میراجی کی جدیدیت: 'خلا' کی جمالیات

خلا ہی خلا ہے، خلا ہی خلا ہے

ڈاکٹر ناصر عباس نیر
اسسٹنٹ پروفیسر اردو، شعبہ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

MODERNITY OF MEERAJI: AESTHETICS OF SPACE

Nasir Abbas Nayyer, PhD
Assistant Professor of Urdu
Department of Urdu, University of the Punjab, Lahore

Abstract

This article deals with the particular form of modernism that sculpts the poetics of Meeraji's Nazm. Meeraji pioneered modernist theme, style and technique in Urdu Nazm avoiding all kinds of clichés. Asserting the basic preamble of modernity that man is the measure of all things, Meeraji ascertains the paradoxes of centrality of human agency as well. Duality is one of the major themes of modernist poetry that has been dealt with by Meeraji employing the context of mythology. On one side Meeraji discerns the void that presented itself as the destiny of modern man; on the other he seems to have been transforming it into womb i.e., a source of unusual creative energy. It has been asserted that Meeraji's modernity dispels the common perception of the modernist poetry as being apolitical.

Keywords:

جدیدیت، خلا، جمالیات، واقعاتی منطق، وقتیت، تاریخیت، میراجی، موت، حیات

میراجی کی نظم کا خمیر جدیدیت کے کس تصور سے اٹھا ہے، یا میراجی کی نظم سے جدیدیت کا کون سا تصور ابھرتا ہے؟ اس سوال پر گفت گو کا آغاز ہم ان کی نظم 'سلسلہء روز و شب' سے کر سکتے ہیں۔ اوپر درج کردہ مصرع نظم کا آخری مصرع ہے۔ اس تحریر کے عین آغاز میں آخری مصرعے کو درج کرنے کا جواز یہ ہے کہ 'خلا' اس نظم کو گھیرے میں لیے ہوئے ہے، اور نظم میں سرایت کیے ہوئے ہے؛ نظم کے 'باہر' بھی خلا ہے، اور نظم کے 'اندر' بھی خلا ہے۔ یہ ایک چیستانی صورتِ حال ہے کہ ایک ہی حالت (یہاں خلا کو شے نہیں کہہ سکتے) کسی شے کے باہر بھی موجود ہو اور اس کے اندر بھی مضمر ہو، اور اس کے باوجود 'شے' بھی موجود ہو۔ تضادات ایک ہی جگہ اور ایک ہی وقت میں کیوں کر موجود ہو سکتے ہیں؟ یہ ایک عظیم دبدھا اور آسانی سے گرفت میں نہ آنے والی چیستان ہے۔ یہ نظم اسی دبدھے اور اسی قسم کی چیستانی صورتِ حال ہی کو پیش کرنا چاہتی ہے۔

نظم کا پہلا مصرع ہے: خدا نے الاؤ جلایا ہوا ہے، اور پہلے ہی بند کا آخری مصرع ہے: تعجب کہ نورِ ازل مٹ چکا ہے۔ اگر نورِ ازل مٹ چکا ہے تو خدا نے الاؤ کیوں کر جلایا ہے؟ کیا نورِ ازل کے بغیر الاؤ جلایا جا سکتا ہے، خواہ وہ الاؤ جہنم ہی کا کیوں نہ ہو؟ اسی طرح تیسرے اور آخری بند میں ایک طرف یہ کہا گیا ہے کہ: حقیقت کا آئنہ ٹوٹا ہوا ہے؛ اور دوسری طرف یہ مصرع: خلا ہی خلا ہے، خلا ہی خلا ہے۔ حقیقت کے آئنے کے ٹوٹنے سے عکسوں کی کثرت پیدا ہوتی ہے، خلا کیوں کر پیدا ہو گیا؟ عکسوں کی اس کثرت کا خلا سے کیا کوئی تعلق بنتا ہے، جو نظم کے متن میں مذکور نہیں، مگر جن کی طرف اشارہ ملتا ہے؟ اس طرح کی کئی چیستانی صورتیں نظم میں موجود ہیں۔

اس نظم کو سمجھنے (اور اس نظم کی وساطت سے میراجی کی جدیدیت کو سمجھنے) کی اصل کلید، اس نظم کے بیان کنندہ کے پاس ہے۔ اس مقام پر متکلم کا لفظ موزوں نہیں، کیوں کہ نظم میں کسی خیال کو پیش نہیں کیا گیا بل کہ ایک کہانی بیان کی گئی ہے۔ متکلم بندہء آزاد ہوتا ہے؛ وہ کوئی بات، کسی ڈھنگ سے کر سکتا ہے؛ وہ 'اپنی' بات بھی کر سکتا ہے، اور کسی اور کی بھی۔ وہ بات کو کہیں سے چھوڑ سکتا، بات کا کوئی سرا کسی دوسرے سرے سے، کہیں سے ملا سکتا ہے؛ وہ موقع محل کی مناسبت سے منطق، تمثیل، تشبیہ، استعارے، علامت سے کام لے سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی نظم میں متکلم کے مقامِ تکلم، اس کے سیاقِ کلام، نیز

طرزِ کلام کو متعین کرنا ایک مسئلہ ہوتا ہے۔لیکن بیان کنندہ، کہانی کی واقعاتی منطق سے باہر نہیں جا سکتا؛ کہانی، بیان کنندہ کے طرزِ بیان کو اپنے ہاتھ میں رکھتی ہے۔دوسرے لفظوں میں بیان کنندہ کی ایک خاص ذہنی صورتِ حال ہوتی ہے، جو کہانی کے واقعات کے 'اثر' سے پیدا ہوتی ہے۔واقعاتی بہاؤ اپنے پیچھے جو لکیریں، نقوش، ریزے، ٹکڑے، چھوڑتا جاتا ہے، وہی بیان کنندہ کا ذہنی اثاثہ ہوتا ہے۔اب سوال یہ ہے کہ نظم کی کہانی کیا ہے؟ پہلے نظم دیکھیے:

خدا نے الاؤ جلایا ہوا ہے
اسے کچھ دکھائی نہیں دے رہا ہے
ہر اک سمت اس کے خلا ہی خلا ہے
سمٹتے ہوئے، دل میں وہ سوچتا ہے
تعجب کہ نورِ ازل مٹ چکا ہے
بہت دور انسان ٹھٹھکا ہوا ہے
اسے ایک شعلہ نظر آ رہا ہے
مگر اس کے ہر سمت بھی اک خلا ہے
تخیل نے یوں اس کو دھوکا دیا ہے
ازل ایک پل میں ابد بن گیا ہے

عدم اس تصور پہ جھنجھلا رہا ہے
نفس دو نفس کا بہانہ بنا ہے
حقیقت کا آئینہ ٹوٹا ہوا ہے
تو پھر کوئی کہہ دے یہ کیا ہے، وہ کیا ہے؟
خلا ہی خلا ہے، خلا ہی خلا ہے

(کلیات، ۲۷۴۔۲۷۵)

اب نظم کی کہانی ملاحظہ کیجیے۔کہانی کا پہلا واقعہ یہ ہے کہ خدا نے الاؤ جلایا ہوا ہے۔وہ ادھر ادھر، شش جہات میں دیکھتا ہے، مگر اسے خلا کے سوا کچھ نہیں سوجھتا۔وہ منتظر ہے کہ اس الاؤ کے گرد انسان جمع ہوں، مگر دور دور تک اسے کوئی انسان نظر نہیں آتا۔اس بات پر اس کا دل سمٹنے لگتا ہے۔وہ سوچتا ہے، کیسے تعجب کی بات ہے کہ نورِ ازل مٹ چکا ہے، ورنہ اس نور کے گرد انسان پروانوں کی طرح جمع ہوتے، یا اس کی طرف بڑھ رہے ہوتے۔دوسرا واقعہ یہ ہے کہ خدا سے بہت دور انسان موجود ہے، مگر ٹھٹھکا ہوا کھڑا ہے۔اسے ایک شعلہ نظر آتا ہے۔وہ خدا سے دور ہونے کے بعد سہما ہوا کھڑا ہے، یا شعلے کو دیکھ کر سہما ہوا ہے، اس سوال کو کہانی میں کھلا چھوڑ دیا گیا ہے۔یہ ڈرا سہما انسان خدا کی مانند ادھر ادھر دیکھتا ہے، مگر اسے بھی ہر سمت خلا ہی خلا نظر آتا ہے۔خدا کے پاس دل تھا، انسان کے پاس تخیل ہے، جس نے انسان کو دھوکا دیا ہے۔دھوکا یہ ہے کہ ازل، بس ایک پل میں ابد میں بدل گیا ہے۔ازل وابد کا درمیانی فاصلہ باقی نہیں رہا؛ ماضی بعید، مستقبل بعید میں گم ہوگیا ہے؛ عجب سیمیائی حالت ہے۔کہانی کا تیسرا واقعہ، ایک تیسرے کردار سے متعلق ہے۔وہ ہے عدم۔عدم اس خیال پر جھنجھلا رہا ہے کہ کیسے یہاں سب کچھ نفس در نفس کا، عارضی و فانی حیات کا قصہ بن کر رہ گیا ہے۔آج تک جسے حقیقت سمجھا جا رہا تھا، وہ کس قدر نازک تھی، آئنے کی طرح تھی، اس لیے ٹوٹ کر ریزہ ریزہ ہوگئی۔باقی صرف خلا ہے، اور صرف خلا۔یہ ہے کہانی جو خدا سے شروع ہوئی اور خلا پر ختم ہوئی؛ جس کے آغاز میں الاؤ تھا، اور خاتمے پر ٹوٹا ہوا آئنہ؛ آگ سے شروع ہونے والی کہانی عکس و خلا پر انجام پذیر ہوئی۔

ابھی یہ کہانی مکمل نہیں ہوئی۔کہانی میں کچھ باتیں ان کہی ہیں۔انھیں بھی سامنے لانا ضروری ہے۔پوری کہانی زمانۂ حال میں کہی گئی ہے۔کہانی کے زمانے، اور کہانی سے باہر کی دنیا کے زمانے کو آپس میں گڈمڈ نہیں کرنا چاہیے۔اس کہانی کا زمانہ، حال ہے۔کہانی کے تینوں واقعات، ایک ساتھ، ایک ہی وقت میں رونما ہو رہے ہیں۔لہٰذا یہ کہانی، ان کہانیوں سے مختلف ہے، جن میں ایک واقعہ کسی ایک وقت پر رونما ہوتا ہے، اور کوئی دوسرا واقعہ اس کے بعد، کسی دوسرے وقت میں رونما ہوتا ہے۔یوں دوسرا واقعہ، پہلے واقعے کا نتیجہ ہوتا ہے؛ اس کی وجہ سے کہانی میں علتیت اور 'تاریخیت' پیدا ہوتی ہے۔مگر یہاں ہمیں ایک طرح کی ہم وقتیت (synchronicity) نظر آتی ہے۔لہٰذا ان واقعات میں اصل رشتہ 'ہم وقتیت' کا ہے۔ہم وقتیت بہ یک وقت ایک نفسی اور طبعی صورتِ حال ہے۔ژونگ نے اسے

بہ یک وقت موت اور حیاتِ نو کا علامتی عمل سمجھا تھا۔(۱) اس کہانی میں بھی ایک تصور کی موت اور ایک نئے تصور کی نمود کی طرف اشارہ ہے۔ چوں کہ یہ علامتی عمل ہے، اس لیے یہ غیر تاریخی، یا زیادہ مناسب لفظوں میں ورائے تاریخی عمل ہے۔ یہ واقعات کہاں، کس مقام پر رونما ہو رہے ہیں، یہ بات بھی ان کہی ہے۔ ہم یہ تو تصور کر سکتے ہیں کہ انسان کہیں ٹھٹھکا ہوا ہے، مگر اس امر کا تصور کرنا مشکل ہے کہ کہاں 'خدا نے الاؤ جلایا ہوا ہے'؛ انسان کا مکانیت کے بغیر تصور محال ہے، اور خدا کا مکانیت کے ساتھ تصور محال ہے، سوائے اس صورت کے کہ ہم یہاں خدا کا استعاراتی مفہوم قائم کریں، یا اسے ایک اساطیری دنیا کا واقعہ سمجھیں۔ اسی طرح نظم میں خلا کی موجودگی پر شدت سے اصرار موجود ہے۔ کیا ہم اس سے یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ کہانی کے بیان میں مکاں پر زماں حاوی ہے؟ اگر ہم زماں سے مراد حال اور حالیہ صورتِ حال مراد لیں تو کہہ سکتے ہیں کہ زماں حاوی ہے۔ یعنی کہانی کے تینوں واقعات بہ یک وقت ہر جگہ رونما ہو رہے ہیں، یا کہیں بھی رونما ہو سکتے ہیں۔ کہانی جس تھیم (خلا) سے متعلق ہے، وہ مکاں تو ہے، مقام نہیں؛ خلا کسی مخصوص علاقے کا نام نہیں۔

خدا نے کون سا الاؤ جلایا ہوا ہے؟ کیا یہ اس الاؤ کی طرف اشارہ ہے، جس کے گرد لوگ جمع ہوتے تھے، اپنے تجربات میں ایک دوسرے کو شریک کرتے تھے، رقص کرتے تھے اور کہانیاں کہتے تھے؟ ابتدائی اساطیر اور مذہب کی تخلیق اسی الاؤ کے گرد ہوئی تھی۔ نظم میں الاؤ کے بعد نورِ ازل کا ذکر ہے، جو طورِ سینا کی تجلی کی طرف تلمیح ہے۔ الاؤ تو جل رہا ہے، مگر خدا متعجب ہے کہ نورِ ازل مٹ چکا ہے۔ تو کیا خدا نے جو الاؤ جلایا ہوا ہے، وہ جہنم کا الاؤ ہے، اور ان کے لیے ہے جنھوں نے نورِ ازل مٹایا ہے؟ نظم کی کہانی کے دوسرے واقعے میں ذکر ہے کہ انسان کو شعلہ نظر آ رہا ہے۔ کیا یہ شعلہ خدا کے الاؤ کا ہے، یا کسی اور آگ کا؟ اس سوال کا جواب نظم میں نہیں دیا گیا، جس سے تعبیر کی گنجائش پیدا ہو گئی ہے۔ اگر یہ شعلہ خدا کے الاؤ کا ہے، اور الاؤ جہنم کا ہے تو انسان کا دور ٹھٹھکا ہوا ہونا سمجھ میں آتا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ انسان کا ٹھٹھکا ہوا ہونا صرف خوف کی علامت نہیں، بل کہ الاؤ کو شناخت کرنے کے شعور کا مظہر بھی ہے۔ اور اگر یہ شعلہ خدا کے الاؤ کا نہیں تو اس کا مطلب ہے کہ انسان نے ایک اور آگ دریافت کر لی ہے، ایک اپنی آگ! یعنی 'خدا مرکزِ شعور' کے مقابلے میں 'بشر مرکزِ شعور' حاصل کر لیا ہے۔ چوں کہ یہ شعورِ تازہ کا شعلہ ہے، اس لیے انسان اسے حاصل کر کے ٹھٹھکا ہوا ہے۔ تاہم خدا کی مانند نیا انسان بھی اکیلا ہے۔ 'بشر مرکزِ شعور' نے انسان کو ایک خلا میں تنہا پھینک دیا ہے۔ خالق ہمیشہ تنہا ہوتا ہے!

