Gohar e tehqeeq گوہر تحقیق
گورنمنٹ صادق کالج ویمن یونیورسٹی بہاول پور
Year 2023; Vol 02 (Issue 01)
PP. 01-13 https://journals.gscwu.edu.pk/

قاسم یعقوب

لیکچرار شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

Qasim Yaqub

Lecturer, Department of Urdu, Allama Iqbal Open University, Islamabad

ابہام یا کثیر معنویت: تنقیدِ شعر کی ایک پرانی بحث

Ambiguity or Multiple Meanings: An Old Debate in Poetry Criticism

Abstract

Semantic ambiguity is a critical problem in poetry. It is generally believed that ambiguity occurs in poetry, due to which the meaning remains hidden in poetry. No meaning is clear in the Poem and Ghazal. Another idea is that the ambiguity is in the reader, which can have many reasons. The third reason is the poet himself who has been left some ideas artistically. This article attempts to examine the different forms of ambiguity and to summarize the findings whether the ambiguity is the reader, the text or the poet; where is it located?

Key words: Semantic, ambiguity, poetry, Ghazal, Poem,

ابہام کی عمومی تعریف کے مطابق شعر میں ایسی حالت جسے قاری فوری سمجھنے سے قاصر ہو 'ابہام' کہلاتی ہے۔ ابہام کا مادہ مبہم سے ہے یعنی غیر واضح بات، شعر کی قرات ایسے معنی کی پیدائش کا باعث بنے جو غیر یقینیت (Uncertainty) کی کیفیت میں ہو۔ قاری متن کے کسی ایک معنی کو پوری طرح گرفت میں لے ہی نہ سکے۔ فن پارے کا متن اپنی کلیت میں سامنے آنے سے بے زاری کا اظہار کرے۔ متن کے اندر خالی جگہیں اور مختلف شعری عناصر (معنیاتی، اسلوبی اور علامتی) ایک کُل بنانے میں مشکل یا رکاوٹ کا باعث ہوں۔ کوئی خالی جگہ (Poetic Space) یا شعری عنصر کسی اور معنی کی طرف کھلتا ہو جب کہ دیگر عناصر کسی اور طرف معنی کی تشکیل کر رہے ہوں۔ قاری جب بھی متن کی کلیت کو تشکیل دینے کی کوشش کرے اُسی لمحے اُس پر انکشاف ہو کہ کوئی گوشہ، عنصر یا خالی جگہ متن کے تشکیل کردہ معنی کی کلی سطح پر (In Totality) تفہیم کرنے میں حائل ہے یا اس پورے معنی سے کٹی ہوئی اور علیحدہ ہے، تو متن کی پوری ساخت ابہام کا شکار ہو جائے گی۔ مگر یہ یاد رہے کہ کثیر معنویت یہ نہیں ہوتی۔ معنی کی کثرت متن کے تشکیل کردہ ایک معنی کے ساتھ دوسرے معنوں کا انکشاف بھی کر رہی ہوتی ہے۔

ایک معنی کی کلی تفہیم کے بعد یہ احساس ابھرتا ہے کہ اس میں ایک اور کلی معنی بھی زیریں سطح پر موجود ہے، یوں قاری اپنے تشکیل کردہ معنی کو پس منظر میں بھیج کے اُسے سطح پر لاتا ہے۔ کثیر معنویت میں ایک کلی معنی کی بجائے کئی معنی ایک دوسرے کے نیچے سے ابھرتے رہتے ہیں اور پس منظر میں جاتے رہتے ہیں۔ جب کہ ابہام میں ایک کلی معنی ہی تشکیل نہیں ہو پاتا۔ متن کی کثیر معنویت میں معنی ہاتھ میں آنے کے بعد اُسے ملتوی کر دیا جاتا ہے اور نیا معنی سامنے لایا جاتا ہے یا یہ عمل خود بخود وقوع پذیر ہو سکتا ہے۔

ابہام کسی ایک کلی معنی کو گرفت میں لینے ہی نہیں دیتا۔ متن کی تفہیم کی کوئی ایک شکل بنانے میں مانع رہتا ہے۔ قاری اپنے طور پر کسی معنی کی تشکیل کرتا ہے اور کچھ ہی دیر بعد یا دوسری قرات میں کچھ خالی جگہوں یا شعری علامات کی وجہ سے نئی تعبیر پر مائل ہو جاتا ہے۔ متن کی ابہام پسندی اور کثیر معنویت کا دائرہ قریب قریب ایک جیسا ہی ہے مگر دونوں میں ایک واضح فرق بھی موجود ہے۔ ابہام پسندی متن کے معنی کی کلی تفہیم کے مخالف ہے جب کہ متن کی کثیر معنویت متن کی کلّی تفہیم کی تو قائل ہے مگر کسی ایک کلی تفہیم کی مخالف ہے۔ ابہام پسندی کہتی ہے کہ جب متن کی کلی تفہیم ممکن نہیں رہی گی تو ہر قاری اپنے اپنے طور پر معنی کی تفہیم کرے گا یوں معنی کی کئی شکلیں سامنے آئیں گی اور متن 'اکہریت' سے 'کثیریت' میں ڈھل جائے گا۔ جب کہ کثیر معنویت میں ایک متن کے بیک وقت کئی معنی سامنے آنے سے کثیریت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ معنی متن کی کلی تفہیم یا تعبیر ہوتے ہیں۔ ظاہری بات ہے یہ ابہام سے اگلا مرحلہ ہے، قاری ایک کلی تفہیم کرنے کے بعد کئی اور تفاہیم سے گزرنے لگتا ہے۔ایک معنی دوسرے معنوں کو کاٹ(Intersect)رہا ہوتا ہے، ایک معنی کے اوپر دوسرے معنی حاوی (Overwhelming)ہو رہے ہوتے ہیں۔ قاری ایک لذت سے گزرتا ہے کہ کون سی متن کے معنی کو اپنا معنی ٹھہرائے، کس متن کی تعبیر کو زیادہ جان دار کہلائے۔

