ہراک کے پہلو میں خاک آلودہ آ گہی ہے
(میراجی کی نظم میں اساطیر، جنس، مقامی جدیدیت کا مطالعہ)

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر، اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اُردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور

Abstract

This article deals with most convoluted aspects of Meeraji's poetry,i.e., mythology and sex. The article starts with short deliberation on problematic relation of modern poet with past. It has been asserted that chiefly Meeraji made the most of Indian mythology with the intention of introducing a native concept of modernism that could counter the hegemony of colonized European Modernity. Meeraji creates something new out of myths. He adopted the same convention in representation of sex themes in his Nazm.

جدید شاعری کا ماضی سے رشتہ اچھا خاصا معمائی یعنی Problematic ہے۔ وہ ایک طرف ماضی و روایت سے بارہ پتھر دور ہونے کو اپنی شعریات کا اہم اصول بناتی ہے،دوسری طرف اپنے عہد کے پیچیدہ تجربات کے اظہار کے لیے اساطیر سے مدد بھی لیتی ہے۔جدید شاعروں میں شاید ہی کوئی ایسا ہو،جس کے یہاں کم یا زیادہ اساطیر کی کارفرمائی نظر نہ آتی ہو۔اردو کے جدید شعرا میں میراجی، راشد، منیر نیازی ،وزیر آغا، جیلانی کامران سے لے کر ثروت حسین ،افضال احمد سید، ستیہ پال آنند اور علی محمد فرشی کے یہاں اساطیر کسی نہ کسی صورت میں موجود و کارفرما ہیں۔جدید مغربی ادب کی دونوں بائبل یعنی 'یولیسس' اور' ویسٹ لینڈ' میں اساطیر کا غیر معمولی عمل دخل ہے۔لیکن سوال یہ ہے کہ جدید نظم اور اساطیر میں کس نوع کا رشتہ ہے؟اس ضمن میں مختلف آرا کا اظہار کیا گیا ہے۔اکثر نقاد''اساطیر کو نظم کے'اندر' دیکھتے ہیں، یا نظم کے' پس پردہ' خیال کرتے ہیں، یا نظم کو' کمک' پہنچاتے محسوس کرتے ہیں، یا اگر ان کا خیال ہے کہ اسطورہ ایک فاضل شے ہے تو اسے شاعر اور قاری کے' درمیان' تصور کرتے ہیں''[۱]۔اس رائے میں جدید شاعری اور اساطیر کے تعلق کی دو ہی صورتوں کا

ذکر کیا گیا ہے: اساطیر، نظم کے 'اندر' ہوسکتی ہے، یا نظم کے 'باہر' ہوسکتی ہے۔ نظم کے اندر اسطورہ کے موجود ہونے کا مفہوم یہ ہے کہ نظم کی کہانی کسی معروف اسطورہ پر استوار ہو۔ راشد کی 'سبا ویراں' اور وزیر آغا کی 'اک کتھا انوکھی' اس کی مثال ہیں۔ اسطورہ کے نظم سے 'باہر' ہونے سے مراد یہ ہے کہ نظم میں کسی اسطوری کہانی، یا کرداروں کا واضح بیان نہ ہو، مگر نظم کے مصرعوں میں ان کی طرف کہیں کہیں اشارے موجود ہوں، یا نظم میں اساطیر کے مدھم نقوش موجود ہوں۔ اس صورت میں اساطیر 'باہر' ہونے کے باوجود نظم کے معنی کو روشن بنانے اور ایک نئے سیاق میں اس کے معنی کو توسیع دینے میں مددگار ثابت ہوتی ہیں؛ یعنی نظم کے معنی کو کمک پہنچاتی ہیں۔ ثروت، افضال اور فرشی کی نظموں میں اساطیر کی بالعموم یہی صورت ملتی ہے۔ ان دو صورتوں کے علاوہ بھی نظم میں اساطیر موجود ہوسکتی ہیں۔ مثلاً وہ نظم کے مرکز کے بجائے، نظم کے کسی غیر اہم مقام پر بس ایک جھلک کی صورت موجود ہوسکتی ہیں، لیکن یہ ایک جھلک نظم کے بنیادی معنی کو تہ وبالا کرنے کی صلاحیت کی حامل ہوسکتی ہے۔ اسی طرح شاعر اساطیر پر انحصار کرنے کے بجائے خود اسطور سازی (یعنی mythopoesis) کرسکتا ہے؛ وہ پرانی اساطیر کے متون سے رجوع کرنے کے بجائے، اسطور سازی کے سرچشمے تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ یہی نہیں، جدید شاعر اسطور سازی کے عمل کا مضحکہ بھی اڑا سکتا ہے۔ گویا اساطیر کے ضمن میں جدید شاعر کے سامنے کئی امکانات ہوتے ہیں، جنھیں وہ اپنی تخیلی بساط، فکری استعداد، نیز اپنے تجربے و مواد کی نوعیت کے مطابق کام میں لاتا ہے۔

اس باب میں بنیادی سوال یہ ہے کہ آخر جدید شاعر اساطیر کی طرف رجوع کرتا ہی کیوں ہے؟ کیا یہ شاعر کے لمحہ ءحال کے تجربے کی ان دیکھی زمانی وسعت ہے، جو نوع انسان کے قدیم ترین ماضی تک پھیلی ہوئی ہے، جو شاعر کو خود شعوری، یا لاشعوری طور پر اساطیر تک پہنچاتی ہے؟ یا شاعری اور اسطور سازی میں جو ایک 'قدیمی تاریخی رشتہ' چلا آتا ہے، وہ شاعر کو اساطیر سے رجوع کرنے کی ترغیب دیتا ہے؟ ہم سب جانتے ہیں کہ دنیا بھر کی اساطیر کو شعرا ہی نے تخلیق کیا تھا۔ ہندوستان کی اکثر اساطیر ویاس کی مہابھارت اور والمیکی کی رامائن میں، جب کہ یونانی اساطیر پہلے پہل ہومر کی ایلیڈ میں ظاہر ہوئیں۔ لیکن جدید شاعری میں اساطیر کے ظہور کی یہ نہایت سادہ توجیہ ہے۔ بلاشبہ اساطیر شعری تخیل ہی کی پیداوار ہیں، مگر ایک خاص عہد کے شعری تخیل کی۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہر زمانے کے شاعر اساطیر خلق کرتے۔ شعری تخیل پر تصورِ کائنات سے لے کر حقیقت سے متعلق تصورات، تاریخ، سیاست غرض بہت کچھ اثر انداز ہوتا ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ جدید شاعر اس لیے اساطیر کی طرف رجوع کرتے ہیں تاکہ قدیم اور جدید کا امتزاج یا تقابل ظاہر کیا جاسکے۔ یہ خیال ایک حد تک قابل توجہ ہے، کیوں کہ جدید شاعر بعض اوقات لمحہ ءحال یا 'آج' کو قطعی نئی یعنی 'آج' کی زبان میں پیش کرنے سے، خود کو معذور پاتا ہے، اس لیے وہ قدیم کی طرف رجوع کرتا ہے۔ تاہم جدید شاعر کے اساطیر کی طرف میلان کا بڑا سبب اس کا مخصوص 'تاریخی تجربہ' اور 'تصورِ حقیقت' ہے۔ کم ازکم میراجی کی نظموں میں

اساطیر کی کارفرمائی کا بڑا سبب یہی نظر آتا ہے۔

تاریخی تجربے اور تصورِ حقیقت کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔ تاریخی تجربہ، حقیقت کے تصور کی تشکیل پر راست اثر انداز ہوتا ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ اگرچہ تاریخی تجربہ، اجتماعیت کا مفہوم رکھتا ہے، لیکن یہ وحدانی نہیں ہے، یعنی ایک زمانے کے سب لوگوں کے یہاں اس کی کوئی ایک، وحدانی صورت نہیں ہوتی۔ چوں کہ تجربہ اپنی اصل میں شخصی ہوتا ہے، اس لیے تاریخی تجربہ بھی کم از کم تخلیق کاروں کے لیے 'شخصی تاریخی تجربہ' بن جاتا ہے۔ یہ کس قسم کا شخصی تاریخی تجربہ ہوتا ہے، اسی سے کسی شاعر کا تصورِ حقیقت جنم لیتا ہے۔ میراجی کا زمانہ (۱۹۱۲ء۔۱۹۴۹ء) ان کے آخری ڈیڑھ سال کو چھوڑ کر نوآبادیات کا زمانہ تھا۔ میراجی ہندوستان کی آزادی کی تحریکوں، یورپ و ایشیا کی تہذیبی آویزش و آمیزش، نئے مغربی علوم و ادبیات سے رونما ہونے والی جدیدیت، اشتراکیت کے عالمی فروغ، ترقی پسند ادبی تحریک اور دوسری عالمی جنگ کے ناظر تھے۔ یہ درست ہے کہ میراجی سیاسی و ادبی تحریکوں میں شامل نہیں ہوئے (حلقہ اربابِ ذوق میں ضرور شامل ہوئے ،مگر وہ تب تحریک نہیں بنا تھا)، مگر وہ ان کے معنی، اثر، مضمرات سے اچھی طرح واقف تھے، اور ان کے سلسلے میں واضح مئوقف رکھتے تھے۔ دوسرے لفظوں میں میراجی کے تاریخی تجربے کی مرکزی جہت 'علم' سے عبارت تھی۔ انھیں نہ صرف نوآبادیاتی حکمت عملیوں کا علم تھا، مغربی تہذیب کے روشن خیال پہلوؤں یعنی اس کے فکری اور ادبی حاصلات کا علم تھا، بلکہ یورپی سیاسی و معاشی استعمار سے بھی واقف تھے، نیز یورپ کے علمی تکبر اور اس کے سبب ہندوستان کے تہذیبی و ادبی متون کو مسخ کرنے کی چالوں سے بھی آگاہ تھے۔ اس طور میراجی علم، تصور، تخیل کو عمل اور شرکت پر فوقیت دیتے ہیں۔ اسی سے ان کا تصورِ حقیقت قائم ہوتا ہے۔ بادلیئر پر اپنے مضمون کے آغاز میں میراجی نے اردو ادب میں 'حقیقت پرستی' سے متعلق کچھ باتیں کہی ہیں، جن سے میراجی کا تصورِ حقیقت کشید کیا جا سکتا ہے۔

آج کل اردو ادب کے رجحانات روز بروز حقیقت پرستی کی طرف مائل ہوتے جارہے ہیں۔ حقیقت پرستی کا مدعا یہ ہے کہ زندگی کو اس کے اصلی رنگوں میں پیش کیا جائے، لیکن جس طرح سماجی اصلاح کے آغاز سے بہت عرصے تک محض بچوں کی شادی اور بیوہ کی مصیبتوں کا رونا رویا جاتا رہا، اسی طرح حقیقت پرستی کا مطلب بھی شعر و ادب میں محدود ہو کر رہ گیا۲۔

بادی النظر میں میراجی نے اپنے زمانے کے ترقی پسندوں پر چوٹ کی ہے، جو حقیقت کو 'معاشی مسائل' تک محدود تصور کرتے تھے۔ میراجی کی ترقی پسند فکر پر تنقید کا محرک خود ان کا اپنا تصورِ حقیقت ہے۔ واضح رہے کہ میراجی 'حقیقت' پر نہیں، 'حقیقت پرستی' پر تنقید کرتے ہیں۔ میراجی جسے حقیقت پرستی کہہ رہے ہیں، وہ حقیقت کے محدود تصور کی اسیر ہے۔ اس تصور کے مطابق حقیقت وہ ہے، جو عام طور پر مشاہدے یا روزمرہ تجربے میں آتی ہے، یا جس کی تصدیق لوگ عقلِ عامہ کی مدد سے کر سکتے ہیں۔ یہ حقیقت ہمارے ذہن میں کسی سوال کو تحریک

دیتی ہے، نہ ہمارے کسی تصور کو چیلنج کرتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ یہ ہمارے تصورات، ہمارے فہم کی حدود یا نوعیت میں کوئی تبدیلی نہیں لاتی۔ ہم اس حقیقت سے پہلے جیسے ہوتے ہیں، اس سے آشنا ہونے کے بعد بھی ویسے ہی رہتے ہیں۔ حقیقت کیا ہے؟ اس سوال کی فلسفیانہ نزاکتوں میں پڑے بغیر ہم کہ سکتے ہیں کہ جسے ہم حس، عقل، تخیل، ورائے عقل، وجدان، لاشعور یعنی جملہ انسانی صلاحیتوں کے ذریعے گرفت میں لے سکیں، یا اس کی تصدیق کر سکیں۔ یعنی جس میں زیادہ سے زیادہ انسانوں کے ان تجربات وتخیلات کے سمانے کی گنجائش ہو، جنھیں وہ حقیقت سمجھتے ہوں، سمجھتے رہے ہوں، مانتے ہوں، جن کا وہ حقیقت کے طور پر تصور کر سکتے ہوں یا جن کا اثر ان پر حقیقت کا سا ہوتا ہو۔ حقیقت کا یہ تصور روزمرہ کی مشاہداتی اور تجربی حقیقت کے لیے تازیانے کا کام دیتا ہے۔

نو آبادیاتی عہد میں حقیقت کا محدود تجربی تصور سکہ رائج الوقت بنا ہوا تھا۔ تسلیم کرنا ہوگا کہ حقیقت سے کسی کو مفر نہیں۔ سمجھنے اور جاننے کی ہماری خلقی خواہش ہمیں اس بات پر مجبور کرتی ہے کہ ہم حقیقت ہی کو آخری میزان بنائیں؛ جب تک ہم کسی بھی پیچیدہ نظریے، کسی انوکھے ادبی تجربے کو اپنی حقیقت کے تصور کے تحت نہیں لے آتے، وہ ہماری انسانی دنیا میں جگہ نہیں بنا سکتے۔ جدید ادب میں کایا کلپ کی جتنی مثالیں ملتی ہیں، وہ تب تک ہمارے لیے بامعنی نہیں بنتیں، جب تک ہم انھیں حقیقت کے داخلی، نفسی، تصوری، لاشعوری تصور سے ہم آہنگ سمجھنے کے لیے خود کو قائل نہیں کر لیتے۔ جسے عقیدے کی معطّلی (Suspension of Belief) کہا گیا ہے، وہ بھی در اصل حقیقت کے ایک وسیع تصور کی تشکیل اور تسلیم کی طرف قدم ہے۔ لہٰذا میراجی حقیقت کا ایک ایسا تصور تشکیل دیتے محسوس ہوتے ہیں، جس میں ایک طرف فینسی و فنتاسی، تخیل وتصور کی گنجائش ہو، اور دوسری طرف وہ 'آج'، 'اس لمحے' کے لیے غیر متعلق نہ ہو۔ دوسرے لفظوں میں اس میں انسان کی داخلی ونفسی دنیا کی امکانیت اور تاریخ و زمان کی تجربیت بہ یک وقت موجود ہو۔ حقیقت کا یہ تصور ان کے نو آبادیاتی تاریخی تجربے کے ردّعمل میں پیدا ہوا تھا اور پھر یہی تصورِ حقیقت انھیں اساطیر کی طرف لے گیا۔

نو آبادیاتی عہد میں 'مغرب کو ایک کبیری بیانیے' کے طور پر پیش کیا گیا تھا؛ اس کے مطابق جدید عہد میں انفرادیت، آزادی، سائنس، فلسفہ، عظیم آرٹ، یہ سب مغرب سے مخصوص ہیں۔ گویا مغرب کی جدیدیت، مغرب کا 'آج' ہی واحد عالمی حقیقت ہیں۔ مغرب کی اس حقیقت میں کوئی دوسری تہذیب شریک ہے، نہ اس کی مدمقابل۔ میراجی کی ذہنی تشکیل بھی آزادی، انفرادیت، سائنس، عظیم آرٹ یعنی جدیدیت سے ہوئی تھی، مگر یہ سب میراجی کو الجھن میں بھی مبتلا کرتا تھا۔ میراجی کی الجھن ایک حد تک ایک تخلیق کار کی الجھن تھی کہ اس کی ذہنی تشکیل ان خیالات سے ہوئی ہے، جنھیں ایک 'دوسری، غیر تہذیب' نے پیدا کیا ہے، اور کسی حد تک یہ الجھن، قوم پرست ہندوستانی کی الجھن تھی، جس کا سبب مغرب کا یہ تفاخر آمیز دعویٰ تھا کہ وہ جدید دنیا کے تمام عظیم تصورات کا خالق ہے، اور باقی دنیا ان تصورات کی صارف ہے۔ ایک تخلیق کار ہونے کا شعور، نیز ایک نو آبادیاتی ملک کا باشندہ ہونے کا احساس انھیں 'صارف' (خواہ عظیم ترین خیالات ہی کا صارف بننا کیوں نہ ہو) کی شناخت اور

حیثیت کے خلاف مزاحمت پر مائل کرتا تھا۔ میراجی کو یہ سوال پریشان کرتا تھا کہ کیا ہندوستان ہمیشہ سے ایک بانجھ خطہ تھا؟ اس سوال کے جواب کی تلاش میں وہ قدیم ہندوستان کی تاریخ چھانتے ہیں۔ اسی دوران میں وہ قدیم اور عہد وسطیٰ کے ہندوستان کی کیمیا، طب، ریاضی، فلسفے اور شاعری میں خدمات کا علم حاصل کرتے ہیں۔

میراجی جب یہ کہتے ہیں کہ'' وہ ذرا ذرا سی باتیں جو آج ہمیں مغرب کے علما کی بتائی ہوئی معلوم ہوتی ہیں، قدم ہندوستانیوں کے ذہن ہی سے نکلی تھیں''۳۴، تو بنیادی طور پر اس الجھن سے نکلنے کا ایک آسان مگر پرخطر راستہ دریافت کرتے ہیں، جس کا ذکر اوپر کی سطور میں ہوا ہے۔ یہ راستہ، آسان اس لیے ہے کہ اس میں ان کے قوم پرستانہ جذبے کی تسکین ہوجاتی ہے، لیکن اس میں خطرہ یہ ہے کہ وہ اس احیا پسند مذہبی فکر کے ہم نو ابن سکتے تھے جو ہر نئی فکر اور ایجاد کا سراغ اپنے مذہب کی ابتدائی تاریخ میں لگا لیتے ہیں تا کہ ان کا انکار کیا جاسکے۔ میراجی کے لیے بھی یہ خطرہ موجود تھا کہ وہ 'مغرب کی ذرا ذرا سی باتوں' کو قدیم ہندوستان کی تاریخ میں دیکھ کر ان باتوں یعنی جدیدیت کا انکار نہ کردیں۔ بہ ظاہر یہ خطرہ اس وقت اور بڑھتا محسوس ہوتا ہے، جب وہ ہندوستان کی اساطیر کو اپنی نظموں میں شامل کرتے ہیں، لیکن حقیقت میں وہ اساطیر سے ایک خاص قسم کا مکالماتی رشتہ قائم کر کے مذکورہ خطرے کا سدباب کرتے ہیں۔ کیسے؟ اس کی وضاحت آگے آرہی ہے۔

ہمیں یہ کہنے میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ میراجی کے قدیم ہندوستان کی اساطیر سے دل چسپی سے بھی ان کے احیا پسند ہونے کا تاثر ابھرتا ہے، لیکن حقیقت میں وہ بیسویں صدی کے برصغیر کے پہلے حقیقی جدید شاعر ہیں، اور لطف کی بات یہ ہے کہ انھیں جدید شاعر بنانے میں خاص حصہ اساطیر کا ہے۔ انھیں 'جدیدیت' سے کوئی پریشانی نہیں ہوتی، مغرب کی جدیدیت سے بھی انھیں کوئی الجھن نہیں تھی، مگر جدیدیت کو مطلق طور مغربی مظہر سمجھنے سے سخت الجھن ہوتی تھی۔ میراجی اس نازک نکتے کو سمجھتے تھے کہ اگر جدیدیت کو خاص الخاص مغربی مظہر سمجھ لیا جائے تو جدیدیت ممکن ہی نہیں۔ اوّل یہ کہ آپ کے پاس اس کے سوا کوئی چارہ نہیں کہ جدیدیت کے مغربی ماڈل کی نقل کریں، اور نقل جدیدیت کی روح کے خلاف ہے۔ جدیدیت، فرد کی ذات میں غیر معمولی، دیوتائی تخلیقی صلاحیتوں کا تصور پیش کرتی ہے۔ لہٰذا نقل سے جدیدیت کی ایک مضحکہ خیز صورت سامنے آتی ہے، اور یہ مضحکہ خیزی 'اصل (اور یہاں مغربی) جدیدیت' کو مسلسل ایک آدرش وآرزو کے طور پر سامنے رکھتی ہے، یعنی مزید نقل کی تحریک دیتی ہے، اور بالآخر جدیدیت کو محال بنادیتی ہے۔ جدیدیت کو قبول کرنے، مگر اس کی نقل سے بچنے کی ایک نفسیاتی حکمت عملی یہ ہے کہ اس کی حقیقی مثالیں خود اپنی ثقافتی وفکری تاریخ میں دریافت کی جائیں، اور ان مثالوں کی بنیاد پر اپنی مقامی جدیدیت کی بنیادیں کھڑی کی جائیں۔ ہم جانتے ہیں کہ جدیدیت خواہ کس قدر آفاقی ہونے کا تاثر دے، وہ اپنی جڑوں میں مقامی ہوتی ہے۔ لہٰذا مغرب کی جدیدیت بھی مقامی ہے، اور آج خود مغرب کے علمی حلقوں میں یہ بات عام ہے کہ خود مغربی جدیدیت کو وحدانی (Monolithic) سمجھنا غلطی تھی؛ انگریزی جدیدیت، فرانسیسی، ہسپانوی، اطالوی اور جرمن جدیدیتوں

سے مختلف تھی۔اسی طرح لاطینی امریکا، افریقا، ایشیا کی ورنیکلر جدیدیتیں مغربی جدیدیت سے ہٹ کر شناخت رکھتی تھیں[۴]۔یعنی نو آبادیاتی عہد میں قائم ہونے والے اس تصور کو چیلنج کیا جانے لگا ہے،جس کے مطابق ایشیا وافریقا کا جدید ادب، 'جدید مغربی ادب' کی ہو بہو نقل ہے۔

میراجی کے لیے مغربی جدیدیت کے مماثل نمونے قدیم ہندوستان میں تلاش کرنے،اور ہندوستان کی اوّلیت کی نشان دہی کرنے کا بنیادی سبب،ایک طرف جدیدیت کی مقامیت باور کرانا تھا،اور دوسری طرف مغربی جدیدیت کی نقل سے بچنے کی نفسیاتی حکمت عملی اختیار کرنا تھا؛نیز تاریخ کے اندر ایک ایسا میدان دریافت کرنا تھا،جہاں وہ اپنے ثقافتی وقومی شعور کو''غیر'' سے آزاد تصور کر سکیں۔ان کی درج ذیل رائے کو بھی اسی تناظر میں دیکھا جانا چاہیے:

>''آج ہمیں والٹ وٹمین کی مفرد جمہوریت،اقبال کا فلسفۂ خودی نطشے کا فوق الانسان اور مغرب کے جدید خیالات کے لحاظ سے انفرادیت کی ترقی ایک نئی چیز معلوم ہوتی ہے،لیکن اسی ہندوستان میں آج سے پانچ سو سال پہلے بنگال کا پہلا شاعر چنڈی داس ایسے ہی خیالوں کے گیت گا رہا ہے[۵]۔''

جدیدیت کی مقامی مثالیں دریافت کر لینے سے،ایک ایسا ذہنی منطقہ تو پیدا ہو جاتا ہے،جہاں ایک شاعر اپنے ثقافتی وقومی شعور کو''غیر'' سے آزاد تصور کر سکتا ہے،لیکن کیا وہ محض اس بات سے خود بھی 'جدید' بن سکتا ہے؟اگر جدیدیت کی روح نقل کے خلاف ہے تو کیا جدید شاعر پر یہ لازم نہیں کہ خود اپنے مقامی جدید ادب کی نقل سے بھی گریز کرے؟میراجی اس حقیقت سے غافل نہیں تھے۔اصل یہ ہے کہ میراجی نے اس ضمن میں دو کام بہ یک وقت کیے:اپنے قومی وثقافتی شعور کو جدیدیت کے یورپ مرکز تصور سے آزاد کیا،اور بیسویں صدی کی اردو شاعری میں حقیقی جدیدیت کی اوّلین مثالیں پیش کیں۔

میراجی کو گیارھویں صدی کے بعد کے وشنومت کے شعرا (چنڈی داس اور ودیاپتی سے خاص طور پر) سے غیر معمولی دل چسپی تھی،اور انھیں وہ دو سبب سے 'جدید' بھی سمجھتے تھے۔ایک یہ کہ ان کے یہاں انفرادیت ہے،بھگتی یعنی بشر دوستی ہے،جنس کو علامت بنانے کا رجحان ہے؛دو یہ کہ انھوں نے اشرافیہ کے بجائے عوام کی بولیوں میں اس درجے کی بڑی شاعری تخلیق کی،جسے پہلے صرف کلاسیکی سنسکرت سے مخصوص سمجھا جاتا تھا؛انھوں نے باور کرایا کہ عوام کی گری پڑی زبانیں بھی اس عظیم ادب کی تخلیق کی اتنی ہی صلاحیت رکھتی ہیں،جس کی مثالیں کلاسیکی اشرافی زبانوں میں ملتی ہیں۔وشنومت کے شعرا کی 'جدیدیت' انھیں اردو نظم میں ایک مقامی جدیدیت کا آغاز کرنے کی تحریک دیتی ہے۔واضح رہے وہ وشنو بھگتی شعرا کی 'جدیدیت' سے تحریک پاتے ہیں،ان شعرا کے خیالات کی نقل کے حق میں نہیں ہیں۔ودیاپتی پر لکھتے ہوئے میراجی کہتے ہیں۔ ویشنو شعرا کی کیفیت بالکل صوفی شعرا کی سی ہے،اور یہ سب حسن تعلیل کے طور پر غالب کی زبان میں یہی کہتے