یہ کہانی بیان کنندہ نے نہیں گھڑی، بل کہ کہانی نے بیان کنندہ کو ایک خاص ذہنی، جذباتی صورتِ حال سے دوچار کیا ہے۔ یہ کہانی کسی نے نہیں گھڑی۔ یہ کہانی جدید تصورِ کائنات کے وجود میں آنے کی کہانی ہے۔ ہاں اس کہانی کو جس نے بیان کیا ہے، وہ 'جدید انسان' ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ 'جدید انسان' وہ نہیں، جو جدید زمانے میں سانس لیتا ہے، بل کہ صرف اسی کو 'جدید انسان' کہا جا سکتا ہے، جس نے مذکورہ کہانی کو بیان کیا، اس کہانی کے واقعاتی اثر کو دل کی گہرائیوں، جسم کی شریانوں اور ذہن و تخیل میں محسوس کیا، اور جھیلا ہے۔ یہ کہانی آدمی کی قلبِ ماہیت کرتی ہے؛ آدمی کو ایک نیا جنم دیتی ہے، ایک نئی آگ دیتی ہے؛ آدمی کو دیوتاؤں کی ماورائے انسانی دنیا سے باہر، اور دور لا پھینکتی ہے؛ اسے ایک ایسی دنیا میں کھینچ لاتی ہے، جہاں سائے، اندھیرے، خلا اور ان کے ڈراوے ہیں، جو جدید انسان کے دل میں خنجر کی طرح پیوست ہوتے ہیں، مگر یہ سب انسان کے اپنے پیدا کردہ ہیں؛ جدید انسان وہ پہلا آدمی ہے جو اپنی بشری دنیا دریافت کرتا ہے، اور اس میں قدم رکھتا ہے، اور اس میں رہنا بسنا شروع کرتا ہے؛ وہ دیوتائی دنیا سے، اپنی منشا و ارادے سے بے دخل (displaced) ہونے والا فرد ہے، تاہم وہ بے خانماں نہیں۔ اس کی اپنی دنیا میں حیرت کم اور دہشت زیادہ ہے؛ وہ اپنے شعورِ تازہ کے شعلے کو دیکھ کر ٹھٹھک جاتا ہے؛ یعنی وہ اپنی دنیا میں ہونے کے باوجود دہشت زدہ ہے۔ رفتہ رفتہ وہ تجربہ کرتا ہے کہ خود اس کی بنائی ہوئی دنیا اس کے خلاف صف آرا ہوتی ہے، اور اس جنگ میں اگر کسی سے مدد طلب ہوتا ہے تو وہ خود ہے؛ وہ اپنا حریف بھی ہے، اور اپنا ہم درد بھی۔ وہ اپنے خلاف جنگ میں اکیلا ہے،؛ وہ ایک محاذ پر دو میں بٹا ہوا ہے۔

اردو میں اگر کسی شاعر نے یہ کہانی جرأت سے بیان کی ہے تو وہ صرف میراجی ہیں۔ بلاشبہ میراجی کے بعض معاصرین 'جدید شاعر' ہیں، اور بجا طور پر، مگر ان کا جدید ہونا کئی باتوں سے مشروط ہے۔ کہیں سیاست سے، کہیں مذہب و تصوف سے، اور کہیں مقبول قسم کی غنائیت سے؛ مگر میراجی نے بے خوفی کے ساتھ ہر طرح کے دیوتاؤں سے خالی دنیا اور ہر قسم کی اقتداری ہیئتوں کو شکست کرتی دنیا کی کہانی بیان کی۔

ژونگ نے لکھا ہے کہ "جدید انسان فقط وہ ہے جو لمحۂ موجود سے مکمل طور پر آگاہ ہے"۔(۲) بہ ظاہر یہ ایک اچھے خاصے فلسفیانہ تصور کو ضرورت سے زیادہ سادہ بنا کر پیش کرنے والا مقولہ محسوس ہوتا

ہے،لیکن غور کرنے سے اس کی فلسفیانہ گہرائی سامنے آسکتی ہے۔مثلاً وہ شخص جدید نہیں جو جدید زمانے میں جی رہا ہے؛ کوئی شخص جدید زمانے میں،جدید عہد کی اشیا استعمال کرنے ،جدید علوم میں مہارت حاصل کرنے ،یہاں تک کہ جدید نظریات پر بے تکان بولنے کے باوجود قدیم ،کلاسیکی ،قبل جدید شخصیت وحسیت کا حامل ہوسکتا ہے؛بیسویں یا اکیسویں صدی میں رہنے والا آدمی اپنی بنیادی فکر کے لحاظ سے عہدِ وسطیٰ ،یہاں تک کہ قبل مسیح کے زمانے کا بھی ہوسکتا ہے۔'لمحہء موجود کی مکمل آگاہی' کسی شخص کو جدید بناتی ہے۔'مکمل آگاہی' جدید ہونے کی نہایت کڑی شرط ہے۔'مکمل آگاہی' کا مطلب فکر، احساس اور تخیل تینوں سطحوں پر آگاہ ہونا ہے؛اپنی فکر کا رخ باہر کی حقیقی،مادی دنیا کی طرف کرنا،اپنے احساس کا رخ اندر کی الجھی،عقلی اور ورائے عقلی یعنی سریلی دنیا کی سمت موڑنا اور تخیل کا رخ 'اندر'اور'باہر' کی معلوم دنیاؤں سے پرے نامعلوم،مگر ممکن دنیاؤں کی جانب کرنا،جدید ہونے کی شرط ہے۔گویا دنیا، ذات اور نامعلوم،تخیلی دنیا میں 'آج' سے وابستہ ہونا جدید ہونے کے لیے لازم ہے۔ اکثر لوگ فکر کی سطح پر جدید زمانے سے آگاہ ہوتے ہیں،مگر ان کے احساس وتخیل،شکوہِ رفتہ کے اسیر ہوتے ہیں۔ان کا لباس نیا ہوتا ہے،مگر کھال پرانی،بوسیدہ ہوتی ہے۔لمحہء موجود سے مکمل آگاہی آدمی کے لباس کو بدلے نہ بدلے،اس کی کھال،گوشت پوست کو ضرور بدل دیتی ہے۔اس ضمن میں میشل فوکو نے دل چسپ نکتہ ابھارا ہے۔ان کے نزدیک ''جدیدیت ایک ایسا طرزِ عمل ہے جو لمحہء حاظر کے سورمائی پہلو کو گرفت میں لینے کے قابل بناتا ہے...یہ لمحہء حال کو ہیرو بنانے کا کا ارادہ ہے''۔(۳) یعنی لمحہء حاظر کی مکمل آگاہی کو ایک سورمائی عظمت سے ہم کنار کرنا،یعنی اس عظمت سے ہم کنار کرنا جسے آدمی خود خلق کرتا ہو۔

اب سوال یہ ہے کہ 'آج' کیا ہے؟ کیا ہر نیا دن 'آج' ہے؟اگر ہم اس سوال کا جواب اثبات میں دیں تو پھر جدیدیت کبھی پرانی نہیں ہوتی؛ہر زمانے کا انسان ،جو اپنے لمحہء موجود کی پوری آگاہی کے ساتھ زندہ ہے،وہ جدید کہلانے کا حق دار ہے۔اس مفہوم میں دنیا میں ہر زمانے میں اور ہر جگہ جدیدیت نظر آئے گی۔اس مقام پر ہمیں جدید بمعنی ماڈرن اور جدیدیت پسند بمعنی ماڈرن اسٹ میں فرق کرنے کی ضرورت ہے۔ہمیں گزشتہ زمانوں میں وہ تمام لوگ ماڈرن نظر آتے ہیں،جنھوں نے کچھ نیا دریافت کیا،پرانی اشیا،پرانے خیالات کو ترک کیا،اور موجود کی اہمیت کو سمجھا مگر ماڈرن اسٹ کا

تعلق بیسویں صدی ہی سے ہے۔واضح رہے کہ 'آج' کی اہمیت کا احساس گزشتہ چند صدیوں میں ہوا ہے، جسے بشر مرکز فلسفے، روشن خیالی، سماجی علوم اور بیسویں صدی کی تحریکات، نظریات، عالمی جنگوں وغیرہ نے بڑھاوا دیا۔

دوسری طرف عمومی نظر سے دیکھیں تو آج، گزرے ہوئے کل اور آنے والے کل کے بیچ ہے۔آج کی اس مقام بندی سے ہم اس کی حقیقت کے بارے میں چند بنیادی باتیں سمجھ سکتے ہیں۔دیکھیے، گزرا ہوا کل، اور آنے والا کل دونوں تاریک معطقے ہیں (اگرچہ دونوں کی تاریکی کی نوعیت مختلف ہے، گزرے کل کی تاریکی واقعاتی، اور آنے والے کل کی تاریکی امکانی ہے جو رفتہ رفتہ خود کو وا کرتی ہے)؛ آج ان کے درمیان ایک روشن نکتہ ہے۔چوں کہ اس روشن نکتے کے دونوں طرف تاریک معطقے ہیں، اس لیے آج ایک طرف دونوں تاریک خطوں کو کچھ کچھ روشن کرتا ہے تو دوسری طرف خود غیر محفوظ بھی ہوتا ہے؛ یعنی کبھی ماضی دھاوا کرتا ہے اور کبھی مستقبل، جس کی وجہ سے آج کی آگاہی دھندلی اور نامکمل ہو جایا کرتی ہے۔قصہ مختصر آج کی مکمل آگاہی گزرے ہوئے کل اور آنے والے کل (کی تاریکیوں) کے علم سے مشروط ہے۔تسلیم کرنا چاہیے کہ آج کو گزرے کل کی تاریکی سے بچانا آسان نہیں؛ یہ رہ رہ کر آج کی طرف بڑھتی ہے۔اس کی یورش سے بچنے کا اگر کوئی طریقہ ہو سکتا ہے تو وہ ہے، اس کے بارے میں ایک خاص زاویہ نظر۔جدید انسان نے گزرے ہوئے کل کو ایک مردہ، بوسیدہ شے سمجھا ہے، اور اس زاویہ نظر کی مدد سے اس نے خود کو ماضی سے منقطع کرنے کی کوشش کی ہے (یہ کوشش کس قدر کامیاب ہوتی یا ہو سکتی ہے، اس پر گفت کو آگے آئے گی)۔اس بنا پر اسے یہ لمحہ، یہ نفس دو نفس خود اپنے آپ میں ایک مکمل، روشن حقیقت محسوس ہونے لگا ہے۔دوسرے لفظوں میں جدید ہونے کا مطلب 'غیر تاریخی' ہونا ہے۔واضح رہے کہ یہ بذاتہٖ تاریخ کا انکار نہیں (یوں بھی جدیدیت خود ایک تاریخی حقیقت ہے)، تاریخ نے جن روایات، اداروں، خیالات، فکر کی طرزوں کو تشکیل دیا، ان کا، یا ان میں سے بہت سا کا انکار ہے؛ 'آج' پر 'کل' کے کلی اثر کا انکار ہے۔یوں 'کل' ایک خلا میں بدل جاتا ہے؛ آج ایک شعلے کی صورت نظر آتا ہے۔(اگر انکار اندھا ہو، تو اسے جعلی جدیدیت کہا جائے گا)۔

جدید انسان، تاریخ کی تشکیلات کا انکار اس بصیرت کے تحت کرتا ہے کہ یہ اصل میں انسانی ارادے کی پیداوار تھیں، اور وقتی ضرورتوں کو پورا کرتی تھیں مگر انھیں تقدیس کا لبادہ پہنا دیا گیا۔انسانی ارادے پر

دیوتائی منشا کو چسپاں کر دیا گیا۔جس بت کا تصور آدمی نے اپنے تخیل سے تراشا،اور جسے اپنے ہاتھوں مرمر میں ڈھالا،اسی کو اپنی دنیا سے دور،ماورا میں پہنچا دیا،اور اپنی دنیا اور دیوتائی سلطنت میں ایک خلیج پیدا کر دی۔یہیں سے جدیدیت کی فکر کا کنارہ مابعد جدیدیت سے مس ہونے لگتا ہے۔مابعد جدیدیت تمام تصورات،اقدار،اداروں کو'سماجی تشکیلات' سمجھتی ہے۔

اس ضمن میں میراجی کی ایک ابتدائی نظم 'میں ڈرتا ہوں مسرت سے' قابلِ ذکر ہے۔نظم کا متکلم مسرت سے اس لیے ڈرتا ہے کہ 'کہیں یہ میری ہستی کو رپریشاں،کائناتی نغمۂ مبہم میں الجھا دے/ کہیں یہ میری ہستی کو بنا دے خواب کی صورت'۔مسرت کیسے آدمی کو خواب کی صورت بنا دیتی ہے؟اس کا جواب مسرت کے اس مفہوم میں ہے،جسے میراجی کی باقی نظموں میں ظاہر ہونے والے حسی کیف ولذت کے تصورات کے تقابل سے سمجھا جا سکتا ہے۔اس نظم میں مسرت،روحانی ارتفاع کا مفہوم رکھتی ہے۔روحانی ارتفاع کی آرزو ہی آدمی کو کائناتی نغمۂ مبہم میں 'الجھاتی' ہے۔اس سے آدمی کو ہر عالم تاب کا نشہ چڑھتا ہے،آدمی ستاروں کی دنیا کا علم بردار بنتا ہے،اور آدمی کو اس پہلی بلندی سے ملا دیتا ہے، جس کی تمنا قبل جدید عہد میں لوگ کرتے تھے۔میراجی روحانی ارتفاع کے کبیری بیانیے میں چھپے اس تضاد کی نشان دہی کرتے محسوس ہوتے کہ آدمی کائناتی نغمے میں کھو کر اپنی محدود ہستی سے بلند ہی نہیں ہوتا،کٹ بھی جاتا ہے۔اپنی ہستی کے بشری وحسی عناصر سے کٹ کر وہ اس دنیائے دوں کی تلخیاں بھول جاتا ہے،اور خود کو دیوتاؤں کی دنیا میں محسوس کرتا ہے،مگر وہ ایک حقیقی نہیں،خواب جیسی التباسی زندگی بسر کرتا ہے۔اپنی حقیقی،محدود،فانی وجود سے منقطع زندگی کیا حقیقی ہو سکتی ہے؟

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،۶۹۔۷۰)

اپنی ہستی کا مختصر زمانہ خواب بن کر گزارنے سے آدمی اپنی ہستی کی تکمیل کرتا ہے یا ان سب حقیقتوں کا ننگی آنکھوں سے سامنا کرنے سے بشر کی ہستی کی تکمیل ہوتی ہے ،جن کا تعلق اس کی حقیقی حسی، طبعی، سماجی دنیا سے ہے؟ یہ ایک ایسا سوال ہے، جو میراجی کی نظموں میں نہ صرف موجود ہے بل کہ ان کی نظموں کی شعریات کا اہم اصول بھی بنتا ہے۔میراجی دیوتاؤں سے خالی دنیا کو اپنی نظم کا کارزار بناتے ہیں۔

ذرا تصور کیجیے، ہر طرح کے دیوتاؤں سے خالی دنیا کیسی ہو سکتی ہے؟ اس دنیا کا ایک نامکمل خاکہ تو مذکورہ بالا نظم میں سامنے آتا ہے، جس کے مطابق دیوتاؤں سے خالی دنیا بشری، حسی، زمینی، محدود، فانی دنیا ہے۔لیکن کیا یہ دنیا ایک مکمل خلا ہے، یا ایک ایسی جگہ ہے، جس کے قلب میں ایک گڑھا پڑ گیا ہو؟ یعنی کیا بشری، حسی اور فانی دنیا دیوتائی احساس سے مکمل طور پر خالی دنیا ہے، یا ماضی کے عظیم تصورات سے الگ ہونے کے بعد اپنے اندر ایک زخم، کمی اور گم شدگی بھی محسوس کرتی ہے؟ یہ اور اس طرح کے دیگر سوالات میراجی کی نظم قائم کرتی ہے، اور یہ سوالات ایک ایسا فریم ورک بھی وضع کرتے ہیں جس میں جوابات سوچے جا سکتے ہیں؛ گویا سوال خود ہی اپنے جواب کی طرف اشارے کرتا ہے، بشرطیکہ سوال کو اچھی طرح سمجھ لیا جائے۔'سلسلہء روز و شب' کی طرف رجوع کیجیے۔اسے ایک نیم اساطیری کہانی کے طور پر لکھا گیا ہے۔اس نظم کے پہلے دو بند تو کسی قدیم اسطورہ کا تاثر پیدا کرتے محسوس ہوتے ہیں۔خدا کا الاؤ جلانا کچھ کچھ پرومیتھیس کی یاد دلاتا ہے، اور انسان کا دور سے شعلے کو دیکھنا اور خوف زدہ ہونا بھی، ایک اسطوری منظر محسوس ہوتا ہے۔جدید انسان 'آج' کی مکمل آگاہی، اور کل کے دیوتاؤں سے اپنی دنیا کو خالی کرنے کی کوشش میں کل ہی کی اساطیری دنیا کی طرف رجوع کرتا ہے۔جدید عالمی اور اردو ادب کا بڑا حصہ اساطیری، داستانی تمثالوں سے بھرا پڑا ہے؛ ٹی ایس ایلیٹ ہوں، جیمس جوائس ہوں، قرۃ العین حیدر ہوں، انتظار حسین ہوں، یا میراجی ہوں، یہ سب قدیم اساطیری زمانوں کی طرف پلٹتے ہیں۔جدیدیت کا یہ ایک عظیم الشان پیراڈاکس ہے؛ جدیدیت، جس 'کل' سے خود کو منقطع کرتی ہے، لاشعوری طور پر اسی کی طرف لوٹتی بھی ہے، یا لوٹنے کا قوی میلان رکھتی ہے۔جدیدیت کا یہ پیراڈاکس ہمیں الجھن میں ڈالتا ہے؛ ہمارے دل میں جدیدیت کے ضمن میں جو توقعات پیدا ہوتی ہیں، یہ پیراڈاکس ان پر شب خون مارتا ہے۔بہ ہر کیف ہم اس کا انکار نہیں کر سکتے، البتہ اس کی توجیہ کر سکتے ہیں۔

اس پیراڈاکس کی توجیہ کرتے ہوئے، پہلا خیال یہ آتا ہے کہ یا تو جدیدیت کا انکار وانقطاع کا دعویٰ فریب ہے، یا جدیدیت کل سے انقطاع کی کوشش کرتی ہے، مگر کامیاب نہیں ہوتی؛ یعنی کل کی تاریکی کی یورش کے آگے ہتھیار ڈال دیتی ہے، یا پھر جدیدیت کل کے انکار کے تجربے کی تشکیل میں کل ہی کو بروے کار لاتی ہے؛ یعنی وہ کل کی بت شکنی کے لیے کل ہی کے تیشے کو کام میں لاتی ہے۔ ان باتوں میں صرف ایک بات خلافِ واقعہ ہے؛ یہ کہ جدیدیت، کل کی تاریکی کی یورش کے آگے سینہ سپر نہیں رہ سکتی (اگر کہیں ایسا ہوتا ہے تو اسے نقلی جدیدیت کہنا مناسب ہوگا)۔ دوسری طرف حقیقت یہ ہے کہ جب نفسی دنیا سے کسی تصور، تمثال، علامت، عقیدے کو خارج کیا جاتا ہے، تو یہ تجربہ کافی پیچیدہ ہوتا ہے؛ یہ ایک ہی وقت میں جانی ہوئی بات کو بھلانے اور ایک نئی بات جاننے کا ہوتا ہے؛ یہاں unlearning اور learning ساتھ ساتھ ہوتی ہیں۔ جانی ہوئی بات کو بھلانے سے ایک خلا پیدا ہوتا ہے، اور نئی بات جاننے کا مطلب اس خلا کو تسلیم کرنا ہے؛ دونوں صورتوں میں آدمی اپنی نفسی گہرائیوں میں تن تنہا داخل ہوتا ہے۔ اس سلسلے کی پہلی نفسی صداقت یہ ہے کہ خلا زیادہ دیر باقی نہیں رہتا؛ اسے زخم کی طرح بھرنا ہوتا ہے۔ دوسری صداقت یہ ہے کہ خلا اصل، جڑ، origin کی یادداشت بنتا ہے۔ لہٰذا اب ہم یہ بات زیادہ وضاحت سے سمجھ سکتے ہیں کہ میراجی کی نظم نورِ ازل کے مٹ جانے کے مضمون کو قدیم اساطیری کہانی کی صورت کیوں پیش کرتی ہے۔ نورِ ازل کا مٹ جانا، دراصل ایک جانی ہوئی بات کو بھلانا ہے، اور اس کی وجہ سے خلا پیدا ہوتا ہے؛ یہ خلا بھلائی جانے والی بات کی یادداشت کا حامل ہے، جس کا اظہار ایک نیم اساطیری کہانی گھڑنے کی صورت میں ہو رہا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ ایک مرتبہ جب خلا پیدا ہو جائے تو اسے اس شے سے نہیں بھرا جا سکتا، جس کی وجہ سے خلا پیدا ہوا تھا؛ دوسرے لفظوں میں جدیدیت جب 'آج' کی صورتِ حال کی نقش گری کی کوشش میں کل کی اساطیری دنیا کی طرف لوٹتی ہے تو اصلاً یہ کل کی یادداشت ہوتی ہے، اور یادداشت اصل کی قائم مقام نہیں بن سکتی۔