ابہام پسندی، بیسویں صدی کی اہم شعری تحریک 'نئی تنقید' کا شعری آلہ (Poetic Device) سمجھا جاتا تھا۔ 'نئی تنقید' چوں کہ متن مرکز تنقید تھی اس لیے متن کی تفہیم کے بنیادی لوازمات میں مصنف کو خارج کر دیا گیا اور سب کچھ متن کو مان لیا گیا۔ متن کے تشکیلی عناصر علامت، قولِ محال، تناؤ(tension) ، ابہام وغیرہ کو متن کی لازمی خصوصیات قرار دے دیا گیا۔ متن کی تفہیم و تعبیر انھی مخصوص عناصر میں تلاش کی جانے لگی۔ نئی تنقید متن کو زبان میں نہیں بلکہ زبان کے شعری اظہار (فن) میں تلاش کرتی رہی۔ نئی تنقید نے شاعری کو سمجھنے کے لیے شاعری کے پس منظری اور تعبیری مفاہیم میں اُترنے کی ضرورت کی نفی کی۔ اُن کے نزدیک شاعری ایک تاثر، احساس اور جذباتی کیفیت میں اترنے یا اتروانے کا نام ہے۔ وہ نظم جو قاری کو کوئی تاثر یا جذبہ نہیں دے پاتی وہ لاکھ سمجھ میں آجاتی ہو اور بڑی فکر کی حامل ہو، شاعری یا نظم نہیں کہلائی جا سکتی۔ ٹی ایس ایلیٹ اور نئی تنقید کے نظریہ ساز معنی کو اُس تاثر کا ذیلی حصہ قرار دیتے تھے جو متن میں موسیقی یا جذباتی کیفیات پیدا کرتا ہے۔ معنی کو اولیت دینے کا مطلب ہے کہ متن میں (فن) شعریت دوسرے درجے پر چلی گئی، اس لیے معنی کو دوسرے درجے یا متن کے اولین حربے موسیقیت، جذباتیت اور تاثریت کا ذیلی حصہ قرار دیا جاتا رہا۔ نئی تنقید والوں کے ہاں معنی کی تفہیم ہونا لازمی امر نہیں تھا۔ تاثریت اور متن کی موسیقیت کے بغیر فن پارے تسلیم ہی نہیں کیا جاتا تھا۔ پاؤنڈ کا Make it new کہنا، صرف نئے معنی کی تخلیق تک محدود نہیں تھا، بلکہ متن کو اس طرح بنا کے پیش کرنا کہ وہ پہلے اس قرینے سے نہ کہا گیا ہو۔ قاری اس newness کا حظ اٹھائے۔ ظاہری بات ہے کہ قاری کو یہ Newness صرف معنی سے تو ملنے سے رہی، پورا لسانی اور شعری اظہار بدلنے سے ہی ملے گی۔ نیا معنی خود نئے شعری اظہار کا مرہونِ منت ہوتا

ہے۔ اس لیے اس Newness میں معنی کی کلی تفہیم والے قضیے کو خیر باد کہ دیا گیا۔ اظہاریت(Expressionism) کی تحریک بھی انہی نظریات پر مشتمل تھی کہ صرف اظہار کیا جائے، متن کے ابلاغ کا مسئلہ مصنف کا نہیں قاری کا ہے۔ قاری اپنے آپ کو اس سطح پر لائے جہاں مصنف نے شعری تشکیل کے دوران 'تخلیقیت' رکھی ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کا مشہور قول ہے:

"Genuine poetry can communicate before it is understood."

)اصلی شاعری ہی وہ ہے جو سمجھ آنے سے پہلے (بہت کچھ) کہہ دے(

نئی تنقید اس حقیقت کو جاننے سے قاصر رہی کہ شعری اظہار زبان کا ہی ایک وظیفہ ہے۔ یہ عمل زبان سے باہر کچھ نہیں ہوتا۔ جب کہ زبان کی اپنی خود مختاریت اور ساختی تشکیل ہے جو اصول وضوابط میں کسی دوسرے کی محتاج نہیں۔ زبان کا پورا لسانی نظام لانگ(Langue) کے تابع ہوتا ہے۔ جب کہ لکھنے والا اور پڑھنے والا دونوں، زبان (یا لانگ) سے باہر ہوتے ہیں۔ 'ابہام پسندی' کی اب تک تقریباً تمام بحث مصنف یا قاری کے زُمرے میں کی گئی ہے متن اور زبان کی طاقت اور خود مختاریت (Automatization) کو موضوع نہیں بنایا گیا۔ قاری اور مصنف زبان کے محتاج ہیں، زبان ان کی دست نگر نہیں۔

ابہام کا الزام مصنف پر ڈالا جاتا تھا۔ اس لیے کہ تخلیقی متن اور تخلیقی تصوریت کا ذمہ دار مصنف کو سمجھا جاتا تھا۔ نظیر صدیقی نے ایک لمبا چوڑا مضمون ابہام اور ابلاغ کے موضوع پر لکھا ہے وہ بھی مصنف کو ہی ابہام کا موجد بتاتے ہیں:

"شاعری، ادب اور زبان کے باب میں جدید فن کار مطلق العنان فرماں روا کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان معاملات میں اس کا ہر خیال، ہر تصور، ہر تجربہ، ہر مفروضہ یہاں تک کہ ہر واہمہ ایک اٹل قانون کے برابر ہے۔ قاری کا فرض یہ ہے کہ اسے بے چون وچرا تسلیم کرلے۔ اگر فن کار یہ کہے کہ شاعری ایک قسم کی ریاضت ہے تو قاری کو اس میں بھی کوئی شبہ نہ ہونا چاہیے۔ اگر فن کار یہ کہے کہ شاعری میں نظم کے معنی سمجھنے کی بجائے اس فضا کو سمجھنا کافی ہے تو قاری صرف فضا کے سمجھنے پر قناعت کرنی چاہیے۔۔۔۔ اگر فن کار یہ کہے کہ نظم کے مختلف حصوں میں ربط و تسلسل کا ہونا ضروری نہیں تو قاری کو چاہیے کہ وہ نظم میں ربط و تسلسل کی کمی کا ماتم نہ کرے اور ان کے اس دعوے کو تسلیم کرلے، اس لیے نہیں کہ یہ ایک منطقی دعویٰ ہے بلکہ اس لیے کہ جدید شاعری شاعری کے امام ایسا کہتے ہیں اور اور وہ ٹھیک ہیں تو پھر ٹھیک ہی کہتے ہوں گے۔)"۱(

ابہام کی بحثوں میں مصنف کو سب کچھ سمجھنے کہ وجہ سے مشکلات پیش آئیں، مصنف خود کو سمجھتا رہا کہ میں نے ابہام رکھا ہے۔ قاری یہ کہتا رہا کہ مصنف کا تجربہ، عجز کلام وغیرہ ابہام کا باعث ہے۔