سنائی دیتے ہیں کہ مشاہدہ حق کی گفتگو میں بھی بادہ وساغر کہے بغیر نہیں بنتی،لیکن یاد رکھنا چاہیے کہ اگر حق سے مراد خدا ہے تو یہ جان لیجیے کہ سچائی اور حقیقت ہی سب سے بڑا خدا ہے۶۔

یہ اساطیر پر ایک جدید شاعر کی تنقید بھی ہے۔کوئی جدید شاعر اساطیر کو ایک ایسے مقتدر و مستند متن کے طور پر نہیں لیتا،جس کی اجتہادی تعبیر نہ کی جاسکتی ہو۔میرا جی اساطیر پر اپنی نظم کی بنیاد رکھنے سے زیادہ،ان سے مکالماتی رشتہ قائم کرتے ہیں؛یعنی وہ اپنی نظم میں کسی اسطورہ کو ایک ایسی حیثیت اختیار نہیں کرنے دیتے،جس سے وہ نظم کے معنی،یا نظم کی جمالیات کا واحد و مقتدر سرچشمہ بن جائے،کیوں کہ اس صورت میں نظم اور اسطورہ میں جدلیاتی رشتہ قائم ہوتا ہے،مکالماتی نہیں۔اسطورہ،ان کی نظم کی معنیاتی دنیا کی شہ کلید کہیں نہیں بنتی؛اسطورہ وہ بنیادی وحتمی حوالہ (Referential Point) نہیں بنتی،جسے ان کی نظم اپنے معنی کی تشکیل کے لیے قبلہ بنانے پر مجبور ہو۔مبادا غلط فہمی پیدا ہو،واضح کرنا ضروری ہے کہ میرا جی کی نظم میں اساطیر معنی کا 'واحد،مقتدر سرچشمہ' نہیں بنتی،مگر ان کی نظم کی معنی خیزی میں حصہ ضرور لیتی ہے۔اسی طرح اساطیر میرا جی کی نظم کی معنی کی تشکیل میں حتمی کردار ادا نہیں کرتیں مگر نظم کے معانی کی زرخیزی میں شریک ہوتی ہیں۔اس بنا پر اساطیر سے ان کا رشتہ اچھا خاصا معمائی اور متناقضانہ ہوجاتا ہے۔کہیں وہ اساطیر کی معنویت معطل کرتے ہیں،کہیں ان کے معنی پلٹاتے ہیں،کہیں اساطیری فضا کو قائم رکھتے ہیں،کہیں اساطیر سے نظم کی معنی خیزی میں اضافہ کرتے ہیں۔اصل یہ ہے کہ ان کی نظم میں اساطیر ایک سے زیادہ طریقوں سے ظاہر ہوتی ہیں،اور ایک سے زیادہ طریقوں سے ان کی نظم کی معنی خیزی میں کردار ادا کرتی ہیں۔علاوہ ازیں مکالماتی رشتہ اسی وقت ممکن ہے،جب اساطیر کو اپنی اس تخیلی دنیا میں مانوس بنالیا جائے،جو مخصوص تاریخی تجربے اور تصورِ حقیقت سے وجود میں آتی ہے۔مندرجہ بالا اقتباس میں 'سچائی اور حقیقت کے سب سے بڑا خدا' ہونے کا سیدھا سادہ مطلب ہے کہ سچائی اور حقیقت سے بڑھ کر کچھ نہیں،یہاں تک کہ اساطیری خدا بھی نہیں۔میرا جی کا تاریخی تجربہ اور اس سے وجود میں آنے والا تصورِ حقیقت،سچائی اور حقیقت کا مابعد الطبیعیاتی تصور کی گنجائش نہیں رکھتے تھے۔چناں چہ جب وہ اساطیر کی طرف رجوع کرتے ہیں تو ان کا احیا انھیں مقصود نہیں۔میرا جی اساطیر کی مخصوص دیوتائی،مقدس،مابعد الطبیعی دنیا کو اس بشری،سیکولر،دنیوی دنیا میں منقلب کردیتے ہیں،جو جدیدیت کا خاصا ہے۔بلاشبہ وشنومت ایک مذہب ہے،مگر میرا جی کی اس سے دل چسپی بہ طور مذہب کے نہیں۔اس ضمن میں شمیم حنفی کی رائے ہے کہ ''[میرا جی نے] وشنومت کے بھگتی تصور کو...مذہبی عقیدے کے بجائے ایک تخلیقی عقیدے کے طور پر قبول کیا تھا''۷۔اس میں اتنا اضافہ کرنے کی ضرورت ہے کہ ایک تو میرا جی کے یہاں وشنومت کے علاوہ شیومت کی اساطیر اور ایک آدھ مصری اسطورہ (مثلاً ابولہول)،اور بعض سامی اساطیری حکایات بھی ملتی ہیں؛ دوم یہ کہ میرا جی نے وشنومت کی کایا کلپ کردی؛ایک اساطیری متن کی جمالیاتی قلبِ ماہیت کردی؛ مابعد الطبیعیات کو دنیویت میں بدل دیا؛اسے آسمان سے اتار کر خاکی،عام بشری دنیا میں لے آئے۔یہ جرأت ایک جدید شاعر ہی کرسکتا ہے،جو

ایک طرف خود اپنے اندر مضمر قدیم ثقافتی لاشعور تک رسائی حاصل کر سکے اور دوسری طرف اپنے زمانے کی تاریخی و مادی حقیقت سے برابر وابستہ رہ سکے، اور تیسری طرف قدیم و بعید اور جدید و معاصر کو ایک دوسرے کے روبرو لا سکے۔اس کے بعد ہی اساطیر سے مکالماتی رشتہ قائم ہوسکتا ہے۔

ہندو اساطیر میں تین بڑے دیوتا ہیں: برہما، وشنو اور شیو۔ برہما پیدا کرنے والا ہے، وشنو پالنے والا ہے اور شیو تباہ کرنے والا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وشنو کا تعلق زمین پر زندگی سے ہے۔بدھ مت، برہمنوں کے ردّعمل میں مقبول ہوا تھا، لیکن ایک وقت آیا جب خود بدھ مت بھی میکانکی مذہب بن کر رہ گیا، اور محض رسوم کا مجموعہ بن گیا (ایسا وقت ہر مذہب میں آتا ہے، جس کے بعد اس مذہب میں نہ صرف نئے فرقے، مسالک وغیرہ پیدا ہوتے ہیں، جن کا بنیادی مقصد مذہب کی حقیقی روح کا احیا ہوتا ہے)۔اس سے پیدا ہونے والے خلا کو ساتویں تا دسویں صدی میں وشنو مت نے پر کیا۔جنوبی ہند کے وشنو بھگتی شعرا نے عوام کی زبان میں محبت کا پیغام دیا۔بھگتی مارگ، یعنی شخصی محبت و سپردگی کو علم اور عمل پر فوقیت دی گئی تھی۔بعض کے مطابق ''بہ طور فلسفہ اس [وشنومت] کی بنیاد اپنشد پر ہے۔بہ طور مذہب اس کی جڑیں تنترامیں ہیں''۸، تاہم بھگتی شعرا پر اسلام کی اس تعلیم کا بھی کچھ اثر رہا ہوگا، جس کے مطابق بندہ خود کو خدا کے آگے، لغوی و استعاراتی مفہوم میں جھکا دیتا ہے۔شاید اسی لیے جنوبی ہند سے شروع ہونے والی بھگتی تحریک ہندوستان کے باقی حصوں میں مقبول ہوئی ، اور اس میں چیتن، رامانج، بابا فرید، کبیر، نانک، سورداس، میرابائی، تلسی داس جیسے شعرا سامنے آئے۔وشنو بھگتی شاعری میں کرشن اور رادھا کی محبت کی کہانی کو مرکزی اہمیت حاصل تھی۔عوام میں کرشن رادھا کی محبت کے ذریعے وشنومت کے مذہبی خیالات کو آسانی سے مقبولیت حاصل ہوگئی۔(شمالی ہندوستان میں کرشن رادھا کے علاوہ رام ورحیم کا ذکر ملتا ہے)۔مذہبی و متصوفانہ محبت اگر عشقیہ رنگ اختیار کرتی ہے تو عوامی عشقیہ کہانیاں جلد ہی مذہبی و متصوفانہ مفہوم اختیار کر لیتی ہیں، خاص طور پر جب انھیں شعرا لکھتے ہیں۔رادھا و کرشن کی کہانی کی فضا برندابن کی ہے۔یہ فضا اور رادھا و کرشن کی محبت کے کئی متعلقات میراجی کی نظموں میں ملتے ہیں۔میراجی کے یہاں منوہر، دیوی، مندر، جاتری، جیسے الفاظ کثرت سے ظاہر ہوئے ہیں۔اس کے علاوہ میرا کی نظموں میں جنگل اور رات کی فضا ہے۔اس ضمن میں میراجی ایک نظم دیکھیے:

دن ختم ہوا، دن بیت چکا
رفتہ رفتہ ہر نجم فلک اس اونچے نیلے منڈل سے
چوری چوری یوں جھانکتا ہے
جیسے جنگل میں کٹیا کے اک سیدھے سادے دوارے سے
کوئی تنہا چپ چاپ کھڑا چھپ کر گھر سے باہر دیکھے!
جنگل کی ہر اک ٹہنی نے سبزی چھوڑی، شرما کے چھپی تاریکی میں

اور رنگ برنگے پھولوں کے شعلے کالے کاجل بن کر روپوش ہوئے
اور بادل کے گھونگھٹ کی اوٹ سے ہی تکتے تکتے چنچل چندا کا روپ بڑھا
یہ چندا کرشن ..ستارے ہیں جھرمٹ برندا کی سکھیوں کا
اور زہرہ منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے؟
کیا رادھا کی سندرتا چاند بہاری کے من بھائے گی؟

('سنجوگ'، کلیات، ص۵۸)

یہ میراجی کی ابتدائی نظموں میں شامل ہے۔آپ نے ملاحظہ کیا کہ کس طرح میراجی جنگل میں رات کے منظر، چاند کے طلوع، ستاروں کے چمکنے کو کرشن اور رادھا کی کہانی کے پس منظر میں بیان کرتے ہیں۔ وشنو مت میں رادھا اور کرشن کی کہانی، محبت کے ذریعے روح اعلیٰ سے سنجوگ کی کہانی ہے۔کرشن کا لفظی مطلب سیاہ ہے(کرشن کے نیلے رنگ کا ذکر بھی ملتا ہے، جسے علامت بنایا گیا ہے)،اور وشنو مت کے بعض مفسرین مطلق سیاہی کو ظلمت نہیں سمجھتے ، بلکہ شعورِ عظمیٰ اور شعورِ خالص کی علامت خیال کرتے ہیں۔جس طرح مطلق سیاہی میں سوائے سیاہی کے ہر شے کی نفی ہو جاتی ہے ، اسی طرح خالص شعور میں سوائے شعور کے باقی ہر شے کی نفی ہو جاتی ہے ۔رادھا جب کرشن کی تمنا کرتی ہے تو اس خالص شعور سے متحد ہونے کی تمنا کرتی ہے۔رادھا و کرشن کے عشق کی یہ علامتی تعبیر بہ یک وقت مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی فلسفیانہ جہت رکھتی ہے۔ جب کہ میراجی اس مابعد الطبیعی ،علامتی جہت کو بشری ،دنیوی جہت میں بدل دیتے ہیں۔اہم بات یہ ہے کہ وہ اس کی اسطوری فضا کو قائم رکھتے ہیں،مگر اسے ایک ماورائی دنیا سے نکال کر حقیقی ،مادی دنیا میں لے آتے ہیں؛یعنی اس دنیا سے اسے الگ کرتے ہیں ،جہاں یہ مابعد الطبیعی علامت بنتی ہے۔مثلاً یہ دیکھیے کہ میراجی نے جنگل ،رات ، ستاروں ،چاند، جگنو،جھینگر یعنی حقیقی مانوس دنیا کے مظاہر کی طرف ہماری توجہ دلائی ہے۔ جہاں تک وہ چاند کو کرشن،ستاروں کے جھرمٹ کو برندا بن کی سکھیاں یا گوپیاں،زہرہ کو رادھا کہتے ہیں،وہاں تک ان کا اندازِ نظر اسطوری ہے، اسی طرح آسمان کے نیلے منڈل کا ذکر بھی ہماری توجہ وشنو مت کی روایت کی طرف مبذول کراتا ہے ،جس میں نیلا رنگ کرشن کی نسبت سے ماورائی مفہوم رکھتا ہے۔لیکن پوری نظم اپنی بشری نہاد قائم رکھتی ہے۔ رات، جنگل ، رادھا، کرشن جس محبت وحسن کا تصور ابھارتے ہیں ، وہ انسانی ہے ۔حقیقت یہ ہے کہ نظم کی اساطیری فضا ،بشری محبت کے سنجوگ کو روشن اور شوخ بنانے کے لیے قائم کی گئی ہے ۔اس میں ایک نازک نکتہ یہ ہے کہ کرشن و رادھا کے سنجوگ اور عام ،مانوس دنیا کے پریمی پریتم کے سنجوگ کے درمیان ایک طرح کا مکالماتی رشتہ قائم کیا گیا ہے۔دونوں ایک دوسرے کو روشن کرتے اور ایک دوسرے کی معنویت پر اثر انداز ہوتے ہیں۔نظم کے آخر میں یہ نکتہ مزید واضح ہوتا ہے،جس میں کوئل کا ذکر اساطیری فضا کو اچانک ہماری مانوس دنیا کی فضا میں بدل دیتا ہے۔

لو،آدھی رات دلھن کی طرح شرماتی تھی،اب آ ہی گئی

ہر ہستی پر اب نیند کی گہری مستی چھائی ....خاموشی
کوئل بولی
اور رات کی اس تاریکی میں ہی دل کو دل سے ملائے ہیں
پریمی پریتم .....
ہاں ہم دونوں!

(کلیات، ص ۵۹)

اساطیر کو دنیویت میں بدلنے کا میرا جی کا یہ اقدام معمولی نہیں تھا! میرا جی کے اس قدام کے غیر معمولی پن کو سمجھنے کے لیے چند باتیں پیش نظر رکھنی چاہییں۔ پہلی بات یہ کہ وہ اساطیر کو نئی شعری زبان بنانے، یا نئے شعری کردار وضع کرنے، یا نئی شعری فضا کا تاثر ابھارنے کے شوق میں بروے کار نہیں لاتے۔ یہ درست ہے کہ اساطیر کی وجہ سے ان کی نظموں کی زبان اپنے معاصرین سے کافی الگ محسوس ہوتی ہے۔ ان کی نظموں میں رادھا، کرشن، منوہر، پریم ایشور، گوری ، مندر، پجاری ، جاتری، پریمی ،پتیم ،چنچل ،کومل ،برکھا ، سندرتا، جوگی ،مورکھ، برندا بن ،جنگل، رات، ستاروں ، ندی، اجنتا، اور اس قبیل کے کئی دوسرے لفظوں سے ان کی شعری زبان، راشد، مجید امجد، اختر الایمان ،فیض سے یکسر الگ محسوس ہوتی ہے ،مگر یہ سب کرداراور الفاظ یا تمثالیں ان اساطیری روایات کا حصہ بن کر ظاہر ہوئی ہیں، جنھیں میرا جی منقلب کرنا چاہتے ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ ان کے لیے اساطیر نئے زمانے کے جہنم کے اظہار کا مئوثر وسیلہ بھی نہیں ہیں۔ یوں بھی نئے زمانے کا جہنم جس طرح جدید مغربی شاعری میں ظاہر ہوا ہے، جدید اردو شاعری میں نہیں ہوا۔ اس کے علاوہ مغربی اور خصوصاً یونانی اساطیر میں جس طرح المیہ عناصر ہیں، ہندوستانی اساطیر میں نہیں۔ اس بنا پر بھی مغربی اساطیر پہلی عالمی جنگ کے بعد محسوس کیے جانے والے جہنم کے اظہار کا وسیلہ بنیں۔

یہ بات باردگر کہنے کی ہے کہ میرا جی ان اساطیر کی طرف اوّلاً اس لیے متوجہ ہوئے کہ ان کی مدد سے وہ 'ہندوستانی جدیدیت' باور کراسکتے تھے،لیکن دوسری طرف یہ بات بھی خاطر نشان رہے کہ اگر وہ یہیں تک محدود رہتے تو احیا پسند مذہبی فکر کے ہم نوا بن کر رہ جاتے، جو'قدیم' کا مثالی تصور کر کے نئے زمانے کو رڈ کرتی ہے، اور ہر نئے خیال کو اپنی قدیم تاریخ میں پہلے سے موجود تصور کرتی ہے۔ میرا جی نے ان اساطیر کی داخلی دیوتائی دنیا کو جدید بشری دنیا کا حامل بنایا۔ یہ اقدام اس بنا پر غیر معمولی تھا کہ اس کا منشا اساطیر کو عظمت ، ماورائیت ، علامت سے الگ کرنا تھا۔ اگر یہ عناصر اساطیر سے علیحدہ ہوجائیں تو باقی کیا بچتا ہے؟ یہ بہت اہم سوال ہے ،اور اس کے جواب میں کہا جاسکتا ہے کہ بہت کچھ بچتا ہے۔ میرا جی ایک جدید شاعر کے طور پر یہ راز پا گئے تھے کہ اساطیر کی عظمت انسانی دنیا سے باہر اور ماورا کی عظمت ہے جو انسانوں کا آدرش ہوسکتا ہے ،اور اس آدرش کی خاطر وہ اپنی جبلی آرزؤں کا گلا گھونٹنے سے ،اپنی جان قربان کرنے تک اور دوسروں کی جان لینے

کو مقدس عمل سمجھنے کے مغالطے کا شکار تک ہو سکتے ہیں۔ یہ عظمت جب آدرش بنتی ہے تو اساطیر میں علامتی جہت پیدا ہوتی ہے۔ میرا جی نے ان اساطیر کو انسانی دنیا کی چیز بنایا، اور جس انداز میں بنایا وہ جمالیاتی انداز ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ میراجی نے ان اساطیر کے علامتی، فلسفیانہ عناصر کی تقلیب کر کے، ان کو حسی، بشری عناصر کا حامل بنایا۔ یہ اساطیر اپنی علامتی جہات کے سبب، جن بشری عناصر سے خود کو الگ کرتی تھیں، یا ان کا ارتفاع کرنے کا بیانیہ وضع کرتی تھیں، انھیں وہ ان اساطیر میں واپس لائے۔ یہ سب عمل اساطیر سے' مکالماتی رشتہ' قائم کرنے کے نتیجے میں ممکن ہوا؛ انھوں نے اساطیر کو مسخ نہیں، انھیں اپنی شاعری میں نئی زندگی دی۔

اس سلسلے میں سب سے اہم نظم 'میں ڈرتا ہوں مسرت سے' ہے۔ (اس نظم پر تفصیلی گفتگو اسی کتاب کے دوسرے مضمون ''میراجی کی جدیدیت: 'خلا' کی جمالیات'' میں بھی کی گئی ہے، لہٰذا یہاں ہم اس نظم کے متعلقہ نکتے پر مختصر بحث کریں گے)۔ اساطیر سے میرا جی کے رشتے کو سمجھنے میں یہ نظم کلید بن سکتی ہے۔ اس نظم کا متکلم مسرت سے اس لیے ڈرتا ہے کہ کہیں وہ کائناتی نغمہءِ مبہم میں الجھ کر نہ رہ جائے، اسے مہر عالم تاب کا نشہ نہ چڑھ جائے اور اس کی زندگی خواب بن کر نہ رہ جائے۔ صاف لفظوں میں مسرت سے یہاں مراد وہی 'روحانی ارتفاع' ہے، جو اساطیری علامتوں کے ذریعے کائنات سے رشتہ قائم کرنے کے نتیجے میں ممکن ہوتا ہے۔ وہ دیوتا نہیں بننا چاہتا۔ کیوں؟ اس کا جواب ان مصرعوں میں دیکھیے:

میں ڈرتا ہوں مسرت سے
کہیں یہ میری ہستی کو
بھلا کر تلخیاں ساری
بنا دے دیوتاؤں سا
تو پھر میں خواب ہی بن کر گزاروں گا
زمانہ اپنی ہستی کا

(کلیات، ص ۷۱)

وہ دیوتا نہیں بننا چاہتا، کیوں کہ دیوتا زندگی کی تلخیوں سے ماورا ہوتے ہیں۔ دیوتا بننے کا مطلب کائناتی نغمہءِ مبہم سننا ہے، جو مسرت خیز ہے۔ زندگی کی تلخیوں کا تعلق انسان کی حسی اور سماجی زندگی سے ہے، اور مسرت انسان کو کائناتی گیت کے نشے سے سرشار کر کے تلخیوں بھری سماجی زندگی سے ماورا کر دیتی ہے۔ نظم کا اہم نکتہ یہ ہے کہ مسرت، آدمی کو حسی اور سماجی زندگی سے ماورا ہی نہیں کرتی، منقطع بھی کرتی ہے؛ آدمی اپنی ہی اصل سے کٹ جاتا ہے۔ مسرت، آدمی کو اس بلند و رفیع دنیا میں لے جاتی ہے، جہاں آدمی کا اپنی حقیقی، مادی دنیا سے کوئی رابطہ نہیں رہتا۔ چوں کہ رابطہ نہیں رہتا، اس لیے آدمی ایک طرف اپنی ہی دنیا میں شریک نہیں ہو پاتا، دوسری طرف اس کی مسرت کے مٹنے یا اس میں کھنڈت پڑنے کا امکان ہر وقت رہتا ہے، کیوں کہ آدمی

اپنی اصل کی یاد سے دامن نہیں چھڑا سکتا، اور یاد اسے واپس پلٹنے پر مجبور کر سکتی ہے۔ یہ سب دیوتاؤں کے ساتھ نہیں ہوتا۔ دیوتا، انسانی زندگی سے ماورا ہوتے ہیں؛ چوں کہ انھوں نے انسانی زندگی بسر نہیں کی ہوتی، اس لیے انھیں انقطاع کا تجربہ نہیں ہوتا ہے۔ انھیں کسی ایسی زندگی کی یاد نہیں ستاتی، جو ان کی دیوتائی حیثیت میں مداخلت کر سکے۔

اساطیر کائناتی نغمہ سننے سے وجود میں آتی ہیں، اور اس نغمے کے خالق کی تلاش دیوتا کے تصور تک پہنچاتی ہے۔ بشری اور سماجی دکھوں سے عاری زندگی، دیوتائی زندگی ہے، مگر بشری زاویہء نظر سے یہ حقیقی نہیں، خواب کی مانند زندگی ہے۔ نظم اس امر کے خلاف مزاحمت کرتی ہے کہ خواب کی مانند، غیر حقیقی زندگی بسر کی جائے۔ یہ نظم بدھ کے نروان کے اس فلسفے پر بھی سوالیہ نشان لگاتی ہے، جو خواہش سے پیدا ہونے والے دکھ سے نجات کا فلسفہ ہے۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ میراجی نے اپنی نظم 'اجنتا کے غار' میں بدھ کے فلسفے کو باقاعدہ موضوع بنایا ہے۔ بلاشبہ 'اجنتا کے غار' میراجی کی بہترین نظموں میں شامل ہے۔ یہ نظم جن باتوں کی بنا پر بہترین شمار کی جا سکتی ہے، ان میں سے ایک یہ ہے کہ یہ انسانی ہستی کے انتہائی بنیادوں سوالوں کو سادہ، مگر مئوثر اسلوب میں پیش کرتی ہے؛ ان بنیادی سوالوں کو، جن کا تعلق زندگی کے بنیادی مقصد سے ہے، دنیا و کائنات میں آدمی کے کردار سے ہے، فانی انسان کے فنا کے معمے سے معاملہ کرنے سے ہے، اور جنھوں نے اساطیری زمانوں میں انسانی تخیل پر قبضہ کیے رکھا، اور جنھوں نے جدید عہد کے ذہن کو سخت اضطراب میں مبتلا کیے رکھا ہے۔ 'اجنتا کے غار' میں بدھ کے حوالے سے یہ سوال اٹھایا گیا ہے کہ زندگی میں مسرت اور لذت کی 'حقیقت' کیا ہے؟ مسرت کے لیے کنول کی بودھی اساطیری علامت، اور لذت کے لیے آم کو علامت بنایا گیا ہے۔

مجھ کو کیوں وقت کی رفتار نے الجھایا ہے
پھر سے لذت کا خیال آیا ہے
آم کے پیڑ، کنول تال کنارے جم کر
سرسراتے ہوئے پتوں کی صدا سے پیہم
اسی اک سوچ میں کھو دیتے ہیں
آم کیسے ہیں، کنول کیسے ہیں
اور میں سوچتا ہوں
آم شیرینی سے امرت کا مزا دیتے ہیں
اور کنول جلوہ دکھاتے ہی ہر اک بات بھلا دیتے ہیں
یہ کنول تال پہ تو آم کا سایہ مت جان