چند باتیں خود خلا کے ضمن میں ضروری ہیں۔ خلا ہے کیا؟ کیا یہ جگہ ہے، یا حالت ہے؟ کیا یہ خالی پن ہے، عدم ہے، کسی شے کے نہ ہونے کی حالت ہے، یا کوئی تاریک گڑھا ہے، یا خاموشی و گونگا پن ہے؟ خلا کی ماہیت پر غور کرتے ہوئے یہ سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ ان سوالات سے سمجھا جا سکتا

ہے کہ 'خلا' کے بارے میں وثوق سے کچھ کہنا آسان نہیں۔شاید اس لیے کہ ہمارے دھیان میں خلا، اپنے تصوراتی خالی پن کے ساتھ نمودار نہیں ہوتا؛ خلا میں کوئی سمت نہیں ہوتی۔ہم سمت و جہت کے بغیر کسی شے کا تصور نہیں کر سکتے۔خلا ہماری دست رس میں نہیں آتا۔چوں کہ دست رس میں نہیں آتا مگر اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے، اس لیے بے چارگی، اضطراب، ہیبت، نیز تجسس کو ہوا دیتا ہے۔خلا بے سمتی کی حقیقت اور کثیر سمتی کے امکانات سے عبارت ہے۔

خلا عبارت ہے، بہ یک وقت 'شے کے نہ ہونے' اور اشیا کی تخلیق کے امکانات سے۔ حقیقت یہ ہے کہ 'خلا' جگہ بھی ہے، اور حالت بھی۔ایک شے سے خالی ہونے والی جگہ، اور اس شے کے سائے، نشان، نقش کی حامل حالت ہے۔جدید ادب میں قدیم اسطوری دنیا کی طرف رجوع کا پس منظر یہی ہے۔میراجی کی نظم میں قدیم اسطوری دنیا، اپنے مکمل پن کے ساتھ ظاہر نہیں ہوئی، بل کہ اس کا نقش، سایہ، نشان ہے۔یعنی جدید ادب میں اسطوری دنیا کا احیا نہیں ہوتا ہے، بل کہ اس دنیا کی یادداشت ہوتی ہے۔گزرے ہوئے کل کی دھوپ اور گزرے ہوئے کل کے سائے میں بہت فرق ہے۔سایہ، دھوپ کی یاد دلاتا ہے، نیز سائے کے خدوخال نہیں ہوتے، البتہ اس سے شکلیں، ہیئتیں بنائی جا سکتی ہیں۔گزرے ہوئے کل کی یادداشت، گزرے ہوئے کل کے مساوی نہیں ہوتی۔یادداشت کبھی اس شے کی ہو بہو نقل نہیں ہوتی، جس سے وہ وابستہ ہے۔

میراجی کی نظم بتاتی ہے کہ انسان ٹھٹھکا ہوا ہے۔وہ دور سے خدا کے الاؤ کو بھی دیکھ رہا ہے، اور (شاید قریب) اسے ایک شعلہ بھی نظر آ رہا ہے۔یعنی ایک طرف خدا کا قدیمی الاؤ اس کی یادداشت میں جھلک رہا ہے، اور دوسری طرف اسے ایک نیا شعلہ بھی نظر آ رہا ہے۔شعلہ حقیقت ہے اور الاؤ ایک یادداشت، نقش، سایہ، نشان ہے۔وہ حقیقت اور سائے کے بیچ سہما کھڑا ہے۔اسی مضمون کو میراجی نے ایک اور نظم 'خدا' میں نسبتاً براہ راست پیش کیا ہے (اسی بنا پر یہ نظم ایک بیان کی صورت اختیار کر گئی ہے، اور اس خصوصیت سے محروم ہو گئی ہے جو اوّل درجے کی نظم کی خصوصیت ہوتی ہے، اور جسے ہم نظم 'سلسلہء روز و شب' میں ملاحظہ کر چکے ہیں)۔اس نظم میں خدا کو صاف لفظوں میں انسانی تصور کی تمازت

کہا گیا ہے۔اسی بنا پر نظم 'خدا' میں انسان سہما ہوا نہیں ہے، بل کہ ایک طرح کے اعتماد اور تمکنت کا مظاہرہ کرتا محسوس ہوتا ہے۔

میں تجھے جان گیا روحِ ابد
تو تصور کی تمازت کے سوا کچھ بھی نہیں
(چشمِ ظاہر کے لیے خوف کا سنگیں مرقد)
اور مرے دل کی حقیقت کے سوا کچھ بھی نہیں
اور مرے دل میں محبت کے سوا کچھ بھی نہیں

(کلیات، ۲۶۷)

بایں ہمہ غور طلب بات یہ ہے کہ میراجی نے خدا کے ضمن میں الاؤ اور انسان کے ضمن میں شعلے کا ذکر کیا ہے۔اب سوال یہ ہے کہ یہ شعلہ کہاں سے آیا ہے، اور کہاں موجود ہے؟ جدیدیت کا عمومی دعویٰ یہ ہے کہ انسان نے خدا کے الاؤ سے جب کنارہ کشی کی تو اس کی داخلی دنیا میں جو خلا پیدا ہوا، شعلہ اسی خلا میں پیدا ہوا، اور اسی کو پر کر رہا ہے؛ گویا انسانی شعلہ، خدائی الاؤ سے کنارہ کشی کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا تھا؛ جدیدیت جس سورمائی عظمت کی تمنا کرتی ہے، وہ دیوتائی عظمت کا چراغ گل کیے بغیر ممکن نہیں۔خدا کو انسانی تصور کی تمازت کہنا، دیوتائی عظمت کا چراغ گل کرنے کے مترادف ہے۔اس مقام پر ایک نہایت اہم سوال پیدا ہوتا ہے، جسے جدید انسان کا امتحان بھی سمجھا جا سکتا ہے، اور جس کی مدد سے جدیدیت کی جمالیات کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔شعلے کا الاؤ سے معنیاتی رشتہ تو واضح ہے، نیز نظم 'خدا' میں بھی خدا کو انسان کے تصور کی تمازت کہا گیا ہے۔الاؤ، شعلے، تمازت کی معنیاتی رعایت بھی توجہ طلب ہے، مگر کیا یہ شعلہ نیا ہے، یعنی اسے انسان نے پرومیتھیس کی آگ سے نہیں لیا، بل کہ خود اپنی ہستی کی آگ سے پیدا کیا ہے؟ یا یہ شعلہ خدا کے الاؤ ہی سے لیا گیا ہے، یعنی آگ تو پرومیتھیس نے چرائی تھی، جدید انسان نے پرومیتھیس کا نام کہانی سے نکال کر اپنا شامل کر دیا؟

اسی سوال کے جواب میں جدید ادب نے دو رخ اختیار کیے ہیں۔جدید ادب کا ایک رخ یہ ہے کہ قدیم، کلاسیکی علامتوں سے پیدا ہونے والے خلا کو اپنی نفسی دنیا کے نقشے میں ایک گڑھا تصور کیا گیا ہے، اور اس سے جو احساس وابستہ کیا گیا ہے، وہ زیاں اور خسارے کا ہے۔یہاں 'خلا' ماضی کی

یادداشت کا حامل نہیں ہے، بل کہ گزرے کل کی متاعِ گم گشتہ کا ایک 'شہرِ افسوس' ہے۔ لہٰذا ملامت، ندامت، افسوس، ماتم و نوحہ گری کی ایک نہایت سوگوار فضا طاری رہتی ہے۔ اس فضا میں تخلیق کار قدیم کلاسیکی علامتوں، عہدِ وسطیٰ کے زمانوں کی طرف ناستلجیائی آرزو کے ساتھ رجوع کرتا ہے، اور 'خلا' کو ان زمانوں کے رنگ و آہنگ سے بھرنے کی کوشش کرتا ہے؛ چاہیں تو آپ اسے آپ کھوئے ہوؤں کی جستجو کہہ لیں۔ چوں کہ جو کچھ کھو چکا ہے، وہ اپنی قدیمی اصلی حالت میں لوٹ نہیں سکتا (صرف اس کا سایہ، نشان، نقش 'آج' میں موجود ہو سکتا ہے) مگر اس کی شدید آرزو کی جا سکتی ہے۔ لہٰذا جدید ادب کا یہ رخ گزرے ہوئے کل کو واپس لانے کی شدید آرزو کا مظہر بنا ہے۔ اس ادب کا سب سے الم ناک پہلو یہ بے خبری ہے کہ ایک مرتبہ پیدا ہونے والا خلا اس شے سے کبھی نہیں بھرتا، جس کے الگ ہو جانے سے خلا جنم لیتا ہے؛ آدمی کا بچپن کبھی نہیں لوٹتا، نہ اس عہد کی کہانیاں، لوگ، گھر، کھیل اپنے تمام تر طلسم کے ساتھ دوبارہ زندہ ہوتے ہیں، ہاں ان کی یاد ضرور باقی رہتی ہے؛ دوسرے لفظوں میں کھوئے ہوؤں کی واپسی کبھی نہیں ہوتی، البتہ ان کی جستجو باقی رہ سکتی ہے؛ گزرے کل کو واپس لانے کی آرزو خواہ کس قدر اخلاص پر مبنی اور شدید ہو، کبھی پوری نہیں ہوتی۔ چناں چہ یہ ادب کبھی کبھی مایوسی کا شکار بھی ہوتا ہے۔ یہ مایوسی اس وقت بڑھ جاتی ہے، جب یہ ادب زمانۂ حال میں، خود کو عصر کا حقیقی ترجمان بنا کر پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسے یہ دیکھ کر ایک جھٹکا سا لگتا ہے کہ وہ عہدِ وسطیٰ کی جس زبان اور حسیت کی احیا کی آرزو کا حامل ہے، وہ زمانۂ حال میں اجنبی ہے؛ اسے جنت گم گشتہ کو واپس لانے کے خوابوں پر سر دھننے والے تو مل جاتے ہیں، مگر خریدار نہیں۔ اس ادب پر نو آبادیاتی اور پس نو آبادیاتی معاشروں کے لوگ خاص طور پر سر دھنتے ہیں۔ ان معاشروں میں چوں کہ مقامی تاریخ کو جبراً مسخ کیا گیا ہوتا ہے، اس لیے تاریخ و روایات کو واپس لانے کی فطری آرزو موجود ہوتی ہے۔ یہ ادب ان لوگوں میں بھی مقبول ہوتا ہے، جنھیں ہجرت یا جلاوطنی کا سامنا کرنا پڑا ہو؛ یہ ادب جلاوطنوں اور مہاجرین کو ان کی جنت گم گشتہ کے سنہری تصور سے شاد رکھنے کا کام دیتا ہے۔ اس ادب کا نفسیاتی پہلو، اس کے جمالیاتی پہلو پر عموماً حاوی رہتا ہے۔

جدید ادب کا دوسرا رخ، خلا کے ایک خاص تصور کی پیداوار ہے: 'ماضی کی حقیقت موجود نہیں، مگر نئی حقیقتوں کی تخلیق کے امکانات موجود ہیں'۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں ماضی کی حقیقت تو

معدوم ہو جاتی ہے، مگر اس کا سایہ، نقش باقی رہ جاتا ہے، یا خلا ماضی، اصل، origin کی یادداشت بنتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ 'خلا' بہ یک وقت ایک 'خالی پن' کی حالت ہے اور ایک معمورہ ہے۔ یہ کسی ٹھوس شے سے خالی ہے مگر ماضی کے سایوں، پرچھائیوں سے معمور ہے۔ میراجی نے ایک نظم 'عدم کا خلا' میں اسی خلا کا نقشہ کھینچا ہے۔ یہ حصہ دیکھیے:

یہاں کوئی راہرو نہیں ہے نہ کوئی منزل
یہاں اندھیرا نہیں، اجالا نہیں، کوئی شے نہیں ہے
گزرتے لمحوں کے آتشیں پاؤں اس جگہ پے بہ پے رواں ہیں
ہر ایک شے کو جھلستے جاتے، ہر ایک شے کو جلاتے جاتے، مٹاتے جاتے
ہر ایک شے کو بجھاتے جاتے کہ کچھ نہیں ہست سے بھی حاصل

ہوا کے جھونکے ادھر جو آئیں تو ان سے کہنا
یہ سب معابد، یہ شہر، گاؤں
فسانۂ زیست کے نشاں ہیں

گزرتے لمحوں کے آتشیں پاؤں ہر جگہ پے بہ پے رواں ہیں
کہیں مٹاتے، کہیں مٹانے کے واسطے نقشِ نو بناتے
حیاتِ رفتہ، حیات آئندہ سے ملے گی یہ کون جانے

ہوا کے جھونکے ادھر جو آئیں تو ان سے کہنا
فسانۂ زیست کا جھلستا ہوا اجالا بھی مٹ چکا ہے
مگر وہ مٹ کر اندھیرا نہیں بنا ہے
کہ اس جگہ تو کوئی اندھیرا نہیں بنا ہے
کہ اس جگہ تو کوئی اندھیرا نہیں، اجالا نہیں، یہاں کوئی شے نہیں ہے

(کلیات، ۴۷۹۔۴۸۰)

گویا عدم کے خلا میں کوئی راہرو نہیں، کوئی راستہ، کوئی منزل نہیں، معابد، شہر، گاؤں مٹ چکے، محض ان کے نشان یعنی یادداشت موجود ہے۔اس کے علاوہ گزرتے لمحے یعنی لمحہء حال کے آتشیں پاؤں ہیں، اور انھی کی وجہ سے ہر شے جھلس رہی، جل رہی اور مٹ رہی ہے۔(غور کیجیے، یہاں بھی میراجی نے 'آج' کے لیے آگ کی آتشیں تمثال برتی ہے!)۔واضح لفظوں میں شاعر کا منشا یہ معلوم ہوتا ہے کہ خلا 'شے کے نہ ہونے' یعنی No-thing کی حالت ہے۔یہاں تک کہ یہاں نہ اندھیرا ہے، نہ اجالا۔پھر ہے کیا؟

یہاں جدیدیت کا کندھا، ایک بار پھر مابعد جدیدیت سے ٹکراتا ہے۔اندھیرے اور اجالے، دونوں کی غیر موجودگی کا کیا مطلب؟ کیا یہ اس جدلیات کا انکار ہے، جس کی مدد سے ہماری فہم عامہ تشکیل پاتی ہے؛ ہم عام طور پر شے کو اس کی ضد سے پہچانتے ہیں: اندھیرے کو اجالے کی جدلیات سے، آج کو کل کے ساتھ جدلیاتی رشتے سے، اور وجود کو عدم و وجود کی جدلیات سے۔کیا جس خلا کا سامنا جدید انسان نے کیا، اس میں فہم عامہ معطل ہوگئی تھی؟ اصل یہ ہے کہ جب ہم اندھیرے کو اجالے سے اس کے فرق کی مدد سے پہچانتے ہیں تو گویا اس بات کو بھی قبول کرتے ہیں کہ اندھیرا، اجالے ہی سے پیدا ہوتا ہے، یا اس کے برعکس۔یعنی اجالے کی اپنی کوئی آزادانہ حیثیت نہیں، وہ اپنے ہونے کے لیے ایک اپنے غیر پر منحصر ہے۔نیز اسی سے نظامِ مراتب بھی جنم لیتا ہے۔اجالا، اندھیرے کے مقابلے میں اہم سمجھا جاتا ہے۔جدیدیت کے 'خلا' نے جب اندھیرے اجالے کی جدلیات کا انکار کیا تو ان کے نظامِ راتب پر بھی سوالیہ نشان لگایا۔جدیدیت میں یہ وہ مقام ہے جہاں ایک طرف یہ مابعد جدیدیت کی حقیقی پیش رو بنتی ہے، اور دوسری طرف مابعد جدیدیت ہی کی مانند 'سیاسی' رخ اختیار کرتی ہے۔تمام طرح کے نظامِ مراتب اپنی اصل میں سماجی تشکیل اور 'سیاسی' ہیں؛ یعنی اجالے کی اندھیرے پر فضیلت کی بنیاد خود اجالے میں نہیں، اندھیرے سے اس کی فرق کی وجہ سے ہے، جسے ہم نے سماجی طور پر قائم کیا، اور پھر اسے ایک مابعد الطبیعیاتی تقدیس سے ہم کنار کیا۔یہی فرق ہم نے عورت اور مرد میں قائم کیا اور مرد کی فضیلت کو ایک ماورائی تقدیس دے دی؛ یہی فرق سفید اقوام نے سیاہ اقوام سے قائم کیا اور سفید اقوام کی برتری و عظمت کا ایک مابعد الطبیعیاتی فسانہ یا بیانیہ گھڑ لیا۔اس طور فرق، تفہیم سے چار قدم آگے بڑھ