اُردو میں نئی نظم کا رواج تیس کی دہائی میں شروع ہُوا اور چالیس کے عشرے میں کئی کتابوں کے ساتھ بامِ عروج پر پہنچی۔ نئی نظم جو آزاد نظم کی شکل میں سامنے آئی، شروع ہی سے ابہام پسندی کی قائل تھی۔ میرا جی کو اس حوالے سے خاص دسترس حاصل تھی۔ میرا جی فرانسیسی علامت نگاری کے ذریعے ابہام پسندی سے آگا ہوئے۔ فرانسیسی علامت نگاری اظہاریت کی ایک طاقت ور تحریک تھی جو باقاعدہ ایک منشور(Manifesto) کے تحت وجود میں آئی، اس تحریک کے شعرا میں چارلس بودلیئر اور ملارمے نمایاں تھے۔ اس تحریک نے دنیا بھر کے ادب کو متاثر کیا۔ اُردو نظم میں میرا جی نے علامت اور ابہام پسندی کو رائج کیا۔ سمبولسٹوں کا دعویٰ تھا کہ ایسی نظم جو سچائی کو پردوں کی تہوں میں

چھپا کر پیش کی جاتی ہے اُس کی معنوی گہرائی میں اضافہ ہوتا ہے۔ کھلی حقیقت دیرپا اور گہرے اثرات مرتب نہیں کر پاتی۔ اس کے لیے علامت نگاروں نے طرح طرح کی علامتیں تشکیل کیں اور ابہام پسندی میں سب کو پیچھے چھوڑ گئے۔ ہمارے ہاں بھی میراجی کی بعض نظمیں آج تک تفہیم کی منزل تک نہیں پہنچ پائیں۔

سلیم احمد نے ابہام پر اپنے مضمون میں گفتگو کرتے ہوئے شاعر کی طرف سے وارد ہونے والے ابہام پر روشنی ڈالی ہے۔(۲) جن کے کچھ مندرجہ ذیل نکات ہیں:

۱۔ شاعر اپنی بات کو فوری سمجھنے سے روکتا ہے۔

۲۔ شاعر کا عجز کلام ابہام پیدا کرتا ہے۔

۳۔ شاعر کا نیا شعری تجربہ ابہام پیدا کر دیتا ہے۔

۴۔ کوئی نادانستہ نکات رہ جاتے ہیں جو شاعر نہیں رکھنا چاہ رہا ہوتا۔

ان نکات کو ہو بہو قاری کے تناظر میں پڑھیں تو کچھ اس قسم کی صورتِ حال بنے گی:

۱۔ قاری کچھ علامات، شعری مضامین اور رموز و علائم کی وجہ سے فوری تفہیم سے مانع رہتا ہے۔

۲۔ قاری کا شعری وژن کم تر ہے جو کلام میں موجود خالی جگہوں یا تخیل آمیزی کو نہیں پا سکا۔

۳۔ ایسا شعری تجربہ جس سے قاری نہیں گزرا۔

۴۔ متن کی کچھ ایسی جگہیں جو نادانستہ طور پر رہ جائیں قاری کو تفہیم میں رکاوٹ کا باعث بنتی ہیں۔

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ متن سے باہر موجود قاری اور مصنف کس طرح یہ جان سکتے ہیں کہ متن کی تشکیل میں مصنف کے پیشِ نظر یہ تھا اور یہ نہیں تھا اور اب قاری کے پیشِ نظر یہ نہیں اور یہ ہے۔ کچھ مثالوں میں دیکھئے:

۱۔ بالفرض اگر مصنف یہ بتائے کہ میں نے متن میں ابہام دانستہ رکھا ہے اور متن کی فوری تفہیم سے روکا ہے جب کہ قاری تفہیم کرتے ہوئے بتائے کہ متن میں ایسی کوئی بات نہیں کہ جو ابہام کا باعث ہو اور متن کی تفہیم سے روکے۔ تب مصنف کا دعویٰ یا شعوری کاوش کہاں جائے گی؟ ۲۔ اگر شاعر پر یہ الزام دھرا جائے کہ وہ عجز کلام کا شکار ہُوا ہے اور وہ اپنی بات کہہ نہیں پایا اس لیے ابہام واقعہ ہوا۔ مگر شاعر یا دوسرا کوئی قاری شاعر کی بات کی پوری وضاحت کر دے اور کہے کہ وہ کہیں عجز کلام کا شکار نہیں تو اس کا فیصلہ کون کرے گا کہ کلام میں عجز کلام موجود ہے، ناقص معلومات یا غیر ضروری شعری لوازمات ہیں؟

۳۔ اگر شاعر کسی نئے تجربے کو پیش کرتا ہے مگر قاری اُسے ایک عام سا تجربہ کہتا ہے اور اُس کی تفہیم میں کوئی رکاوٹ محسوس نہیں کرتا تب ابہام تو پیدا ہی نہیں ہو گا۔ اسی طرح شاعر نے بہت عام سا تجربہ پیش کیا مگر قاری اُس کی تفہیم کرنے سے قاصر ہے تب ابہام کیوں پیدا ہو جاتا ہے؟

۴۔ جب مصنف نادانستہ شعری لوازمات کو پورا نہ کر پائے، معنی کے ابلاغ کے کچھ عناصر چھوڑ جائے تب ابہام صورت پذیر ہو گا مگر اس کی نشان دہی کون کرے گا کہ یہ نادانستہ ہیں یا دانستہ؟ کیا وہ قاری ہے جو سب فیصلے کرتا ہے؟ یا مصنف خود بتائے گا یا کوئی معروضی فارمولا ہے جسے کسوٹی بنایا جا سکتا ہے؟

۵۔ ایک ہی متن کی قرات کے دوران، دو قاری دو مختلف آرا دیتے ہیں۔ ایک قاری متن میں ابہام کی نفی کا علان کرتا ہے جبکہ دوسرا فن پارے کے متن کو سراسر ابہام کا شکار قرار دیتا ہے تو اس کا فیصلہ کون کرے گا کہ متن میں ابہام ہے یا نہیں۔