کیا تجھے یاد نہیں آتی ہے
گیسوؤں کی وہ گھنیری چھاؤں
جس کے پردے میں کنول کھلتا ہے،ہنس دیتا ہے

(کلیات،ص۲۳۰۔۲۳۱)

کنول اور آم دونوں' ہندوستانی' ہیں۔ میرا جی ایک طرف ان کی ہندوستانیت پر ایک نئے زاویے سے غور کرنے پر قاری کو مائل کرتے محسوس ہوتے ہیں،اور دوسری طرف ان کی مدد سے دیوتائی اور بشری زندگی کا فرق ،اور باہمی رشتہ ظاہر کرتے ہیں۔کنول جس ہندوستانیت کی نمائندگی کرتا ہے، وہ اساطیری ،علامتی ، عرفانی مسرت، یکتائی ،دیوتائی عظمت جیسے مطالب کی حامل ہے ،جب کہ آم کی ہندوستانیت ،ورنیکلر زبان کی مانند ہے،لذت سے عبارت ہے،حسی لذت کی علمبردار ہے۔جب میرا جی کہتے ہیں کہ' آم شیرینی سے امرت کا مزا دیتے ہیں/اور کنول جلوہ دکھاتے ہی ہر اک بات بھلا دیتے ہیں' تو آم یعنی حسی لذت اور معرفتِ ذات کی مسرت کا فرق بیان کرتے ہیں۔آم کی شیرینی کو امرت کہہ کر وہ کنول کی اساطیری علامت کو پلٹا دیتے (subvert) ہیں۔یعنی یہ حقیقت ...کہ کنول کا جلوہ ہر اک بات بھلا دیتا ہے،یعنی یہ جلوہ ہر اک بات سے ،خوشی و رنج سے ، زندگی کی کڑواہٹ و شیرینی سے ،زندگی وموت کے دبدھے وغیرہ سے ماورا کر دیتا ہے،اور کائناتی نغمے میں اسے الجھا دیتا ہے ...درحقیقت انسانی زندگی کو اس کی بشری اصل سے کاٹنے کا التباس پیدا کرتی ہے،جب کہ آم کی شیرینی انسان کو اس کی اپنی بشری اصل کے جشن منانے کا موقع دیتی ہے ۔اگلی سطروں میں یہی بات کہی گئی ہے:' کیا تجھے یاد نہیں آتی ہے/گیسوؤں کی وہ گھنیری چھاؤں/جس کے پردے میں کنول کھلتا ہے ،ہنس دیتا ہے'۔یہاں ایک بار پھر وہ کنول کی اساطیری علامت کو پلٹانے کا عمل کرتے ہیں۔کیا کنول کا جلوہ فقط فوق بشری ،دیوتائی دنیا میں وجود رکھتا ہے ،اور انسانی ارضی دنیا میں نہیں؟ کیا کنول کا جلوہ،انسان کو اس کی بشری اصل سے ہمیشہ کے لیے کاٹ دیتا ہے؟ کیا آدمی واقعی دیوتا بن سکتا ہے؟ دیوتائی درجے کو پہنچ کر اپنی بشریت کو اپنی یادداشت سے کھرچ سکتا ہے؟ یا انسان کے دیوتائی مقام کو حاصل کر لینے باوجود اس میں کوئی رخنہ ایسا رہ جاتا ہے، جہاں سے اس کی چھوڑی ہوئی بشریت کی تاریکی کسی وقت داخل ہوسکتی ہے؟ یہی سوال میرا جی کی نظم کا متکلم بدھ سے کرتا ہے۔کیا بدھ کے دھیان میں یشودھرا کا چہرہ نہیں آیا ، جسے نظم میں کنول کہا گیا ہے؟ چہرے کا کنول بھی تو ہر بات بھلا سکتا ہے!اس نظم کے معانی کی کئی مزید سطحیں ہیں ،جنھیں واضح کرنے کا یہاں محل نہیں؛ یہاں صرف اس نکتے پر زور دینا مقصود ہے کہ میرا جی اساطیر کو جس تناظر میں نظم میں لاتے ہیں، وہ اساطیر کے عمومی معانی کو پلٹاتا ہے،اور جس سیاق میں پلٹاتا ہے ،وہ حقیقی، بشری ،جدید زندگی کا سیاق ہے۔

میرا جی کی مذکورہ صدر نظموں کے مطالعے سے یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کہیں مسرت سے ڈرنے

کے پیچھے سادیت پسندی تو نہیں؟ اس سوال کا جواب ہمیں میرا جی کی کچھ دوسری نظموں میں ملتا ہے۔ ان میں سے ایک نظم 'رس کی انوکھی لہریں' ہے۔اصل یہ ہے کہ میرا جی کے یہاں رس، مسرت کا متبادل ہے۔ نظم پر مزید گفتگو سے پہلے اس کے کچھ مصرعے دیکھیے:

میں یہ چاہتی ہوں کہ دنیا کی آنکھیں مجھے دیکھتی جائیں یوں دیکھتی جائیں جیسے
کوئی پیڑ کی نرم ٹہنی کو دیکھے
(لچکتی ہوئی، نرم ٹہنی کو دیکھے)
مگر بوجھ پتوں کا اترے ہوئے پیرہن کی طرح سیج کے ساتھ ہی فرش پر ایک مسلا ہوا
ڈھیر بن کر پڑا ہو
میں چاہتی ہوں کہ جھونکے ہوا کے لپٹتے چلے جائیں مجھ سے

......

اگر کوئی پنچھی سہانی صدا میں کہیں گیت گائے
تو آواز کی نرم لہریں مرے جسم سے آ کے ٹکرائیں اور لوٹ جائیں، ٹھہرنے نہ پائیں
کبھی گرم کرنیں، کبھی نرم جھونکے
کبھی میٹھی میٹھی فسوں ساز باتیں

(کلیات، ص ۱۶۳۔۱۶۴)

نظم ایک نسائی متکلم کی زبانی کہی گئی ہے۔ یہ متکلم دنیا سے مخاطب ہو کر اسے بتانا چاہتی ہے کہ 'دنیا اسے کیسے دیکھے'؛ یعنی دنیا اپنے زاویے سے اسے نہ دیکھے، بلکہ جیسا یہ متکلم چاہتی ہے، ویسا دیکھے۔ وہ دنیا سے الگ نہیں ہونا چاہتی، مگر دنیا کے ساتھ چلے آرہے رشتے کو استوار رکھنے کے بجائے، اسے بدلنا چاہتی ہے۔ وہ اپنا اثبات چاہتی ہے۔اپنے وجود میں مضمر سرچشمہ کیف و سرور کا اثبات چاہتی ہے، جسے سنسکرت تنقید کی اصطلاح میں رس کہا گیا ہے۔ مسرت، اگر آدمی کو کائناتی نغمے میں الجھاتی ہے، اسے اپنی ہستی سے دور لے جاتی ہے تو رس، آدمی کے اپنے وجود میں مضمر کیف سے متعارف کراتا ہے۔مسرت میں آدمی اپنے وجود کو ترک کرتا ہے، بشری سطح سے اوپر اٹھتا ہے، جب کہ رس کے ذریعے آدمی اپنے بشری وجود کی ملکیت قبول کرتا ہے، اور اس سے ابھرنے والے نغمے کے ذریعے دنیا سے تعلق قائم کرتا ہے۔ایک میں آدمی اپنے وجود سے بلند ہوتا ہے، دوسرے میں آدمی اردگرد کی اشیا سے حسی، زندہ، کیف کا رشتہ قائم کرتا ہے۔ میرا جی کی نظموں کا متکلم اسطوری مسرت سے دست کش ہو کر بشری رس سے تعلق قائم کرتا ہے۔ اس نظم کے کچھ مزید پہلو ہیں، جن پر روشنی ڈالنے کے لیے ضروری ہے کہ پہلے لفظ رس کی وضاحت کی جائے اور اس نظم میں اس کے استعمال کی نوعیت کو سمجھ لیا جائے۔ رس کا لفظ، سنسکرت میں ویدوں سے چلا آرہا ہے۔مختلف زمانوں میں اس کے مفاہیم

میں کیا تبدیلیاں رونما ہوئیں، ان کا مجمل حال عنبر بہرائچی نے لکھا ہے:

ویدوں میں رس کا استعمال نباتات کے عرق کے لیے ہوا۔ بعد میں یہ سوم رس انبساط، کیفیت، اور طلسم آمیز سرور کے لیے ہوا۔ اپنشدوں میں یہ بہت لطیف معنی حاصل کر کے انبساطِ روح اور وصلِ حق کے لیے مستعمل ہوا۔ رامائن اور مہابھارت نیز سوتر عہد سے ہوتا ہوا یہ واتسائن کے کام سوتر میں جنسی جذبہ کی شکل اختیار کر گیا۔ اس طرح لفظ رس کے معانی کا سفر کثافت سے لطافت کی طرف عنصری کائنات سے ماورائی کائنات کی طرف ہوا، اور آخر کار بھرت کے ناٹیہ شاستر میں رس کا شعریاتی تجزیہ ہوا۔۹

غور کریں تو رس کے معنیاتی ارتقا میں اسطور سازی اور اسطور فہمی کا سارا عمل دکھائی دے گا۔ اسطور آدمی اور فطرت کے اس تعلق کی پیداوار ہیں، جس میں ''حقیقی اور غیر حقیقی کا امتیاز برائے نام ہوتا ہے''۱۰۔ یعنی تعقل اور تخیل کی سرحدیں واضح نہیں ہوتیں، اور اسی بنا پر اساطیر علامت بنتی ہیں، جن کی تعبیرات کا دروازہ کھلا رہتا ہے۔ ایک وقت آتا ہے، جب اساطیر کی تعبیریں فلسفیانہ رخ اختیار کر لیتی ہیں؛ ان کا تعلق فطرت کی حسی دنیا سے کٹ جاتا ہے، وہ اپنی رسومیاتی حیثیت سے محروم ہو جاتی ہیں اور وہ لطیف ہو کر ذہنی وعرفانی حقیقت بن جاتی ہیں۔ رس کا لفظ بھی ابتدا میں مادی نباتاتی مفہوم رکھتا تھا، فطرت اور آدمی کے اسی تعلق کی طرف اشارہ کرتا تھا، جس میں حقیقی اور غیر حقیقی کا فرق معمولی ہوتا ہے، مگر رفتہ رفتہ یہ لفظ ایک ایسی علامت بن گیا، جس کے معانی مادی، حسی، جنسی دائروں سے ہوتے ہوئے معرفتِ حق تک پہنچے۔ اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ اساطیری علامتوں کا کوئی معنی حتمی صورت اختیار نہیں کرتا۔ اس بنا پر جب شاعری میں اساطیر کا استعمال کیا جاتا ہے تو انھیں علامت کے طور پر لیا جاتا ہے۔ ہر شاعر اپنی ضرورت یا ترجیح کے تحت اسطوری علامت کا کوئی خاص مفہوم منتخب کرتا ہے، یا علامت کو کوئی نیا مفہوم دیتا ہے۔

اگرچہ آخر میں رس کا لفظ ڈرامے اور شاعری کی اصطلاح بن گیا، اس کے باوجود اس کا استعمال عام زندگی سے لے کر تخلیقی اور عرفانی تجربے سے حاصل ہونے والے کیف کے معنی میں برتا جاتا رہا ہے۔ جس طرح اساطیر کا تعلق پوری زندگی سے ہوتا ہے، اسی طرح رس بھی پوری زندگی سے متعلق ہے۔ یہی نہیں ''رس کی تھیوری کا اطلاق وسیع مفہوم میں تہذیب پر ہوتا ہے۔ زندگی کے ساتھ اس کا تعلق غیر متنازع ہے۔ رس کے نقاد اسے پوری زندگی کی سرگرمیوں کے ساتھ جوڑتے ہیں۔ وہ اسے زندگی کا اصول گردانتے ہیں''۱۱۔ میرا جی بھی اپنی نظموں میں رس کو تہذیب اور پوری زندگی کی سرگرمیوں کے ساتھ متعلق سمجھتے محسوس ہوتے ہیں۔

میرا جی نے رس کے نظریات پر خود بھی ایک مضمون لکھا ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے ایک طرف رس کو شعری تنقید کی اصطلاح سمجھ کر اس کی وضاحت کی ہے، اور دوسری طرف رس کے سلسلے میں خود اپنی رائے بھی دی ہے۔ بہ طور شعری اصطلاح انھوں نے جو کچھ لکھا ہے، وہ رس پر لکھی جانے والی تمام کتابوں میں موجود ہے۔ مثلاً رس: استھائی بھاؤ (بنیادی کیفیت) کے ساتھ وبھاؤ (محرکات)، اور انو بھاؤ (بعد کے اثرات) اور ویا

بھچاری بھاوَ (اضطراری کیفیات) کی آمیزش سے وجود میں آتا ہے۱۲۔ سادہ لفظوں میں ہم کہ سکتے ہیں کہ رس انسان کے بنیادی جذبات جیسے محبت، رحم، خوف وغیرہ، کچھ واقعات سے تحریک پاتے ہیں؛ مثلاً کوئی حسینہ یا کوئی خاص منظر محرک ہوسکتا ہے۔ بنیادی جذبات بیدار ہونے کے بعد کچھ دوسرے جذبات یا کیفیات پیدا ہوتی ہیں، جیسے محبت کے ساتھ غم، مایوسی، ہجر، نشاط، رقابت، ملکیت کا جذبہ وغیرہ، اور پھر آدمی کے چہرے پر ظاہر ہونے والے تاثرات، رنگ وغیرہ۔ ان سب سے مل کر رس ظاہر ہوتا ہے۔ یوں رس کا تعلق بہ یک وقت زندگی، تخلیق کار، اداکار، سامع و قاری کے ساتھ ہے۔ واضح رہے کہ رس، وہ جذبہ یا کیفیت نہیں جو پہلے سے انسان کے اندر موجود ہے، بلکہ رس اس جذبے کے تحریک پانے، نئے اثرات سے دوچار ہونے، اضطراری کیفیات سے ہمکنار ہونے اور ظاہر ہونے، اور اس کی ترسیل سے عبارت ہے۔ رس ایک طرح کا کیف وسرور ہے، ایک نیا تجربہ ہے۔ رس کے بارے میں میراجی کی اپنی رائے یہ ہے کہ ''[رس کا] کیف ایک تسکینِ ذہنی ہے، ایسی تسکین جس میں احساسِ ذہنی ہر شے سے ہٹ کر ایک مرکز پر کام کررہا ہو۔ کسی بات میں کھوئے جانے سے احساسِ کیف حاصل ہوجاتا ہے، خواہ وہ غم ہی کیوں نہ ہو''۱۳۔ یہ ایک نہایت اہم بات ہے کہ رس، ایک احساسِ کیف ہے، مگر یہ لازم نہیں کہ جس شے، منظر، واقعے یا فن پارے سے یہ حاصل ہورہا ہے، وہ خوشی سے عبارت ہو۔ رس، ایک لحاظ سے روح کا مراقبہ ہے۔

اب میراجی کی نظم 'رس کی انوکھی لہریں' کی طرف پلٹیے۔ یہ نظم رس کے ظاہر ہونے کے مراحل کو پیش کرتی محسوس ہوتی ہے۔ نظم کے پہلے دو مصرعے: 'میں یہ چاہتی ہوں کہ دنیا کی آنکھیں مجھے دیکھتی جائیں، یوں دیکھتی جائیں جیسے/کوئی پیڑ کی نرم ٹہنی کو دیکھے'، انبھاوَ یعنی اداکاری کی ذیل میں آتے ہیں۔ متکلم یہاں ڈرامے کی کردار نظر آتی ہیں، اور دنیا تماشائی۔ رس کا نظریہ بنیادی طور پر ڈرامے ہی سے متعلق تھا۔ (بھرت کا رس سے متعلق نظریہ، ایک حد تک ارسطو کے کتھارسس کے نظریے سے ملتا جلتا ہے۔ ایک بڑا فرق یہ ہے کہ کتھارسس صرف دو جذبوں (رحم اور خوف) سے وابستہ ہے، جب کہ بنیادی رسوں کی تعداد آٹھ اور جملہ رسوں کی تعداد انچاس تک جا پہنچتی ہے)۔ نظم کے اگلے مصرعے بتاتے ہیں کہ 'دنیا' سے مراد جنگل کی دنیا ہے۔ اسی لیے متکلم خواہش کرتی ہے کہ اسے پیڑ کی نرم، لچکیلی ٹہنی کی طرح دیکھیں، جس کے پتے گر چکے ہوں؛ وہ فطرت کی دنیا میں اپنے فطری لباس میں ہو۔ اس سے ہوا کے جھونکے لپٹیں، چھیڑیں، پنچھیوں کے گیتوں کی گرم لہریں اس کے جسم سے ٹکرائیں، یعنی یہ سب 'وبھاوَ' (محرک (بنے)؛ اسے لاج آئے، نئے سے نیا رنگ اس کے چہرے اور جسم پر ابھرے اور مٹے، یعنی 'انو بھاوَ' اور 'ویا بھچاری بھاوَ' پیدا ہوں۔ نظم کا آخری حصہ دیکھیے:

میں بیٹھی ہوئی ہوں

دوپٹہ میرے سر سے ڈھلکا ہوا ہے
مجھے دھیان آتا نہیں ہے، مرے گیسووَں کو کوئی دیکھ لے گا

مسرت کا گھیرا سمٹتا چلا جا رہا ہے
بس اب اور کوئی نئی چیز میرے مسرت کے گھیرے میں آنے نہ پائے
(کلیات، ص۱۶۴)

اس نظم میں بھی میراجی نے مسرت کا لفظ استعمال کیا ہے، مگر یہاں مسرت صاف طور پر رس کی مسرت ہے۔ نظم وبھاؤ سے شروع ہو کر رس پر ختم ہوتی ہے۔ رس میں کیف و مسرت کا گھیرا سمٹ جاتا ہے۔ سوائے ایک کیف کے باقی سب کچھ محو ہو جاتا ہے؛ ایک فصیل سی نمودار ہو جاتی ہے، نہ کوئی اور دھیان آتا ہے، نہ کوئی شے دھیان کو منتشر کر سکتی ہے۔ کیف وسرور کی ایک مطلق کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ بس یہی رس ہے۔ چوں کہ رس کا تعلق انسان کے بنیادی جذبات سے ہے، اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ رس کے تجربے کا ایک حاصل اپنی اصل و بنیاد سے جڑنا بھی ہے۔ اس نظم سے یہ بھی ظاہر ہے کہ میراجی نے رس کو معرفتِ روح مطلق کے مفہوم میں استعمال نہیں کیا؛ رس کی لہریں، جسم و چشم و گوش کے اسرار سے متعلق ہیں۔

اس نظم کی ایک اور خاص بات یہ ہے کہ نہ صرف اس کا موضوع 'رس' ہے، بلکہ یہ خود بھی رس کی حامل ہے اور رس کو تحریک دینے والی ہے۔ نظم کے ابتدائی مصرعوں کو دوبارہ پڑھیں تو لگے کہ متکلم دراصل نظم ہے، جو اپنے قارئین سے مخاطب ہے: 'میں یہ چاہتی ہوں کہ دنیا کی آنکھیں مجھے دیکھتی جائیں، یوں دیکھتی جائیں جیسے رکوئی پیڑ کی نرم ٹہنی کو دیکھے'؛ پیڑ کی نرم ٹہنی فطرت، حسن، نمو کا احساس پیدا کرتی ہے، یعنی خود اپنا۔ نظم بھی آرزو کرتی ہے کہ اس کی فطرت، حسن، نمو یعنی خود اسے دیکھا جائے۔

واضح رہے کہ رس کی مسرت، آرٹ میں مضمر ہوتی ہے اور آرٹ سے حاصل ہوتی ہے۔ آرٹ کیا ہے؟ سادہ ترین تعریف یہ ہو سکتی ہے کہ ایک ایسا متن جو کسی واقعے سے تحریک پا سکتا ہے، مگر اس میں واقعہ تحلیل ہو جاتا ہے، یا منقلب ہو جاتا ہے، اور چیزے دیگر بن جاتا ہے؛ مانوس سے ایک نامانوس شے تخلیق پاتی ہے۔ جس متن کو ہم آرٹ کہتے ہیں، وہ خود اپنی جانب رجوع کرتا ہے۔ اسے محسوس کرنے اور اس کے رس تک پہنچنے کے لیے ہم اس کی 'مسلسل اپنی جانب رجوع کرنے والی، نسبتاً خود مختار دنیا' تک محدود رہنے کے پابند ہوتے ہیں۔ البتہ اس کی تفہیم میں ہم 'باہر' دیکھنے پر مجبور ہوتے ہیں؛ تفہیم کا عمل رس کے بعد شروع ہو سکتا ہے۔ رس یا اس سے ذرا سی مماثل اصطلاح جمالیاتی مسرت ہے، جو معرفت و عرفان کی مسرت سے مختلف ہے۔ عرفانی مسرت: بیکرانی، غیر معمولی پھیلاؤ، اور بلندی کی طرف جانے کی ایک ناقابلِ بیان مسرت ہے، جب کہ رس/آرٹ کی مسرت: خود میں سمٹنے، ایک اپنے مرکز کی طرف پلٹنے، یا ایک مرکز خلق کرنے کی نشاط انگیز کیفیت ہے۔ دوسرے لفظوں میں میراجی کی نظم اساطیر کی اس علامتی معنویت کو معطل کرتی ہے، جس کے ڈانڈے مابعد الطبیعی دنیا سے ملتے ہیں۔ اسے جدید اردو نظم میں ایک پیراڈائم شفٹ سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ مابعد الطبیعی دنیا سے الگ ہو کر میراجی کی نظم (اور اس وسیلے سے جدید اردو نظم) بشری، حسی، فطری، مادی دنیا کی

ملکیت قبول کرتی ہے،اور اس کے ساتھ ہی اس کی کثافت، اس کے حسن، اس کے رس ،اس کی دوئی ،اس کی تلخیوں، اس کے خوف، واہموں اور اس کی فنا پذیری کو بھی تسلیم کرتی ہے۔

رس کی انوکھی لہریں' کی فضا اسطوری ہے ،مگر یہ نظم ،اسطوری علامتی معنویت کو معطل کرتی ہے ،یعنی نظم اپنے بنیادی خیال میں اسطوری فضا کی مداخلت نہیں کرنے دیتی۔اسطور میں علامت بننے کی ایک قسم کی 'ساختیاتی استعداد' ہوتی ہے،لیکن میراجی نے نظم میں قدیم ہندوستانی ناٹک ،فطرت ،اس کے انسانوں سے کلام کرنے کے اسطوری انداز کو اس اسلوب میں پیش کیا ہے کہ نظم 'جدید شعری تمثالوں' کی حامل ہوگئی ہے۔اساطیر کے سلسلے میں میراجی کا طریق کار عام طور پر یہی ہے؛ اساطیر کے قدیمی ،علامتی معانی کو معطل رکھنا ،تا کہ معنی سازی کے عمل میں ان سے حسبِ ضرورت مدد لی جائے ،نہ کہ وہ معنی سازی کا کلی اختیار اپنے ہاتھ میں لے لیں۔اصل یہ ہے کہ میراجی اپنے شعری تخیل کو ماضی کی کامل سپردگی میں نہیں دینا چاہتے، ماضی پر اپنے اختیار کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں کہ اس کی تعبیر کرسکیں؛اس کے معنی خود طے کرسکیں۔میراجی اساطیری تجربے کو وہ 'پوزیشن' اختیار نہیں کرنے دیتے کہ وہ ان کے تاریخی تجربے کو نگل جائے۔اس سلسلے میں میراجی کی مزید دو نظمیں 'نادان' اور 'محرومی' ہماری توجہ چاہتی ہیں۔ان دونوں نظموں کی فضا بھی اساطیری ہے۔یعنی ایسی فضا جس میں آدمی اور فطرت میں دوئی نہیں ہوتی؛ آدمی فطرت سے اور فطرت آدمی سے کلام کرتی ہے؛ آدمی، فطرت کے کلام کے معانی نہ صرف سمجھتا ہے ، بلکہ انھیں مقدس سمجھ کر ان کی راہنمائی قبول کرتا ہے،اور پھر فطرت کے واقعات سے کہانیاں تخلیق کر کے اپنی ہستی اور کائنات کے بنیادی سوالوں کے جواب تلاش کرتا ہے۔پہلے دیکھیے کہ مذکورہ نظموں کی فضا کیوں کر اسطوری ہے؟

یہ کیسے منظر ہیں کیسی باتیں ہیں جو مجھ سے کہنا چاہتی ہو؟
سرود میں نے سنے ہیں پیڑوں کی ٹہنیوں سے
لچکتے نغمے،
فلک پہ بہتے ہیں بادلوں کے جو ننھے ٹکڑے
پھسلتے نغمے
ہوا کے جھونکوں سے میرے کانوں نے سن رکھے ہیں
مچلتے نغمے
مگر مجھے کچھ سمجھ نہ آئی

('نادان'، کلیات، ص ۱۲۹)

میں کہتا ہوں تم سے اگر شام کو بھول کر بھی کسی نے کبھی کوئی دھندلا ستارہ نہ دیکھا
تو اس پر تعجب نہیں ہے، نہ ہوگا

ازل سے اسی ڈھب کی پابند ہے شام کی ظاہرا بے ضرر شوخ ناگن
ابھرتے ہوئے اور لچکتے ہوئے اور مچلتے ہوئے کہتی جاتی ہے آؤ مجھے دیکھو میں نے
تمھارے لیے ایک رنگین محفل جمائی ہوئی ہے
انوکھا سا ایوان ہے، ہر طرف جس میں پردے گرے ہیں وہاں جو بھی ہو اس کو
کوئی نہیں دیکھ سکتا
تہیں اس کے پردوں کی ایسے لچکتی چلی جاتی ہیں جیسے پھیلی ہوئی سطح دریا نے
اٹھ کر دھندلکے کی مانند پنہاں کیا ہو فضا کو نظر سے
ذرا دیکھو، چھت پر لٹکتے ہیں فانوس، اپنی ہر اک نیم روشن کرن سے سجھاتے
ہیں اک بھید کی بات کا گیت جس میں مسہری کے آغوش کی لرزشیں ہوں
ستونوں کے پیچھے سے آہستہ آہستہ، رکتا ہوا اور جھجکتا ہوا چور سا یہ یہی کہہ رہا
ہے: وہ آئے، وہ آئے

....