کر سیاسی درجہ واری و پیشوائی نظام کی شکل میں ڈھلتا چلا گیا۔اس کی تہ میں یہ بات چھپ گئی کہ اقدار، روایات، فکر کے طریقے، نظریے، عقیدے، آئیڈیالوجیاں سماجی تشکیلات کے نظام سے باہر نہیں ہیں۔جدیدیت جس خلا کی بات کرتی ہے، وہ دوسرے لفظوں میں 'عدمیت' یا Nihilism ہے۔ معنی اور نظامِ معانی، قدر اور نظامِ اقدار کے سماجی تشکیل ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ان کی کوئی مستقل، ابدی، مطلق بنیاد نہیں۔یہ تصور کسی ایک نظام سے وابستہ طاقت و تقدیس پر سوالیہ نشان ثبت کرتا ہے۔ ایک نظام کی بنیاد پر سوال کی کلہاڑی چلانے سے، دیگر ممکنہ و متبادل نظاموں کی راہ خود بہ خود کھل جاتی ہے، مگر جن میں کوئی بھی خود کو حتمی و مطلق صداقت کے طور پر پیش نہیں کرتا، محض ایک امکان کی صورت پیش کرتا ہے، اور خود کو تبدیلی و ترمیم کی زد پر رکھتا ہے۔سماجی ہیئتوں، اداروں، مادی حالتوں کے بدلنے سے معانی و اقدار، اور ان سے متعلق تصورات بدلتے رہتے ہیں۔یوں عدمیت صرف ایک فلسفیانہ تصور نہیں رہ جاتی، ایک سیاسی رخ اختیار کر لیتی ہے۔یہ تخلیق کار کو اس 'خلا' میں پہنچاتی ہے جہاں وہ ہر شے کو پگھلتے، مٹتے، تحلیل ہوتے دیکھتا ہے۔'شے کے نہ ہونے' کا تجربہ کرتا ہے۔یہی عدمیت اپنی انتہائی صورتوں میں سرے سے معنی، نظام، تصور، قدر ہی کا خاتمہ کرنے کا میلان رکھتی ہے۔جدیدیت کا یہ عدمیتی رخ سیاسی و سماجی طور پر انتہائی خطرناک ہو سکتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ حقیقی جدیدیت سماجی و سیاسی مقتدرہ کے لیے ایک مہیب خطرہ ہوتی ہے۔یہ کہنا کچھ غلط نہیں کہ جدیدیت کا عدمیتی رخ اپنے اندر ایک طرح کا بارود لیے ہوتا ہے، لیکن اس بارود کو آگ اکثر نہیں لگتی۔ایک اس لیے کہ جدید ادب کی علامت پسندی و ابہام اس بارود پر بھاری پردے کا کام دیتی ہے، اور دوسری وجہ یہ ہے جدیدیت کے 'خلا' کو پوری شدت سے محسوس کرنے کے لیے جس آزادی، بے خوفی، جرأت، اور جس ظرف کی ضرورت ہوتی ہے، وہ کم کم ہوتے ہیں، اور ان معاشروں میں تو بہت ہی کم، جہاں ہر پرانی شے مقدس سمجھی جاتی ہو۔جس جدید ادب میں واضح سیاسی پہلو موجود ہو، اور خاص طور پر اس کا نشانہ اگر باہر کی سیاسی قوتیں ہوں تو وہ جلد قبولیت عامہ حاصل کر لیتا ہے، لیکن جس جدید ادب میں سماجی تصورات و اقدار کی بنیادوں پر سوال ملفوف انداز میں اٹھایا گیا ہو اس کی طرف التفات کم ہوتا ہے۔میراجی کے مقابلے میں راشد و فیض کی مقبولیت کا بڑا سبب یہی ہے

(واضح رہے کہ یہ مقبولیت نہ کوئی عیب ہے، نہ جعلی ہے)۔حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ میراجی کی شاعری باقی جدید اردو شعرا کے مقابلے میں کہیں زیادہ، اور حقیقی معنوں میں سیاسی ہے۔دوسرے شعرا اگر یورپی یا ان کے حلیفوں کے استعمار کو کہیں واضح اور کہیں نیم واضح انداز میں نشانہ بناتے ہیں تو میراجی 'سماجی، نفسیاتی، لاشعوری استعمار' کو ہدف بناتے ہیں۔بلاشبہ تمام جدید شاعر آزادی چاہتے ہیں، مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ کس شاعر کے یہاں آزادی کا تصور وسیع، بلند اور گہرا ہے؛ کون شاعر سماجی وجود کو زنجیروں سے آزاد کرانے کا خواب دیکھتا ہے، اور کون شاعر انسانی روح اور لاشعور کی بیڑیوں سے پیدا ہونے والی 'بیڑیوں' کا بیانیہ لکھتا ہے، اور ان سے نجات کی آرزو لوگوں کے دلوں میں روشن کرتا ہے؛ کون نجات دہندہ کو باہر، ایک ہیرو کی صورت دیکھتا ہے، اور کون خود آدمی کو یقین دلاتا ہے کہ اس کا نجات دہندہ، باہر نہیں، اس کے اندر ہے، اور جس تک پہنچنے کا کوئی آسان راستہ نہیں۔

شے کے نہ ہونے کا تجربہ انتہائی ہیبت ناک ہے۔اپنے اندر خلا کو پوری شدت سے محسوس کرنا، یا اپنے باطن میں ایک مکمل خاموشی کی حالت کا تجربہ کرنا آسان نہیں۔عدمیت کا فلسفہ پیش کرنا آسان ہے، مگر عدمیت کی حقیقی حالت کا تجربہ آسان نہیں؛ ایک مکمل خالی پن، تاحدِ نظر 'نہ ہونے' کی بے کنار حالت کا تصور کتنی دیر تک کیا جا سکتا ہے؟ چناں چہ اس خلا کو پر کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، اور خاموشی کو گویا بنانے کی سعی کی جاتی ہے۔یہاں خلا ایک ایسا void بن جاتا ہے، جو نئے معانی، نئی تشکیلات، نئے خوابوں کی تخلیق کا منبع بن جاتا ہے۔خلا خود کو خود سے بھرتا ہے؛ یعنی خلا، اپنے اندر کی زرخیزی کو کام میں لاتا ہے۔اسی سے مماثل بات ٹی۔ایس۔ایلیٹ کی نظم The Hollow Men کی ان لائنوں میں کہی گئی ہے۔

Between the conception

And the creation

Between the emotion

And the response

Falls the Shadow

Between the desire

And the spasm

Between the potency

And the existence

Between the essence

And the descent

Falls the Shadow

(ٹی۔ایس،ایلیٹ،*Collected Poems, 1909-1962*،فیبر اینڈ فیبر)

ان لائنوں میں جہاں جہاں Shadow کا لفظ آیا ہے،اگر اسے 'خلا' سے بدل دیں تو یہ نکتہ مزید واضح ہوجاتا ہے کہ کس طرح خلا خود معانی کا سرچشمہ بنتا ہے۔بہ ہرکیف نئے معانی کا بیانیہ گھڑنا بھی سہل ہے،مگر یک سر نئے معانی تخلیق کرنا محال ہے؛ دوسرے لفظوں میں اپنے اندر کے خلا کو یہ موقع دینا کہ وہ اپنے خالی پن سے خود کو بھرنے کا سامان کرے،آسان نہیں۔نئے معانی کی تخلیق چٹکی بجانے جیسا عمل نہیں ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ قطعی نئے معانی کی تخلیق معمولی بات نہیں۔'قطعی نئے معانی' ہم صرف ان معانی کو کہہ سکتے ہیں جو ہمیں یک سر اجنبی محسوس ہوں...اس حد تک اجنبی کہ ہم ان کا سامنا کرتے ہی خود کو سراسیمہ اور غیر محفوظ تصور کرنے لگیں؛ایک عجب طرح کی الجھن ہمیں گھیر لے۔نیز انھیں یک سر نئی زبان، یا پرانی زبان کی قلبِ ماہیت کر کے وضع کی گئی زبان میں پیش کیا گیا ہو،اور یہ نئی،منقلب زبان ہم سے تقاضا کرے کہ ہم نئے معانی کو پوری طرح سمجھنے کی خاطر اپنے ذہن سے زبان،ادب، کلچر کے ماضی کے اجارہ دارانہ مرتبے کو معزول کر دیں۔جدید ادب کے 'قطعی نئے معانی' اوّل تو قدیم،کلاسیکی،عہدِ وسطیٰ کی عمومی زبان میں ظاہر نہیں ہوتے،مگر جہاں کہیں پرانی علامتوں کو کام میں لایا جاتا ہے،ان کی قلبِ ماہیت کر دی جاتی ہے۔پہلے جو مقدس،ماورائی،انسانی رسائی سے دور تھا،اسے دنیوی،حسی،اور انسانی دست رس میں لایا جاتا ہے۔دیوتا اور انسان کے مابین خلیج کو پاٹ لیا جاتا

ہے،اور دیوتاؤں کی دنیا، انسانی تصور کی تمازت سے روشن سمجھی جانے لگتی ہے۔دوسرے لفظوں میں جدیدیت دنیا کو معدوم تصور نہیں کرتی ،مگر اسے 'انسانی دنیا' سمجھتی ہے؛حقیقی جدید انسان 'انسانی دنیا' کی تعمیر کرتا ہے؛اس کی ملکیت قبول کرتا ہے؛اس کی تاریکیوں، کراہتوں، اس میں بسنے والے شیاطین، راکھشسوں، نیز فرشتوں، روشنیوں سے گریزاں نہیں ہوتا۔

جدید ادب جس 'خلا' میں لکھا جاتا ہے، اس میں ماضی کی ، کلاسیکی ، عہد وسطیٰ کے نشان، نقوش، سائے موجود ہوتے ہیں، جدید ادب ان سے رشتہ قائم کرتا ہے۔تاہم واضح رہے کہ یہ رشتہ ماضی کی حقیقت سے نہیں، اس کے نشان، سائے ،نقش سے ہوتا ہے۔حقیقت میں غالب آنے کی کیفیت ہوتی ہے، جب کہ نشان، سائے، نقش میں تعبیر کیے جانے کا تقاضا ہوتا ہے، اور تعبیر کا انحصار تعبیر کرنے والے پر ہوتا ہے۔لہٰذا جدید ادب ماضی سے مغلوب نہیں ہوتا، ماضی کا احیا نہیں چاہتا، ماضی کے نشانات کی تعبیر نو کرتا ہے؛انھیں زمانہء حال میں قابلِ فہم بناتا ہے۔حقیقت یہ ہے کہ جدید ادب میں ماضی مسلسل معرض سوال و معرض تعبیر میں رہتا ہے۔یوں دیکھیں تو 'آج' کل کی نقل نہیں ہوتا، بل کہ 'آج' کل کو معنی دیتا ہے، اور اس کی اجنبیت کو دور کرتا ہے۔معنی سازی کا اختیار 'آج' کے پاس ہوتا ہے۔اس بات پر بھی زور دینے کی ضرورت ہے کہ 'آج' معنی سازی پر اختیار تو رکھتا ہے، مگر اس کے معنی سازی کے عمل میں ماضی کے نقوش و نشانات شامل رہتے ہیں؛وہ جس ماضی کو معنی دیتا ہے، معنی سازی کے عمل میں اس سے مدد بھی لیتا ہے۔

اس مقام پر حقیقت اور اس کے نشان و علامت کے رشتے رفرق پر بھی ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے، تاکہ جدید ادب کی شعریات پوری طرح روشن ہو سکے۔سب سے پہلے تو نشان اور علامت میں فرق کرنے کی ضرورت ہے۔نشان کسی شے کی مستقل نمائندگی کرتا ہے، جیسے ہلال و صلیب دو مذاہب کی مستقل نمائندگی کرتے ہیں۔جب کہ علامت کسی شے کی نہ تو ترجمانی کرتی ہے، اور نہ اس کی منطقی طور پر مساوی ہوتی ہے۔علامت کسی شے کی طرف کنکھیوں سے اشارہ کر سکتی ہے، مگر وہ ایک ایسی رمزیاتی فضا کی حامل ہوتی ہے، جو کئی اطراف میں اشارے کنائے کرتی ہے، حقیقی طور پر موجود اشیا کی طرف، قیاسی مظاہر کی طرف ،اور ممکنات کی طرف ۔تخلیق کار کا رابطہ نشانات اور علامات سے ہوتا

ہے۔علاوہ ازیں 'خلا' جن نشانات، سایوں، دھندلکوں، علامتوں کا حامل ہوتا ہے، وہ کسی اصل وحقیقت کی یادداشت ہوتے ہیں، اس لیے نشانات وسائے تلازمات کا سلسلہ قائم کرتے ہیں۔یہی نشانات وسائے، آرکی ٹائپل دنیا میں داخلے کا دروازہ بنتے ہیں۔آرکی ٹائپل دنیا میں داخل ہونے کا مطلب ایک نیا جنم ہے۔اس طور 'خلا' void سے بڑھ کر کوکھ (womb) بننے کا امکان رکھتا ہے۔یہ کسی اتفاق کا نتیجہ تھا، نہ کسی شاعر کا میراجی پر اثر کہ وہ بھی آرکی ٹائپل دنیا میں داخل ہوئے؛ انھوں نے ایک حقیقی جدید انسان کی مانند اپنی سائیکی میں ایک گڑھے کو منھ پھاڑے ہوئے دیکھا؛ اس کی ہیبت کو محسوس کیا؛ اس میں 'شے کے نہ ہونے' کا ادراک کیا، اس کے کناروں پر سایوں، نشانات کو لرزتے محسوس کیا؛ انھی کی ڈور پکڑے ہوئے وہ آرکی ٹائپل دنیا میں داخل ہوئے۔میراجی اور خود جدید اردو شاعری کا نیا جنم ملا۔

آرکی ٹائپل دنیا لاشعوری، قدیمی، اسطوری، مذہبی دنیا ہے۔یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ کیا جدید تخلیق کار جب اس دنیا میں داخل ہوتا ہے تو اس دنیا کی اسطوری، مذہبی معنویت کو بھی قبول کرتا ہے یا نہیں؟ اس سوال کا قطعی جواب مشکل ہے۔ہم ایک مثالی صورت کا ذکر تو کر سکتے ہیں، مگر یہ نہیں بتا سکتے کہ تخلیق کار لازماً کس راستے پر چلے گا۔نیز انسانی سائیکی میں عمومی توقعات کو شکست دینے یا متبادل ومتنوع طرزِ اعمال اختیار کرنے کا غیر معمولی ملکہ ہے۔اگر کوئی تخلیق کار آرکی ٹائپل دنیا کے طلسم میں گرفتار ہو کر، اس کو آدرش بنا سکتا ہے، تو کوئی دوسرا محض اس کی علامتوں کو نئی حسیت کے اظہار کے لیے بروے کار لا سکتا ہے؛ کوئی اور اسطوری وتعقلی فکر کے تقابل تک محدود ہو سکتا ہے، کوئی دونوں کے امتزاج کی سعی کر سکتا ہے۔کسی کے لیے آرکی ٹائپل دنیا میں داخل ہونا 'گھر واپسی' کا ایک روحانی تجربہ بھی ہو سکتا ہے۔تاہم ایک چیز ان سب صورتوں میں مشترک ہے: دوئی۔یہ دوئی کئی سطحوں پر ہوتی ہے۔مذہبیت و دنیویت، اساطیر و تعقل، حقیقت و تخیل، لاشعور و شعور، جبلتِ حیات و جبلتِ مرگ۔جدید تخلیق کار دنیویت، تعقل، حقیقت، شعور، لمحۂ موجود کا حامل ہوتا ہے، جب کہ آرکی ٹائپل دنیا مذہبیت، اساطیر، تخیل، لاشعور، ابدیت سے عبارت ہوتی ہے۔

تسلیم کرنا چاہیے کہ آرکی ٹائپل دنیا پہلے سے موجود تھی، اور اس کا اظہار بھی آرٹ میں ہوتا رہا تھا، لیکن روشن خیالی وتعقل پسندی کی تحریکوں نے اس دنیا کو توہماتی قرار دے دیا تھا، جس کی وجہ سے ان سے دوری پیدا ہو گئی تھی۔لطف کی بات یہ ہے کہ گزشتہ صفحات میں جس خلا یا گھاؤ کا ذکر بار بار ہوا ہے،

وہ بھی روشن خیالی وتعقل پسند تحریکوں کی دین تھا۔لیکن روشن خیالی وتعقل پسندی کے جوش میں اس گھاؤ کو محسوس نہیں کیا گیا۔ ہمارے یہاں انیسویں صدی کے اواخر میں نوآبادیاتی پراجیکٹ کے تحت شاعری کی اصلاح کی جو تحریکیں چلیں ،انھوں نے شاعروں کو آرکی ٹائپل دنیا سے صرفِ نظر سکھایا۔کم از کم اردو میں آرکی ٹائپل دنیا کی طرف تخلیق کاروں کی توجہ کو نوآبادیاتی ،اصلاحی ایجنڈے کا ردِّعمل بھی سمجھا جانا چاہیے۔بہ ہر کیف جدید تخلیق کار کی یہ تقدیر ہے کہ وہ اساطیری وتعقلی ،لاشعوری وشعوری دنیا ،حیات ومرگ کی دوئی کا دردناک تجربہ کرے۔واضح رہے کہ دوئی ،دوہرا تناظر بھی ہے۔