ابہام اور تکثیریت کی تمام بحثیں زبان کی اہمیت کو نظر انداز کر کے کی جا رہی ہیں۔ اصل میں مصنف الگ سے کچھ نہیں کرتا، مصنف کا متن بتاتا ہے کہ مصنف سے یہ یہ کچھ ہُوا ہے اور یہ یہ رہ گیا ہے۔ قاری متن کی منشا کو کھولتا ہے۔ مصنف جو کہنا چاہ رہا ہوتا ہے وہ مصنف کی نہیں زبان کی مرضی سے متن میں آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں، متن زبان کا زائیدہ ہے۔ مصنف کا سب کہا ہُوا زبان میں آتا ہے، اب ہمیں زبان بتاتی ہے کہ مصنف نے کیا کہا تھا۔ بعض اوقات مصنف کا مواد زبان میں آ کر مصنف کے خیالات سے مختلف شکل بھی اختیار کر لیتا ہے جس کا مصنف خود بھی اقرار کرتا ہے۔ زبان مصنف کے خیالات کو منعکس نہیں کرتی بلکہ زبان میں موجود امکانات سے ملاتی یا تطابق ڈھونڈتی ہے۔ زبان ہمارے خیالات نہیں پیش کرتی بلکہ زبان میں موجود وہ الفاظ جو ہمارے خیالات کی ترجمانی کرتے ہیں، وہ دوسروں تک پہنچاتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ ترجمانی کبھی بھی ہو بہو نہیں ہو سکتی۔ ترجمانی ایک چیز کا دوسری چیز سے تقابل لانے یا پیش کرنے کا نام ہے۔ ایک چیز کبھی بھی دوسری چیز کی طرح نہیں ہو سکتی خصوصاً خیال، جذبہ، معنی اور تاثر کبھی بھی ہو بہو نقل نہیں ہو سکتا۔ ہم زبان میں اپنا بہت کچھ تبدیل کر لیتے ہیں، ضائع کر دیتے ہیں یا کہہ ہی نہیں پاتے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے کہا تھا:

"Where is the Life we have lost in living? Where is the wisdom we have lost in knowledge? Where is the knowledge we have lost in information?"

اس میں ایک اضافہ زبان کا بھی کر لیجیے۔

where is the expression or cummication we have lost in language

لہٰذا متن ___ اور متن میں بھی زبان یہ بتائے گی کہ مجھ میں کیا ہے اور کیا نہیں ہے۔ مصنف لاکھ کہے میں نے یہ کہا ہے اور یہ نہیں کہا، اس کا فیصلہ متن سے ہو گا کہ متن میں کیا رکھا گیا ہے اور کیا نہیں۔ اب متن کو دیکھیے تو متن خود بخود تو نہیں کہہ پاتا کہ میں کیا ہوں، لہٰذا قاری ہی وہ واحد ذریعہ ہے جو متن کو کھولتا اور اُس کی تفہیم کو ممکن بناتا یا فیصلہ کرتا ہے کہ متن کس سطح یا درجے کا ہے۔ جس طرح متن زبان کا پابند ہوتا ہے اُسی طرح قاری بھی مکمل آزاد نہیں ہوتا۔ قاری بھی متن کے خاص سیاق (Co-Text) کے ساتھ نتھی ہوتا ہے۔ البتہ وہ متن کے سیاق کے

ساتھ اپنے تناظر (تاریخ، عہد، مطالعہ، ترجیحات وتعصبات وغیرہ) کو ملا کے نئی تعبیر کر سکتا ہے۔ چوں کہ ہر قاری کا تناظر مختلف ہوتا ہے اس لیے تعبیر کے نئے نئے امکانات روشن ہوتے رہتے ہیں۔ قاری کہیں ابہام پسندی کا شکار ہو سکتا ہے اور کہیں تکثیریت کا۔

ابہام پسندی کی بحث کو آگے بڑھانے سے پیشتر مجھے یہاں مرزا غالب کے ایک شعر کی شرح یاد آ رہی ہے جس میں متنی سطح پر بھرپور کثیر معنویت موجود ہے:

توفیق بہ اندازۂ ہمّت ہے ازل سے

آنکھوں میں ہے وہ قطرہ کہ گوہر نہ ہُوا تھا

بظاہر شعر میں لفظی (لغوی) مفہوم کچھ اس طرح نظر آ رہا ہے:

۱۔ ازل سے (آدمی کی) توفیق کا اندازہ اُس کی ہمت سے ہی ہوتا ہے۔ آنکھ میں وہ قطرہ ہے جو گوہر نہیں بن سکا۔

۲۔ شروع سے ہی خدا اُن کو توفیق دیتا ہے جو ہمتِ عالی کے مالک ہوتے ہیں۔ جیسے ہماری آنکھ میں بھی وہی گوہر قطرۂ اشک بننے کی منزل پہ پہنچا جو گوہر بننے کے عمل تک ٹھہرا نہ رہا۔

ان دونوں مفاہیم کی تعبیرات ان مفاہیم کو واضح کرنے کے بعد کا اگلا مرحلہ ہے۔ کسی شعر یا نظم کی تعبیر مفہوم کے بعد اور مفہوم سے دور واقع ہوتی ہے۔ بلکہ بعض اوقات جو مفہوم میں موضوع ہوتا ہے، تعبیر میں یک سر ختم ہو جاتا ہے۔ سب سے پہلے ہمیں شعر پڑھنے کے دوران وہ تفہیمی عناصر ہاتھ لگنے ضروری ہوتے ہیں جو اگلے مرحلے (تعبیر) میں داخل کر سکیں۔ ایسے شعر یا شعری متون جو تعبیری مراحل (جو کئی طرح کے اور مختلف اطراف میں کھلے ہوئے ہوتے ہیں) میں داخل ہی نہ ہو سکیں، اپنے مفہوم تک ہی قناعت کر لیں، وہ پست شاعری کہلاتے ہیں۔ مذکورہ غالب کے شعر میں پہلے مفہوم میں دونوں مصرعوں میں بے حد فاصلہ (Gap) ہے جو تقاضا کر رہا ہے کہ اس کی تعبیر کی جائے، اِسے طرح طرح دیکھا جائے اور اس سے انواعِ کثیر کے معانی نکالے جائیں۔ دوسرے مصرعے کے بھی دو حصے ہیں جن میں ایک فاصلہ موجود ہے جو خود یہ تقاضا کر رہا ہے کہ اسے بھی قاری اپنی تعبیری جہات سے جوڑے۔

آنکھوں میں ہے وہ قطرہ کہ گوہر نہ ہُوا تھا

یہ دو حصے دو بیانات کو اکٹھا کر رہے ہیں۔ پہلا حصہ آنکھوں میں قطرے (اشک) کی نشان دہی کر رہا ہے جب کہ دوسرا حصہ قطرے کے گوہر نہ بننے کا اعلان کر رہا ہے۔ یہاں قاری شش و پنج میں مبتلا ہو سکتا ہے کہ آنکھوں کے قطرے اور گوہر میں کیا موضوعاتی و تلازماتی ربط ہے جو اُسے کسی تعبیر کی طرف مائل کرے۔ مگر کچھ غور کرنے کے بعد ان دونوں بیانات کے درمیان ایک تلازماتی رشتہ نظر آتا ہے جو دونوں بیانات کو ایک دوسرے کے تناظر میں سمجھنے میں مدد دے سکتا ہے۔ ان دونوں بیانات میں بظاہر کوئی مشترکہ معنی نہیں، البتہ ایک بات طے ہے کہ مفہوم کی سطح پر وہ تمام عناصر ہمارے ہاتھ میں موجود ہیں جن پر تعبیر کی عمارت کھڑی کی جا سکتی ہے۔ فاصلے (Gaps) اتنے زیادہ گہرے نہیں کہ فنی نقص بن جائیں یا فنی سطح پر غلط قرار پائیں۔ اب یہ بھی دیکھنا ہو گا کہ ہمیں کیسے پتا چلے گا کہ فاصلے زیادہ ہیں یا کم۔ تو اس کی ایک سادہ سی مثال یہ دی جا