ازل سے اسی ڈھب کی پابند ہے شام کی شوخ ناگن
یہ ڈستی ہے، ڈستے ہوئے کہتی جاتی ہے....جاؤ! اگر تم جھجکتے رہو گے تو
ہر لمحہ یکساں روش سے گزر جائے گا اور تم دیکھتے ہی رہو گے اکیلے اکیلے
تمھیں دائیں بائیں، تمھیں سامنے کچھ دکھائی نہ دے گا فقط سرد دیواریں ہنستی رہیں گی
مگر ان کا ہنسنا بھی آہستہ آہستہ بیتے زمانے کی مانند اک دور کی بات معلوم ہونے لگے گا

....

میں اب مانتا ہوں مجھے دائیں بائیں، مجھے سامنے کچھ دکھائی نہیں دے رہا ہے، فقط
سرد دیواریں ہنستی چلی جا رہی ہیں
میں اب مانتا ہوں کہ میں نے اس ایوان کو آج تک اپنے خوابوں میں دیکھا ہے لیکن
وہاں کوئی بھی چیز قرینے سے رکھی نہیں ہے
کہ جیسے بتایا ہے تو نے تری اک رنگین محفل سجی ہے
مسہری کے آغوش کی لرزشوں کا مجھے خواب بھی اب نہ آئے گا....میں اپنے
کانوں سے کیسے سنوں گا، وہ شہنائی کی گونج.......سیندور
کا سرخ نغمہ، جسے سن کے دالان میں آنے جانے کی آہٹ
سے ہنگامہ ہو جاتا ہے ایک پل کو

مجھے تو فقط سرد دیواریں سنائی دے جارہی ہیں

('محرومی'، کلیات، ص ۱۳۱ تا ۱۳۳)

دونوں نظمیں واحد متکلم کے صیغے میں لکھی گئی ہیں۔ دونوں میں یہ بات بھی مشترک ہے کہ دونوں کے متکلم فطرت کے کلام کو اسی طرح سننے کی کوشش کرتے ہیں، جس طرح اساطیری عہد کا کوئی شخص۔ نظموں کی فضا کو دیکھیں تو وہ یکسر اساطیری ہے؛ یعنی پیڑ، جھونکے، بادل، شام، ستارے، آسمان؛ اور فطرت کو استعارہ بنانے کا بھی عمومی اساطیری عمل ہے۔ شام، ناگن ہے، اور ستاروں بھرا فلک ایوان ہے، اور یہ سب بھید بھرا ہے۔ گویا متکلم قدیم، اساطیری زمانے میں پہنچتا ہے، فطرت کی آوازیں سننے کی کوشش بھی کرتا ہے، مگر وہ انھیں سمجھ نہیں پاتا۔ پہلی نظم کا متکلم تنگ آ کر اپنے غم کدے میں واپس جاتا ہے جہاں سے پریشان ہوکر وہ ندی کی پھیلی پھیلی کھلی فضا میں گیا تھا، مگر اسے وہاں بھی سیاہ، تاریک، چپ، مٹیلے بادل نظر آئے، اور اداس باتوں کی لہریں سنائی دیں۔ اسے یہ بات سمجھ نہیں آئی کہ یہاں اور وہاں، یعنی 'اِس غمکدے' اور 'اُس قدیمی فطرت' میں ایک جیسی کیفیت کیوں تھی؟ اساطیری اور جدید زمانے، ثقافتی لاشعور اور شخصی شعور میں کافی کچھ مماثل ہے؛ اساطیر جدید زمانے کی الجھنوں کو سمجھنے میں مدد دے سکتی ہیں، لیکن اس کے باوجود نظم کا متکلم جدید زمانے میں، اور اپنے شخصی شعور کی طرف پلٹتا ہے؛ وہ اساطیری علامت سے تاریخی تجربے کی طرف لوٹ آتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ایک طرح کی بیگانگی کا تجربہ بھی کرتا ہے۔ یہ بات دوسری نظم میں نسبتاً زیادہ واضح محسوس ہوتی ہے۔

ہر چند دوسری نظم کا بنیادی موضوع محبوب سے ملاقات ہے، جو بالآخر محرومی پر منتج ہوتی ہے، مگر اسے جس طرح پیش کیا گیا ہے، وہ سربسر اسطوری منظر ہے؛ اسطورہ بھی ایک عام سے واقعے کو ایک غیر معمولی دیومالائی کہانی میں بدل دیتی ہے۔ بہ ظاہر تو یہ نظم محبوبہ سے ملاقات کی آرزو کے ٹوٹنے کے پس منظر میں لکھی گئی محسوس ہوتی ہے، مگر یہ پس منظر نظم کے اسطوری پیش منظر میں تحلیل ہوجاتا ہے۔ شام کی شوخ ناگن، ازل سے اپنی جانب بلاتی آئی ہے: اساطیر آج بھی اپنی جانب بلاتی ہیں۔ جب آدمی اس ناگن یعنی اسطوری سحر کی گرفت میں آتا ہے تو ہر شے کو اسی طرح بھول جاتا ہے، جس طرح کنول کا منظر دیکھ کر ہر شے سے بے نیاز ہوجاتا ہے۔ ستاروں بھرا آسمان ایک ایوان ہے، جس میں فانوس لٹکے ہیں، پردے گرے ہیں مسہری بچھی ہے، جیسے راجا اندر نے وہاں آنا ہو۔ نظم کا متکلم کہتا ہے کہ اسے یہ منظر خوابوں میں آتا رہا ہے۔ یعنی اس کے اجتماعی لاشعور میں یہ منظر محفوظ ہے۔ نظم کی یہ لائنیں: 'میں اب مانتا ہوں کہ میں نے اس ایوان کو آج تک اپنے خوابوں میں دیکھا ہے لیکن ر وہاں کوئی بھی چیز قرینے سے رکھی نہیں ہے' بتارہی ہیں کہ 'اب'، اس جدید زمانے میں اجتماعی لاشعور پر شخصی لاشعور اور شعور حاوی ہوگیا ہے، اس لیے وہاں علامتیں قرینے سے موجود نہیں ہیں، اس ترتیب اور سلیقے سے محروم ہوگئی ہیں، جو ان کی اوّلین ترتیب تھی، جس کی بنا پر ان کے مطالب آدمی پر ایک خود کار طریقے سے روشن ہوجاتے تھے۔ جدید زمانے تک پہنچتے پہنچتے آدمی اندر سے کافی بدل گیا ہے۔ اس کی

یادداشت میں اسطوری دنیا موجود ہے، مگر اس کا سامنا اپنے زمانے کی سرد دیواروں سے ہے۔ لہٰذا وہ فطرت کا کلام نہیں سنتا، اپنے غمکدے کی سرد دیواروں کی باتیں سنتا ہے۔ 'غم کدہ' اور 'سرد دیواریں' صرف میراجی کے متکلم کو بہت کچھ نہیں کہہ رہیں، ہمیں بھی بہت کچھ بتا رہی ہیں۔ میراجی جدید نظم کی شعریات کے اس اہم اصول کی سختی سے پابندی کرتے ہیں کہ 'اشاریت' (suggestiveness)، ابہام اور تمثالیں، وضاحت وقطعیت کے مقابلے میں کہیں زیادہ مئوثر اور معنی خیز ہیں۔ جب متکلم کہتا ہے کہ ''میں اب مانتا ہوں مجھے دائیں بائیں، مجھے سامنے کچھ دکھائی نہیں دے رہا ہے، فقط سرد دیواریں ہنستی چلی جارہی ہیں'' تو ہم اس متحرک تمثال کی مدد سے سمجھ سکتے ہیں کہ مکمل تاریکی کس کی طرف اشارہ کررہی ہے، اور دیواریں کب سرد ہوتی ہیں، اور وہ دیواریں ہیں کون سی، جو بے حس، سنگین ہیں، اور جو متکلم کی حالت پر قہقہے لگارہی ہیں۔ اساطیر میں مکمل تاریکی، شعورِ خالص کی علامت ہے، لیکن یہاں تاریکی کا تسلط ایک دوسرا مفہوم رکھتا ہے۔ 'کچھ دکھائی نہ دینے' سے اس بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ کوئی مدد کے لیے موجود نہیں، جو سہارے تھے، باقی نہیں رہے، آدمی کو اپنی وجودی تنہائی کی 'سیاہ حقیقت' کا سامنا ہے۔ یہ حالت بڑی حد تک مماثل ہے، خواب واساطیر کی دنیا سے جدید انسان کی بے دخلی ومعزولی یعنی Displacement کی۔ سرد دیواریں، موت جیسی تاریک وسرد زندگی کی علامت ہیں۔ ایک سطح پر تو سرد دیواروں کا مفہوم، محبوب سے خالی تاریک ایوان کا ہے، مگر دوسری سطح پر ان کا مفہوم، اساطیری دنیا سے معزولی کے بعد، اس قید خانے کا ہے، جس میں جدید تمدن کا آدمی رہنے پر مجبور ہے۔ نظم میں فطری اور مدنی زندگی کا تضاد بھی اجاگر کیا گیا ہے۔ آدمی کے خوابوں میں شام، رات، ستاروں سے عبارت اساطیری دنیا آتی ہے، لیکن وہ حقیقت میں سرد دیواروں کے قید خانے میں محبوس ہے، یعنی اپنے خوابوں کی دنیا سے بے دخل ہے۔ وشنو مت میں 'عروسی تصوف' کا تصور ملتا ہے۔ ''عروسی تصوف میں بھگت یعنی عاشق ایک الوہی ہستی (Deity) کو اپنے شوہر یا مرد عاشق کا مرتبہ دیتا تھا، اور بھگت خود کو الوہی ہستی کی اطاعت گزار بیوی سمجھتا تھا، یا نسوانی عاشق۔ وشنومت میں تمام بھگت اپنی صنف سے بالاتر ہوکر خود کو عورت سمجھتے تھے، اور الوہی ہستی کو مرد تصور کرکے، اس سے وصال چاہتے تھے''۱۴۔ دیوداسی کا تصور بھی عروسی تصوف سے آیا ہے۔ دیوداسی وہ عورت ہے جس نے شادی کے روایتی ادارے کے خلاف بغاوت کرتے ہوئے، خود کو الوہی ہستی کی دلھن سمجھا ہے۔ میرابائی نے اپنی کئی نظموں میں کہا ہے کہ 'اے سہیلی میں برہمن سے بیاہی ہوں' یعنی خود کو ابدی شوہر کی دلھن کہا ہے، اور اپنی آتما کے پرماتما کے ساتھ اٹوٹ بندھن کا ذکر کیا ہے۔ برسبیلِ تذکرہ، میراجی نے اپنی سوانحی تحریر میں میرابائی سے اپنا تعلق کا ذکر کیا ہے کہ جس برندابن نے ان کے تخیل کو شدت سے متاثر کیا، میرابائی بھی اسی جنگل میں بھٹکی تھی۔ میرابائی کی شادی شہزادہ بھوج راج سے ہوئی تھی۔ اس کے مرنے پر میرابائی کو ستی ہونے کے لیے کہا گیا تو اس نے یہ کہہ کر انکار کردیا کہ وہ تو کرشن جی کی دلھن ہے۔ اس کے بعد میرابائی برندا بن میں آئی۔ میراجی کی نظموں میں دیوداسی کے علاوہ دلھن کا امیج کئی نظموں میں ابھرا ہے، اوران کا پس منظر

بڑی حد تک ویشنو مت کا یہی عروسی تصوف ہے،بھگتی شعرا میں جس کی سب سے بڑی نمائندہ میرابائی ہیں۔دلھن کا امیج ،اپنے محبوب سے وصال کی آتشیں آرزو کا مفہوم رکھتا ہے۔میرا جی کی نظم 'محرومی' میں بھی کئی عروسی متعلقات ظاہر ہوئے ہیں،جیسے مسہری، سیندور،شہنائی وغیرہ۔نظم 'آخری سنگار'تو پوری کی پوری رادھا کی عروسی تمثال پیش کری ہے:''سوامی اپنے دیس سدھارے میں برہا کی ماری رلیکن رادھا بھی جائے گی جہاں گئے گردھاری رصندل کی ہے چِتا بنائی اور پھولوں سے سنواری رسولہ سنگار سے سج کر آتی ہے تیری پیاری ریہ ہے پیت کے میٹھے گیت کی درد بھری سنچاری''(کلیات ،ص۳۵۳)۔عروسی تصوف میں محرومی کا جواز موجود نہیں۔ میرا جی کی نظم میں عروسی متعلقات ،اپنے اساطیری پس منظر کے ساتھ ،اس فاصلے کو شدت سے نمایاں کرتے ہیں جو ویشنو مت کے عروسی تصوف اور زمانہ ء حال کے تجربے میں موجود ہے۔نظم' محرومی'اور آخری' سنگار'دونوں میں محرومی موجود ہے ۔ایک اور بات بھی پیش نظر رکھی جانی چاہیے کہ میرا جی کی نظم کا متکلم نسائی نہیں ،مردانہ ہے۔عروسی تصوف میں مرد متکلم ،یا مرد عاشق کی گنجائش نہیں۔ بیشتر ویشنو بھگتی شعرا نے نسائی واحد متکلم کا صیغہ اختیار کیا ہے۔خود میرا جی نے گیتوں میں نسائی واحد متکلم کا صیغہ برتا ہے۔

واضح رہے کہ بے دخل ومعزول آدمی دو دنیاؤں میں جیتا ہے ؛ ایک چھوڑی ہوئی دنیا ،اور دوسری وہ دنیا جس میں وہ جلاوطن کیا گیا ہے۔ جس طرح ایک جلاوطن کی دونوں دنیائیں ایک دوسرے سے مسلسل مکالمے میں مصروف رہتی ہیں، اسی طرح اساطیری دنیا سے بے دخل ہونے کے باوجود جدید انسان ،ان سے مکالمے میں مصروف رہتا ہے،مگر یہ مکالمہ اکثر متناقضانہ صورت اختیار کرتا ہے۔ یہ صورتِ حال ،آدمی کی بے دخلی ومعزولی کو مکمل نہیں ہونے دیتی۔ میرا جی کی نظموں میں جنس کے موضوع کا ایک پس منظر اساطیری بھی ہے!

میرا جی کی نظموں میں جنس کا موضوع ایک سے زیادہ پہلو رکھتا ہے ۔نقادوں نے 'لب جوے بارے'،'میں جنسی کھیل کو صرف اک تن آسانی سمجھتا ہوں'،'تن آسانی '،'رسیلے جرائم کی خوشبو'،'جنسی عکس خیالوں کا' جیسی نظموں کا ذکر زیادہ کیا ہے،اور ان کی مدد سے میرا جی کو ایک جنس زدہ شاعر ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔اس بنا پر ان کی نظموں میں جنس کے ٹھیک ٹھیک کردار کا جائزہ نہیں لیا جاسکا۔ اوّل تو ماننا چاہیے کہ میرا جی نے جنس کے حوالے سے بعض نظمیں بے حد کمزور لکھی ہیں ؛وہ اس قدر واضح اور یک رخی ہیں کہ جنسی خواہش کا طفلانہ اظہار محسوس ہوتی ہیں۔مثلاً'بے تکلف عریانی ،بے حجاب جنسیت'،'تشبیہیں'۔یہ نظمیں نوجوانی کے اس خیال کے تحت لکھی گئی ہیں کہ آزادی کا دوسرا نام جنسی آزادی ہے،اور فطرت کا مذہب یہی آزادی ہے۔ یہ خیال عام طور پر سماجی امتناعات کے ردّعمل میں پیدا ہوتا ہے،اور سماج پر چار حرف بھیج کر آدمی فطرت کی آغوش میں پناہ لیتا ہے۔نظم 'اے ریاکارو'اور'دور کرو پیراہن کے بندھن کو' میں آزادی کا یہی تصور ملتا ہے:

اندازِ نظر کی الجھن کو تم شرم وحیا کیوں کہتے ہو؟
جنسی چاہت کی برکت کو ملعونِ خدا کیوں کہتے ہو؟

('اے ریا کارو'، کلیات، ص ۵۲۹)

فطرت کا مذہب کیا ہے؟ آزادی ہی آزادی ہے
اور اگر اس مذہب کو مانے گا نہ دل .... بربادی ہے
حسن چھپا کر کیوں رکھتے ہو؟ حسن نگاہوں میں لاؤ
خالق فاخر ہے تخلیق کا ،اس کے پیرو بن جائے
دور کرو پیراہن کے بندھن کو اپنے جسموں سے
اک وحشی رفتار کو حرکت میں لے آؤ جذبوں سے
دوری حاصل کر لو بندی خانے کے ان لمحوں سے
مرد ہو،عورت سے مل جاؤ،عورت ہو تو مردوں سے

('دور کرو پیراہن کے بندھن کو'، کلیات، ص ۵۳۵)

یہ بالکل معمولی نظمیں ہیں،اور ان کا حوالہ میرا جی کے شاعری کے ارتقا کے مطالعے ہی میں دیا جا سکتا ہے ،اور بس ۔میرا جی کی شاعری میں جنس کے سلسلے میں غلط فہمیوں کا ایک اور باعث خود میرا جی بھی تھے کہ انھوں نے نہ صرف کسی ابہام کے بغیر استمنا بالید پر لکھا ہے، بلکہ اپنی نظموں ،مثلاً 'میں جنسی کھیل کو صرف اک تن آسانی سمجھتا ہوں'اور'تن آسانی' میں اسے باقاعدہ موضوع بھی بنایا ہے ۔میرا جی کی کمزور نظمیں اپنی جگہ،لیکن سچ یہ ہے کہ انھوں نے جنس کے حوالے سے بعض بے حد عمدہ نظمیں بھی تخلیق کی ہیں،جن میں سے کچھ کا ذکر اگلے صفحات میں آرہا ہے۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ جنس ان کی نظموں کے اہم ترین موضوعات میں سے ایک ہے۔ وہ جنس کو آدمی کی 'اصل' یعنی اس کی بشری اور حیاتیاتی اصل سمجھتے محسوس ہوتے ہیں۔ ہر چند وہ فرائیڈی نفسیات کے جنس سے متعلق نظریات کو بھی تسلیم کرتے ہیں۔اسی طرح رس میں پہلا بنیادی مستقل جذبہ محبت ہے ؛میرا جی کے یہاں محبت کی اساس بھی جنس ہے۔ بایں ہمہ سوچنے والی بات یہ ہے کہ آدمی کو اپنی 'اصل' باور کرانے کی ضرورت کیوں پیش آتی ہے ؟ جسے ہم 'اصل' کہتے ہیں، وہ تو ''ہے''؛اس کا تجربہ 'ہونے' کا تجربہ ہے۔ بلاشبہ آدمی کی 'اصل' ''ہے''،مگر تہذیب ،قومی بیانیے ، رسمی اخلاقیات وغیرہ اس 'اصل' پر بھاری لباس کی طرح ہیں۔میرا جی کے یہاں لباس، پردہ ،دوری جیسے الفاظ بار بار ظاہر ہوتے ہیں،جو'اصل' کو چھپانے اور دور رکھنے کا مفہوم رکھتے ہیں۔ یوں'اصل' موجود ہوتے ہوئے ،آدمی سے دور ہوتی ہے۔

میرا جی جب جنس کو محبت کی اساس سمجھتے ہیں تو یہ ایک طرح سے رادھا اور کرشن کی محبت کی کہانی کی نئے سرے سے قرأت ہے۔ ویشنومت سے متاثر چیتن دیو کے گیتوں میں خود بہ قول میرا جی رادھا کرشن استعارہ ہیں،اور''عام نظریہ یہ ہے کہ رادھا سے روح انسانی مراد ہے ،...اور کرشن سے معبود یعنی خدا سے مطلب ہے''۱۵۔لیکن میرا جی کی نظموں میں رادھا و کرشن کا استعارہ،جنسی محبت کا استعارہ ہے۔رادھا و کرشن کی

عشقیہ کہانی کا مذہبی مفہوم،صنفی امتیاز سے بالاتر ہونے میں مضمر ہے؛رادھا ایک نسوانی وجودنہیں رہ جاتی ، بلکہ وہ انسانی روح کی علامت بنتی ہے، جو یکساں طور پر مرد اور عورت میں موجود ہے،اور کرشن مردنہیں رہ جاتا،معبود بن جاتا ہے ،جوصنفی امتیاز سے بالاتر ہے۔رادھا وکرشن کی کہانی کے اس مفہوم میں ایک ایسی عظمت اور بے کرانیت کی طرف اشارہ ہے ، جسے انسانی روح ،دانشِ عظیم کی جستجو کے دوران میں اپنا سب سے بڑا آدرش بناتی ہے۔گویا رادھا وکرشن اپنی بشری اساس سے منقطع ہوکر ،اپنی انفرادی شخصی ہستیوں کوفنا کر کے ،ایک تجرید میں ڈھل جاتے ہیں ،جنھیں محض ایک آدرش کی صورت سمجھا جاسکتا ہے؛یعنی ان کی آرزو اسی وقت کی جاسکتی ہے ،جب انھیں ’ایک دوسری ،بلند،مثالی دنیا‘ میں تصور کیا جائے ۔میراجی انھیں ’دوسری ،بلند، مثالی ،اسطوری دنیا‘ سے اپنی حقیقی دنیا میں لے آتے ہیں۔ یوں میراجی اپنی نظم میں رادھا وکرشن کی کہانی کی نئی تعبیر سے ایک نیا منطقہ تخلیق کرتے ہیں،جسے جنس کا جمالیاتی منطقہ کہنا چاہیے ۔وزیر آغا بھی میراجی کے یہاں رادھا وکرشن کی محبت کے جنسی پہلو کونمایاں دیکھتے ہیں۔ان کے مطابق رادھا وکرشن کی محبت میں اگرچہ سنجوگ کے لمحے کم آتے تھے،مگر جو آتے تھے ، وہ ’’مدھر‘‘ سے عبارت تھے،جو دراصل مرد اور عورت کی جنسی محبت کے والہانہ پن اور شدت کواجاگر کرتا ہے۱۶۔

میرا جی کے یہاں جنس کا جمالیاتی تصور ،زرخیزی کے اسطوری تصور کے مماثل محسوس ہوتا ہے۔ اساطیر میں دوطرح کی رسومات ملتی ہیں؛ایک وہ جن کا تعلق زرخیزی سے ہے ،دوسری وہ جو راہبانہ ومتصوفانہ ہیں۔جنس کے حوالے سے زرخیزی کی ہندوستانی اساطیری رسومات ’’جنس اوراس سے وابستہ تشدد کو زندگی کے چکر کو جاری رکھنے کا منشا رکھتی ہیں۔ جب کہ متصوفانہ وراہبانہ رسومات جنس اور تشدد سے نفرت کرتی ہیں،کیوں کہ یہ مخلوقات کوجنم کے لامتناہی چکر میں گرفتار رکھتی ہیں۔اسی طرح تمام [اساطیری] رسومات جنسی علامت ہیں (پھول،گھاس،صندل کا خمیر،خوشبو) یا تشدد (خون کی قربانی، ناریل کا پھوڑنا،خوراک کا نذرانہ اور اسے ہضم کرنا)،دوسری طرف راہبانہ نقطہ ءنظر سے تمام رسومات جنس مخالف ہیں(تجرد،شوخ لباس،خوشبوؤں،صندل کےخمیر، پھولوں اور زیوروں کومسترد کرنا،بدن پر راکھ ملنا) اور عدم تشدد (برت رکھنا،سبزی خوری)‘‘۱۷۔ لہٰذا میراجی نے رادھا وکرشن کی محبت کے استعاراتی مفہوم پر اس کے جنسی مفہوم کوفوقیت دی ہےتو دراصل زرخیزی کے کلٹ کومتصوفانہ/راہبانہ کلٹ پر ترجیح دی ہے۔زرخیزی کا کلٹ ،نہ صرف حسی ،جنسی ،مادی پہلوؤں کو اہمیت دیتاہے ، بلکہ معنی کی زرخیزی کا تمثیلی مفہوم بھی رکھتا ہے ۔یوں بھی متصوفانہ اور راہبانہ رسوم ،معنی کی جستجو سمیت ،ہرطرح کی جستجو کےختم ہونے سے عبارت ہیں،جب کہ زرخیزی کی رسوم ،معنی کی افزائش کی سعی سے عبارت ہیں۔