اساطیر میں 'دہرے پن' کی تمثالیں ملتی ہیں اور جدید ادب میں دوئی اور منقسم شخصیت کا تصور ملتا ہے۔جینس (Janus) رومیوں کا دیوتا ہے،جس کے دو انسانی چہرے ہیں۔وہ دروازوں کا محافظ تھا؛ دروازے ہی کی مانند دو اطراف سے متعلق تھا۔وہ آغاز وانجام کا دیوتا تھا(جنوری ،اسی کے نام سے ماخوذ ہے)۔وہ ایک چہرے سے ماضی کی طرف اور دوسرے چہرے سے مستقبل کی طرف دیکھ سکتا تھا؛نیز وہ دنیوی اور آسمانی دنیاؤں میں رابطے کا وسیلہ تھا۔یونانی آرتھس دو چہروں والا کتا ہے؛ اور اسی کے خاندان سے سفنکس بھی تعلق رکھتی ہے،جس کا سر عورت کا مگر دھڑ شیر کا ہے،اور جو ہر آنے جانے والے سے مشہور سوال پوچھتی تھی(کہ وہ کیا چیز ہے جس کے صبح کو چار، سہ پہر کو دو اور شام کو تین پاؤں ہوتے ہیں؟)اسی طرح ہندوؤں کے گنیش جی کا سر ہاتھی کا ہے،ہنومان کا چہرہ بندر کی مانند ہے۔یہ سب دیوتا ہیں،اور ان کی دنیا انسانوں سے الگ اور ممتاز ہے۔جدید ادب میں اساطیری 'دہرے پن' کو انسان کا داخلی مسئلہ بنایا گیا ہے۔مغربی ادب میں ورجینا وولف کے *Orlando* اور ہرمن ہیسے کے ناول *Steppenwolf* میں ہیرو اپنے اندر متضاد ومختلف شخصیتوں کا تجربہ کرتے ہیں۔(اور اسی بنا پر جدید ادب کا ہیرو روایتی وکلاسیکی معنوں میں ہیرو نہیں؛وہ اینٹی ہیرو ہے،یا ہیرو کی مضحک، طنزیہ صورت ہے)۔اورلینڈو کو مرد اور عورت کے طور پر زندگی بسر کرتے دکھایا گیا ہے؛وہ ایک مرد ہے،مگر اس کی کایا کلپ عورت میں ہوتی ہے؛وہ عورت بن کر اپنی گزشتہ زندگی یعنی ایک مرد کی زندگی کا شعور رکھتی ہے؛یہ شعور دراصل ذات کی تقسیم کا ہے؛پھر یہی شعور ایک ایسا شگاف (یا خلا) بن جاتا ہے،جس میں اس کی ملاقات ہزاروں زمانوں میں بھٹکتی اپنی کئی ذاتوں سے ہوتی ہے۔جب کہ ہیسے کے ناول کا ہیرو

ہیری ہالر بہ یک وقت آدمی اور بھیڑیا ہے؛ ہیری کو متعدد بار اپنے اندر بھیڑیے کی ایک ایسی شبیہ دکھائی دیتی ہے، جو اس کے اندر کے ہیری کی شبیہ میں اس طرح شامل ہو جاتی ہے، جس طرح ایک رنگ دوسرے رنگ میں مل جاتا ہے۔ اردو میں منٹو نے اپنے افسانوں 'فرشتہ' اور 'پھندنے' میں اور قرۃ العین حیدر نے آگ کا دریا میں، اور بعد ازاں جدید افسانہ نگاروں نے ایک شخص میں کئی شخصوں یا ایک آدمی کے ساتھ سائے کے تھیم کو پیش کیا۔ تقسیم، ثنویت اور کثیر جذبیت، جدید ادب کی شعریات کے کلیدی عناصر ہیں۔ اس ذیل میں میراجی کی نظم 'ابولہول' کا ذکر ضروری ہے۔ اوپر کی سطروں میں یونانی سفنکس کا ذکر ہوا ہے۔ یہی سفنکس مصر میں ابوالہول ہے۔ یہ نام عربوں نے دیا، جس کا مفہوم ہے، 'خوف کا باپ'۔ سفنکس اور ابولہول میں 'سر انسانی اور دھڑ شیر کا' مشترک ہے، تاہم مصری اسطورہ میں شیر کے دھڑ پر مرد کا سر ہے، جب کہ یونانی اسطورہ میں عورت کا سر کا دکھایا جاتا ہے، اور ساتھ پر بھی دکھائے جاتے ہیں۔ مصریوں کے یہاں ابوالہول کو بادشاہ کا مجسمہ سمجھا گیا ہے۔ دریائے نیل کے مغربی کنارے واقع الجزہ کی وادی میں اہرام مصر کے پاس ایستادہ، دو سو چالیس فٹ طویل اور چھیاسٹھ فٹ اونچا ابولہول ہی میراجی کے پیش نظر ہے۔ یونانی سفنکس سے وابستہ کہانی اس نظم کا سیاق نہیں۔ میراجی مصر نہیں گئے، اس لیے امکان یہی ہے کہ انھوں نے اس کی تصویر دیکھی ہوگی، اور اس کی حیرت ان کے تخیل کو برانگیخت کر گئی ہوگی۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ابولہول کی دہشت نما حیرت اس کی دوئی، تقسیم اور ثنویت ہی میں ہے۔ اس حیرت ہی نے اسے باقی رکھا ہوا ہے، مگر جس بات نے میراجی کے تخیل کو تحریک دی ہے، وہ دوئی سے پیدا ہونے والی حیرت ہے۔ نظم کی ابتدائی لائنیں دیکھیے:

بچھا ہے صحرا اور اس میں ایک ایستادہ صورت بتا رہی ہے
پرانی عظمت کی یادگار آج بھی ہے باقی

(کلیات، ۶۸)

پرانی شاہی عظمت مٹ چکی؛ وہ محفل، وہ ساقی قصہ کہانی بنے۔ فضائے ماضی میں فردا کی داستان بھی کھو چکی مگر 'یہ افسانہ خواں کھڑا ہے'۔ نظم کی کلید اسی مصرعے میں ہے۔ ماضی کی اس یادگار کی تعبیر شاعر نے افسانہ خواں کے طور پر کی ہے۔ یعنی ماضی کے نقوش خاموش نہیں ہوتے۔ چونے کے

پتھر سے بنی یہ یادگار اپنے دیکھنے والوں سے کلام کرتی ہے۔میراجی کی یہ ابتدائی نظم ہے،اس لیے شاید وہ اس آرکی ٹائپل دنیا کی علامت کے کلام کا نہایت سادہ سا تصور کرتے ہیں۔اسے افسانہ خواں کہہ کر انھوں نے جو توقعات ابھاری ہیں،وہ پوری نہیں ہوتیں۔بس پرانے زمانے کی یادداشت ابھر کر سامنے آتی ہے:

مجھے یہ محسوس ہو رہا ہے
ابھی وہ آجائیں گے سپاہی
وہ تند فوجیں
دلوں میں احکام بادشاہوں کے لے کے آجائیں گے افق سے

(کلیات،۶۸)

یعنی ابولہول اپنی آرکی ٹائپل زبان میں گفتگو نہیں کرتا،تاریخ کا واقعہ دہرا دیتا ہے۔ابولہول جس دہری شناخت،ثنویت،تقسیم کا اساطیری سمبل ہے،اس کی معنویت نظم میں روشن نہیں ہوتی۔یعنی وہ افسانہ خواں،افسانہ نہیں،اس تاریخ کا ایک ورق سناتا ہے،جو ڈھائی ہزار قبل مسیح کی خافرا شاہی سلطنت کی جنگی تاریخ ہے۔تاہم اس سے اگلے مصرعوں میں نظم کا متکلم اساطیری دنیا کی دستک سنتا ضرور محسوس ہوتا ہے۔

ہوائے صحرا نے چند ذرے کیے پریشاں
ہے یا وہ فوجوں کی آمد آمد؟
خیال ہے،یہ فقط مرا اک خیال ہے،میں خیال سے دل میں ڈر گیا ہوں

(کلیات،۶۹)

نظم کا متکلم خود کو ابولہول کے سامنے ہیچ و ناچیز محسوس کرتا ہے۔اس کا ایک عمومی مفہوم تو یہ ہے کہ ماضی کی اساطیری عظمت کے مقابلے میں جدید عہد کا انسان ہیچ و ناچیز ہے،دوسرا خصوصی معنی یہ ہے کہ مصری دیوتا انسانی تخیل سے کہیں بلند،پرے اور ماورا ہوا کرتے تھے،اور ان کے مقابلے میں انسان

ایک حقیر مخلوق تھا، جب کہ یونانی اپنے دیوتاؤں کو اپنی صورت پر قیاس کرتے تھے، اور اپنی ہی دنیا کا حصہ سمجھتے تھے۔ ہوا کا چلنا، ذروں کا اڑنا، فوجوں کی آمد کا خیال آنا، یہ سب اساطیری معنویت کا حامل ہے۔ حقیقت میں یہ ایک عام سے واقعے کا اساطیری بیان ہے، جس کے مطابق ہر شے زندہ، بامعنی، حقیقی ہوتی ہے؛ اس مفہوم میں حقیقی کہ اس کا اثر حقیقی واقعے کا ہوتا ہے۔ اس نظم کی اہمیت یہ ہے کہ میراجی کا شعری تخیل اساطیری دہرے پن سے متعارف ہوتا ہے۔

اس سلسلے کی اگلی نظم 'شرابی' ہے۔ اس نظم کا یہ اقتباس دیکھیے۔ اس میں شرابی کا کردار ہرمن ہیسے کے ہیری ہالر کی طرح محسوس ہوتا ہے، اس فرق کے ساتھ کہ ہیری ہالر اپنے اندر بھیڑیے کو، جب کہ میراجی کا شرابی، شیر کو اپنے اندر گرجتے ہوئے پاتا ہے۔

دور، بہت ہی دور گرج ہے شیروں کی
دور، بہت ہی دور مگر نزدیک بھی ہے
دور، بہت ہی دور، انوکھی ایک صدا....
میرے کانوں میں آئی
(کیا آواز تھی یہ میری؟
اپنی ہی آواز نہ میں پہچان سکا؟)

(کلیات، ۴۴۲)

اسے نشے کی حالت سے پیدا ہونے والا دھوکا نہیں سمجھنا چاہیے؛ نشہ بے خودی طاری کرتا ہے (مئے سے غرض نشاط ہے کس روسیاہ کو/ اک گونہ بے خودی مجھے دن رات چاہیے [غالب])، جب کہ میراجی کے مصرعے شعورِ نفس کی گواہی دے رہے ہیں۔ نظم کے آغاز میں بے خودی حاصل کرنے کی تمنا کا اظہار ہوا ہے:

اک پل میں منسوخ کیے دیتا ہوں
اس دنیا کو اپنی انگلی کی مستانہ جنبش سے
اپنے ذہنی ساز کی بہکی لرزش سے (کلیات، ۴۴۲)

اسی مقام پر شہاب جعفری کا ایک شعر یاد آتا ہے:

چلے تو پاؤں کے نیچے کچل گئی کوئی شے
نشے کی جھونک میں دیکھا نہیں کہ دنیا ہے

میرا جی کی نظم کے ابتدائی مصرعوں اور شہاب جعفری کے شعر میں نہایت لطیف، اور بنیادی قسم کا فرق ہے۔ نشے کی جھونک میں دنیا کا کچلا جانا، اور دنیا جیسی عظیم الشان شے کو کوئی شے کہنا، غیر معمولی شاعرانہ لطف رکھتا ہے۔ اس طرح کا لطف غزل ہی میں پیدا ہو سکتا ہے۔ نظم میں اس طرح کی شاعرانہ نزاکت و لطف پیدا کرنے کی کوشش، نظم کو مضحکہ خیز بنا دیتی ہے۔ لہٰذا میرا جی کی نظم میں شہاب جعفری کے 'نشے کی جھونک' تلاش کرنا مناسب ہی نہیں۔ شہاب کے شعر میں دنیا کے کچلے جانے کے بعد کی کیفیت ہے تو میرا جی کی نظم میں دنیا کی منسوخی کے ارادے و تمنا کا اظہار ہے۔ بہ ہر کیف میرا جی کی نظم کا متکلم جوں ہی دنیا کو منسوخ کرنے کی تمنا کرتا ہے، اسے شیروں کی گرج سنائی دیتی ہے۔ بہ ظاہر یہ لگتا ہے کہ یہ شیر اس دنیا سے تعلق رکھتے ہیں جسے وہ منسوخ کرنے لگا ہے، اور ان کی گرج دنیا کا ردِ عمل ہے، شرابی کے ارادے کے خلاف۔ لیکن ایسا ہے نہیں۔ شیروں کی گرج، دراصل خود اسی کی اپنی آواز ہے؛ یہ ایک ایسے حریف کی آواز ہے جو اسی کے اندر موجود ہے، مگر جس کا علم اسے ابھی ابھی ہوا ہے۔ شیر کی طرح طاقت ور حریف اس کے ارادے کو اپنی گرج سے معطل کرنے کا گویا اعلان کرتا ہے۔ ایک پل میں دنیا کو منسوخ کرنے کا مطلب کیا ہے؟ یہی نا کہ دنیا کو، دنیا کے آئین کو، دنیا کے شعور کو منسوخ کرنا، تا کہ ایک بے خودی کی کیفیت حاصل ہو جائے۔ دوسرے لفظوں میں جدید انسان جس خلا، گھاؤ، گڑھے کو اپنے اندر منھ پھاڑے دیکھتا ہے، وہ باقی نہ رہے۔ کیا اس طرح شرابی، جدید انسان کی تقدیر سے بھاگنے والے شخص کی علامت بن کر سامنے آتا ہے؟ نیز کیا اندر کے خلا سے فرار ممکن ہے؟ اس سوال کا جواب دینے سے پہلے یہ غور کر لینا چاہیے کہ وہ دنیا کو منسوخ کرنے جیسا عظیم ارادہ کیوں کرتا ہے؟ وہ دنیا کو بھلانے کی بات کیوں نہیں کرتا؟ (دنیا کو بھلانا اور دنیا کو منسوخ کرنا دو الگ کام ہیں؛ دنیا فراموشی ایک بزدلانہ فعل ہے، جب کہ دنیا کی منسوخی ایک جرأت آمیز عمل ہے)۔ نیز اس کے اندر یہ خیال

کیسے پیدا ہوا کہ وہ دنیا کو منسوخ کر سکتا ہے؟ ظاہر ہے ان سوالوں کے جواب نظم کو محض شرابی کے نقطۂ نظر سے پڑھنے سے نہیں دیے جا سکتے۔ دنیا کو منسوخ کرنے جیسا عظیم ارادہ ایک جدید حسیت کا حامل شخص ہی کر سکتا ہے۔ وہ اس ارادے کے ذریعے لمحۂ حال کو سورمائی عظمت سے ہم کنار کرنا چاہتا ہے، (جس کا ذکر میثل فوکو نے کیا ہے) مگر وہ اسی ارادے کے دوران ہی میں آگاہ ہوتا ہے کہ وہ 'وحدتِ ذات' سے محروم ہے؛ وہ ایک نہیں، دو یا دو سے زیادہ غیر متجانس شخصیتوں/ذاتوں کا حامل ہے۔

جدید انسان جس تقسیم و ثنویت و کثیر جذبیت کا حامل ہے، اسے قبول کیے بنا چارہ نہیں۔ تقسیم و ثنویت و کثیر جذبیت کا تجربہ میراجی ہی کی نظم 'الجھن کی کہانی' میں ظاہر ہوا ہے، اور کمال یہ ہے کہ تقسیم و کثیر جذبیت سے احساس کی سطح پر جو الجھاوے جنم لیتے ہیں، اور جس طرح چیزیں باہم ٹکراتی، گتھم گتھا ہوتی ہیں، آوازیں صاف سنائی نہیں دیتیں، اور چیزیں صاف دکھائی نہیں دیتیں، یہ سب میراجی کی نظم میں موجود ہے۔

ایک اکہرا، دوسرا دہرا، تیسرا ہے سو تہرا ہے
ایک اکہرے پر پل پل کو دھیان کا خونیں پہرا ہے
دوسرے دہرے کے رستے میں تیسرا کھیل کا پہرہ ہے
تیسرا تہرا جو ہے اس کا سب سے اجاگر چہرہ ہے
گویا اکہرا پہرا، دہرہ پہرہ، تہرہ چہرہ ہے
ایک اکہرا کاغذ، دہرہ تہرا ہو کر ناؤ بنی
ناؤ سے پل بھر بچے بہلے کھیل کھیل میں گھاؤ بنی
گھاؤ بنی تو دل میں دھیان یہ آیا کہہ دیں.... آؤ بنی

(کلیات، ۴۱۳)

اگر آپ اس نظم کو تقسیم و کثیر جذبیت کے تصور کے بغیر پڑھیں تو نظم شاید پلے ہی نہیں پڑے گی؛ ایک معما نظر آئے گی، لیکن ہم جب اس نظم کے بنیادی سیاق یعنی جدید انسان کے اندر کے خلا، گھاؤ،