سکتی ہے کہ فاصلے(Gap) کی دونوں اطراف میں ایک دوسرے کا عکس موجود ہوتا ہے جو ایک دوسرے کو قریب لانے کی کوشش میں رہتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں قطرہ اور گوہر ایک دوسرے کے لیے 'تلازماتی ربط' کی طرح ہیں جو دونوں حصوں کے مفاہیم کو تعبیر سے بھر سکتے ہیں۔ اب اگر شعر کے دونوں مصرعوں کے درمیان فاصلوں کو بھرنے کے اشارے ڈھونڈیں تو ان میں واضح طور پر کسی بھی 'ربط' کی شکل موجود نہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ دوسرا حصہ خود دو حصوں میں تقسیم ہے، اُس کا کچھ مفہوم سامنے آنے کے بعد قاری شعر کے دونوں مصرعوں کو ملانے کی کوشش کرتا ہے۔

اس شعر کی شرح کرتے ہوئے مولانا حالی "یادگارِ غالب" میں اسے "اخلاق" کا مضمون قرار دیتے ہیں۔ 'اخلاق' کی شہ سرخی کے تحت اس کی شرح کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

"بالکل نیا اور اچھوتا اور باریک خیال ہے اور نہایت صفائی اور عمدگی سے اس کو ادا کیا گیا ہے اگر کسی کی سمجھ میں نہ آئے تو اس کی فہم کا قصور ہے۔ دعویٰ یہ ہے کہ جس قدر ہمت عالی ہوتی ہے اسی کے موافق اس کی تائیدِ غیب سے ہوتی ہے اور یہ ثبوت ہے کہ قطرۂ اشک جس کو آنکھوں میں جگہ ملی ہے اگر اس کی ہمت جب کہ وہ دریا میں تھا موتی بننے پر قانع ہو جاتی تو اس کو جیسا کہ ظاہر ہے یہی درجہ یعنی آنکھوں میں جگہ ملنے کا حاصل نہ ہوتا۔)"(۳

یہاں حالی کی "سمجھ" سے مُراد انھی فاصلوں(Gaps) کو بھرنا ہے جو بظاہر گہرے لگ رہے ہیں مگر ان کے تمام اشارے متن میں موجود ہیں جن کی مدد سے آسانی سے فاصلے بھرے جاسکتے ہیں۔ حالی نے دونوں مصرعوں اور پھر دوسرے مصرعے میں موجود معنیاتی فاصلہ کم کر کے ایک شرح کی جس کے مطابق توفیق، ہمتِ عالی کے لیے "تائیدِ غیبی" ہے۔ اگلا مصرع اس بیان کے "ثبوت" کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ موتی اگر دریا میں ہی رہتا تو وہ زیادہ سے زیادہ موتی بننے پر قناعت کر لیتا۔ مگر اُس کی عزم و ہمت نے اپنی جگہ بدلی اور وہ آنکھوں میں آ گیا اور اشک بن گیا۔ جو موتی بننے سے افضل مرحلہ ہے۔ ظاہری بات ہے یہ سب باتیں شعر میں نہیں کہیں گئیں مگر شعر میں موجود فاصلے ہمیں خود یہ شرح کرنے پر مائل کرتے ہیں۔ یہ صرف ایک شرح ہے، انھی اشاروں کی مدد سے قاری کوئی اور تعبیر بھی کر سکتا ہے۔ اب ہم دیکھتے ہیں کہ اسی شعر کی شرح میں مہر غلام رسول کیا لکھتے ہیں:

"انسانوں میں جو مراتبِ عمل کا جو فرق ہے، وہ بھی ہمت ہی کی کمی بیشی کا نتیجہ ہے۔ اس کے لیے دلیل ایسی پیش کی، جو ہر شخص کی نگاہوں کے سامنے ہے اور اس کے قبول میں کسی کو بھی تامل نہیں ہو سکتا مثلاً اگر قطرہ دریا میں رہ کر اور آغوشِ صدف کی تربیت پا کر موتی بن جاتا تو اس کے لیے بھی بلندی حاصل کرنے کے کئی مواقع تھے، جیسے ہار میں جگہ پا کر، حسینوں کے گلے تک پہنچ جاتا، زیور کی آرائش بن کر کانوں تک رسائی حاصل کر لیتا، بادشاہوں کے تاج میں شامل ہو کر سر پر پہنچ جاتا لیکن اس نے ایسی کوئی رفعت قبول نہ کی کیوں کہ اس کی ہمت بہت بلند تھی۔ نتیجہ یہ ہُوا کہ اس نے آنسو بن کر آنکھ میں جگہ پائی اور اس سے بلند تر رُتبہ کوئی نہیں ہو سکتا۔)"(۴

یہاں آپ دیکھ سکتے ہیں، مہر صاحب شعر میں موتی بننے کے عمل کو موقوف کر کے قطرے کو براہِ راست بلند مرتبت جگہ "آنسو" تفویض کر رہے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ قطرہ اگر گوہر بن جاتا تو زیادہ سے زیادہ زیورات کی شکل میں حسینوں، کانوں اور بادشاہوں کی زینت بن سکتا تھا

مگر قطرے نے گوہر کی بجائے 'آنسو' بننا قبول کیا جو زیورات سے بہت بلند مرتبت جگہ ہے۔ جب کہ حالی آنکھ میں اشک بن کر طلوع کو موتی بننے کے بعد کا مرحلہ قرار دے رہے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ اگر وہ موتی بننے تک ہی قانع رہتا تو دریا میں ہی بھٹکتا پھرتا اور وہیں رہ جاتا لہٰذا اُس کی ہمتِ عالی نے اُسے گوہر بننے کے بعد آنکھ میں اشک بنا دیا جو ایک قطرے کی سب سے افضل جگہ ہے۔ دونوں شارحین کے ہاں فاصلوں (Gaps) کی تعبیر اپنی اپنی ہے۔ حالی قطرے کو پہلے موتی اور پھر آنکھ میں اشک بنتا دکھا رہے ہیں جب کہ مہر صاحب قطرے کو، موتی بننے کی بجائے، بلند ہمتی قبول کرنے کی وجہ سے براہِ راست اشک بنتا دکھا رہے ہیں۔ یہ شعر کے ایک معنی کی تشکیل میں کچھ اختلافات ہیں ورنہ اور بھی کئی طرح کے معنی تشکیل دیے جاسکتے ہیں۔ یاد رہے یہ ابہام نہیں، تکثیریت ہے جو شعر کا Content پیدا کرتا ہے۔ اگر ہم کوئی بھی معنی تشکیل دینے میں کامیاب نہ ہوتے اور شعر کے Content کے تلازماتی و شبیہی روابط ڈھونڈنے میں مصروف ہو جاتے تو اُس صورت میں یہ شعر کا ابہام ہوتا۔