معنی کی زرخیزی کےتمثیلی مفہوم سے یہاں مراد یہ ہے کہ حسی تجربے،جنسی سنجوگ یا جنس کے احساس، مادی حقیقت اور’تاریخی صورتِ حال‘ کومعنی کی تخلیق کا سرچشمہ اسی طرح بنایا جاسکتا ہے،جس طرح اساطیر میں

عام ،معمولی واقعات کو غیر معمولی اور کبیری معانی کی افزائش کا ذریعہ بنایا جاتا ہے ۔یہ سب دراصل ایک اہم حقیقت کا مظہر ہے کہ 'معنی ،جسم رکھتا ہے'؛معنی کا ظہور ایک محسوس ہیئت میں ہوتا ہے ، جسے ہم معنی کہتے ہیں، وہ لفظ کے سبب ہے، لفظ کے اندر ہے؛ وہ لفظ میں ملفوف نہیں، لفظ کے گوشت پوست میں رواں ہے ۔ہم معنی نام کی کسی چیز کا تصور ،لفظ کے بغیر نہیں کر سکتے۔ چوں کہ معنی جسم رکھتا ہے ،اس لیے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ جسم کے ایک حصے کا تجربہ ،اپنے محسوسات کے ساتھ یا اپنے اثر و نتیجے کے ساتھ ،یا اپنے آخری معنی کے ساتھ جسم کے دوسرے حصوں کو منتقل ہوکر رہتا ہے۔معنی کی ترسیل کا عمل جسم میں اِدھر سے اُدھر مسلسل جاری رہتا ہے۔آدمی کا جنسی و جمالیاتی تجربہ ،اس کے سیاسی ،سماجی تجربے سے الگ نہیں رہ سکتا،اور اس کے برعکس بھی ہوسکتا ہے۔ برسبیلِ تذکرہ ،منٹو کے افسانے 'سوراج کے لیے' کا تھیم ہی یہی ہے۔افسانے کا مرکزی کردار غلام علی گاندھی سے متاثر ہوکر کہتا ہے:''جب تک ہندوستان کو سوارج نہیں ملتا ،میرا اور نگار [اس کی بیوی] کا رشتہ بالکل دوستوں جیسا ہوگا''۔یعنی اس کی جنسی ،ازدواجی زندگی ، اس کی اجتماعی ،سیاسی صورتِ حال سے براہ راست منسلک ہے۔خود میراجی نے ''کچھ اپنے بارے میں'' لکھتے ہوئے ،اس طرف اشارہ کیا ہے:''موجودہ صدی کی بین الاقوامی کش مکش (سیاسی،سماجی اور اقتصادی) نے جو انتشار نوجوانوں میں پیدا کردیا ہے،وہ بالخصوص میرا مرکزِ نظر رہا اور آگے چل کر جدید نفسیات نے اس تمام پریشاں خیالی کو جنسی رنگ دے دیا''۱۸۔ غورطلب بات یہ کہ میراجی، بین الاقوامی سیاسی، سماجی ،اقتصادی کش مکش سے پیدا ہونے والے انتشار کو جنس سے کیوں منسلک کررہے ہیں؟ کیا اس لیے کہ سیاسی ،سماجی ،اقتصادی کش مکش،آدمی کے شعور میں انتشار پیدا کرتی ہے ،اور وہ اس انتشار کی تاب نہ لاکر اپنے جبلی ،جنسی جذبے میں پناہ لیتا ہے ، جہاں اسے وقتی طور پر وصل واتحاد کا تجربہ ہوتا ہے؟یا اس لیے کہ قومی و بین الاقوامی صورتِ حال ،خود کو تجرید اور مابعد الطبیعیات کے طور پر ظاہر کرتی ہے ، جو آدمی کے اندر عظیم آدرشوں کو جنم دیتی ہے،جن کی خاطر آدمی اپنی اور دوسروں کی جان کی پروا بھی نہیں کرتا،یعنی زندگی سے زیادہ موت کے منطقے میں سرگرداں ہوتا ہے؛کیا جنس ایک ایسی حقیقت ہے جو آدمی کو عظیم آدرش اور موت کے منطقے سے واپس زندگی کی طرف لاسکتی ہے؟ یہ دونوں باتیں درست ہوسکتی ہیں....مگر اس صورت میں کہ ہم جنس کو اس کے تمثیلی واستعاراتی معنی میں استعمال کریں۔اسے ایک فرد کے آتشیں جذبے کے ساتھ ساتھ ،اس وصال کے مفہوم میں بھی لیں، جو ایک طرف خود فرد کو اس کی حقیقی ،حیاتیاتی ،حیات افزا اصل سے ولولہ خیز انداز میں جوڑتا ہے دوسری جانب دوسرے فرد سے عشرت آفریں جسمانی و جمالیاتی اتحاد کو ممکن بناتا ہے؛اور یہ دونوں تجربات آدمی کی اس دنیا کے معانی پر اثرانداز ہوتے ہیں، جو شعوری،سماجی دنیا ہے؛ایک معنی اسی وقت استعاراتی حیثیت اختیار کرتا ہے،جب وہ ایک منطقے سے دوسرے منطقے کی طرف منتقل ہوسکے۔اسی ضمن میں ن۔م۔راشد نے پتے کی بات ،سلیم احمد کے نام کے خط میں لکھی ہے۔

جنسی ہم آہنگی بنفسہٖ الگ چیز نہیں۔اس کا انسان کی معاشرتی ،معاشی ،سیاسی اور تہذیبی ہم آہنگی کے

ساتھ گہرا تعلق ہے۔ جہاں تک میں اپنی شاعری کے مفہوم یا غرض وغایت تک پہنچ پایا ہوں، میں سمجھتا ہوں کہ میری شاعری اسی کامل ہم آہنگی کی تلاش میں سرگرانی کی ایک کوشش ہے، کیوں کہ اس ہم آہنگی کے بغیر نہ فرد کی آزادی قائم رہ سکتی ہے، نہ سیاست میں اسے کوئی کامرانی حاصل ہوسکتی ہے۱۸۔ اصل یہ ہے کہ یہ سب، بیسویں صدی کے اس انکشاف کا حصہ ہے، جس کے مطابق آدمی کا ایک عمل، اس کے دوسرے عمل سے الگ تھلگ نہیں رہ سکتا۔ اگر لاشعور، شعور پر اثرانداز ہوتا ہے تو اس کے برعکس بھی ہوتا ہے (نفسیات)؛ شخصی تجربہ، سماجی، معاشی حقیقت سے متاثر ہوتا ہے (مارکسیت)؛ ایک شخص کے منشا ومعنی کی تشکیل محض انفرادی نہیں، ثقافتی عمل ہے (ساختیات)۔ لہٰذا میراجی کی جنس کے موضوع پر شاعری محض وشنومت کے تصورات کے کسی ایک حصے کی ترجمانی سے عبارت نہیں۔ ایک طرف یہ شاعری زرخیزی کے کلٹ سے نسبت رکھتی ہے، دوسری طرف اپنے زمانے کی مادی، تاریخی صورتِ حال سے وابستہ ہے۔ تاہم یہ وابستگی اسی طرح سادہ نہیں ہے، جس طرح لاشعور اور شعور کا تعلق سادہ نہیں، یا جس طرح اجتماعی سیاسی صورتِ حال ہر شخص کی ذاتی زندگی میں ایک جیسے معنی قائم نہیں کرتی۔ معنی اگر جسم رکھتا ہے تو ہر جسم کی اپنی کیمسٹری ہے۔

میراجی کی جنس سے متعلق شاعری کا سیاسی صورتِ حال سے ایک تعلق 'متوازیت' کا ہے۔ ۱۹۳۰ء اور ۱۹۴۰ء کی دہائیاں برصغیر میں کبیری سیاسی اور قومی بیانیوں کی ہیں۔ ان دہائیوں میں برصغیر کا تخیل اور شعور: قوم پرستی کے کبیری بیانیے وضع کرنے اور انھیں ترویج دینے، ان پر بحث مباحثہ کرنے، اور نوآبادیاتی طاقت کے خلاف ہر محاذ پر مزاحمت کرنے میں مصروف تھا۔ گویا تمام ذہنی، تخلیقی، تخیلاتی قوتیں اس 'سماجی، قومی، عوامی منطقے' میں سرگرداں تھیں، جس سے ایک نئی قومی مابعد الطبیعیات وجود میں آرہی تھی۔ جس طرح منٹو کے 'سوراج کے لیے' کا غلام علی اپنی بیوی نگار سے جنسی وصل کو اس وقت تک ملتوی رکھنے کا فیصلہ کرتا ہے، جب تک وطن آزاد نہیں ہوتا؛ وہ آزادی کو اسی طرح کے مابعد الطبیعیاتی تقدس میں ملفوف محسوس کرتا ہے، جسے محسوس کرنے کے بعد جنس شجرِ ممنوعہ بن جاتی ہے، خواہ وہ جائز ازدواجی تعلق کی حامل ہی کیوں نہ ہو۔ قومی کبیری بیانیوں نے جسمانی و حسی دنیا کو حاشیے پر دھکیل رکھا تھا۔ میراجی کی جنس کے موضوع پر شاعری دراصل غلام علی کے اس تجربے کا جواب کہی جا سکتی ہے، جس سے وہ نگار سے جنسی بیگانگی اختیار کرنے کے بعد گزرتا ہے۔ غلام علی ہر جگہ پلاسٹک کو محسوس کرتا ہے۔ میراجی کی یہ شاعری جنسی بیگانگی کو ختم کرنے کی کوشش ہے، اور آدمی کے پلاسٹک میں بدل جانے کے خلاف مزاحمت کا استعارہ ہے۔ میراجی کی نظم 'ایک مکالمہ' کے دو مصرعے اسی بات کو بیان کرتے ہیں: 'انگ سے انگ لگا کر نرناری بھولیں یہ جگ سارا رگیان کی بوند کرے گی کیا، جب کام کی بہنے لگے دھارا'۔ نیز میراجی کی جنس کے موضوع پر شاعری کو اگر اس عہد کی تاریخی سیاسی صورتِ حال کے تناظر میں پڑھیں تو وہ اردو کے قومی شعری تخیل کو ایک متوازی اور متبادل پیش کرتی محسوس ہوگی؛ قومی مابعد الطبیعیات کے متوازی، حسی، جنسی جمالیاتی متن!

متوازی متن ،اپنے عہد کی صورتِ حال سے پورے طور پر وابستہ ہوتے ہیں،مگر وہ اس صورتِ حال کی راست ترجمانی نہیں کرتے ، بلکہ اس سے پیدا ہونے والے جبر، اس سے جنم لینے والی مابعد الطبیعیات ، اس سے رونما ہونے والے یک رخے پن کا متبادل پیش کرتے ہیں۔ یہ متن باور کراتا ہے کہ جبر اور زندگی کا یک رخا تصور دشمن ہے ،انسان کی افزائش، زرخیزی اور حسن تخلیق کرنے کی صلاحیتوں کا۔ لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ جب بھی کسی نئ سیاسی ،قومی ، یا اخلاقی مابعدالطبیعیات کا غلغلہ بلند ہوتا ہے تو انسان کی جبلی،جنسی زندگی،اور اس کے وسیلے سے عورت کو راستے کی رکاوٹ سمجھا جاتا ہے۔کم وبیش اسی مفہوم کو میرا جی نے اپنی نظم ’طالب علم‘ میں پیش کیا ہے۔اس نظم کا مرکزی خیال یہ ہے کہ ہمیں جو علم سکھایا جاتا ہے، اس میں ایک بنیادی کمی رہتی ہے ۔ یہ کمی زندگی میں عورت (بہ طورجنس) کے ٹھیک ٹھیک مقام کو پہچاننے کی ہے ۔نظم کے آغاز میں طالب علم سے مخاطب ہوتے ہوئے کہا گیا ہے کہ جس وقت تیمور کی فوجیں دشمن پر چڑھا کرتی تھیں،عورتیں اور عالم فاضل لوگ پیچھے رہا کرتے تھے، کیوں کہ ’سب کو رہِ زیست پہ ہرگام بڑھانے والے‘ پیچھے ہی رہا کرتے ہیں۔میرا جی علامہ اقبال کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ آج اقبال یہ کہتا ہے کہ عورت ہی کے شعلے سے حشر تک یونان اور علمِ افلاطون زندہ رہے گا(مکالماتِ فلاطوں نہ لکھ سکی لیکن /اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرارا فلاطوں:اقبال)۔اہم بات یہ ہے کہ میرا جی نے پوری نظم میں تیمور کی فوجوں اور اقبال کے افلاطون وعورت سے متعلق خیال کو پیشِ نظر رکھا ہے۔اوپر،ہم نے جن قومی کبیری بیانیوں کا ذکر کیا ہے،ان سے تیمور کی تلوار اور اقبال دونوں کا گہرا تعلق ہے۔ نظم کا درج ذیل حصہ دیکھیے ،جس میں عورت : تلوار، تیمور، افلاطوں،اور ان سے مرتب ہونے والی تاریخ کے بیانیے کو یکسر پلٹا (Subvert) دیتی ہے۔اہم بات یہ ہے کہ تاریخ کے بیانیے کو پلٹانے کا عمل ٹھیک اسی طرح ہے،جس طرح حاشیہ ،مرکز کو پلٹاتا ہے،ضمیمہ ،متن کو تہ وبالا کردیتا ہے ،استعارہ،لفظ کے بنیادی لغوی معنی کو معزول کردیتا ہے۔نظم کا ذیل کا حصہ واضح کرتا ہے کہ عورت ، پیچھے رہنے کے باوجود،آگے کی صفوں کی ترتیب ، طاقت ،مرکزیت ،قیادت سب کو پلٹانے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

چلتے چلتے مجھے تیزی سے خیال آیا ہے
تیرا یہ جوڑا جو کھل جائے ،بکھر جائے تو پھر کیا ہوگا
میری تاریخ کہ تیری تاریخ
پھیل کر آج پہ (اور کل پہ بھی) چھا جائے گی
سوچنے والے کو اک پل میں بتا جائے گی
عورتیں پیچھے اگر ہوں بھی تو آگے ہی رہا کرتی ہیں
اور فلاطوں کا چچا ہاتھ میں تلوار لیے آگے بڑھا کرتا ہے
لو!وہ جوڑا ابھی فلاطوں ہی سے کچھ کہنے لگا

اور رستے میں اسے کون ملے گا.....تیمور
اور وہ اس سے کہے گا یہاں کیوں آئی؟
جا، میرے پیچھے چلی جا کہ تیرے پیچھے ہمیشہ ہر دم
علم یوں رینگتے ہی رینگتے بڑھتا جائے
جیسے ہر بات کے پیچھے ہر بات
رینگتے رینگتے بڑھتی ہی چلی جاتی ہے
اور ہر اک فلاطوں جو شرر بن کے چمکتا ہے وہ مٹ جاتا ہے

('طالب علم'، کلیات، ص ۴۷۶)

میرا جی ایک اور نظم میں ابلتی آگ کے ایک ایسے خراماں شعلے کا ذکر کرتے ہیں، جو فضاے لامکانی میں ہے، مگر اسے فانی دنیا میں انسان دیکھ سکتے ہیں۔ ابلتی آگ کا شعلہ واضح طور پر جنسی محبت کا استعارہ ہے۔ 'محبت کا گیت' کے عنوان سے لکھی ہوئی اس نظم میں متکلم کہتا ہے کہ اگرچہ اس فانی دنیا میں ابلتی آگ کے اس شعلے کو دیکھا جا سکتا ہے، مگر یہاں حد بندیاں ہیں۔ یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ 'حد بندیوں' سے کیا مراد ہے؟ چناں چہ متکلم کہتا ہے کہ وہ اپنی محبوبہ کو کائناتی دور سے باہر لے جائے گا۔ یہاں خیال آ سکتا ہے کہ شاید متکلم محبت کو رادھا و کرشن کی متصوفانہ محبت قرار دے رہا ہے۔ لیکن جب ہم دیکھتے ہیں کہ وہ محبت کے لیے 'بہجتِ بے باک کے نغمے' کی ترکیب استعمال کرتا ہے تو یہ سمجھنا مشکل نہیں رہتا کہ وہ جنسی محبت کی جمالیات کا ذکر کر رہا ہے۔ جنس کی جمالیات، دراصل جسمانی یگانگت سے جنم لینے والا ایک نغمہ ہے (اگر محض جسمانی یگانگت ہے اور نغمہ نہیں تو جنس کی جمالیات بھی نہیں)، اور ایک ایسا معنیِ حسن ہے جسے اگرچہ دہرِ فانی میں خلق کیا جاتا ہے، مگر اس میں لافانی ہونے کی صلاحیت ہے۔ اب اس نظم کا یہ حصہ دیکھیے:

ابلتی آگ کے شعلے خراماں ہیں
فضاے لامکانی میں
مگر انسان ان کو دیکھ سکتے ہیں
اسی دنیاے فانی میں

....

تجھے لے جاؤں گا اس کائناتی دور سے باہر
وہیں پائے گا تسکینِ ابد میرا دلِ مضطر
یہ حد بندی پسند آتی نہیں مجکو
میں تجھ کو بہجتِ بے باک کا نغمہ سناؤں گا

تجھے اک اور ہی منظر دکھاؤں گا
جو بے حد مختلف ہے دہر فانی سے
جو بے حد پرسکوں ہے وقت کی ان مٹ روانی سے
کہیں دل کش ہے ہستی کی کہانی سے
کہیں شیریں ہے خونِ نوجوانی سے

('محبت کا گیت'، کلیات، ص۴۴۴۔۴۴۵)

میراجی کے یہاں بعض جگہوں پر اگر جنس سیاسی وقومی بیانیوں کا متوازی متن تخلیق کرنے میں کام آتی ہے تو بعض صورتوں میں جنس ، سیاسی وسماجی تجربے میں گھل مل کر ظاہر ہوتی ہے ۔ دو مختلف منطقوں کے تجربات کس طرح متراکب ہوتے (overlap) ہیں،اور کس طرح یہ تجربے معنی کی زرخیز زمین ثابت ہوتے ہیں،اس کی مثال میں نظم 'اداکار' پیش کی جاسکتی ہے۔اداکار بھی تو دو مختلف ، حقیقی اور تخیلی دنیاؤں میں جیتا ہے۔ نظم کے یہ حصے دیکھیے ،جن میں جنسی وسیاسی منطقے گھل مل گئے ہیں۔

مری زبان چھپکلی کی مانند پھول سے چھو رہی ہے گویا
گداز پتی کے رس کو اک پل میں چوس لے گی
مگر اسے یہ خبر نہیں ہے ہر ایک پھول ایک ....ایک بھنورے کے دھیان
میں کھو کے جھومتا ہے
کھلے ہوئے پھول کو جو دیکھے
یہی سمجھتا ہے اس کی نکہت مرے فسردہ مشام جاں کے لیے بنی ہے
مگر کھلا پھول کس کا ساتھی؟

....

مری زبان چھپکلی کی مانند پھول سے چھو کے رس کو اک پل میں چوس لے گی
مگر یہ پردہ جو روک بن کر محل کو گھیرے ہوئے ہے رستے سے کب ہٹے گا
یہ کب مسہری بنے گا ؟
اچانک اک سمت سے وہ بھنورا پھسل کے آیا
تو میں نے دیکھا خیال کی گود ہی کھلی ہے
کھلا ہوا پھول کس کا ساتھی؟
میں سوچتا ہوں کہ سیمگوں دور کہکشاں میں
کئی مسافر بھٹک رہے ہیں

مگر سفر کس کا طے ہوا کس کو آگے جانا ہے ساتھ پژمردگی کو لے کر
اسے یہاں کون جانتا ہے
ہراک کے پہلو میں خاک آلودہ آگہی ہے

('اداکار'، کلیات،ص ۱۷۷تا ۱۷۹)

اس نظم پر ایک اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ اس میں 'پھول' کو اداکار کہا گیا ہے، یعنی ایک سے زیادہ دنیاؤں میں رہنے والا،ایک سے زیادہ تعلقات رکھنے والا شخص۔چوں کہ نظم میں پھول عورت ہی کا استعارہ ہے (یہاں میراجی بالکل روایتی ہیں،مگر پھول کے ساتھ متکلم کے جس تعلق کا ذکر کرتے ہیں، وہ غیر روایتی ہے)،اس لیے یہ اعتراض پہلی نظر میں بجا محسوس ہوتا ہے کہ یہ عورت کا ایک سٹریوٹائپ تصور ہے،جس کے مطابق وہ کسی سے وفا نہیں کرتی۔نظم میں آگے کچھ اشارے یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ عورت طوائف ہے۔خاص طور پر یہ مصرع:

کھلا ہوا پھول کس کا ساتھی
اسے چمن سے نہیں ہے نسبت وہ اس جہاں میں
ہراک کے ہاتھوں سے ہوتے ہوتے کبھی کسی سیج پر کبھی سیج سے چتا تک
پہنچتا رہتا ہے اور زمانہ
پکارتا ہے،کھلا ہوا پھول کس کا ساتھی؟

(کلیات،ص ۱۷۸)

لیکن میراجی بتاتے ہیں کہ اس 'پھول' کو کس نے سٹیریوٹائپ میں تبدیل کیا ہے؟
وہی سیہ رات جس کے مبہم گلوے تیرہ کا گرم اندھیرا
ابلتے دودِ سیہ کی مانند یہ بتاتا ہے کوئی شے اس جگہ جلی ہے

(کلیات،ص ۱۷۸)

جو رات نظم کے متکلم کو اس 'اداکار پھول' کے پاس لاتی ہے، وہ یہ راز بھی منکشف کرتی ہے کہ عورت کی بے وفائی،اداکاری،اور المناک موت کا باعث وہی ہے،جس نے متکلم کو چھپکلی میں تبدیل کیا ہے۔ہم یہاں نظم کے اسی پہلو کو نمایاں کرنا چاہتے ہیں کہ کس طرح نجی و سماجی،یا جنسی و سیاسی زندگی متراکب ہوتی ہیں،اور کس طرح ہماری خلوت گاہوں میں باہر کی دنیا کی ظلمت شب خون مارتی ہے۔

نظم کی سطر:'مری زبان چھپکلی کی مانند پھول سے چھور ہی ہے گویا' صاف بتارہی ہے کہ یہ جنسی اشارہ ہے۔چھپکلی،تیر کی سی تیزی سے زبان نکال کر کیڑوں اور مکھیوں کا شکار کرتی ہے۔نظم کا متکلم اسی وحشیانہ انداز میں پھول پر جھپٹ رہا ہے۔لیکن سوال یہ ہے کہ متکلم نے خود کو چھپکلی کی مانند کیوں فرض کیا ہے؟نظم کی یہ سطر:'میں اک مسافر....چھتوں پہ دیوار و در پہ دہلیز پہ بسیرا رہا ہے میرا'مزید اصرار کرتی ہے کہ متکلم خود کو چھپکلی سمجھ رہا ہے۔کیوں؟

اس سوال کا جواب تلاش کرنے سے پہلے ہم میراجی کے ہم عصر امریکی شاعر ولیم ۔ای ۔سٹیفورڈ کی ایک معروف نظم 'Humanities Lecture' (جو ان کی کتاب *Stories That Could be True* مطبوعہ ۱۹۷۷ میں شامل ہے) کا ذکر کرنا چاہتے ہیں۔اس نظم میں ارسطو کا ذکر ہے ،جن کے بارے میں یہ سطریں ملتی ہیں:

Aristotle was a little man with
eyes like a lizard, and he found a streak
down the midst of things, a smooth place for his feet
much more important than the carved handles
on the coffins of the great.