اوراس سے رونما ہونے والی ثنویت وکثیر جذبیت کو پیشِ نظر رکھتے ہیں تو نظم کے معانی روشن ہونے لگتے ہیں۔'ایک کے اندر انیک' کا یہ انوکھا تماشا ہے۔'ایک' بھی اکیلا نہیں؛ وہ 'ایک' ہونے کے ساتھ 'اکہرا' بھی ہے۔یہی صورت دوسرے اور تیسرے کے ساتھ ہے۔اکہرا، دہرا، تہرا صفات ہیں جو ایک، دو اور تین کی اپنی اپنی جداگانہ حالت پر اصرار کرتی ہیں۔اگر یہ سب اپنی اپنی صفات کے ساتھ کہیں موجود ہوتے تو ایک بات تھی، مگر یہ سب ایک دوسرے کے حدود میں داخل ہوتے، اور خارج ہوتے رہتے ہیں، اور کثیر جذبیت کی لیلا رچاتے ہیں۔جدید انسان اکہرے کاغذ کی مانند ہے، جو اپنے اندر کی تقسیم وکثیر جذبیت کو 'یکجا' کر کے زندگی کے دریا میں ناؤ بن کر داخل ہوتا ہے، کسی خاص سمت میں رواں ہوتا ہے، لیکن جلد ہی اس پر کھلتا ہے کہ یہ تو بچوں کا کھیل تھا (دیدہ بینا نہیں تھا)؛ ایک لمحے کی نامکمل، اور غالباً اسی وجہ سے وقتی طور پر کیف آگیں آگاہی تھی۔ایک لمحے کی مکمل آگاہی یہ ہے کہ یکجائی کی ناؤ، گھاؤ تک پہنچتی ہے۔دریا میں کاغذ کی ناؤ، جلد ہی اپنی اصل میں موجود رخنوں سے آگاہ ہو جاتی ہے۔اس نظم کی اگلی لائنیں، اس موضوع کی مزید گرہ کشائی کرتی ہیں۔

بن بن کر جو کھیل بگڑ جاتے ہیں ان کی بات نہیں
کوئی جنازہ بھی یہ نہیں ہے اور کوئی بارات نہیں
یہ اک ایسا دن ہے جس کے آگے پیچھے رات نہیں
تہرے کی ہر تہ میں یوں تو ایک نیا ہی چہرا ہے
لیکن ہر ایک چہرا اس بن کھیلے کھیل کا مہرہ ہے
جس کا رنگ اکہرا ہے

(کلیات، ۴۱۳-۴۱۴)

کاغذ کی ناؤ، اکہرے کاغذ سے بنتی ہے، لیکن اس وقت جب اس کاغذ کو تہرا کیا جاتا ہے۔ کاغذ تہرا ہو کر، اپنی ہر تہ میں ایک نیا چہرا، یا ایک نئی شناخت حاصل کر لیتا ہے۔لیکن ہر چہرا دراصل ایک بن کھیلے کھیل کا مہرہ ہوتا ہے۔یعنی نئی شناخت ایک مہرہ ہے، کسی ایسے کھیل کا جو کھیلا نہیں گیا۔اس لیے کہ کاغذ کی ناؤ کی ہر ایک تہ اپنے اندر خود شکنی کا سامان رکھتی ہے؛ وہ جس کھیل کے لیے بنائی جاتی ہے،

وہ مکمل ہونے سے پہلے ہی ختم ہوجاتا ہے۔ تقسیم وکثیر جذبیت کا یہ کھیل، 'بن کھیلا کھیل' ہے؛ اپنے ہونے اور نہ ہونے، اپنی موجودگی اور غیاب میں کہیں معلق ہے۔ یہ موت وحیات کا کھیل نہیں؛ اسے جنازے اور بارات کی مثال سے نہیں سمجھا جاسکتا؛ یہ نہ موت کا سوگ ہے، نہ زندگی کا جشن ہے؛ سادہ لفظوں میں یہ منقسم شخصیت کی موت ہے، نہ آدمی و بھیڑیے رشیر میں بٹے ہوئے انسان کے جنم کا جشن ہے۔ لہٰذا یہ دن اور رات کے آنے جانے کے واقعے کی تمثیل بھی نہیں۔ اس کی مثال اس دن کی مانند ہے جس کے آگے رات ہے نہ پیچھے رات ہے۔ یہ اندھیرے اور اجالے کی جدلیات سے الگ ہے۔ اس لیے یہ ہماری فہم عامہ کی منطق کی گرفت میں نہیں آسکتا۔ یہ ایک مسلسل، طویل دن ہے، جو نہ رات سے طلوع ہوا ہے، نہ رات پہ ختم ہوگا؛ یہ ایک مکمل، روشن 'آج' ہے؛ تقسیم وثنویت وکثیر جذبیت، 'آج' کی، جدید انسان کی روشن حقیقت ہے۔

یہاں ایک اہم نکتہ تقسیم وثنویت کے ضمن میں یہ ہے کہ اس میں دو کردار آمنے سامنے، خاص فاصلے پر نہیں ہوتے، بل کہ ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں؛ ان کی دوری میں نزدیکی اور نزدیکی میں دوری ضم ہوتی ہے۔ ان کی خارجیت وداخلیت کا درمیانی عرصہ دھند میں لپٹا ہوتا ہے؛ اپنا اور غیر، ایک اور دوسرا، شخص اور سایہ، باہم آمیز ہوتے ہیں؛ ایک کی خاک میں دوسرے کا نور، ایک کی آگ میں دوسرے کا شعلہ اور ایک کی چیخ میں دوسرے کا تمسخر وطنز سمائے ہوتے ہیں۔ آدمی و بھیڑیے رشیر کے الگ الگ علاقے نہیں ہیں، اور نہ ہی انھیں اپنی شخصیتوں پر مستقل اختیار حاصل ہے؛ یہ مسلسل ایک دوسرے کے علاقوں میں دراندازی کرتے ہیں، اور ایک دوسرے کے چہروں میں چھپ چھپ جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں آدمی اپنے اندر جس بھیڑیے یا شیر کو پاتا ہے، اسے مکمل صورت میں، واضح خدوخال کے ساتھ دیکھ نہیں پاتا ہے؛ وہ اس کی آواز اور اپنی آواز، اس کے عمل اور اپنے عمل میں خط فاصل نہیں کھینچ پاتا۔ چناں چہ جسے وہ اپنا حریف سمجھتا ہے، اسے حریف کی مانند 'باہر' نہیں دیکھ پاتا کہ وہ اپنی دسترس میں لاسکے، اور پھر غالب آسکے۔ وہ اسے اپنا حلیف وجلیس تسلیم کرپاتا ہے، نہ اسے اپنے 'اندر' سے خارج کرپاتا ہے۔ چناں چہ اس سے، یعنی خود سے، یعنی اپنے اندر کی تقسیم سے الجھتا رہتا ہے۔ اس بنا پر جدید ادب، انسان کے غیر معمولی کرب کا اظہار کرتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا جدید انسان محض کرب کا تجربہ کرتا ہے یا نجات کا بھی؟ کیا وہ اس کرب کو جھیلنے میں یقین رکھتا ہے، یا اس سے خود کو آزاد کرانے کی کوشش بھی کرتا ہے؟ اس سوال کا ہم سیدھا سادہ، ہاں یا ناں میں جواب نہیں دے سکتے۔ اس سلسلے میں پہلی بات یہ ہے کہ جسے ہم نجات کہتے ہیں، وہ لازمی طور پر نجات دہندہ کے تصور سے وابستہ ہے۔ نجات دہندہ ماورائی خصوصیات کی حامل کوئی ہستی بھی ہو سکتی ہے، اور غیر معمولی تقدیس و عظمت کا حامل عقیدہ و نظریہ بھی ہو سکتا ہے۔ نیز نجات دہندہ اس دنیا میں قیام پذیر تصور کیا جاتا ہے، جو 'نجات جوئندہ' کی دنیا سے بلند ہوتی ہے، اور اپنی اصل میں آدرشی دنیا ہوتی ہے۔ یعنی نجات دہندہ اور نجات جوئندہ کی دنیاؤں میں فاصلہ اور امتیاز ہوتا ہے؛ نجات دہندہ کی دنیا روشن، جب کہ نجات جوئندہ کی دنیا ظلمت سے معمور ہوتی ہے؛ نجات جوئندہ کے اندر دراصل یہ آرزو ہوتی ہے کہ اس کی دنیا کو 'باہر' سے اور 'بلندی' سے روشنی عطا ہو، نیز اس کے اندر یہ احساس شدت سے جاگزیں ہوتا ہے کہ ظلمت کا منبع اس کی اپنی دنیا ہے (اور اس احساس کی وجہ سے وہ 'اپنی دنیا' کے سلسلے میں حقارت و تمسخر کے جذبات بھی پیدا کر لیتا ہے)، جب کہ روشنی کا سرچشمہ اس کی دنیا سے باہر، بلندی پر کہیں موجود ہے۔ دوسری طرف جدید انسان اپنی دنیا سے بلند اور باہر کسی آدرشی دنیا میں یقین نہیں رکھتا؛ وہ آدرشی دنیا کو اپنے ہی تصور کی پیداوار سمجھتا ہے؛ لہٰذا وہ نجات دہندہ کو بھی ایک تصور، ایک تشکیل، ایک ایسا آدرش سمجھتا ہے جو اس کی اپنی دنیا میں بے بسی و نا طاقتی کے تجربے کی پیداوار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید انسان کے پاس نجات دہندہ کا تصور نہیں ہوتا؛ جدید انسان کو عہدِ وسطیٰ کے انسان کی طرح ذات کے بحران سے نکلنے کا کوئی آسان راستہ نہیں سوجھتا۔ وہ جس خلا، گھاؤ یا گڑھے کو اپنے اندر دیکھتا ہے، اس کے کنارے پر، یا اپنے خوابوں میں کسی خواجہ خضر، کسی درویش، کسی دیوتا کو نہیں دیکھتا جس کی وہ انگلی پکڑ سکے؛ البتہ سایوں، شبیہوں کو ضرور دیکھتا ہے جو گڑھے کو مزید ہولناک بنا دیتی ہیں۔ وہ ہولناکی سے آنکھیں چار کرنے میں یقین رکھتا ہے، کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ یہی اس کی اپنی دنیا ہے۔

جدید ادب کی انسانیت کو عظیم عطا یہ ہے کہ اس نے انسان کے اندر کے تاریک حصے سے آگاہ ہی نہیں کیا، اس کی ملکیت کو بھی قبول کیا۔ جدید ادب میں نجات کا اگر کوئی تصور ہو سکتا ہے تو یہی

ہے۔جدید انسان کا ایک بڑا 'الہام' یہ ہے کہ نجات، یا روشن ضمیری فقط ذات کے روشن حصوں کے درشن سے حاصل نہیں ہوتی؛ تاریکیوں میں پورے انسانی وقار کے ساتھ سفر کرنے سے بھی حاصل ہوتی ہے۔یہاں شاید کچھ لوگوں کو نجات کے اس تصور کو قبول کرنے میں تامل ہو، کیوں کہ کرب کے ہوتے ہوئے نجات کیوں کر ممکن ہے؟ اصل یہ ہے کہ جدید انسان جب اپنے اندر کی تقسیم، اپنے اندر کے حریف سے الجھتا رہتا ہے، اور غالب نہیں آ سکتا تو وہ اپنی اس صورتِ حال کو تسلیم کرتا ہے؛ وہ اپنے اندر کے حریف کو 'باہر' بے شک نہ دیکھ سکتا ہو، مگر اسے 'باہر' کا نہیں سمجھتا؛ وہ اسے اپنے اندر، اپنے خون میں، اپنی سانسوں میں رواں محسوس کرتا ہے؛ اپنی خاکی نہاد اور اپنی ذات کے ظلمت کدے کی ملکیت تسلیم کرتا ہے، اور اپنی فنا پذیری کو اپنے وجود کے حتمی انجام کے طور پر مان لیتا ہے اور اس طور اس سے 'اپنائیت' کا رشتہ قائم کرتا ہے، یعنی اس کی ملکیت قبول کرتا ہے؛ اس کے ساتھ ہی وہ الجھتے رہنے اور اس پر غالب نہ آسکنے کے کرب سے ایک حد تک آزاد ہو جاتا ہے؛ نجات حاصل کر لیتا ہے۔قبل جدید عہد میں درد کا حد سے بڑھنا درد کی دوا سمجھا جاتا تھا، مگر جدید عہد میں حد سے بڑھے ہوئے درد کو مکمل انسانی وقار کے ساتھ جھیلا جاتا ہے، اور اس دھوکے کی ٹٹی کو ہٹا دیا جاتا ہے کہ درد کو دبانا، یا درد کے سلسلے میں بے حسی اختیار کرنا درد کا علاج ہے۔

جدید انسان کے اس وژن کو میراجی نے نظم 'یگانگت' میں پیش کیا ہے۔یہ ایک غیر معمولی نظم ہے؛ اسے اردو میں جدید نظم کی ایک کلاسک مثال کہنا غلط نہ ہوگا۔جدید انسان کی نجات 'یگانگت' میں ہے۔میراجی اس نظم میں یگانگت کا روایتی مفہوم تہ و بالا کر دیتے ہیں؛ وہ یگانگت کو متضاد و متخالف کے خاتمے کے مفہوم میں نہیں، متضاد و متخالف کی قبولیت کے معنی میں لیتے ہیں۔یگانگت کی مانند، برائی، بھلائی، زمانہ، تسلسل جیسے الفاظ تجریدی اور مابعد الطبیعیاتی ہیں۔میراجی انھیں 'بقا کے گھرانے' سے آنے والے تصورات کہتے ہیں؛ تجرید کو موت نہیں۔دوسری طرف انسان ہے جو اکیلا ہے، اور فانی ہے۔لیکن یہی انسان جب جنگل، رستے، پربت، دریا، مقبروں، ہنستے بچوں، اندھے مسافروں، ہواؤں، بادلوں (یعنی ایک آرکی ٹائپل دنیا کی تمثیل) کو دیکھتا ہے تو انھیں اپنے گھرانے کی اشیا کہتا ہے، یعنی ان سے

یگانگت محسوس کرتا ہے؛ نیز اپنی تنہائی کو دور کرنے کا سامان کرتا ہے۔ یہ سب اشیا بھی اس کی طرح فنا ہونے والی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ بقا کے مقابلے میں فنا کے گھرانے کا تصور قائم کرتا ہے، اور اس سے یگانگت محسوس کرتا ہے۔

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 آ کر ملے ہیں

(کلیات، ۲۸۵)

بقا کے گھرانے کی اشیا تجریدی تصورات ہیں؛ جب کہ فنا کے گھرانے کی اشیا، اردگرد کی، فطرت اور انسانی دنیا کی حقیقی حسی اشیا ہیں (اور انھی سے اساطیری دنیا وجود میں آتی ہے، کم از کم جدید انسان یہی سمجھتا ہے)۔ بقا اور فنا، انسان کے اندر الجھتے رہتے ہیں؛ مابعد الطبیعیاتی، تجریدی تصورات اور حسی اشیا باہم متصادم ہوتے ہیں۔ بقا، مابعد الطبیعیاتی، ماورائی دنیا کی نمائندہ ہے، جدید انسان، اس کی ناقابل تشریح دہشت سے سہم جاتا ہے، مگر اسے 'باہر' نہیں دیکھ سکتا، یہ انسان کے 'اندر' ہی کارفرما ہے؛ انسان فانی ہے مگر ایک ایسی دنیا کی یادداشت رکھتا ہے جو باقی رہنے والی ہے، یعنی اپنے اندر ماورا کی شبیہ کو لرزتے ہوئے ٹھیک اس مقام پر دیکھتا ہے، جہاں ماورائی، مابعد الطبیعیاتی دنیا کے رخصت ہونے سے خلا پیدا ہوا ہے۔ اس طور بقا، انسان کی فنا پذیری سے 'یگانگت' کے رشتے میں بندھ جاتی ہے؛ یعنی وہ اس کشف سے دوچار ہوتا ہے کہ انسان کی فنا پذیری ہی کو بقا ہے۔ وہ اپنے گھرانے کے فانی ہونے کی ہمیشہ رہنے والی حقیقت کے آگے سر جھکا دیتا ہے۔

جدید ادب کے سلسلے میں یہ سوال اکثر اٹھایا جاتا ہے کہ کیا انسان کے اندر صرف تاریکی ہے، روشنی کا کوئی نقطہ تک نہیں؟ شاید اس لیے کہ جدید ادب کے جن مغربی و اردو متون کو کینن کا درجہ ملا، ان

میں انسانی ذات اور دنیا کے تاریک حصوں ہی کو زیادہ پیش کیا گیا ہے۔ٹی ایس ایلیٹ کی 'ویسٹ لینڈ' ہو، جیمس جوائس کا 'یولی سس' ہو، ورجینیا وولف کا 'اورلینڈو' ہو، کافکا کا 'زوال' ہو، کامیو کا 'اجنبی' ہو، ولیم فاکنر کا 'ایز آئی لے ڈائنگ' ہو، رالف ایلیسن کا 'انوزیبل مین' ہو سیموئیل بیکٹ کا 'گوڈو کا انتظار' ہو یا پھر اردو میں منٹو کے افسانے خصوصاً 'فرشتہ' اور 'پھندنے' ہوں، انتظار حسین کے 'آخری آدمی'، 'زرد کتا'، 'شہر افسوس' ہوں، یا پھر میراجی کی نظمیں ہوں، ان سب میں انسانی وجود اور دنیا کے تاریک حصوں سے پردہ اٹھایا گیا ہے۔لہٰذا اکثر نقاد جدید ادب کو انسانی زوال و انحطاط کی تمثیل کہتے ہیں۔اسی تناظر میں یہ سوال قائم کیا جاتا ہے کہ کیا انسان (یا زیادہ موزوں لفظوں میں جدید انسان) کا باطن ایک ظلمت کدے سے عبارت ہے، یا وہ ایک ایسے زاویہ نظر کا حامل ہو گیا ہے کہ اسے فقط تاریکی ہی دکھائی دیتی ہے؟ غور کریں تو یہ سوال سے زیادہ ایک استغاثہ ہے، جسے جدید ادب کے خلاف قائم کیا گیا ہے۔بعض اوقات اسے 'جدید مغربی ثقافت' کی خصوصیت بھی کہا گیا ہے، جس کے ڈانڈے عیسوی اوّلین تصور گناہ سے جا ملتے ہیں۔اگر ہم جدید ادب کے موضوع پر سرسری نظر ڈالیں تو واقعی جدید مغربی و اردو ادب ہمیں زوالِ انسانی کی تمثیل محسوس ہوتا ہے، لیکن اگر زوال انسانی کے موضوع کو پیش کرنے کے اسلوب پر غور کریں تو جدید ادب زوال انسانی کے عرفان، اور اس کے خلاف روحانی جدوجہد محسوس ہوتا ہے۔اپنے وجود کے تاریک ترین حصوں سے آگاہی اور ان کا کھلی آنکھوں کے ساتھ سامنا، انھیں حسی، ذہنی و تخیلی سطحوں پر شدت سے محسوس کرنا کیا انسانی ذات کے ایک رفیع تصور کے بغیر ممکن ہے؟ اگر ہم اندھیرے کو پوری طرح پہچانتے ہیں، اس کی دبیز تاریکی کا گھنا لمس محسوس کرتے ہیں تو اس کا صاف مطلب ہے کہ ایسا ہم روشنی کے عرفان کے سبب ہی کر پاتے ہیں؛ ایک پیدائشی اندھا تاریکی کا نہ تجربہ کر سکتا ہے، نہ ٹھیک ٹھیک مفہوم جان سکتا ہے۔کافکا کے میٹا مارفوسس کا گریگور سمسا ایک بڑے کیڑے میں منقلب ہو جاتا ہے؛ اس کا جسم کیڑے کا مگر ذہن انسانی ہے، یعنی اس کے پاس گزشتہ انسانی زندگی کی یادداشت ہے، جس کی مدد سے وہ اپنے خاندان، اپنے باس اور دیگر لوگوں کو شناخت کر سکتا ہے۔وہ کیڑا بننے کے باوجود کیڑے کی طرح نہیں سوچتا یا محسوس کرتا۔اسی طرح انتظار حسین کے 'زرد کتا' کا ابو قاسم خضری آخر