میرے خیال میں شعر میں تکثیریت (Multiple meaning) ایک حسن اور ضروری عنصر ہے جب کہ ابہام ایک فنی نقص۔ ابہام قاری کی طرف سے بھی ہو سکتا ہے اور متن کی طرف سے بھی۔ قاری کی طرف سے اُس وقت ہو گا جب وہ شعر یا نظم کی تشریح و تعبیر کے دوران تمام Content کو گرفت میں لینے سے قاصر دکھائی دے۔ نظم یا شعر میں موجود عناصر کی بنیاد پر کوئی معنی تشکیل دینے کی بجائے اپنے مرضی کے معنی تشکیل دے۔ شعر کے کچھ عناصر کو معنوی تشکیل دے دے اور باقی جو سمجھ میں نہیں آرہے یا بظاہر اُن کا دیگر ذرائع سے ربط نہیں بن رہا، اُنھیں چھوڑ دے۔ یہ ابہام قاری کا پیدا کردہ ہو گا جو معروضی طور پر دکھایا جاسکتا ہے۔ قاری اپنی شرح و تعبیر میں شعر یا نظم میں موجود چھوڑے ہوئے عناصر یا Content کا جواب دہ ہوتا ہے۔ ایسا ابہام متن یا مصنف کی طرف نہیں ڈالا جاسکتا۔ عموماً قاری پہلی قرات میں نظم کو پوری گرفت میں نہیں لے پاتا۔ ابتدائی مرحلے میں وہ چند عناصر کو ہی جوڑ پاتا ہے اور بعد میں انکشاف کی منزل پر نظم یا شعر کے تمام عناصر کو باہمی ربط دینے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ Content کے تمام تلازماتی یا تشبیہی روابط کے بعد قاری اس حالت میں آتا ہے کہ کوئی تعبیر پیش کر سکے۔ بعض اوقات قاری سمجھ بھی رہا ہوتا ہے کہ یہ علامت یا تلمیح ہے مگر وہ نہ جاننے کی وجہ سے کوئی تعبیر کرنے سے قاصر ہوتا ہے۔

اس سلسلے میں جدید نظم پر بہت الزام لگایا جاتا ہے کہ یہ شدید فنی ابہام کا شکار ہے۔ جدید نظم (۴) میں ابہام پر گفتگو سے پہلے ہمیں یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہو گا کہ نظم میں پیش کش کا جو انداز کلاسیکی شاعری میں چلا آرہا تھا جدید نظم میں یک سر تبدیل ہو گیا ہے۔ کلاسیکی شعر تشبیہ اور استعارہ کے سہارے قائم تھی جب کہ جدید اُردو نظم میں علامت کو غیر معمولی اہمیت دی جانے لگی۔ استعارہ تشبیہ سے زیادہ جاندار شعری حربہ ہے مگر اس میں بھی تشبیہ کا عنصر پس منظر میں موجود رہتا ہے۔ مستعار لہ اور مستعار منہ میں تشبیہ کا تعلق ہونا لازمی امر ہے ورنہ وہ استعارہ نہیں بن پائے گا۔ علامت ایسی قید سے آزاد ہے۔ علامت جس کے لیے وضع کی جاتی ہے اُس میں اور علامت میں فطری ربط ہونا لازمی نہیں ہوتا۔ مثلاً بہادر شخص کو شیر کہنا۔ یہاں 'شیر' بہادر شخص کا 'استعارہ' ہے۔ دونوں میں تشبیہ کا تعلق موجود ہے بہادر شخص مستعار لہ ہے جب کہ 'شیر' مستعار منہ ہے۔ دونوں میں مشترکہ صفت یا وجہ جامع جن کی بنیاد پر استعارہ تشکیل دیا گیا 'بہادری' ہے۔ تشبیہ جو تعلق یا ربط قائم کرتی ہے، وہ فطری صفات پہ مشتمل ہوتا ہے۔ یہاں شیر کی بہادری اُس کی فطری صفت ہے۔ اسی طرح پھول کی نازکی، آسمان کا نیلا پن، سمندر کی وسعت وغیرہ فطری اوصاف ہیں جن کی بدولت ان کو کسی کی تشبیہ بنایا جاسکتا ہے۔ کسی شخص کا لالچی ہونا، کھیل میں اچھا ہونا، ذہین ہونا وغیرہ اوصاف تو ہیں مگر یکساں فطری اوصاف نہیں۔ امتیازی اوصاف پہ تشبیہ کا قاعدہ عمل نہیں کرتا۔ البتہ علامت میں تشبیہ کا تعلق فطری اوصاف سے مبرا ہوتا ہے۔

علامت خود تخلیق کی جاتی ہے اور جس کے لیے تخلیق کی جاتی ہے، اُس میں اور علامت میں فطری صفت ہونا لازمی نہیں ہوتا۔ البتہ کچھ خصوصاً کی بنا پر ایک دوسری کی طرح مراد لے لیا جاتا ہے۔ جیسے ریت کو وحشت کہنا، سمندر کو ماں کہنا، سورج کو عادل حکمران کہنا، ہوا کو محبت کہنا، خوشبو کو آزاد ذہنیت کہنا وغیرہ۔ یہاں ریت، ماں، سمندر، سورج، ہوا، خوشبو علامتیں ہیں۔ یہ علامتیں جن کے لیے وضع کی گئیں ہیں، شاعر ان کی وضاحت شعر یا نظم کے اندر ہی کرے گا۔ وہ شعر کے نظام میں بتائے گا کہ وہ کس علامت سے کیا مُراد لے رہا ہے۔ جدید نظم نے استعارہ کی نسبت علامت پر زیادہ انحصار کیا جس کی وجہ سے شاعر نے نظم سے باہر جانے کی بجائے نظم میں اُترنے اور اُسے نظم کی ساخت میں معنی چننے پر مجبور کیا۔ یہاں نظم کی ساخت سے مُراد نظم کا شعریاتی نظام ہے جو مختلف معنیاتی اور شعری لوازمات سے تشکیل پاتا ہے۔ جدید نظم تلمیح یا دیگر حوالوں کو بھی نئی علامتوں میں ڈھالنے لگی۔ پرانی تلمیحات مردہ ہونے کی وجہ سے بھی جدید نظم کے قاری کو شدید مشکل پیش آئی۔ نئی علامتوں کو سمجھے بغیر پوری نظم کے معنی کا کھلنا محال لگنے لگا۔ یوں ایک پیچیدہ بنت کا سامنا ہونے لگا۔ نئی نظم میں علامتوں میں بھی جدت کا ظہار کیا۔ کچھ علامتیں ٹھوس (Concrete) تھیں اور کچھ نظموں میں تجریدی (Obstract) علامتوں کا استعمال کیا جانے لگا۔

