسے اپنی ذات کے سامنے مصغر کیا گیا ہے اور پھر اگلے مصرعے میں اتنی زیادہ وسعت عطا کی گئی ہے کہ کئی متبادل مثلاً ندی، دریا، ساگر یکے بعد دیگرے متن میں صورت پذیر ہوئے ہیں۔ بعد کے مصرعے میں شاعر کا محض ساگر پہ اکتفا کرتے ہوئے ایک ایسی کشتی کو ہوا کے دوش پہ رکھ کر بہانا جو بہتی نہیں ہے اُن سینکڑوں اُمنگوں اور آرزوؤں کی طرف کنایہ کرتا ہے جو انسان کے دِل میں ابھرنے کے باوجود مادی سطح پر اپنا کوئی وجود نہیں رکھتیں۔ یہ الگ بات ہے کہ وقت کے بحرِ بیکراں کی لہروں کے دوش پر ان ہی خواہشوں کے جلو میں بھٹکتے بھٹکے انسان ظاہری سطح پر اپنی ذات کے محور سے علاحدہ ہونے کے باوجود باطنی سطح پر ایک ایسی خود رفتگی سے ہمکنار ہو جاتا ہے جو اسے اپنے گرد و پیش کی خارجی زندگی سے بیگانہ کر دیتی ہے۔ مندرجہ بالا مصرعوں میں مختلف متبادل معنوں کی یکجائی کے نتیجے میں پیدا ہونے والا ابہام قاری کو ایک نئے تناظر میں متن کی تعبیر پر آمادہ کرتا ہے۔

میرا جی کی مختلف نظموں کے ابہام زدہ متون میں ولیم ایمپسن کی بیان کردہ ابہام کی مختلف اقسام کی نشان دہی اس بات پر دال ہے کہ جدید اردو نظم کی شعریات کو ازکار رفتہ تصورات کی بجائے ایسے نئے تنقیدی پیمانوں پہ پرکھنے کی ضرورت ہے جو

نظموں کی تفہیم ایک نئے تناظر میں کر سکیں، خصوصاً تنقید کی جدید تھیوریز اور رجحانات کی روشنی میں میراجی کی نظموں کا مرکوز مطالعہ نہ صرف میراجی کے علمی وفکری سفر کے نئے منطقوں کی دریافت کا باعث بنے گا بلکہ اُن کے کلام پر جمی عدم ابلاغ کی گرد جھاڑ کر، ایک ایسے میراجی کی صورت گری کرے گا جس کی نظموں کا متن اس کی شخصیت کے دھندلکوں سے کہیں زیادہ پراسرار اور معنویت کا حامل ہے۔

حواشی:

۱۔ بحوالہ قاضی افضال حسین۔ ''بین المتونیت'' مشمولہ: تحریر اساس تنقید۔ فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۱ء، ص:۵۳

۲۔ ہنری بریمان۔ ''خالص شاعری'' (مترجم: ہادی حسین) مشمولہ: مغربی شعریات۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء، ص:۳۹۳

۳۔ ناصر عباس نیر۔ ''نئی تنقید'' مشمولہ: جدید اردو اور مابعد جدید تنقید۔ کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۴ء، ص:۴۴

۴۔ بحوالہ شمس الرحمٰن فاروقی۔ ''مضمون آفرینی'' مشمولہ: شعر شور انگیز (جلد چہارم) طبع دوّم، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ زبان اُردو، ۱۹۹۷ء، ص:۹۴

☆☆☆