دم تک زرد کتے میں بدلنے کے خلاف جدوجہد کرتا ہے۔کیا یہ جدوجہد کتے اور انسان کے درجاتی فرق کی بصیرت کے بغیر ممکن ہے؟

بایں ہمہ مندرجہ بالا سوال پر ایک اور زاویے سے بھی نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔تاریکی وروشنی ایک جدلیاتی تصور ہے، جس کی جڑیں 'مابعد الطبیعیاتی و مادی دنیا کی تقسیم' میں ہیں۔جدید ادب اس خلا، void میں تخلیق کیا جاتا ہے جو مابعد الطبیعیاتی دنیا کے 'غائب' ہونے سے پیدا ہوا ہے، اور 'غائب' ہونے کے بعد اپنی شبیہ، یادداشت چھوڑ گیا ہے۔اس خلا میں تقسیم وثنویت موجود ہے، مگر اسے طبیعی و مابعد الطبیعی دنیا کی ثنویت نہیں گہہ سکتے (طبیعی حقیقت اور مابعد الطبیعی دنیا کے سائے کی ثنویت گہہ سکتے ہیں)۔لہٰذا اوپر جس روشنی کا ذکر ہوا ہے، اور جس کے سبب جدید انسان اپنی صورتِ حال کے خلاف جدوجہد کرتا ہے، وہ اپنی اصل میں تو مابعد الطبیعیاتی ہے، مگر جدید انسان کے پاس، یہ روشنی نہیں، اس کی یادداشت، پرچھائیں موجود ہے۔یہی وجہ ہے کہ جدید انسان تاریکی پر روشنی کے غالب آنے کا تجربہ نہیں کرتا، جیسا کہ کلاسیکی ادب میں یہ تجربہ عام تھا؛ اپنی ساری جدوجہد کے باوجود وہ کیڑے یا بندر یا زرد کتے میں بدل جاتا ہے۔کیا ہم اسے انسان کی شکست قرار دے سکتے ہیں؟ شاید نہیں۔حقیقتاً یہ مابعد الطبیعیاتی، کبیری بیانیوں کے غائب ہونے کا تجربہ ہے؛ انسان کا اپنے وجود کے پھیلاؤ اور گہرائیوں میں موجود اس سب مواد سے آگاہ ہونے، اور اسے جھیلنے کا قصہ ہے، جس کی اصل کہیں باہر، ماورا میں نہیں۔

دوسری طرف اسی خلا میں طبیعی دنیا کی اپنی ثنویت ہے؛ آدمی کے اندر، کیڑا، زرد کتا، بھیڑیا/شیر موجود ہیں؛ یہ سب ایک ہی شخص کے چہرے ہیں۔ان میں سے ایک واضح خدوخال رکھتا ہے، جب کہ دوسرا سائے کی مانند ہے۔اس فرق کے باوجود ان میں سے کوئی غیر حقیقی نہیں؛ سایہ اسی طرح مؤثر ہے، جس طرح حقیقت، بل کہ سایہ کسی قدر زیادہ مؤثر ہے۔سایہ ہمیں وجود کے ان حصوں کی طرف متوجہ کرتا ہے، جن کا ہم انکار کرتے رہے ہیں، یا جن سے ہم آنکھیں چار کرنے سے گریز کرتے رہے ہیں۔سایہ ہمیں زندگی کے ضمن میں کہیں زیادہ حساس بناتا ہے۔جدید ادب نہ تو سائے، یا غیر کو لاشعور

کے تہ خانے میں دھکیلنے میں یقین رکھتا ہے، نہ اس سے انکار یعنی اسے disown کرنے میں۔ اپنے وجود کے متضاد پہلوؤں کو تسلیم کرنا ایک نئی حقیقت پسندی ہے، جسے جدید ادب کا خاصہ کہنا چاہیے۔

اکثر لوگوں نے جدید ادب کو ایک نفسیاتی تجربے کی پیداوار سمجھا ہے، اور اس میں مصنف کی نفسی جنسی الجھنیں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ادب کی اس نوع کی نفسیاتی تفہیم ایک بڑے مغالطے کا شکار ہے۔ ادب میں مصنف کی نفسیاتی الجھن دریافت کرنے کا مطلب یہ ہے کہ ادب اور ہذیان میں کوئی فرق نہیں؛ ہذیان ایک الجھا ہوا لسانی اظہار ہے، جس کے سبب کو سمجھا جا سکتا ہے، مگر جس کے کوئی معنی نہیں ہوتے؛ یوں بھی ہذیانی شخص کی زندگی معنی سے خالی ہونے، اور معنی کی جستجو سے محروم ہونے کی الم ناک مثال ہے۔ دوسری طرف ادب معانی سے لبریز لسانی اظہار ہے، اور یہ معانی اس وقت تک پیدا ہو ہی نہیں سکتے، جب تک کسی بھی واقعے (بہ شمول نفسیاتی الجھن) کو آرٹ کی جمالیات میں منقلب نہ کر دیا جائے۔ چناں چہ واقعہ یا الجھن، آرٹ میں اسی طرح تحلیل ہو جاتے ہیں، جس طرح آب و آتش کسی سبز پتے یا سنہری پھول میں شامل ہو کر کچھ سے کچھ بن جاتے ہیں۔

اصل یہ ہے کہ جدید ادب تجریدی، کبیری تصورات سے آزادی سے عبارت ہے، اور اپنی بہترین صورت میں انسان کے بنیادی، اوّلین یعنی Primordial تجربے کا جدید اظہار ہے۔ یہ کہنا تو مشکل ہے کہ میراجی کی سب نظموں میں اوّلین انسانی تجربے کا اظہار ہوا ہے، اور یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ میراجی نے جنسی زندگی کو موضوع نہیں بنایا (جنسی الجھن اور جنسی زندگی کا فرق پیش نظر رہے)، تاہم کئی نظمیں ایسی ہیں جن میں میراجی کا تخیل انسان کی قدیمی، اساسی دنیا میں پہنچتا ہے۔ آرکی ٹائپل دنیا میں پہنچنے، اس کی بو باس محسوس کرنے، اس دنیا کے سوا باقی دنیاؤں کو فراموش کرنے، یعنی ایک لازمانی حالت کو محسوس کرنے کا دوسرا نام اوّلین انسانی تجربہ ہے۔ اس تجربے کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ اپنی اصل خود ہوتا ہے، اس کا origin کہیں باہر نہیں، خود اسی کے اندر ہے؛ یہ قفقس کی طرح ہے، جو اکیلا ہے اور جو اپنی ہی راکھ سے خود کو جنم دیتا ہے۔ نشان خاطر رہے کہ یہ origin کا انکار نہیں کرتا، مگر اسے خود سے باہر تصور نہیں کرتا۔ یہ اس خواب کی مانند ہے، جو روزمرہ دنیا کا مسخ شدہ، یا ارتفاع

یافتہ عکس نہیں، بل کہ انسان کی سائیکی کی ان گہرائیوں سے نمودار ہوا ہے، جہاں روزمرہ دنیا کے پرجلتے ہیں۔اصل یا origin باہر ہو تو تفہیم میں آسانی رہتی ہے؛ ہم ادب کو باہر کا عکس سمجھ کر، اور باہر کی دنیا کے کسی مخصوص واقعے کو حکم بنا کر متن کی آسانی سے تفہیم کر لیتے ہیں۔گویا ہم یہ مفروضہ قائم کر لیتے ہیں کہ متن پر باہر سے روشنی پڑتی رہتی ہے، جس کا سرا پکڑ کر متن کے تاریک حصوں تک پہنچا جا سکتا ہے۔لیکن جہاں اصل یا origin متن ہی کے اندر ہو، وہ ہماری فہم عامہ کی گرفت میں نہیں آتا؛ یہاں روشنی باہر نہیں ہوتی، اندر ہی ہوتی ہے۔یعنی روشنی کا مرکز و منبع تاریکی ہی ہوتی ہے۔جدید ادب میں جس خلا، عدم، گھاؤ وغیرہ کا ذکر ہوتا ہے، وہ بھی اسی تاریکی کی مانند ہے۔حقیقتاً تاریکی، خلا یا عدم کی طرح کوکھ (womb) میں بدل جاتی ہے۔نیز یہاں باہر اور اندر، موضوع و معروض، میں اور تو، روشنی و تاریکی میں خط امتیاز کھینچنا مشکل ہے۔یہاں دیوتا اور انسان کی آواز میں فرق کرنا آسان نہیں ہوتا، نہ موت کی ندا، اور زندگی کی صدا میں فرق کرنا آسان ہوتا ہے؛ یہاں ایک ایسا وقت ہوتا ہے جو ماضی و مستقبل میں تقسیم نہیں ہوتا؛ یہاں ایک ایسا مکاں ہوتا ہے جو واضح سمتیں نہیں رکھتا۔

اس نکتے کو با انداز دگر میرا جی کی نظم 'الجھن کی کہانی' واضح کرتی محسوس ہوتی ہے۔یہ نظم ایک آدھ خارجی واقعے/حقیقت (جیسے کاغذ کی ناؤ) کی طرف ہلکا سا اشارہ تو کرتی ہے، مگر کسی معلوم و مانوس واقعے کی ترجمان نہیں۔پوری نظم دراصل خود اپنی طرف مسلسل رجوع کرتی ہے۔اس نظم کا origin خود یہ نظم ہے؛ خود مصنف کی شخصیت کو بھی اس کا origin نہیں کہا جا سکتا۔ہر نظم ایک لسانی مظہر ہے۔ چناں چہ اس نظم میں زبان خود اپنے اندر سفر کرتی ہے؛ یہاں زبان کے ہاتھ میں باہر کی دنیا کا چراغ نہیں ہے؛ وہ اپنی ہی دنیا کی ٹیڑھی میڑھی، تاریک گلیوں میں سفر کرتی ہے؛ یعنی زبان اپنے تلازماتی نظام کے ذریعے شعریت و کثیر جذبیت کے مفہوم کو مرتب و واضح کرتی ہے۔(جدید ادب سے پہلے زبان کی معنی سازی کی غیر معمولی توانائی کو شاید ہی محسوس کیا گیا ہو)۔پوری نظم ایک، دو، تین، اکہرے، دہرے، تہرے، چہرے، ناؤ، گھاؤ، کھیل جیسے لفظوں کی رعایتوں و تلازموں سے تعمیر ہوئی ہے؛ نظم پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ گویا ایک لفظ اپنے مماثل و متضاد لفظوں کو نیند سے بیدار کرتا چلا جاتا ہے؛ ہر لفظ کی

بیداری سے ایک نیا خیال رونما ہورہا ہے، جو دوسرے خیالات سے جڑتا جارہا ہے، اور ایک زبردست تصور کی عمارت تعمیر ہوتی جارہی ہے۔ جب یہ عمارت مکمل ہوجاتی ہے تو یہ زبان کے مخفی، تاریک نظام سے باہر دنیا میں دکھائی دینے لگتی ہے۔ یعنی جب کثیر وجذبیت کا مفہوم مرتب اور واضح ہوجاتا ہے تو نظم کا تعلق خود بہ خود، اپنے سے باہر کی دنیا سے قائم ہوجاتا ہے؛ یا جب تاریکی پوری طرح دکھائی دینے لگے تو اس کے اندر سے روشنی جھانکنے لگتی ہے۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے کہ نظم پہلے زبان کی کوکھ (womb) میں تھی، اب یہ بچے کی طرح باہر آگئی ہے، اور باہر کی دنیا میں 'کردار' ادا کرنے لگ گئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدید ادب کا اوّلین تجربہ خواہ کس قدر اپنے origin میں وجود رکھتا ہو، جب یہ رونما ہوتا ہے تو یہ باہر کی حقیقی دنیا سے وابستہ ہوجاتا ہے؛ باہر کی دنیا پر اثرانداز ہونے لگتا ہے؛ اس دنیا کی آگاہی میں اضافہ کرنے لگتا ہے؛ اس دنیا کی معلوم آگاہی میں ایک نئے بعد کا اضافہ کرتا ہے۔

بنیادی، اوّلین تجربے سے اوّل اوّل اساطیری زمانے کا انسان گزرا تھا؛ جدید انسان اسی تجربے سے گزرتا ہے تو اپنے ساتھ اپنے عہد کا جہنم بھی لے کر جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدید تخلیق کار جب قدیمی آرکی ٹائپل دنیا میں داخل ہوتا ہے تو اس خلا یا گھاؤ کو اپنے ساتھ لیے ہوتا ہے، جس نے اسے تقسیم کررکھا ہے۔ اسی مقام پر جدید مغربی ادب اور جدید اردو ادب میں فرق قائم ہوتا ہے۔ جدید مغربی ادب اور جدید اردو ادب، دونوں میں 'خلا'، 'گھاؤ' موجود ہے، مگر دونوں میں ان کی نوعیت مختلف ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مغربی اور اردو ادب جس 'آج' میں سانس لے رہے تھے، وہ یکساں نہیں تھا۔ مغربی ادب کا 'آج' پہلی عالمی جنگ کی اس غیر معمولی تباہی سے عبارت تھا، جس کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا تھا۔ انیسویں صدی میں سائنس وٹیکنالوجی کی غیر معمولی پیش رفت نے ترقی وارتقا میں یقین کو جنم دیا تھا؛ پہلی عالمی جنگ نے نہ صرف ترقی وارتقا کے سفر کو بری طرح منقطع کیا، بل کہ معاشی، سماجی ارتقا میں یقین پر بھی کاری ضرب لگائی۔ دوسرے لفظوں میں مغربی تخیل نے ترقی وارتقا کے مستقیمی تصور میں رخنہ، خلا، گھاؤ کو دیکھا۔ ارتقا کا مستقیمی تصور جن قوتوں، اداروں، نظریوں نے ممکن بنایا تھا، ان سب پر سوالیہ نشان ثبت ہوا۔ یہاں ہمیں ایک حد تک اس سوال کا جواب بھی ملتا ہے کہ آخر جدید ادب

میں سادہ رجائیت اورکلاسیکی عہد کی انسانی رفعت وشوکت کی جگہ انسان کا کسری تصور کیوں ملتا ہے۔جدید مغربی ادب کی بہترین مثالوں میں انسان ہی کوکھوکھلا قرار دیا گیا۔مثلاً ٹی۔ایس۔ایلیٹ کی نظم The Hollow Man کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

We are the hollow men

We are the stuffed men

Leaning together

Headpiece filled with straw. Alas!