علامتوں کا نظام گہری بصیرت اور نئی تلازماتی رہنمائی کا طالب ہوتا ہے جس کی وجہ سے جدید نظم اپنے قاری کو ساتھ لے کر چلنے سے محروم رہی۔ اقبال تک معاملہ بہت سیدھا سادہ تھا۔ قاری شعر میں شعری نظام سے اُلجھنے کی بجائے زیادہ تر معنی کے نظام میں اپنی ذہنی ریاضت کرتا۔ جدید نظم نے اُسے شدید دھچکا لگایا۔ اُسے ایسا متن فراہم کر دیا جو معنی تک رسائی میں کئی رکاوٹیں کھڑی کرتا تھا جس کی وجہ سے اُس نے سارا الزام متن اور مصنف کو دے ڈالا۔ اس ابہام کی وجہ صرف علامتیں ہی نہیں تھیں بلکہ پورا شعری نظام تھا جو آزاد نظم اپنے ساتھ لائی تھی۔ یہاں سعید احمد کی ایک نظم دیکھیے جو اپنے اسلوب میں جدید نظم کی روایت سے منسلک معلوم ہوتی ہے:

کلوننگ

)۱(

کاسنی امّید زیرو بلب کے مانند روشن تھی مگر وہ ڈر رہے تھے

ڈر رہے تھے وہ مبادا یہ کرن بھی آفتابی غسل سے پہلے ہی مرجھا کر گرے

)۲(

میز پر اک لوتھ جیسے زندگی کی منتظر تھی، دور سے آتی ہوئی قُم م م م م م کیصدائیں، سرسراتے واہموں یا کسمساتی خود یقینی کا بدل تھیں کچھ پتا چلتا نہ تھا

رات بھر وہ آبِ زر سے اس کو نہلاتے شکستِ مرگ کا دارو پلاتے اور دہراتے رہے پاؤں پڑی زنجیر کی بیعت پہ سانسوں کی مشقت میں سہولت کی کہانی

)۳(

معجزہ تازہ ترین اخبار کے بوسیدہ فرسودہ کفن کے لمس سے ممکن ہوا جب وہ اچانک جی اٹھا اک دائمی کردار بن کر شہر کی تاریخ میں

اس نظم کی تفہیم اس لیے بھی مشکل اَمر معلوم ہو رہا ہے کہ یہاں کوئی لفظ بھی اپنے لغوی معنی میں استعمال نہیں ہُوا۔ تقریباً ہر لفظ اپنے مُرادی معنی میں موجود ہے، کہیں استعارہ اور کہیں علامتوں کی دبیز تہوں میں پوشیدہ۔ قاری علامت در علامت سفر کرتا ہے۔ ایک علامت کی معنیاتی کائنات کھولتا ہے تو دوسری علامت اُس کا استقبال کرتی نظر آتی ہے۔ یوں پوری نظم سطح (Surface Structure) رہنے کی بجائے زیریں متن اترنے پر مجبور کرتی ہے۔ یہ نظم جدید نظم کے اُس قبیل سے تعلق رکھتی ہے جو اپنی سطح(Surface) پر کچھ بھی نہیں چھوڑتی، قاری کو مکمل زیریں سطح (Deep Structure) پر آنے کی دعوت دیتی ہے۔ معنی کی زیریں سطح پر موجودگی قاری کو نظم سے نامانوس کر دیتی ہے مگر یہ اُن قارئین کے لیے زیادہ مسائل کھڑے کرتی ہے جو نظم کو سطح پر ہی محسوس کرنے کے عادی ہوتے ہیں۔

نظم کے تین حصے ہیں۔ قاری نظم کے عنوان کے بعد نظم میں اُترتا ہے۔ پہلا حصہ ڈرامائی صورتِ حال سے آگاہ کرتا ہے۔ دوسرا حصہ اُس واقعہ کی تفسیر پیش کرتا ہے جو پہلے مختصر سے حصے میں بیان کی گئی ہے۔ جب کہ تیسرا حصہ، پہلے حصے کے نتائج کا اعلان کرتا ہے۔ گو دوسرے حصے میں پہلے حصے کی وضاحت کر دی گئی ہے مگر نظم کا عنوان ان تینوں حصوں کی الگ سے وضاحت کرتا معلوم ہوتا ہے یا وہ نظم کا ایک نیا رُخ متعین کرتا دکھائی دیتا ہے۔

پہلا حصہ:

مُرادی اور علامتی معنی کی فرہنگ:

کاسنی اُمّید: بہت مختصر یا معمولی امید، "کاسنی" رنگ اُمید جیسی غیر مرئی کیفیت کا امیج بنانے کے لیے استعمال کیا گیا ہے

زیرو بلب: ایک تشبیہ ہے جو موہوم امید کے لیے لائی گئی ہے

کرن: ایسا کردار جس سے کوئی امید باندھی جا سکتی ہے

آفتابی غسل: سورج طلوع ہونے پر، موہوم سی کرن سورج کی روشنی کے آگے ختم ہو سکتی ہے

مرجھا جائے: کام کا نہ رہنا، بے کار ہو جانا

دوسرا حصہ:

مُرادی اور علامتی معنی کی فرہنگ:

لوتھ: ایسا کردار جو ابھی اپنی تشکیلی حالت میں ہے، جسے کسی طرف بھی موڑا جا سکتا ہے

قُم کی صدا: خفیہ اور مقتدر طاقتوں کا کسی کو چُن لینا، اُسے نوازنا، زندگی دینے کا عمل

سرسراتے واہمے: بے یقینی، وہم، کہ نجانے یہ 'لوتھ' اب جی بھی سکے گی یا نہیں!