'چھپکلی کی مانند آنکھیں رکھنے والا بونا ارسطو' نظم کا تھیم ہے۔ارسطو نے شاعری کا مطالعہ کیا، اور رحم اور ترس کے ذریعے آدمی کو دریافت کیا ،مگر ہمارے زمانے کے مفکر غصے اور طاقت کا کوئی مصرف نہیں دیکھتے ،مگر 'چھپکلی کی مانند آنکھیں رکھنے والے بونے ارسطو' کا اب بھی کچھ نہ کچھ مصرف دیکھتے ہیں۔ ولیم ای سٹیفورڈ بھی آدمی کے لیے چھپکلی کی تشبیہ استعمال کرتے ہیں۔ میراجی چھپکلی کی زبان پر توجہ مرکوز کرتے ہیں، جب کہ امریکی شاعر اس کی آنکھوں پر۔چھپکلی کی آنکھیں اپنے شکار کو تلاش کرنے میں ثانی نہیں رکھتیں، اور اس کی زبان شکار کو دبوچنے میں بے مثال ہے۔ان دونوں جدید شاعروں میں ایک بات تو مشترک ہے کہ وہ اپنی نظموں میں غیر روایتی ،غیر مروج ،نئی ، قدرے چونکانے والی زبان استعمال کرتے ہیں، تاہم یہ زبان نظم کے بنیادی مفہوم سے گہرا ربط رکھتی ہے۔ ولیم سٹیفورڈ ارسطو کی بصیرت کا تقابل معاصر مفکرین سے کرنا چاہتے ہیں،اس لیے چھپکلی کی آنکھوں کی تشبیہ لاتے ہیں، جب کہ میراجی ایک خیالی متکلم کے جنسی تجربے کو پیش کرنا چاہتے ہیں،اس لیے چھپکلی کی تیر کی طرح حملہ آور زبان کی تشبیہ لاتے ہیں۔چھپکلی کی مانند آنکھیں رکھنے والا انسان کو پانے میں کامیاب ہوتا ہے، جب کہ چھپکلی کی مانند زبان رکھنے والا خاک آلودہ آگاہی حاصل کرتا ہے۔

بایں ہمہ یہ سوال پھر بھی باقی رہتا ہے کہ نئی ، غیر مروج ،قدرے چونکا دینے والی شعری زبان کی خاطر ہی سہی،چھپکلی کی طرف ہی جدید شاعروں کا دھیان کیوں گیا ؟ وہ آخر کیوں ایک ایسے جانور کی طرف دیکھتے ہیں جس سے سخت کراہت ، کچھ خوف اور اچھی خاصی ناپسندیدگی وابستہ ہے؟اس کا جواب ہمیں جدید شاعری اور اساطیر کے داخلی تعلق میں ملتا ہے۔ جدید ادب پر اساطیر کا ایک اثر یہ نظر آتا ہے کہ اس میں آدمی کی کایا کلپ ہوجاتی ہے۔ وہ کاکروچ، بندر، مکھی ، بیل اور چھپکلی بن جاتا ہے۔ افضل سے اسفل میں بدل جاتا ہے۔ وہ اپنی سائیکی میں کچھ ایسی بنیادی نوعیت کی تبدیلیوں کو شدت سے محسوس کرتا ہے ،جن کا مشاہدہ وہ اسفل مخلوقات میں کرتا ہے ،اور ان تبدیلیوں کی منطق اسے اساطیر میں موجود نظر آتی ہے؛ کایا کلپ کی ابتدائی

مثالیں اساطیر ہی میں ملتی ہیں۔مثلاً یونانی زیوس کی بیل میں کایا کلپ ہوتی ہے۔ہندو اسطورہ میں وشنو، مچھلی کی صورت اختیار کر لیتا ہے جو منو سے سیلاب کی پیش گوئی کرتا ہے۔ زبان کے چھپکلی کی صورت پھول کا رس چوسنے کے پس منظر کالی دیوی کا امیج بھی لرزتا محسوس ہوتا ہے۔ کالی دیوی نے اپنی زبان سے راکھشس رکتابیج کے خون کے قطروں کو چوس لیا تھا، جن میں سے ہر قطرے سے ایک نیا رکتابیج بن رہا تھا۔ایک الوہی ہستی نے راکھشسوں کو ختم کرنے کے لیے اپنی قلبِ ماہیت، کالی دیوی کی صورت کی تھی۔اساطیر میں دیوی دیوتا کی کایا کلپ عموماً خیر کی خاطر ہوتی ہے، تاہم انسانوں کی کایا کلپ عموماً سزا کے طور پر ہوئی ہے۔

انسانی سائیکی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا محرک 'باہر' ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میراجی نے اپنی نظم میں 'خاک آلودہ آ گہی' کا ذکر کیا ہے۔ ایک پھول یعنی عورت کے لیے جنسی جذبات کے ضمن میں 'خاک آلودہ آ گہی' کی کیا منطق اور کیا مفہوم ہوسکتا ہے؟ شاعرانہ منطق تو یہ ہے کہ چھپکلی دیواروں، چھتوں، دہلیز میں پھرتی ہے، اسی رعایت سے خاک آلودہ آ گہی کا ذکر ہوا ہے۔ تاہم اس میں ایک گہرا تناقض اور طنز بھی ہے۔ آ گاہی آدمی کو خاک سے بلند کرتی ہے؛ آدمی اپنے خاکی ہونے کا شعور حاصل کر کے، خاک کی محدودیت اور سطحیت سے اوپر اٹھ جاتا ہے، لیکن آ گاہی کے خاک آلودہ ہونے کا مطلب یہ ہے کہ یہ آ گاہی، آدمی کو خاک سے بلند کرنے کے بجائے، خاک بسر کرتی ہے۔ دوسری منطق یہ ہے کہ 'باہر' یعنی سیاسی، سماجی، اور وجودیاتی صورتِ حال نے متکلم کو چھپکلی میں منقلب کر دیا ہے؛ اسے آدمی سے چھپکلی بنا دیا ہے۔ اس کے پاس اگر کوئی قابلِ ذکر شے ہے تو اپنے ہونے کی آ گاہی ہے، یعنی اپنے خاک بسر ہونے، پست ترین سطح پر ہونے کی آ گاہی ہے۔ کون، اور کون سے حالات نے آدمی کو خاک بسر کیا ہے، اور اسے حیوانی سطح پر لے آئے ہیں؟ اس کی طرف نظم میں اشارے موجود ہیں۔ اوپر ہم نظم کے دو مصرعے درج کر آئے ہیں، جن میں دو زبردست شعری تمثالیں پیش ہوئی ہیں۔ 'سیاہ رات کے مبہم گلوے تیرہ کا گرم اندھیرا' جو ابلتے دودِ سیہ کی مانند یہ بتاتا ہے کہ یہاں کوئی شے جلی ہے۔ ان تمثالوں میں جنس اور سیاست، آدمی کی نجی اور سیاسی زندگی ایک دوسرے میں مدغم ہوتی محسوس ہو رہی ہیں۔ نظم کا متکلم وصال کے لمحے کی انتہائی نجی صورتِ حال میں 'باہر' اور 'غیر' کی متشددانہ تاریکی کو اترتے محسوس کرتا ہے۔ جس لمحے کو آدمی اپنا اور قطعی نجی کہہ سکتا ہے، اور اپنے وجود کی اصل سے متعارف ہوسکتا ہے، اور اصل سے متعارف ہونے کا رس محسوس کر سکتا ہے، وہ اس کے اختیار میں نہیں۔ نظم کے اگلے مصرعے بھی یہی بات باور کرا رہے ہیں:

وہی ابلتا ہوا اندھیرا ہماری ہستی پہ چھا گیا ہے
ہماری ہستی جو ایک تنکے کا روپ بھر کر مچلتی لہروں پہ بہہ رہی ہے

(کلیات، ص ۱۷۸)

دونوں کی ہستی یعنی دونوں کی انتہائی نجی زندگی پر ابلتا ہوا اندھیرا مسلط ہوگیا ہے۔ یہ ایک نئی آ گہی ہے۔ 'باہر' نے آدمی کو چھپکلی میں تبدیل کیا۔ اپنے وجود کی اس آ گاہی کی تاب نہ لا کر، یا اس کے جبر سے وہ پنی

جبلی وجنسی اصل کی طرف لوٹتا ہے ،کہ شاید وہ اپنی اصل جون میں آسکے ،لیکن ایسا نہیں ہوتا۔ یہ ایک ایسی متناقضانہ ، المناک صورتِ حال ہے ،جس کا سامنا بیسویں صدی کے انسان کو رہا ہے ،اور آج اس صورتِ حال میں کہیں زیادہ شدت پیدا ہوئی ہے۔ آدمی سے اس کا نجی، حقیقی، خالص منطقہ چھن گیا ہے ۔جنسی وصل سے بڑھ کر کوئی تجربہ نجی نہیں ہوسکتا، اور اس تجربے کی بنیادی حقیقت دو افراد کا جسمانی ونفسی اتحاد ہے ،لیکن یہ اتحادنہیں ہو پاتا، کیوں کہ دونوں افراد کی نفسی ،داخلی دنیا میں باہر کی دنیا کا اندھیرا،اور باہر کی خاک آلود آگہی بری طرح مداخلت کرتے ہیں۔وہ رس کی ایک اپنی روشن دنیا خلق کرنے کے بجائے وہ ایک دوسرے سے بیگانگی، شکستگی، تاریکی، پژمردگی اور ہمدردی جیسے متناقض جذبات کا تجربہ کرتے ہیں۔اہم بات یہ ہے کہ اپنے اثر کے لحاظ سے، یہ تجربہ لمحاتی اور عارضی نہیں۔اس کی پژمردگی بڑھ کر اس کی ہستی کے دوسرے منطقوں پر غالب آنے لگتی ہے۔نظم کے آخری مصرعے باور کراتے ہیں کہ نظم کا متکلم خود میں مزید سمٹ جاتا ہے، اور اس پر کھلتا ہے کہ وہ تو ان مسافروں میں سے ایک ہے جو 'سیمگوں دور کہکشاں' یعنی پوری کائنات میں بھٹک رہے ہیں، جن کا اپنی اصل کی طرف سفر مکمل نہیں ہورہا، کیوں کہ ہر ایک کے پہلو میں خاک آلودہ آگہی ہے۔اس طرح پھول محض عورت کا استعارہ نہیں رہ جاتا، حسن ،زندگی کے عارضی پن، ذات ،سماج اور کائنات کے مرکز کا استعارہ بھی بن جاتا ہے ۔ چناں چہ خاک آلودہ آگہی آدمی کی عارضی زندگی کے مجموعی تجربے کو پژمردہ بنارہی ہے۔

مجموعی طور پر نظم سے یہ نکتہ واضح ہوتا ہے کہ جب نجی وسماجی منطقے متراکب ہوتے ہیں تو آدمی سے اس کے وجود کی وہ خالص تنہائی چھن جاتی ہے ،جس میں کلاسیکی زمانوں کا انسان یقین رکھتا چلا آیا ہے، ور جس کے بغیر آدمی آزادی کا حقیقی تجربہ نہیں کرسکتا۔اگر چہ وہ ایک پژمردگی کا شکار ہوتا ہے، اور اپنی خلوت کے لمحوں میں بیگانگی وتقسیم کا تجربہ کرتا ہے ،مگر سماجی وسیاسی دنیا کے سلسلے میں وہ پہلے سے زیادہ حساس ہوجاتا ہے۔اب سیاسی وسماجی دنیا اس کے اندر، اس کے لاشعور میں اتر جاتی ہے، اور یوں اس کا شخصی مسئلہ بن جاتی ہے ۔اس طرح کے تناقضات جدید عہد کے انسانوں کی تقدیر ہیں! علاوہ ازیں اس نظم کی اہم بات یہ ہے کہ اس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ سماج یا باہر کی دنیا انسان کی روح کی خاموشیوں تک کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے، مگر اس نظم کی کمزوری یہ ہے کہ آدمی کا نجی منطقہ اپنی آزادی کے تحفظ کے لیے ہر طاقت سے لڑنے بھڑنے کی جو خلقی صلاحیت رکھتا ہے، اس کی طرف نظم میں اشارہ موجود نہیں۔جنس کے حوالے سے ایک اور پہلو بھی میراجی کی نظم میں ظاہر ہوا ہے، اسے رس یا جنس کی جمالیات کہا جاسکتا ہے۔اس کی مثال میں نظم 'تاثر' کا ذکر کافی ہے۔اس کے چند مصرعے دیکھیے:

سینے کے مندر کی چوٹی پر ہیں کبوتر بیٹھے
ہاتھ بڑھانے سے اڑ جائیں اب ہیں سہمے سہمے
شرم وحیا سے چنچلتا سے مندر جھجکے سمٹے
دل مچلے اور نظریں پھسلیں ،الجھے جائیں جذبے

(کلیات، ص۳۴۴)

یہ اور اس طرح کی کچھ دوسری نظمیں ظاہر کرتی ہیں کہ جیسے میرا جی کے نزدیک حسن کا سب سے بڑا مظہر جوان عورت ہے، اور اسے دیکھنے سے رس کا تجربہ ہوتا ہے۔لیکن میرا جی کی نظم میں یہ ایک پڑاوَ ہے۔یہ الگ بات ہے کہ اکثر نقاد اسی پڑاوَ کو میرا جی کی نظم کی آخری منزل سمجھتے ہیں۔میرا جی آگے بڑھتے ہیں۔آگے کا مرحلہ علٰیحدگی، تقسیم، مغائرت اور معرفتِ خود کا ہے،جس کے کچھ نشانات کا ذکر ہم پہلے کر آئے ہیں،اور جن کی معنویت کا سراغ ہم جدیدیت کے فلسفے میں بہتر طور پر لگا سکتے ہیں۔میرا جی نے پہلے اساطیر کی استعاراتی معنویت کو معطل رکھا تھا،تاکہ ان کی نظم ایک طرف حقیقت کے وسیع تصور سے رشتہ استوار کر سکے،اور دوسری طرف حسی و مادی تجربے پر اصرار کر کے،حقیقت کے تصور کو لامحدود ہونے سے بچا سکے۔واضح رہے کہ میرا جی نے اساطیر کے استعاراتی معنی کا انکار نہیں کیا، بلکہ معطل کیا؛ انھوں نے نظم لکھنے کا ایک ایسا طریقہ اختیار کیا کہ جس میں حسی تمثالیں نہ صرف کثرت سے ظاہر ہوں، بلکہ وہ پیش منظر (Foreground) میں آکر نظم کے معانی کا سرچشمہ بھی بننے کی جدوجہد میں مصروف نظر آئیں،یعنی حسی و مادی دنیا کی 'پیش منظریت'،اساطیر کی علامتی دنیا کی 'پس منظریت' کا سبب بنے۔جس پڑاوَ کا ذکر ہم نے اوپر کی سطور میں کیا ہے، اس میں میرا جی کی نظم یہ کوشش کرتی محسوس ہوتی ہے کہ اساطیری دنیا پس منظر میں رہ کر روزمرہ کی حسی دنیا کی توسیع تو کرے،مگر 'اِس، اب، آج' کی حقیقت کو ایک پرانی حقیقت کا سایہ سمجھنے کا التباس پیدا نہ کرے۔میرا جی شروع سے آخر تک کوشش کرتے نظر آتے ہیں کہ ان کی نظم اساطیر سے جدلیاتی نوعیت کا رشتہ قائم کرنے کے بجائے، مکالماتی رشتہ استوار کرے۔جدلیاتی رشتے میں اساطیر کی نفی کا امکان ہے،جب کہ مکالماتی رشتے میں اساطیر سے کئی سطحوں پر،اور کئی قسم کے رابطے استوار کرنے کی گنجائش ہوتی ہے۔بہ ہر کیف میرا جی اساطیر کو ایک 'استفہامی متن' کے طور پر لیتے ہیں؛اس پر سوال اٹھاتے ہیں، اس کے آگے سوال رکھتے ہیں، اس کی معنویت کی طرفوں کو کھولتے ہیں۔اس ضمن میں 'موت' ایک اہم موتف بنتی ہے۔جس علٰیحدگی، مغائرت اور معرفتِ خود کا ذکر ہم نے گزشتہ سطور میں کیا ہے،انھیں موت کے موتف سے تحریک ملتی ہے۔موت کی حقیقت اور موت کے موتف کو گڈمڈ نہیں کیا جانا چاہیے۔موتف کے طور پر موت، تکرار کے ساتھ اور چہرے چہرے بدل بدل کر نظموں میں ظاہر ہوتی ہے،اور نظموں کے تھیم میں فنا، نئے جنم، عارضی پن جیسے تصورات شامل کرتی ہے،جب کہ موت کی حقیقت محض مر جانا ہے۔

موت کا موتف، میرا جی کی ابتدائی نظموں میں بھی موجود ہے۔کلیات میں شامل پہلی ہی نظم 'چل چلاوَ' میں انسان کے مسافر ہونے، ہر تجربے کے عارضی ہونے،عورت سمیت ہر میٹھے جادو کے پل بھر تک رہنے اور پھر مٹ جانے کا تھیم پیش کیا گیا ہے۔

ہم اس دنیا کے مسافر ہیں
اور قافلہ ہے ہر آن رواں

ہر بستی، ہر جنگل، صحرا اور روپ منوہر پربت کا
اک لمحہ من کو بھائے گا، اک لمحہ نظر میں آئے گا

('چل چلاؤ'، کلیات، ۴۲)

میراجی کلاسیکی شاعروں کی مانند زندگی کی بے ثباتی کی اخلاقی، صوفیانہ یا مابعد الطبیعیاتی تعبیر پر زور نہیں دے رہے۔ مثلاً کلاسیکی اردو شاعری سے یہ چند اشعار دیکھیے، جن میں موت کو کہیں پردہ، کہیں وقفہ، کہیں افسانہ کہا گیا ہے۔ یعنی موت، زندگی کا خاتمہ نہیں کرتی، اس میں بس وقفہ لاتی ہے:

فی الحقیقت کوئی نہیں مرتا
موت حکمت کا ایک پردا ہے

(ظہور الدین حاتم)

وقفہء مرگ اب ضروری ہے
عمر طے کرتے تھک رہے ہیں ہم

(میر تقی میر)

وائے نادانی کہ وقتِ مرگ یہ ثابت ہوا
خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا

(میر درد)

موت کو ایک پڑاؤ سمجھنا، ایک طرف موت کے بعد زندگی کے مذہبی عقیدے میں یقین رکھنا ہے، اور دوسری طرف اپنی ایغو کے تحفظ کی نفسیاتی حکمتِ عملی بھی ہے۔ ہم اپنا جسمانی انحطاط قبول کر لیتے ہیں، مگر اس بات کے خیال ہی سے ہم پر لرزہ طاری ہو جاتا ہے کہ اس 'مَیں' کو بھی موت آ جائے گی، جس کے ذریعے ہم دنیا میں خود کو ایک انفرادی ہستی کے طور پر پہچانتے ہیں۔ چناں چہ ہم مسلسل ایسے وسیلوں کی تلاش میں رہتے ہیں، جن کی مدد سے اپنے 'مَیں' کو ہمیشہ کے لیے باقی رکھ سکیں۔ ہمیں یقین رہتا ہے کہ ہماری ہستی میں ایک عنصر ایسا ہے، جسے ہم زوال و خاتمے کے لازمی اصول سے محفوظ بنا سکتے ہیں۔ میراجی نے اس موضوع کو نظم 'روحِ انساں کے اندیشے' میں ظاہر کیا ہے؛ نظم میں موت کو انسان کی روح کا سب سے بڑا اندیشہ کہا گیا ہے۔ تاہم اس نظم میں روح کے اندیشوں پر غالب آنے کے امکان کی طرف اشارے ہیں۔ مثلاً ان مصرعوں میں مذکورہ بالا یقین کا ذکر کیا گیا ہے: ''ابھی تو شامِ غمِ عشق ہے، سحر ہوگی/ابھی تو شاخِ تفکر بھی بارور ہوگی/ابھی خیال کی وسعت کشادہ تر ہوگی/کہ لاکھوں نغمے ہے دل میں لیے فضا کا ساز'' (کلیات، ۳۲۹)۔ دوسری طرف میراجی موت کو اس کے حقیقی مفہوم میں تسلیم بھی کرتے ہیں۔ ان کے لیے موت نہ صرف زندگی کا خاتمہ ہے، بلکہ ہر انسانی تجربے کی 'اصل' بھی ہے۔ ہر سفر کے آغاز میں اس کا انجام موجود ہے؛ ہر مسافر کا ہر قدم منزل یعنی رکنے اور ٹھہرنے کی طرف اٹھتا

ہے؛ ہر لمحہ گزرنے کی طرف بڑھ رہا ہوتا ہے؛ ہر جادو میں اس کے خاتمے کی حقیقت مضمر ہے؛ یہاں تک کہ جنسی تجربہ بھی اپنے اوّلین لمحے سے اپنے خاتمے کی طرف بڑھتا ہے، اور اس کا رس اپنے آغاز ہی سے اپنے خاتمے کی راہ ہموار کرتا ہے۔ اس بنا پر انسان کا بنیادی وجودی تجربہ وحدت و وصل کا نہیں، علیٰحدگی اور مغائرت کا ہے، اور اس کے ساتھ ہی معرفتِ خود کا ہے۔ مثلاً میرا جی کی نظم 'گھنا گرم جادو' ٹھیک اسی موضوع پر ہے۔

گھنا گرم جادو کسی رات کا
میرے دل کی رگ رگ میں ساری ہوا
تو پیراہن جسم سے ہٹ گیا
تو رادھا بنی میں بہاری بنا
مگر رات کا خواب جب کھو گیا
تو آئیں نظر کئی گوپیاں
تصور تیرا داستان کہن
بنا عکس ... بھولی ہوئی بات کا
بہا کر مرے دل کو روپوش تھا
گھنا گرم جادو نئی رات کا

(کلیات، ص ۳۱۱)

رادھا کی جگہ کئی گوپیوں کا نظر آنا، رادھا کے جادو کا اختتام ہے، اور یہی تقدیر دیگر گوپیوں کی بھی ہے۔ اس نظم کی ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ میرا جی کے شعری تخیل میں رادھا و کرشن کا جادو کمزور پڑتا ہے تو ان کے دھیان میں شیو اور پاروتی ظاہر ہوتے ہیں۔ میرا جی کی نظم میں رادھا و کرشن کی محبت وشنومت کے پس منظر میں ظاہر ہوتی ہے، لیکن جب اس محبت یعنی جنسی و مادی تجربے کے بالآخر معنی کھو دینے کا ایک نازک لمحہ آتا ہے تو اسے میرا جی نے شیومت کے مرکزی کرداروں شیو اور پاروتی کی اساطیری کہانی کے پس منظر میں پیش کرتے ہیں۔ وشنومت سے شیومت کی طرف میرا جی کے تخیل کی چھلانگ، 'علیٰحدگی، مغائرت اور معرفتِ خود' کی طرف چھلانگ ہے، اور یہاں بھی موت ایک موتف کی صورت موجود ہے۔ پہلے نظم ملاحظہ کیجیے:

تو پاربتی میں شوشنکر
لیکن یہ پہلے جنم کی ہیں باتیں ساری
اب تو ہے وہی دیوی، لیکن صورت بدلی، سیرت بدلی
اور بدلی حالت جیون کی
اور میں ہوں وہی ایک پجاری، بے بس تنہا، مندر سے باہر

اب تجھ میں روپ نہیں پہلا ، اب مجھ میں پریم نہیں پہلا
وہ روپ کہانی تھی ، بیتی ، وہ پریم فسانہ تھا بھولا
تو اور میں دونوں ایک ہی قوت کے تھے مظاہر ، اب روپوش ہوئے
دو موسم تھے مل کر گزرے ، دو نغمے تھے خاموش ہوئے
اب پہلی بات نہیں باقی
میں متوالا تھا تو ساقی
تو پاربتی ، میں شوشنکر
لیکن افسوس یہ پہلے جنم کی ہیں باتیں ساری
میں شوشنکر تو پاربتی

('تو پاربتی میں شوشنکر'، کلیات، ص۴۱۲)

نظم 'تو پاربتی میں شوشنکر' کی لائن سے شروع ہوکر 'میں شوشنکر تو پاربتی' پر ختم ہوتی ہے ۔ تو اور میں یا Thou and I کا رشتہ 'میں اور تو' میں بدل جاتا ہے۔ 'تو' کی جگہ 'میں' لے لیتا ہے ؛ جسے پہلے اوّلیت حاصل تھی ، وہ اب ثانوی مرتبے کا حامل ہے؛ یہ ایک مکمل تبدیلی ہے ۔ دونوں میں اب علیٰحدگی اور مغائرت ہے ۔ دیگر اساطیر کی طرح شیو اور پاربتی کی اسطوری کہانی بھی علامت ہے؛ ایک طرف یہ محبت کی کہانی ہے، دوسری طرف تر کسر جیسے عفریت کو ختم کرنے کی کہانی ہے۔ تیسری طرف یہ بے مثال تپسیا کی کہانی ہے ۔ پاربتی نے شیو سے شادی کے لیے سخت تپسیا کی تھی ۔ میراجی جب کہتے ہیں کہ 'وہ روپ کہانی تھی ، بیتی ، وہ پریم فسانہ تھا بھولا' تو اس جانب اشارہ کرتے ہیں کہ اسطوری محبت کا فسانہ ، جدید دنیا میں باقی نہیں رہا۔ اساطیر کا موسم گزر گیا۔ اب پجاری مندر سے باہر ہے؛ مندر سے 'باہر' کی دنیا کا وہ تجربہ کر رہا ہے۔ جیون کی حالت بدل چکی ہے، یعنی جیون اب نوآبادیاتی ، جدید دنیا میں داخل ہو چکا ہے۔ اب پاربتی ، شیو کے لیے تپسیا نہیں کر سکتی، کیوں کہ دونوں جس ایک قوت کے مظاہر تھے، اس قوت کے بارے میں نیا ذہن اور طرح سے سوچتا ہے۔

دیکھنے میں یہ ایک سادہ سی نظم ہے، لیکن جب ہم اسے پاربتی و شیو کی کہانی کے پس منظر میں پڑھیں تو اس کی گہرائی ہم پر روشن ہوتی ہے۔ پاربتی نے شیو کو حاصل کرنے کے لیے جو تپسیا کی تھی ، اس میں شیو پر اپنے دھیان کو مرکوز رکھا تھا۔ پاربتی اس قابل تھی کہ وہ اپنے جسم ، روح ، شعور ، لاشعور سب کو متحد رکھ سکے؛ وہ شیو کو اپنے دھیان کے ذریعے اپنی ذات میں مسلسل موجود و حاضر محسوس کر سکے۔ وہ اس لیے اس قابل تھی کہ شیو اور وہ ایک ہی قوت یا شکتی کے مظاہر تھے۔ ہندوستانی اساطیر کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں دیوی دیوتا عموماً ساتھ ساتھ ہوتے ہیں: رادھا کرشن ، سیتارام ، پاروتی شیو۔ لیکن اب دوئی موجود ہے۔ اب پاربتی کے لیے شیو 'دوسرا' ہے ؛ 'دوسرے' اور 'غیر' پر اگر دھیان مرکوز کیا جائے تو آدمی اسے حاصل نہیں کرتا، خود کو گم کرتا ہے ، اپنی