Our dried voices, when

We whisper together

Are quiet and meaningless

As wind in dry grass

Or rats' feet over broken glass

In our dry cellar

(ٹی۔ایس۔ایلیٹ، *Collected Poems 1909-1962*، فیبر اینڈ فیبر)

'ہم سب کھوکھلے انسان ہیں' اسے جدید مغربی ادب کا مرکزی تصور سمجھا جاسکتا ہے۔'ہم سب مغربی' اس لیے کھوکھلے ہیں کہ جو کچھ عالمی جنگوں کے دوران ہوا، وہ بے مغز، بھوسا بھرے انسان ہی کرسکتے تھے، اور جو کچھ ہوا، اس کے نتیجے میں آدمی کے اندر خلا پیدا ہوگیا۔کروڑوں آدمی ہی نہیں مرے، انسان بھی مرگیا۔انسان کے اندر کے خلا میں حشرات نے رینگنا شروع کردیا۔اس بنا پر جدید مغربی ادب میں طنز، مضحکہ خیزی اور مجروح، المیاتی احساس نے جنم لیا۔نیز دو متضاد حالتوں کو پہلو بہ پہلو رکھنے (Juxtaposition) کا رویہ نمودار ہوا: بنیا دی، اوّلین تجربے اور 'آج' کے جہنم کو پہلو بہ پہلو دکھانے کی روش وجود میں آئی۔

دوسری طرف جدید اردو ادب نے جس 'آج' کا تجربہ کیا، وہ یورپی نوآبادیات سے عبارت

تھا۔ یہ ایک بے حد پیچیدہ تجربہ تھا۔ یہ محض ایک سمندر پار کی سفید فام قوم کی غلامی، اس کے معاشی استحصال، ثقافتی جارہ داری کا تجربہ نہیں تھا؛ 'آزادی ونجات' کا بھی ایک الجھا ہوا تجربہ تھا، کیوں کہ آزادی سے متعلق ایک سے زیادہ بیانیے موجود تھے، اور ایک دوسرے کے حریف تھے۔ پہلی عالمی جنگ کے دوران میں اور اس کے بعد انگریزی استعمار کے دبدبے میں کمی واقع ہونا شروع ہوئی تھی، اور انگریزی استعمار کے خلاف آوازیں اٹھنا شروع ہونے لگی تھیں۔ نیز یورپی نوآبادیات اپنے ساتھ نئے علوم، نئے ادبی تصورات، نئے سیاسی نظریے بھی لائی تھی۔ یہ حقیقت یورپی نوآبادیاتی تجربے کو خاصا پیچیدہ بناتی تھی۔ انگریز اور انگریزی، نئے علوم کے علم بردار تھے، اور یہی دونوں استعمار کار بھی تھے۔ یہ آسان نہیں تھا کہ کیوں کر نئے علوم سے پیدا ہونے والی روشن خیالی اور ان علوم کے علم بردار حکم رانوں کے معاشی استحصال وثقافتی اجارہ داری میں امتیاز کی لکیر کھینچی جائے۔ نوآبادیاتی عہد میں برصغیری ذہن کو جس الجھن کا سامنا ہوا، وہ اس سے پہلے کبھی نہیں ہوا تھا، اور آج تک اس سے نکلنا ممکن نہیں ہوا۔ الجھن یہ تھی کہ نئے علوم اور مغربی جدیدیت کی حمایت سے خود بہ خود انگریز، انگریزی اور یورپ کی حمایت کا پہلو نکلتا تھا، اور انگریزی ستعماریت کی مخالفت نئے علوم اور جدیدیت کی مخالفت میں بدلنے کا ہر وقت امکان رکھتی تھی۔ انیسویں صدی میں اس الجھن نے دو جذبی رجحان کو جنم دیا تھا، جب کہ بیسویں صدی میں اس الجھن کے نتیجے میں مذہبی وسیکولر طبقے وجود میں آئے۔ یہ حقیقت بھی آزادی ونجات کے تصور کو مزید پیچیدہ کرتی تھی۔ مذہبی طبقے کے لیے آزادی کا مفہوم انگریز، انگریزی، جدیدیت سب سے آزادی تھا، جب کہ سیکولر طبقے کے مطابق آزادی کا مفہوم سیاسی تھا۔

ان سب باتوں کے علاوہ ایک اور بات بھی تھی۔ عالمی جنگ میں یہاں کے لوگوں کی شرکت کی نوعیت بھی انوکھی تھی؛ کہیں تعزیری، کہیں ترغیبی اور کہیں تزویری تھی۔ مجموعی طور پر عالمی جنگ سے یورپ میں ہونے والی تباہی، یہاں کے لوگوں کے لیے خبر واطلاع تھی، تجربہ نہیں تھی۔ اس خبر واطلاع میں بھی برصغیر کے لیے آزادی کا ایک بین السطور پیغام تھا؛ یہ کہ استعمار خود اپنے ہاتھوں برباد و کم زور ہو رہا تھا۔ تاہم اس جنگ سے جو انسانی تباہی ہوئی، معصوم لوگ کروڑوں کی تعداد میں مارے گئے، اس کا

ماتم دنیا بھر میں ہوا۔علاوہ بریں ،یورپی نوآبادیات نے برصغیر کے مقامی کلچر کو نہ صرف حاشیے پر دھکیلا تھا،بل کہ اس کو مسخ بھی کیا تھا،یعنی ایک طرح سے لوگوں کو خود ان کی ثقافتی دنیا سے جلاوطن کیا تھا۔جدید اردو ادب میں 'جلاوطنی' کا یہ انوکھا تجربہ تھا،جس نے قدیم کلچر کی بازیافت(Reclamation) کو اردو کے جدید ادب کا اہم رجحان بنا دیا تھا۔کہنے کا مقصود یہ ہے کہ جدید اردو ادب جس رخنے ،خلا،گھاؤ میں تخلیق ہوا،وہ یورپی نوآبادیات،اور یورپی جدیدیت کے سلسلے میں کثیر جذبی رجحانات کا پیدا کردہ تھا۔ اس لیے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ اردو کی جدیدیت،مغربی جدیدیت کی نہ تو نقل ہے،اور نہ اس کے مماثل۔خود میراجی کی شاعری جس جدیدیت کی مثال پیش کرتی ہے،وہ اردو،برصغیر اور میراجی سے مخصوص ہے۔ہاں،اسے مغربی جدیدیت سے تقابل کر کے سمجھا ضرور جا سکتا ہے۔

یہ نکتہ میراجی کی نظم 'ارتقا' کے مطالعے سے مزید واضح ہو سکتا ہے۔(میراجی نے ایک ہی عنوان کے تحت دو دو نظمیں لکھی ہیں،ان میں 'ارتقا' بھی شامل ہے)۔پہلے نظم دیکھیے:

قدم قدم پر جنازے رکھے ہوئے ہیں ان کو اٹھاؤ، جاؤ!
یہ دیکھتے کیا ہو؟ کام میرا نہیں،تمھارا یہ کام ہے آج اور کل کا
تم آج میں محو ہو کے شاید یہ سوچتے ہو
نہ بیتا کل اور نہ آنے والا تمھارا کل ہے
مگر یوں ہی سوچ میں جو ڈوبے تو کچھ نہ ہوگا
جنازے رکھے ہوئے ہیں ان کو اٹھاؤ، جاؤ!
چلو جنازوں کو اب اٹھاؤ....
یہ بہتے آنسو بہیں گے کب تک؟ اٹھو اور اب ان کو پونچھ ڈالو

یہ راستہ کب ہے؟ اک لحد ہے
لحد کے اندر تو اک جنازہ ہی بار پائے گا یہ بھی سوچو
تو کیا مشیت کے فیصلے سے ہٹے ہٹے رینگتے رہو گے؟
جنازے رکھے ہوئے ہیں ان کو اٹھاؤ، جاؤ!

لحد کھلی ہے
لحد ہے ایسے کہ جیسے بھوکے کا لالچی منھ کھلا ہوا ہو
مگر کوئی تازہ...اور تازہ نہ ہو میسر تو باسی لقمہ بھی اس کے اندر نہ جانے پائے
کھلا دہن یوں کھلا رہے جیسے اک خلا ہو
اٹھاؤ جلدی اٹھاؤ، آنکھوں کے سامنے کچھ جنازے رکھے ہوئے ہیں، ان کو اٹھاؤ، جاؤ

لحد میں ان کو ابد کی اک گہری نیند میں غرق کر کے آؤ
اگر یہ مردے لحد کے اندر گئے تو شاید
تمھاری مردہ حیات بھی آج جاگ اٹھے

(کلیات، ۲۳۷۔۲۳۸)

یہ نظم ایک ڈرامائی منظر کی طرح ہے۔نظم کی فضا اساطیری، داستانی ہے۔قدم قدم پر جنازوں کا ہونا، اور ان کے گرد سوچ میں ڈوبے لوگوں کا بیٹھا ہونا، اور آنسو بہانا، اساطیری منظر ہے۔یعنی موت سے متعلق انسان کا بنیادی، اوّلین تجربہ۔جب آدمی اس دبدھے کا شکار تھا کہ وہ ہمیشہ کے لیے خاموش ہو جانے والے ساتھیوں کے ساتھ کیا سلوک کرے۔وہ موت کا مفہوم ہی سمجھنے سے قاصر تھا۔یہ نظم جس بنیادی، اوّلین تجربے کو پیش کرتی ہے، اس سے مماثل ایک تجربہ ہمیں حاتم طائی کے قصے میں ملتا ہے۔عین ممکن ہے، یہ واقعہ میراجی کے پیش نظر رہا ہو۔علاوہ ازیں کسی بھی بنیادی تجربے (Primordial Experience) کا سانچہ یکساں ہوتا ہے، اس لیے جب، اور جس زمانے میں بھی کوئی شخص اس تجربے کو مس کرتا ہے تو وہ سانچہ، تجربے کو مخصوص صورت دیتا ہے۔حاتم پانچویں سوال کے جواب یعنی کوہ ندا کی تلاش میں جب عازم سفر ہوتا ہے تو اسے پہلا واقعہ یہ درپیش ہوتا ہے کہ ایک صحرا میں بہت سے لوگ ایک جنازے کے گرد جمع ہیں۔حاتم حیران ہو کر پوچھتا ہے کہ اس مردے کو گاڑتے کیوں نہیں، اور اس قدر روتے کیوں ہو؟

انھوں نے کہا کہ ہماری قوم کی یہ رسم ہے کہ کوئی شخص، کیا عمدہ، کیا غریب
مر جاوے تو ہم سب اس کے جنازے کو جنگل میں لے آتے ہیں اور کھانے بہت

سے ستھرے پکا کر ایک دسترخوان پر چن کر مسافر کی راہ دیکھتے ہیں؛ اگر کوئی پنچھی پردیسی اس عرصے میں آ گیا تو مردے کو گاڑ دیتے ہیں اور کھانا اس مسافر کے آگے رکھ دیتے ہیں۔ چناں چہ اس مردے کو سات روز ہوئے ہیں کہ یہ یوں ہی یہاں پڑا ہے اور کوئی مسافر ایک بھی اس طرف نہ آیا تھا۔ (۴)

اس واقعے میں ویسے تو کئی باتیں قابلِ توجہ ہیں، (مثلاً یہ واقعہ موت کی رسوم میں کسی مذہبی شخصیت کو قائدانہ کردار دینے اور اسے نذر نیاز پیش کرنے کا پروٹوٹائپ محسوس ہوتا ہے) لیکن ہم اس بات کا ذکر کرنا چاہتے ہیں جس کا گہرا رشتہ میراجی کی نظم 'ارتقا' سے ہے۔ نظم اور واقعے میں بالکل سامنے کی مماثلت تو یہ ہے کہ دونوں جگہ جنازے موجود ہیں، مگر انھیں سپردِ خاک نہیں کیا جا رہا۔ آدمی کا مرنا معمول کی بات ہے، مگر اسے سپردِ خاک یا سپردِ آتش کرنے کے لیے کسی اتفاقی وقوعے (یعنی کسی مسافر کے اچانک آنے) کا منتظر رہنا انہونی ہے۔ یہی انہونی حاتم طائی کے واقعے اور میراجی کی نظم میں مشترک ہے۔ موت ایک خلا پیدا کرتی ہے۔ اس خلا کی کم و بیش وہی معنویت ہے جسے ہم گزشتہ صفحات میں واضح کرتے چلے آ رہے ہیں؛ یعنی خلا، خالی پن کی حالت بھی ہے، اور رکاوٹ بھی۔ جنازے کو دفنانے کے لیے کسی مسافر کا انتظار اصل میں نجات دہندہ کا انتظار ہے۔ جنازوں کو اپنے سامنے رکھے لوگ، موت کے خلا کی حقیقت کو خود سمجھنے سے قاصر ہیں؛ وہ منتظر ہیں کہ کوئی انھیں یہ حقیقت سمجھائے۔ یہ اصل میں 'موت کا انکار' یا خلا کا انکار ہے۔ موت کا انکار، اس عظیم ترین سچائی کا انکار ہے جو زندگی کو گھیرے میں لیے ہوئے ہے۔ موت کو تسلیم کرنا، اپنی اور اپنے ہم جنسوں، اپنی دنیا کی فنا پذیری کی ملکیت کو قبول کرنا، دراصل یہ تسلیم کرنا ہے کہ زندگی کے کلام میں اچانک لمبی چپ، یا خلا کے وارد ہونے کا مستقل امکان ہے۔

میراجی کی نظم 'ارتقا' باور کراتی ہے کہ موت کی حقیقت تسلیم کرنے ہی سے ارتقا ممکن ہے۔ قدم قدم پر جنازوں کا ہونا استعاراتی مفہوم کا حامل ہے۔ یہ کہ 'بہت کچھ مر چکا ہے، اور وہ ہر ہر قدم پر موجود ہے، اور قدم آگے اٹھانے میں رکاوٹ بنا ہوا ہے'، روایات، خیالات، اقدار، نظام، ہیئتیں جو کل وجود

میں آئی تھیں، مگر آج مردہ ہو چکی ہیں۔ برصغیر کی جدیدیت میں موت کے اس استعارتی مفہوم کی غیر معمولی اہمیت ہے، جہاں ہر پرانی شے، قدیم ہیئت اور بعید زمانوں کی چیزوں سے گہری جذباتی وابستگی پائی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں مغربی جدیدیت میں موت اگر انسان کی موت کا استعارہ بنتی ہے تو ہمارے یہاں موت قدیم کے خاتمے کی علامت بنتی ہے۔ میراجی کی نظم اس بات پر اصرار کرتی محسوس ہوتی ہے کہ موت 'آج' کی سب سے بڑی حقیقت ہے، اور یہی جدید عہد کے لوگوں کے راستے کی رکاوٹ ہے۔ وہ اس 'آج' کو ساری حقیقت سمجھ کر یہ خیال کرنے لگتے ہیں کہ ان کا نہ تو گزرا کل ہے، نہ آنے والا کل ہے۔ یعنی موت نے انھیں بے شناخت ہی نہیں کیا، شناخت حاصل کرنے کی امید سے بھی دور کر دیا ہے۔ نظم کے مطابق اصل مسئلہ مردہ روایات و خیالات کو ٹھکانے لگانے کا ہوتا ہے، یعنی ان کے جذباتی اور اقتداری اثر سے آزاد ہونے کا ہوتا ہے۔ نظم اس طرف بھی اشارہ کرتی ہے کہ ان مردوں کو اس 'خلا' ہی میں دفنایا جا سکتا ہے، جو ہر طرح کے مقتدرہ کے انکار سے پیدا ہوتا ہے۔ یعنی جب یہ تسلیم کر لیا جائے کہ 'بہت کچھ مر چکا ہے' تو اس کے نتیجے میں وہ خلا، Void اور Womb نمودار ہوتا ہے، جہاں قدیم اپنی طبیعی حقیقت کے ساتھ دفن ہو جاتا ہے، مگر اپنے نقش اور سائے کی صورت باقی رہتا ہے، اور جو نئی زندگی، نئے معانی کا مخزن بنتے ہیں۔ نظم کا آخری اہم نکتہ یہ ہے کہ ان مردوں کو آدمی خود ہی دفنا سکتا ہے، اسے کسی دوسرے، اور نجات دہندہ کا انتظار نہیں کرنا، اسے خود اپنے اندر کے دیوتا کو دریافت کرنا ہے۔ یعنی اس خلا، گھاؤ، تاریکی، موت کا کھلی آنکھوں کے ساتھ، اکیلے سامنا کرنا ہے، جو جدید انسان کا مقدر ہے۔ ہاں اس میں ایک رجائی پہلو ضرور ہے، جس کی طرف نظم کی آخری سطریں اشارہ کرتی ہیں:

لحد میں ان کو ابد کی اک گہری نیند میں غرق کر کے آؤ
اگر یہ مردے لحد کے اندر گئے تو شاید
تمھاری مردہ حیات بھی آج جاگ اٹھے

(کلیات، ۲۳۸)

آسان لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہر آدمی کو اپنے وجود کی تاریکی سے لے کر روایت و ماضی کے ساتھ خالص شخصی سطح پر ایک زندہ رشتہ استوار کرنا ہے۔جدیدیت کبھی روایت کو وراثت میں ملنے والی جائیداد کی صورت قبول نہیں کرسکتی؛وہ اسے ایک ایسے نظام خیال کے طور پر لیتی ہے، جسے مسلسل معرض سوال میں لایا جاسکے، یہاں تک کہ اس کے زندہ و مردہ ہونے کا سوال اٹھایا جاسکے۔'خالص شخصی سطح پر ایک زندہ رشتے' کا تصور ایک بار پھر ہمیں بنیادی،اوّلین تجربے کی طرف لے جاتا ہے۔یعنی آدمی کو صرف معنی سمجھنے کے عمل میں حصہ نہیں لینا،معنی تخلیق کرنے کے عمل میں حصہ لینا ہے؛اسے معنی کا صارف نہیں،معنی کا خالق بننا ہے،اور تخلیق کردہ معانی کو یہ موقع دینا ہے کہ وہ اس کے اندر اور باہر کی دنیا میں حقیقی، جیتا جاگتا رشتہ استوار کریں۔میراجی کی نظم میں معنی کی تخلیق کی یہی کوشش ملتی ہے!!

☆☆☆☆☆

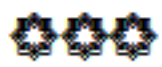
حواشی

(۱) کارل گستاؤ ژونگ، *Synchronicity, An Acausal Connecting Principle*،(نیویارک: روٹلیج،۲۰۰۶ء(۱۹۵۵ء)،ص ۲۲

(۲) کارل گستاؤ ژونگ،*Modern Man in Search of Soul*،(لندن:کیگن پال،ٹرنچ،ٹرنر اینڈ کمپنی لمیٹڈ،۱۹۴۷(۱۹۳۳ء)،ص ۲۷

(۳) میشل فوکو،What is Enlightenment? مشمولہ *Foucault Reader*،(مرتبہ پال رینبو (نیویارک:پینتھیون بکس،۱۹۸۴ء)،ص ۴۰

(۴) حیدر بخش حیدری،آرائش محفل،(لاہور:مجلس ترقی ادب،۲۰۰۹ء)،ص ۱۸۰



❁❁❁