شناخت کے عمل کو مسخ کرتا ہے۔اساطیری سنگیت جس اکائی ،جس سنجوگ کو ممکن بناتا تھا،اب اس کا امکان نہیں۔ اس سنگیت کی یادداشت موجود ہے،مگر اس کا جادو دم توڑ چکا ہے۔ جدید ذہن میں یہ یادداشت بار بار روشن ہوتی ہے،اور محدود سطح پر زندگی کے نئے تجربات کو سمجھنے میں مدد بھی دیتی ہے،مگر جس ثنویت اور دوئی کا زخم جدید آدمی کو لگا ہے ،اس کا مرہم اساطیر نہیں ہیں۔ اب شیو ایک الگ شخصیت اور انفرادیت کا حامل ہے ،اور پاربتی الگ شخصیت اور انفرادیت کی مالک ہے۔ میرا جی کی ابتدائی نظموں میں مرد وعورت کا رشتہ رادھا اور کرشن کے اس رشتے کا عکس لیے ہوئے ہے ، جسے ویشنومت میں پیش کیا گیا ہے،سوائے اس فرق کے کہ وہ رادھا وکرشن کے رشتے کی استعاراتی جہت کو قبول نہیں کرتے۔

رادھا، میرا جی کو اس لیے بھی متوجہ کرتی ہے کہ وہ شادی شدہ ہونے کے باوجود کرشن کی محبت میں گرفتار ہے،اور کرشن کا مسلسل انتظار کرتی ہے۔ میرا جی کی نظم 'ایک تصویر' میں جس دلھن کی تصویر پیش کی گئی ہے، وہ رادھا کی ہے، جو کرشن کی منتظر ہے۔ویشنومت میں رادھا ذراسی 'کنواری مریم کے آرکی ٹائپ کے مماثل ہے ،جس میں بہ قول ژنگ '' جنسی آرزو :روحانی اور مذہبی سپردگی اور اعتقاد میں بدل جاتی ہے''۲۰۔ رادھا کی جنسی آرزو بھی روحانی سپردگی میں بدلتی ہے۔لیکن میرا جی کے یہاں رادھا کنواری مریم کے بجائے حوا کے آرکی ٹائپ کی مثل محسوس ہوتی ہے، جو محض جنسی آرزو کی حامل ہے۔نظم 'گھنا گرم جادو' میں بھی رادھا اس جنسی آرزو کی علامت ہے جو لمحاتی ہے۔نظم ' تو پاربتی میں شوشنکر' میں رادھا کا جنسی آرکی ٹائپ اپنی قوت، اپنا طلسم کھودیتا ہے۔ میرا جی نے اپنی نظم میں اس اہم ترین تبدیلی کی طرف اشارے کے لیے شیومت کا انتخاب کر کے غیر معمولی ذہانت کا ثبوت دیا ہے۔ ہندومت کی ترموروتی میں برہما اور ویشنو کے بعد شیو کا ذکر آتا ہے۔ یہ تینوں ویدوں کے زمانے کے دیوتا ہیں ،جن میں برہما پالنے والا، ویشنو باقی رکھنے والا اور شیو ختم کرنے والا دیوتا ہے۔لیکن اپنشدوں اور پرانوں کے زمانوں میں ان دیوتاؤں کی صفات میں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ اپنشدوں کے زمانے میں شیو ہستیِ عظمیٰ کا مرتبہ اختیار کرتا ہے۔''اپنے تخلیقی پہلو میں شیو ،مہادیو، ایشور اور رخدائے برتر ہے۔ اس کی عظیم تخلیقی قوتوں کو لنگ کی صورت پوجا جاتا ہے....لنگم کو تخلیقِ مکرر اور تولید کی قوتوں کا سب سے اہم نمائندہ کہا جاسکتا ہے....تخلیقِ مکرر اور موت ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں''۲۱۔شیومت کی اس وضاحت کی روشنی میں ہم میرا جی کی نظم کے اس مرکزی خیال کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں کہ پاربتی اور شیو ایک نیا جیون گزار رہے ہیں۔ گویا ہم کہہ سکتے ہیں کہ میرا جی کی نظموں میں لنگم علامتی سطح پر معزول ہوگیا ہے۔ میرا جی پہلے زرخیزی کے جس کلٹ کو اہمیت دیتے تھے، اب نہیں دیتے۔ وہ پہلے جس طرح حسی، مادی ،جنسی تجربے کو معنی کی افزائش کا سرچشمہ تصور کرتے ہیں، اب نہیں تصور کرتے۔

کیا اس کا یہ مطلب لیا جائے کہ میرا جی نے اساطیر کی جس استعاراتی اور علامتی معنویت کو معطل کیا تھا،اب اسے بحال کر رہے ہیں،یا خود اسطور سازی کر رہے ہیں؟ اس سوال کا کوئی سادہ جواب نہیں دیا جاسکتا۔چوں

کہ شاعری اور اسطورہ کی تخلیق کے سرچشمے، انسانی سائیکی کے جن منطقوں میں وجود رکھتے ہیں، وہ ایک دوسرے سے فاصلے پر نہیں، اس لیے قدیم وجدید ومابعد جدید عہد کے شاعر کا تخیل اکثر، بلاارادہ اسطورہ کی تخلیق کے سرچشمے تک پہنچ جاتا ہے۔ میراجی نے بھی بعض نظموں میں نئی اساطیر یا اساطیری فضا تخلیق کی ہے۔ مثلاً 'جنگل میں ویران مندر'، 'دیومالا سے سائنس تک'، 'ارتقا'، 'سلسلہ ء روزوشب' (جن پر تفصیل سے 'میراجی کی جدیدیت: 'خلا' کی جمالیات' میں لکھا گیا ہے)، 'درشن'، 'دونقشے'، 'اے چیتے' قابل ذکر ہیں۔ ان نظموں میں میراجی کا طریق کار وہی ہے، جسے انھوں نے ویشنومت کی اساطیر کے ضمن میں روا رکھا ہے، یعنی اساطیر کی استعاراتی معنویت کو ملتوی رکھنا۔

'تو پاربتی میں شوشنکر' جیسی نظموں میں وہ معنی سطح پر آجاتا ہے جو پہلے دبا ہوا تھا۔ میراجی کی نظم میں جب حسی ومادی دنیا، معنی کا سرچشمہ سمجھی جاتی ہے تو یہ 'حقیقت' دب سی جاتی ہے کہ دنیا کو حسی ومادی سمجھنا بجائے خود ایک تصور ہے، اور اس بنا پر حسی ومادی دنیا سے فصل یا علاحدگی کا آغاز ہوجاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کوئی بھی تجربہ حقیقت میں، اور آخری تجزیے میں مکمل طور پر حسی اور مادی نہیں ہوتا۔ جو تجربہ زبان میں ظاہر ہوتا ہے، وہ حقیقی، مادی، حسی دنیا کو نہیں، اس کے مخصوص تصور کی ترجمانی کرتا ہے۔ شعری وسائل کی مدد سے حقیقی، مادی، حسی دنیا کا ایک ایسا طاقت ور تاثر ضرور پیش کیا جانا ممکن ہے کہ کچھ دیر کے لیے یہ بات محو ہوجائے کہ ہم مادی دنیا کے نہیں، اس کی تصوری تشکیل کے روبرو ہیں۔ گویا 'علاحدگی اور مغائرت' ایک مفہوم میں خود زبان کے اندر لکھی ہوئی موجود ہے، مگر زبان کی یہ حقیقت، زبان کے خاص استعمال سے وقتی طور پر اوجھل ہوجاتی ہے۔ یہ کم وبیش وہی طریقہ ہے، جسے ہم ناگوار، المناک، قبیح حقائق کو لاشعور میں دبا دینے کی صورت میں اختیار کرتے ہیں۔ نظم 'الجھن کی کہانی' کو اگر اس تناظر میں پڑھیں تو محسوس ہوگا کہ نظم کا متکلم جس الجھن کی کہانی سنا رہا ہے، وہ لسانی الجھن ہے؛ متکلم، حقیقت اور زبان میں لکھی جانے والی حقیقت میں فصل اور علاحدگی کی الجھن کا ذکر کررہا ہے۔ 'ایک اکہرا، دوسرا دہرا، تیسرا ہے سوتہرا ہے'، کا کیا یہ مفہوم نہیں بنتا کہ ایک کے اندر اس کے ایک ہونے کی صفت نے اسے تقسیم کررکھا ہے؟ جو خود اندر سے تقسیم ہے، وہ کیوں کر کسی اور شے کی سالمیت کو پیش کرسکتا ہے؟ اس طرح لسانی الجھن، انسان کی وجودی الجھن سے گہرا رشتہ رکھتی ہے۔ انسانی وجود کی الجھن کو میراجی نے نظم 'یگانگت' میں موضوع بنایا ہے۔ یہ نظم میراجی کی بہترین نظموں میں شامل کی جانی چاہیے۔ میراجی کی شاعرانہ بصیرت کی داد دی جانی چاہیے، جس کا اظہار نظم کے عنوان کے طور پر یگانگت کو منتخب کرنے کی صورت میں ہوا ہے۔ یگانگت، یگانہ سے ہے۔ یگانہ کا مفہوم 'ایک گھرانے کا' اور 'اکیلا' دونوں ہیں۔ اس طرح یگانگت کا لفظ بہ یک وقت اتحاد اور یکتائی، یا وصل اور فصل کے متناقضانہ معانی کا حامل ہے۔ اس لحاظ سے ہر لفظ، ہر شخص، ہر تجربہ اور ہر صورتِ حال 'یگانہ' ہے۔ نظم کے متن میں اسی عمومی تناقض کو پیش کیا گیا ہے۔ یہاں پوری نظم کے جائزے کا محل نہیں، لیکن مذکورہ عمومی تناقض کے حامل مصرعوں کا حوالہ ضروری ہے۔ درج ذیل مصرعے دیکھیے، جن میں یکتائی اور اتحاد، وابستگی اور علاحدگی، تعلق اور لاتعلقی، بیگانگیت اور یگانگت، خبر اور بے خبری، بقا

اور فنا کو نظم کے متکلم کی ذات میں یکجا تصور کیا گیا ہے۔

مجھے کیا خبر کیا برائی میں ہے، کیا زمانے میں ہے، اور پھر میں تو یہ بھی کہوں گا
کہ جو شے اکیلی رہے، اس کی منزل فنا ہی فنا ہے
مجھے تو کسی بھی گھرانے سے کوئی تعلق نہیں ہے
میں ہوں ایک، اور میں اکیلا ہوں، ایک اجنبی ہوں
یہ سب کچھ، یہ ہر شے مرے ہی گھرانے سے آئی ہوئی ہے
زمانہ ہوں میں، میرے ہی دم سے ان مٹ تسلسل کا جھولا رواں ہے
مگر مجھ میں کوئی برائی نہیں ہے
یہ کیسے کہوں میں
کہ مجھ میں فنا اور بقا دونوں آکر ملے ہیں

(کلیات، ص۲۸۴۔۲۸۵)

یہ نظم اس بات کی شاہد ہے کہ اب میرا جی کی نظموں میں حسی و مادی دنیا سے زیادہ، تصور اور خیال کو بنیادی اہمیت ملنے لگی ہے۔ اب ان کی نظم میں یہ آرزو ظاہر ہوتی ہے کہ: ''تن کی پیاس بجھا لی کیسے بجھاؤں من کی پیاس''۔ اصل یہ ہے کہ تصور اور خیال پہلے دبے ہوئے تھے، اب سطح پر آجاتے ہیں۔ چناں چہ اب میرا جی کی نظم کے معانی کا سرچشمہ 'تصور و خیال' کی دنیا بن جاتی ہے۔ اسی مقام پر ایک ممکنہ غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ معنی کا سرچشمہ جب حسی و مادی دنیا بنتی ہے، تو تصور و خیال کی دنیا پس منظر میں چلی جاتی ہے، مٹتی نہیں ہے؛ اسی طرح جب تصور و خیال کی دنیا معنی کا منبع بنتی ہے تو حسی و مادی دنیا معدوم نہیں ہو جاتی، وہ بھی پس منظر میں چلی جاتی ہے۔ پس منظر میں جانے کے باوجود اس کے فعال ہونے کا امکان رہتا ہے، جس طرح لاشعور میں دب جانے کے باوجود کوئی خواہش ہمارے شعور اور انا کو الٹا سکتی ہے۔ یہ قریب قریب وہی متناقضانہ حقیقت ہے جس کی وضاحت نظم 'یگانگت' کے حوالے سے کی گئی ہے۔ حقیقی جدید شاعری کا متکلم ہی اس طرح کے تناقض کو سہار سکتا ہے!

یہاں میرا جی کی نظم 'کابوس' کا ذکر بھی کیا جانا چاہیے۔ اس نظم کے آغاز میں میرا جی نے ایک انگریز سیاح کا قول نقل کیا ہے کہ ''بنگال میں داخل ہونے کے کئی رستے ہیں، وہاں سے لوٹ کر نکلنے کا کوئی رستہ نہیں''۔ خود میرا جی نے بنگال سے اپنے عشق کی کہانی سناتے ہوئے، ایک طرف بنگالی لڑکی میرا سین کا ذکر کیا ہے، جس کی وجہ سے وہ ثناء اللہ ڈار سے میرا جی بن گئے تھے، اور دوسری طرف بندھیا چل سے آگے گجرات کاٹھیاواڑ میں اپنے قیام کا ذکر کیا ہے، جہاں ان کے والد ملازمت کے سلسلے میں رہے تھے۔ میرا جی اس علاقے ویشنو بھگتی اور اس کی اہم شاعرہ میرا بائی کا علاقہ بھی کہتے ہیں۲۲۔ نظم 'کابوس' میں واضح اشارہ بچپن اور طفلی کے مذکورہ واقعات کی طرف ہے، جب بنگال ان کے تخیل پر کابوس بن کر چھا گیا۔ اس نظم کی خاص بات یہ ہے کہ

بنگال کی جادو بھری، اساطیری، ڈراؤنی فضا دراصل 'خیال' ہے۔نو بندوں پر مشتمل اس پابند نظم کا آخری بند دیکھیے:

میں سوچتا ہوں سحر نہ آئے
یہ رات ہی اب سحر ہے مجکو
میں جانتا ہوں ،خبر ہے مجکو
خیال ہی تیرا گھر ہے مجکو
کوئی بھی گھر اب نظر نہ آئے

(کلیات، ص۲۰۴)

یہ نظم خود ویشنو مت اور اساطیر سے میرا جی کے تعلق کی کچھ گرہیں بھی کھولتی محسوس ہوتی ہے۔ بنگال ،ویشنو مت جب خیال بنے تو ان کی اپنی ،آزاد حیثیت باقی نہ رہی۔ وہ شاعر کے خیال کی دنیا میں پہنچ کر ،خیال کی دنیا کی اپنی رسمیات کے تابع ہو گئے۔ اسی مقام پر میرا جی کی شاعری کا رشتہ ،غالب کی شعری روایت سے قائم ہوتا ہے۔ غالب بھی خیال اور تصور کی اوّلیت کے قائل ہیں۔تصور وخیال کی اوّلیت کا ایک مطلب یہ ہے کہ شاعری کی بنیاد تجربہ نہیں مفکرانہ تخیل ہے ،اور شاعری اظہارِ ذات نہیں ،معنی آفرینی ہے۔اس کے علاوہ غالب اس تصورِ کائنات کے حامل تھے کہ ہستی کی اصل خیال و وہم ہے۔اس تصورِ کائنات کو جوگ بشست میں تفصیل سے پیش کیا گیا ہے ،جس کے مطالب غالب تک بیدل کے ذریعے پہنچے تھے۔(اس موضوع پر گوپی چند نارنگ نے غالب پر اپنی نئی کتاب میں تفصیلی بحث کی ہے)۔ جوگ بشست سے یہ سطریں دیکھیے ،لگتا ہے کہ اسے غالب نے اپنے قلم سے لکھا ہے۔

میں جانتا ہوں کہ عالم وہم اور خیال سے موجود ومعلوم ہے،اور وہم کے جاتے رہنے سے وہ بھی نیست ونابود ہو جاتا ہے ....عالم کثرت کی نمود تمھارے وہم کے سوانہیں ہے۲۳۔ اب غالب کے یہ اشعار دیکھیے:

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسد
عالم تمام حلقہ دام خیال ہے
ہوں گرمیِ نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیب گلشن نا آفریدہ ہوں
جو ہر فکر پرافشانی نیرنگ خیال
حسن آئنہ وآئنہ چمن مشرب تھا
محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ باز خیال
ہیں ورق گردانی نیرنگ یک بت خانہ ہم

ہندی فلسفیانہ فکر، میرا جی اور غالب کو ایک روایت کے شاعر ثابت کرتی ہے۔لیکن واضح رہے کہ

غالب، عالم کو وہم سمجھنے کے فلسفے کے شارح نہیں تھے۔ اصل یہ ہے کہ اس فلسفے کو غالب کی شعری انسپریشن کہا جاسکتا ہے۔ غالب نے وہم، خیال، تصور، شوخی، اندیشہ وغیرہ کی مدد سے ایک ایسی شعری فنتاسی تخلیق کی، جس میں معانی کی کثرت، اور معنی سازی کے متعدد امکانات تھے۔ غالب کے مضامینِ خیالی، اندر سے خالی نہیں، بلکہ معنی سازی کی صلاحیت سے بھرپور ہیں۔ میراجی، غالب کی مانند عظیم الشان شعری فنتاسی تخلیق نہیں کر پاتے، مگر وہ غالب ہی کی مانند دنیا کو تصور و خیال سمجھنا شروع کرتے ہیں، اور معنی سازی کے لیے تصور و خیال کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ چوں کہ تصور و خیال، فولادی سرحدیں نہیں رکھتے، اور ایک خیال کا کاندھا، دوسرے تصور سے ٹکرانے کا مسلسل امکان رکھتا ہے، اس لیے نئے معانی کی چنگاریاں مسلسل اڑتی رہتی ہیں۔ تصور و خیال کی دنیا میں داخل ہونے کا مطلب 'موضوعی دنیا' میں داخل ہونا ہے۔ جب میراجی کی نظم کا شوشنکر، پاربتی سے علٰیحدگی اور مغائرت محسوس کرتا ہے تو اپنی تصوری دنیا یعنی 'موضوعی دنیا' میں داخل ہوتا ہے۔ میراجی کی باقی نظمیں بھی پڑھیں تو لگے گا کہ اب ان کی نظموں کے متکلم کے لیے کوئی رادھا، میرا یا پاربتی موجود نہیں، صرف تصورات موجود ہیں۔ بعض جگہ یہ تصورات انھی عورتوں کے ہیں، مگر ہم جانتے ہیں کہ کسی شخصیت کا تصور، نٹ کھٹ بچے کی مانند اس سے رسی تڑانے میں ذرا دیر نہیں لگاتا، اور یوں تصور خود ایک اپنی دنیا تشکیل دے لیتا ہے، اور جب تصور کسی زرخیز شعری تخیل سے ہم آہنگ ہوتا ہے تو موجود و ناموجود شخصیتوں، زمانوں کی نقش گری کرنے لگتا ہے۔ دوسری طرف آدمی کی موضوعی دنیا خواہ کس قدر زرخیز تصورات سے عبارت ہو، اس میں دوری، علٰیحدگی، تقسیم، گم شدگی، بے مرکزیت ہوتی ہے۔ صاف لفظوں میں میراجی کی نظموں کا متکلم، اپنی موضوعی دنیا میں استحکام اور وحدت کو نہیں دیکھتا؛ اسے اپنی موضوعیت یا Subjectivity بٹی ہوئی، بے مرکز محسوس ہوتی ہے۔ یہ سب باتیں ہم نظم 'یگانگت' میں دیکھ آئے ہیں، جس کا متکلم بہ یک وقت بقا اور فنا جیسی متضاد حقیقتوں کی آماج گاہ بنا ہوا ہے۔ ان معروضات کی روشنی میں میراجی کی نظم 'بلمپت' پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ اس نظم میں بھی متکلم ''تو''، یعنی رادھا، میرا، پاربتی سے جدا ہونے کے بعد اپنی موضوعی دنیا میں داخل ہوتا ہے۔ موضوعی دنیا میں خیال ہی خیال ہوتا ہے؛ بقا کا خیال، فنا کا خیال۔ ہر خیال مسلسل حرکت میں رہتا ہے؛ اس کی حرکت باہر اور اندر دونوں دنیاؤں کی طرف ہوتی ہے، نیز ایک خیال کی جگہ دوسرا خیال لے لیتا ہے، اور ایک خیال دوسرے خیال سے گلے ملتا ہے، شانے ملاتا ہے، ٹکراتا ہے۔

بلمپت موسیقی کی اصطلاح ہے۔ الاپ کے تین حصے ہوتے ہیں: بلمپت، مدھ، درت۔ بلمپت آہستہ الاپ ہے، مدھ درمیانہ اور درت تیز ہے۔ راگ کا آغاز الاپ سے ہوتا ہے، جو راگ کو مخصوص کیفیت سے ہمکنار کرتا ہے۔ الاپ میں کوئی ساز استعمال نہیں ہوتا، سوائے تان پورہ کے۔ اسے خیال بھی کہا جاتا ہے۔ خیال میں برجستگی اور وقتی اور برمحل تدبیر کرنے (Improvisation) کی سب سے زیاددہ گنجائش ہوتی ہے؛ اسی بنا پر خیال، گائیک کی صلاحیتوں کا امتحان بھی ہے؛ خیال میں وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا مظاہرہ کرسکتا ہے۔ اس کا

سبب خود خیال کی تاریخ میں مضمر ہے۔ کیسی دل چسپ بات ہے کہ خیال کی گائیکی کا آغاز جنسی علٰیحدگی سے ہوا۔ ہندوستان کے عہد وسطٰی میں دربار اور زنان خانے الگ ہوتے تھے۔ دربار میں مردوں کی سرگرمیاں ہوتی تھیں، اور زنان خانوں میں خواتین کی۔ مرد اونچی آواز میں یعنی دھرپد گایا کرتے تھے، اور ان میں نفاست نہیں ہوتی تھی جب کی عورتیں آہستہ گایا کرتی تھیں، (اسی لیے بلمپت کو خیال بھی کہہ دیتے ہیں) اور پوری توجہ کے ساتھ۔ چناں چہ عورتوں نے خیال میں نہ صرف نفاست پیدا کی، بلکہ اسے مکمل طور پر گایا، اور اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا بھرپور اظہار بھی کیا۔ بعد میں مردوں نے بھی خیال گانا شروع کر دیا۔

اب سوال یہ ہے کہ خیال اور بلمپت کا میراجی کی نظم کے مفہوم سے کیا تعلق ہے؟ دہرا تعلق ہے۔ اگر پوری نظم پڑھیں تو لگے گا جیسے الاپ آہستہ آہستہ شروع ہو رہا ہے، یعنی خیال گایا جا رہا ہے؛ نظم کا متکلم برجستگی کا مظاہرہ کر رہا ہے۔ تعلق کی دوسری صورت یہ ہے کہ جس طرح خیال کی گائیکی میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا مظاہرہ ہوتا ہے، اسی طرح نظم میں خیال کی دنیا ہی کو تخلیق اور معنی کا سرچشمہ قرار دیا گیا ہے، یعنی ایسی دنیا کو جس کا کوئی ٹھوس مرکز نہیں۔

خیال ہی خیال ہے، خیال کے علاوہ اور کوئی بات ہو
جو حاصلِ حیات ہو
یہ ممکنات میں نہیں
خیال سے جو پہلے تھا وہ مٹ گیا
خیال کے جو بعد آئے گا وہ مٹ ہی جائے گا
تو کیا تو ایک خیال تھی، تو مٹ گئی؟
تو کیا میں ایک خیال ہوں، میں جب، حیات مٹ گئی تو ایک روز ایک پل میں
مٹ ہی جاؤں گا
یہ بات ہے تو پھر مجھے کوئی بتائے حاصلِ حیات کیا ہے؟ (کچھ نہیں!)
(کلیات، ص ۴۶۷)

اس نظم میں 'خیال ہی خیال' ہے۔ ایک خیال آتا ہے، ایک خیال جاتا ہے۔ خیال مٹتا ہے، خیال پیدا ہوتا ہے۔ ایک خیال سے دوسرا خیال پیدا ہوتا ہے۔ یوں پوری نظم زندگی اور موت، ممکن اور محال، مقصد اور تشکیک، یقین اور بے یقینی، ثبات اور بے ثباتی اور وقت کا کھیل محسوس ہوتی ہے۔ خیال کا یہ کھیل، نہ صرف انسان کی نفسی و موضوعی دنیا کی حقیقت ہم پر روشن کرتا ہے، بلکہ 'باہر' کی حقیقی صورتِ حال، اور وقت کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔ زندگی وہ ہے جو ہم گزار رہے ہیں، اور زندگی وہ بھی ہے جو ہمارے خیال میں گزرتی ہے۔ ان دونوں میں سے اصل زندگی کون سی ہے، اور ان دونوں میں سے کسے ہم زندگی کا حاصل کہہ سکتے ہیں؟ کیا حاصلِ حیات ایک خیال نہیں؟ اگر خیال ہی حاصلِ حیات ہے تو اصل حیات کیا ہے؟ خیال ممکنات کی دنیا ہے؛

ایک خیال کی جگہ دوسرا خیال ممکن ہے ،ایک خیال ختم نہیں ہوتا کہ دوسرا پیدا ہوجاتا ہے۔کیا زندگی کا حاصل صرف خیال کا یہ عمل ہے، یا کوئی خاص خیال؟ کیا ہم کسی ایک خیال کو اپنی موضوعی دنیا میں اس قدر حاکم بنا سکتے ہیں کہ وہ مزید خیالات کی نمود کو روک سکے، یا خاص طرح کے خیالات ہی کو پیدا ہونے دے،اور اس خیال کو حاصلِ حیات قرار دے سکیں؟ یا خود حاصلِ حیات ایک خیال ہے ،جو آتا ہے اور گزر جاتا ہے؟ یہ سارے متناقضانہ، گورکھ دھندے جیسے اور انتہائی پیچیدہ سوالات اس نظم میں سادہ سے اسلوب میں اٹھائے گئے ہیں۔نظم کا اختتام خیال کے ذریعے حیات ومَمات کے گتھی کو سلجھانے کی سعی پر ہوتا ہے۔

مَمات کے علاوہ اک حیات ہے
اک ایسی بات ہے جسے کوئی خیال ہی خیال کہہ سکے، یہ ممکنات میں نہیں
(کلیات،ص ۴۶۸)

ان دو مصرعوں میں پیراڈاکس ہے۔ وہی پیراڈاکس جو ہونے اور نہ ہونے، عدم اور وجود، تاریخ اور اسطورہ اور ایک پل اور ابدیت کے رشتے میں ہے۔ اگر ایک خیال کے بعد نیا خیال ہے ،اور نیا خیال ایک تخلیق ہے تو موت کے بعد زندگی بھی ہے، کیوں کہ زندگی اور خیال ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔ یہ حقیقت ہے یا خیال؟ زندگی ،اس کے منشا،اس کے دوام کا سارا پیراڈاکس اسی سوال میں مضمر ہے۔ خیال کی تخلیقی صلاحیت کو میرا جی، اس ریڈیکل جدیدیت پسند کی طرح واضح کرتے ہیں،جس کے مطابق انسان کی موضوعی دنیا خود اپنے آپ میں مکمل اور خودمختار ہے؛لیکن خیال کی تخلیقی صلاحیت کو میرا جی بروے کار نہیں لا سکے۔ مجید امجد اور راشد اپنے آخری دور میں خیال کی تخلیقی صلاحیت کو جس طرح کام میں لائے ،اور نہ صرف ایک اپنا منفرد 'آخری طرز' (Late Style) وضع کرنے میں کامیاب ہوئے ، بلکہ وجود وہستی کے بنیادی سوالات پر نظمیں لکھنے کا اقدام بھی کیا،اس طرح میرا جی نہیں کر سکے۔شاید اس لیے کہ میرا جی چالیس برس بھی نہ جی سکے ۔ ویسے میرا جی کا اگر کوئی 'آخری طرز' ہوسکتا تھا،تو اس کی صورت وہی ہوتی ،جس کی ابتدائی صورت 'بلمپت' میں دکھائی دیتی ہے۔

میرا جی کی نظم میں رادھا اور پاربتی کے جانے سے 'خلا' پیدا ہوتا ہے،یعنی اب کوئی ان کے ہمراہ نہیں، سوائے علیٰحدگی ومغائرت کے تصورات کے۲۴۔اسی 'خلا' میں اس اوّلین اساطیری تجربے کے نقوش ظاہر ہونے لگتے ہیں ،جس کی نمائندگی اسلامی روایت میں آدم کو زمین کا خلیفہ بنانے کی صورت میں کی گئی ہے۔میرا جی کی نظم 'خمیازہ' دیکھیے ، جس کے پس پردہ شاید اقبال کی نظم 'روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے' گنگناتی محسوس ہوتی ہے۔ روح ارضی آدم کو آنکھیں کھول کر زمین ، فلک اور ان دونوں کے درمیان فضا یعنی پوری کائنات کو دیکھنے کی ترغیب دیتی ہے، جب کہ میرا جی کی نظم میں اس ترغیب کے خمیازہ کے ذکر ہے۔

تم نے تحریک مجھے دی تھی کہ جاؤ دیکھو
چاند تاروں سے پرے اور دنیائیں ہیں

تم نے ہی مجھ سے کہا تھا کہ خبر لے آؤ
میرے دل میں وہیں جانے کی تمنائیں ہیں

(کلیات، ص ۳۰۰)

اب ذرا اقبال کی نظم کا یہ حصہ دیکھیے:

ہیں تیرے تصرف میں یہ بادل یہ گھٹائیں
یہ گنبدِ افلاک، یہ خاموش فضائیں
یہ کوہ یہ صحرا، یہ سمندر یہ ہوائیں
تھیں پیش نظر کل تو فرشتوں کی ادائیں
آئینہ ایام میں آج اپنی ادا دیکھ۲۵

صاف محسوس ہوتا ہے کہ میراجی کی نظم کا متکلم، اقبال کی نظم کے متکلم (جو روحِ ارضی ہے) سے تحریک پا کر چاند تاروں سے پرے دنیاؤں کی خبر لے آنے کے لیے چل پڑتا ہے۔ اس پر کن رازوں سے پردہ اٹھتا ہے، یہ نظم کے اگلے تین بندوں میں بتایا گیا ہے۔ پہلا راز یہ ہے کہ انسان کی قوت کا طلسم محدود ہے۔ دوسرا راز یہ ہے کہ پرانی رفاقت، اور عشرتِ رفتہ دونوں باقی نہیں۔ 'آہ، اب دوری ہے، دوری ہے، فقط ہے دوری'، اور وہ واپس لوٹ بھی نہیں سکتا۔ تیسرا راز یہ ہے کہ دوری کے علاوہ تیرہ و تاریک رات اس کی تقدیر بن گئی ہے۔

مری قسمت کہ جدائی تمھیں منظور ہوئی
مری قسمت کہ پسند آئیں نہ میری باتیں
اب نہیں جلوہ گہِ خلوتِ شب، افسانے
اب تو بس تیرہ و تاریک ہیں اپنی راتیں

(کلیات، ص ۳۰۱)

اقبال اور میراجی کی نظم میں بنیادی فرق یہ ہے کہ اقبال کی نظم کائنات کی تسخیر کا انتہائی ترغیب آمیز آدرشی تصور پیش کرتی ہے، اور میراجی کی نظم اس آدرشی تصور کے مقابل انسان کے اس وجودی تجربے کی نمائندگی کرتی ہے، جو اصل میں علٰیحدگی اور مغائرت سے عبارت ہے۔ اقبال کا متکلم اپنے اندر الوہی نور دیکھتا ہے، جس کی مدد سے وہ ایک اپنی جنت تخلیق کرسکتا ہے، مگر میراجی کا متکلم اپنے اندر اس تاریکی کو دیکھتا ہے، جو مابعد الطبیعیاتی مرکز سے جدائی کے بعد خود اپنے آپ سے، اپنی بشریت سے، اپنے زمانے کے سماج اور سیاست سے متعارف ہونے کا نتیجہ ہے۔ اقبال کا متکلم اگر فوق بشر ہے تو میراجی کا متکلم ایک عام بشر ہے؛ فوق بشر ہونے کے سبب اقبال کا متکلم دنیا سے بلند اور منقطع ہونے کی صلاحیت کا حامل ہے، جب کہ میراجی کا متکلم، حسی و مادی دنیا کے بجائے 'تصور و خیال' کی دنیا میں داخل ہونے کے باوجود، ایک عام بندے بشر کی طرح دنیا کے دکھوں اور

تاریکیوں کا سامنا کرتا ہے؛ یعنی وہ 'تصور وخیال' کی دنیا میں بھی اپنی خاکی وبشری حقیقت کا سامنا کرتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ میراجی کی نظم کا اگر کوئی بڑا بھید ہوسکتا ہے تو وہ یہی ہے کہ اس کا متکلم حقیقی اور تخیلی دونوں دنیاؤں میں خاکی وبشری حقیقت کا سامنا کرتا ہے؛ وہ اپنے لاشعور کی گہرائیوں میں بھی اسی مادی دنیا کے نقوش، یا اس کی آرزوئیں، اس کی پھیلائی ہوئی تاریکی دیکھتا ہے، جس سے اس کا سامنا شعور کی حالت میں ہوتا ہے۔ اس کے تجزیہء ذات کا حاصل یہ ہے کہ ماضی کے سب عظیم آدرش، کبیری بیانیے گم ہوچکے ہیں۔ نظم 'خدا' میں میراجی کہتے ہیں:

میں تجھے جان گیا روح ابد
تو تصور کی تمازت کے سوا کچھ بھی نہیں

(کلیات، ص ۲۶۷)

میراجی نے راشد کی مانند خدا کے جنازے کا اعلان نہیں کیا، بلکہ جدید عہد کے انسان کے طور پر اسے پہچانا ہے۔ خدا تصور میں، یادداشت میں موجود ہے، اور اس کی یاد ایک کبیری بیانیے کی گم شدگی کی یاد ہے۔ تاہم میراجی کے متکلم کا رشتہ، اقبال کے متکلم سے ضرور ہے۔ گیتا پٹیل نے اقبال، ترقی پسندوں اور میراجی کی شاعری کے متکلم یا اصطلاح میں 'موضوعِ انسانی' (Subject) میں فرق کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس کے باوجود کہ سیاسی ہلچل اور سماجی تھل پتھل کی صورتِ حال نے شاعری کی زبان کا نئے سرے سے جائزہ لینے کی تحریک دی تھی، مگر اقبال اور ترقی پسندوں نے بے یقینی کو اس ذات (Self) میں شامل کرنے کی کوشش نہیں کی، جو نظم میں وجود رکھتا تھا، جب کہ میراجی نے اپنی شاعری میں اندر سے غیر مستحکم ذات کو پیش کیا۲۶۔ اپنے معاصرین میں میراجی واحد شاعر ہیں، جن کی شاعری کا متکلم 'بے مرکز' اور وحدت نا آشنا ہے۔ اس سے پہلے یہ صورت ہمیں غالب کے یہاں ملتی ہے؛ ان کا شعری متکلم خود کو جس گلشن ناآفریدہ کا عندلیب تصور کرتا تھا، وہ بجائے خود مرکزیت سے خالی، محض امکانات کا حامل ہے۔ یوں بھی تصور وخیال کو معنی کی اساس بنالینے سے، متکلم اپنی داخلی وحدت کو قائم نہیں رکھ سکتا۔ اقبال نے اپنے شعری متکلم کو مابعدالطبیعیات کے عظیم الشان مرکز کا پابند بنا کر، اس کی وحدت کو ممکن بنایا تھا۔ ترقی پسندوں نے یہی کام جدلیاتی مادیت سے لیا تھا، لیکن میراجی نے اپنے شعری متکلم میں اس بے یقینی، عدم استحکام، تقسیم، مغائرت جیسے عناصر کو راہ پانے دیا ہے، جن کے قطعی واضح معانی ایک طرف نوآبادیاتی دنیا میں متعین کیے جاسکتے ہیں، اور دوسری طرف جدیدیت میں۔ نوآبادیاتی دنیا کے مقامی باشندے کا بنیادی تجربہ ایک طرف ثقافتی مغائرت اور استعمار کار واستعمارزدہ کی تقسیم کا ہوتا ہے، اور دوسری طرف اپنے مستقبل کے سلسلے میں بے یقینی اور اپنی جڑوں سے انقطاع کا ہوتا ہے، لہٰذا ایک 'بے مرکز، منقسم، عدم استحکام کی شکار ذات' ہی نوآبادیات کے تاریخی تجربے کی ترجمانی کرسکتی ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ 'مستحکم اور وحدت آشنا شعری متکلم' بھی تو نوآبادیات ہی کے زمانے میں بعض شعرا نے متعارف

کروایا،اور شاید نو آبادیات کے ردّعمل یا جواب کے طور پر۔ بجا،لیکن یہ بات بھی نگاہ میں رہنی چاہیے کہ 'مستحکم اور وحدت آشنا' متکلم ،نو آبادیات کے خلاف ردّعمل ظاہر کرسکتا ہے، نو آبادیاتی تجربے کی پیچیدگی کو پیش نہیں کر پاتا۔ وہ ساحل پر کھڑے ہو کر طوفان کا تماشا کرنے والے ،یا زیادہ سے زیادہ طوفان سے نکلنے کا راستہ بتانے والے شخص کی مانند ہے،جب کہ اندر سے کٹا پھٹا متکلم ہی طوفان کے تھپیڑوں کا حال محفوظ کرتا ہے۔علاوہ ازیں جدید انسان اپنے اندر وحدت نہیں پاتا؛ وہ عقلی،جذباتی ، ثقافتی ،نفسی غرض کئی سطحوں پر بٹا ہوا ہے؛ وہ اپنے اندر کبھی راکھشس ،کبھی فرشتے کو محسوس کرتا ہے۔اس تناظر میں میراجی کی نظم غیر معمولی اہمیت اختیار کر جاتی ہے۔ یہ معمولی بات نہیں کہ میراجی کی نظم میں سیاسی اور وجودی معنی بہ یک ظاہر ہوتے ہیں؛ان کا شعری متکلم باہر اور اندر کی دنیاؤں، قدیم اساطیری اور تاریخی عناصر کو بہ یک وقت اپنے اندر سمیٹتا محسوس ہوتا ہے،اور یہی بات ان کی نظم کو مبہم بناتی ہے،یعنی ایک ایسے اسلوب کا حامل ،جس میں معنی کی ایک سے زیادہ لہریں بہ یک وقت رواں ہوتی ہیں۔

میراجی اور اقبال کے متکلم میں ایک اور رشتہ بھی ہے۔اقبال کا متکلم اپنے مابعد الطبیعی مرکز سے گو جھگڑتا ہے ،مگر جدا نہیں ہوتا،(باغِ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں/کار جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر) جب کہ میراجی کا متکلم مابعد الطبیعی مرکز سے جدا ہوتا ہے ،مگر اس کی یادداشت میں وہ منظر محفوظ ہے جب اسے چاند تاروں سے پرے دنیاؤں میں پہنچنے کی ترغیب دی گئی تھی۔اسے یہ بھی احساس ہے کہ اب وہ اس مرکز سے اپنی ابتدائی وحدت کی طرف لوٹ نہیں سکتا؛اس بنا پر وہ اندر سے منقسم ہے۔ دوری ،ہجر ،جدائی ،تاریکی، اور اپنے آپ کی وحدت ناآشنا برہنہ سچائی کا سامنا کرنا ہی اس کی تقدیر ہے۔میراجی کی نظم کے جدید برصغیری انسان کی نجات،اپنے متعلق اس کڑی سچائی کو پورے انسانی وقار کے تسلیم کرنے میں ہے!

حواشی:

۱۔ مائیکل ایچ وٹ ورتھ، *Reading Modernist Poetry*،ولی بلیک ول، (برطانیہ، ۲۰۱۰ء)، ص۱۸۸

۲۔ میراجی، مشرق و مغرب کے نغمے ، (آج ،کراچی ،۱۹۹۹ء(۱۹۵۸ء)ص۱۳۲

۳۔ ایضاً ،ص۳۲۱

۴۔ اس موضوع پر *The Oxford Handbook of Global Modernisms* ایک اہم کتاب ہے۔اس میں جدیدیت کا مطالعہ عالمی تناظر میں کیا گیا ہے۔مغربی جدیدیت کو'مرکز' سمجھنے اور باقی دنیا کو حاشیہ سمجھنے کے تصور پر سوال اٹھائے گئے ہیں۔ کتاب میں اینگلو امریکی جدیدیت کے علاوہ فرانس، اٹلی ،روس ،سکینڈے نیویا،سپین کے جدید ادیبوں اور افریقا،چین، جاپان، بلقان، کریبین،

ویت نام، لاطینی امریکا، ترکی، ہندوستان کی مقامی جدیدیتوں کا مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ ادب کی جدیدیت کے ساتھ ثقافتی جدیدیت کا مطالعہ بھی کیا گیا ہے۔ کتاب کے مرتبین کے بہ قول ''ہمارا اجتماعی مقصد یہ رہا ہے کہ انگریزی علمی دنیا کے اندر تقابل کی صورت پیدا کی جائے تا کہ غیر ملکی زبانوں کا ادب زیرِ بحث آ سکے''۔(ص۳)۔اس سے جدیدیت کے یورپ مرکز وحدانی تصور کی ردّتشکیل تو بلاشبہ ہوتی ہے،اور ورنیکلر جدیدیتوں کا تصور بھی سامنے آتا ہے،مگر'انگریزی علمی دنیا' کی شرط اب بھی غیر یورپی زبانوں کے ادب میں تشکیل پانے اور ظاہر ہونے والی جدیدیت پر بحث میں رکاوٹ محسوس ہوتی ہے۔مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:

[مارک وولیگراورمیٹ ایٹف، *The Oxford Handbook of Global Modernisms*،اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، نیویارک،۲۰۱۲ء]

۵۔ میراجی،مشرق ومغرب کے نغمے،متذکرہ بالا،ص ۱۵۷

۶۔ ایضاً،ص ۴۵۱

۷۔ شمیم حنفی،نئی شعری روایت،(مکتبہ جامعہ نئی دہلی،۱۹۷۸ء)،ص ۶۲

وشنومت سے اپنے تعلق کے بارے میں میراجی نے دوجگھوں پر اظہارِ خیال کیا ہے۔''کچھ اپنے بارے میں'' لکھتے ہوئے فرماتے ہیں''وشنو خیالات نے نہ صرف مذہبی لحاظ سے اپنا نقش چھوڑا، بلکہ اس کی ادبی روایات بھی کچھ اس انداز سے بروے کار آئیں کہ دل ودماغ ایک جیتا جاگتا برندابن بن کر رہ گیا''(میراجی ...ایک مطالعہ،ص ۴۷۴)۔''اپنی نظموں کے بارے میں'' اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:''اپنی شکست کے احساس سے رہائی حاصل کرنے کے لیے بھی میرا ذہن اپنی ادبی تخلیقات میں مجھے باربار پرانے ہندوستان کی طرف لے جاتا ہے؛ مجھے کرشن کنہیا اور برندابن کی گوپیوں کی جھلک دکھا کر وشنومت کا پجاری بنادیتا ہے''۔(ایضاً،ص ۴۷۵)۔دونوں جگہ میراجی نے وشنومت سے مذہبی اثرات کا ذکر کیا ہے۔ پہلے اقتباس میں''...مذہبی لحاظ سے اپنا نقش چھوڑا'' کی عبارت اور دوسرے اقتباس میں''پجاری'' کا لفظ ظاہر کرتا ہے کہ وہ وشنومت کے مذہبی اثرات تسلیم کررہے ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ میراجی اپنی ذاتی زندگی میں ان اثرات کو کہیں محسوس کرتے ہوں،مگر ان کی شاعری میں وشنومت ایک مذہب کے طور پر نہیں ظاہر نہیں ہوتا۔ وشنومت،محبت،بھگتی،تسلیم کا ایک مابعدالطبیعی تصور پیش کرتا ہے، جسے میراجی اپنی نظم میں پیش نہیں کرتے، بلکہ پلٹاتے ہیں۔

۸۔ کرشن سوامی ایانگر،*Early History of Vaishnuaism in Soth India*،(اوکسفرڈ، لندن،۱۹۲۰ء)،ص ۱

۹۔ عنبر بہرائچی، سنسکرت شعریات، (پبلشر شائستہ عنبر لکھنؤ، ۱۹۹۹ء)، ص ۲۱

۱۰۔ ایڈتھ ہملٹن، *Mythology*، نیو امریکن لائبریری، نیو یارک، ۱۹۶۹ء (۱۹۴۰ء) ص ۱۳

۱۱۔ گپتیشور پرساد، *I.A. Richards and Indian Theory of Rasa*، سروپ اینڈ سنز، (نئی دہلی، ۲۰۰۷ء)، ص ۲۵۵

۱۲۔ میرا جی، مشرق و مغرب کے نغمے، متذکرہ بالا، ص ۴۶۶

۱۳۔ ایضاً، ص ۴۷۳

۱۴۔ روہتک کے داس گپتا، کے موتی گوکلسنگ (مرتبین)، *Masculinity and Its Challenges in India: Essays on Changing Perceptions*، میک فارلینڈ اینڈ کمپنی، نارتھ کیرولینا، ۲۰۱۴ء، ص ۱۱۰

۱۵۔ میرا جی، مشرق و مغرب کے نغمے، متذکرہ بالا، ص ۴۵۱

۱۶۔ وزیر آغا، نظم جدید کی کروٹیں، (سنگت پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۷ء)، ص ۶۱

۱۷۔ دیو دت پٹنائک، *Indian Mythology: Tales, Symbols, and Rituals from the Heart of the Subcontinent*، (انر ٹریڈیشنز، روچسٹر، امریکا، ۲۰۰۳ء)، ص ۳۱

۱۸۔ میرا جی، ''کچھ اپنے بارے میں''مشمولہ میرا جی ..ایک مطالعہ (مرتب جمیل جالبی)، (سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء)، ص ۴۷۱

۱۹۔ ن۔م۔راشد کے خطوط (مرتبہ نسیم عباس احمر)، (پاکستان رائیٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، لاہور، ۲۰۰۸ء)، ص ۹۷

۲۰۔ ڈاکٹر محمد اجمل، تحلیلی نفسیات (ترتیب خالد سعید)، (بیکن بکس، ملتان، ۲۰۰۹ء)، ص ۱۰۴

۲۱۔ ڈاکٹر بی آر کشور، *Hinduism*، (ڈائمنڈ بکس، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء)، ص ۸۳

۲۲۔ میرا جی، ''کچھ اپنے بارے میں''، مشمولہ میرا جی ایک مطالعہ (مرتب جمیل جالبی)، متذکرہ بالا، ص ۴۶۶

۲۳۔ ابوالحسن (مترجم)، جوگ بشسٹ، منہاج السالکین، (خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ، ۱۹۹۲ء)، ص ۵۵۔۵۶

۲۴۔ نظم 'نادار' میں یہ تجربہ شدت سے ظاہر ہوا ہے، اور خاصے شخصی پیرائے میں ظاہر ہوا ہے۔ نظم میں ناداری ہی کو تنہائی کہا گیا ہے۔ نظم کے آغاز میں شاعر تنہائی کا ذکر کرتا ہے، پھر اسے خیال آتا ہے کہ چاند اور ستاروں کے ہوتے ہوئے وہ تنہا کیوں کر ہوسکتا ہے، لیکن آگے چل کر وہ اس حقیقت کو قبول کرتا ہے کہ اس دنیا میں کوئی شے اس کی اپنی نہیں۔ یہاں تک کہ اس کے کمرے کی میز کرسی، الماری بھی کرائے کی ہیں، یعنی کوئی شے بھی اس کی نہیں۔ کچھ برتن، کپڑے اور کتابیں ہیں، وہ بھی آخر پھٹ یا بک جائیں گی۔ یعنی وہ مکمل طور پر نادار اور تنہا ہے۔ نظم کے آغاز میں اس کا سبب بھی بتا دیا

گیا ہے۔ یہ کہ نور مٹ چکا اور آگ بجھ چکی ہے۔ آگ اور نور دونوں استعارہ ہیں۔

اب کوئی نہیں، کوئی نہیں، تنہائی ہے
دن بیت چکا اور شام گئی، رات آئی ہے
اب نور مٹا....اور آگ بجھی
سنسان سماں کیا سوگ منانے آیا ہے

(کلیات، ص۳۷۴)

۲۵۔ اقبال، علامہ، کلیات اقبال، (اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء (اشاعت پنجم)، ص۴۶۰

۲۶۔ گیتا پٹیل، *Lyrical Movements ,Historical Hauntings*، (سٹینفورڈ یونیورسٹی پریس، امریکا، ۲۰۰۱ء)، ص۲۱۲

مآخذ:

۱۔ احمر، نسیم عباس (مرتبہ)، ن۔ م۔ راشد کے خطوط، پاکستان رائیٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، لاہور، ۲۰۰۸۔

۲۔ اقبال، علامہ، کلیات اقبال، اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء (اشاعت پنجم)۔

۳۔ الحسن، ابو (مترجم)، جوگ بششت، منہاج السالکین، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ ۱۹۹۲ء آغا، وزیر، نظم جدید کی کروٹیں، سنگت پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۷ء۔

۴۔ بہرائچی، عنبر، سنسکرت شعریات، پبلشر شائستہ عنبر لکھنؤ، ۱۹۹۹ء۔

۵۔ بی آر کشور، ڈاکٹر، *Hinduism*، ڈائمنڈ بکس، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء۔

۶۔ پٹیل، گیتا، *Lyrical Movements ,Historical Hauntings*، سٹینفورڈ یونیورسٹی پریس، امریکا، ۲۰۰۱ء۔

۷۔ جی، میرا، مشرق و مغرب کے نغمے، آج، کراچی، ۱۹۹۹ء (۱۹۵۸ء)۔

۸۔ حنفی، شمیم، نئی شعری روایت، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۸ء۔

۹۔ سوامی ایانگر، کرشن، *Early History of Vaishnuaism in Soth India*، اوکسفرڈ، لندن، ۱۹۲۰ء۔

۱۰۔ محمد اجمل، ڈاکٹر، تحلیلی نفسیات (ترتیب خالد سعید)، بیکن بکس، ملتان، ۲۰۰۹ء۔

۱۱۔ ورتھ، مائیکل ایچ وٹ، Reading Modernist Poetry، ولی بلیک ول، برطانیہ، ۲۰۱۰ء۔

☆☆☆