کسمساتی خود یقینی: اپنے آپ پر عدم اعتماد، انتہائی کمزور کردار جسے خود پر یقین نہیں

آبِ زر: اقتدار کا اعتماد، طاقت کا نشہ

شکستِ مرگ کا دارو پلانا: موت کو شکست دینے کے جتن کرنا، لوتھ کو زندگی میں لانا

مریل کردار کو طاقت ور کردار بنانے کی کوشش کرنا

پاؤں پڑی زنجیر کی بیعت: جبر کا شکار زندگی، زنجیروں کی بیعت سہل بنا دیتی ہے

تیسرا حصہ:

مُرادی اور علامتی معنی کی فرہنگ:

اخبار کا فرسودہ کفن: ایسا اخبار جو کچھ بھی نیا نہیں سامنے لاتا، محض پرانے واقعات اور مردہ زندگی کی عکاسی کر رہا ہے

دائمی کردار: ہمیشہ رہنے والا کردار، اہم کردار

شہر کی تاریخ: شہر کی سیاسی، تہذیبی اور ثقافتی سرگرمیاں

آپ یہاں دیکھ سکتے ہیں کہ نظم میں سطح پر کچھ بھی نہیں ہر لفظ اپنے لغوی معنی سے انحراف کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ہر لفظ کے مُرادی اور علامتی معنی اُسے پیچیدہ اور گنجلک بنا رہے ہیں۔ اب میں اس نظم کی تعبیر پیش کرتا ہوں:

طاقت ور خفیہ ہاتھ شہر کی تاریخ میں ایک نئے سیاسی کردار کی "کلوننگ" کرتے ہیں۔ یہ نظم اُن کرداروں پر ایک طنز ہے کہ وہ ایک 'لوتھ' سے کس طرح طاقت ور شخصیت کا روپ دھار لیتے ہیں۔ اصل میں ایسے کرداروں کو ڈسکورس سامنے لاتا ہے۔ یہ تو اتنے کمزور ہوتے ہیں کہ انھیں خود پر اعتماد نہیں ہوتا کہ کیا وہ یہ کردار نبھا بھی سکتے ہیں؟ یہی خفیہ ہاتھ اُسے اعتماد دلاتے اور شکستِ مرگ سے نجات دلاتے ہیں۔ پہلے حصے میں ایک موہوم سی اُمید لے کر یہ خفیہ ہاتھ ایک 'لوتھ' کو زندگی دینے کا عمل انجام دینے کی کوشش کرتے دکھائے گئے ہیں۔ جو زیرو بلب کی روشنی میں صبح ہونے سے پہلے پہلے اس عمل کو مکمل کرنا چاہتے ہیں۔ یہاں صبح سے مُراد وقت کا وہ دورانیہ ہے جب مقتدر قوتوں کے ترتیب دیے گئے کھیل میں اس کردار کی ضرورت پیش آئے گی۔

دوسرے بند میں نظم نگار اس 'عمل' کی وضاحت یا وجہ پیش کرتا ہے۔ ایک کمزور، بد اعتماد اور عدم خود یقینی کا شکار کردار جو ابھی ایک 'لوتھ' کی شکل میں ہے یعنی خود کچھ بھی نہیں اُسے سب کچھ وہی بنائیں گے جو اُسے زیرو بلب کی روشنی میں لے کے آئے ہیں۔ رات بھر کے عمل کے بعد وہ نیا کردار بن جاتا ہے۔ یہاں رات سے مُراد وہ وقفہ ہے جب ایک مریل سیاسی کردار عوام کی نظروں میں جگہ بنا رہا ہوتا ہے، ابھی پوری طرح سامنے نہیں آیا ہوتا۔

تیسرا حصہ اس عمل کے مکمل اور کامیاب ہونے کا اعلان کرتا ہے۔ اور وہ خفیہ ہاتھوں کی محنت جو وہ سیاسی حاشیے پر موجود کرداروں پر کرتی ہے، رنگ لانے کا اعلان کرتی ہے۔ یعنی ایک سیاسی کردار تیار ہو جاتا ہے۔ اخباروں کی مردہ اور باسی خبروں کو نیا موضوع مل جاتا ہے۔ سیاست میں بھونچال آجاتا ہے مگر بہت کم لوگ جانتے ہیں کہ یہ تو مریل سیاسی 'لوتھ' تھی جسے اُن طاقتوں نے 'قُم' کہہ کے زندگی دی ہے جو اب اس سے اپنی مرضی کا کام لیں۔ نظم کا عنوان 'کلوننگ' ایک طنزیہ تشبیہ ہے اُس عمل سے جو زندگی کو تجربہ گاہوں میں تیار کرتی ہے۔

ہمارے خطے کی سیاست میں خفیہ ہاتھوں کا اشارہ بہت عام ہے۔ تاریخی حوالوں میں یہ عام ہے کہ سیاسی سطح پر خفیہ طاقتیں ایسے کرداروں کا انتخاب کرتی ہیں جو اُن کے مقاصد پر 'لبیک کہیں۔ ایسا بھی دیکھا گیا کہ سیاسی کردار بن جانے کے بعد یہ کردار اپنے پاؤں پر چلنا سیکھ لیتے ہیں۔ بعد میں وہ اپنے 'آقاؤں' سے بغاوت کر دیتے ہیں۔ ہم نظم کو صرف اسی ایک پہلو سے دیکھ رہے ہیں، ورنہ اس کی اور بھی کئی تعبیریں پیش کی جاسکتی ہیں۔

پاکستانی سیاست میں ایسے کرداروں کی کمی نہیں جو خفیہ طاقتوں نے تیار کیے۔ مذہبی، سیاسی، سماجی کردار ___ حتیٰ کہ مختلف اداروں (عدلیہ، صحافت، ادب، تعلیم وغیرہ) میں موجود بہت سے کردار بھی ساری عمر اپنی زندگی نہیں گزارتے۔ وہ کسی اور کے اشاروں پر اپنی ترجیحات بناتے اور ان کو عملی جامہ پہناتے نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے نظم میں ایک نیا موضوع اور اسلوبیاتی سطح پر بالکل منفرد انداز اختیار کیا گیا ہے۔ جیسا کہ فرہنگ سے ثابت کیا گیا ہے کہ نظم کی پیش کردہ تعبیر میں کوئی عنصر (Component) نظم کی نامیاتی وحدت سے الگ نہیں۔(٦) ہر عنصر پیش کردہ تعبیر کی وضاحت کر رہا ہے، لہٰذا نظم میں ابہام نہیں بلکہ کثیر معنویت موجود ہے۔ ایسی نظمیں جن کے عناصر (Components) میں ربط قائم کرنا ناممکن ہو وہ متن کا ابہام کہلایا جاسکتا ہے جو ایک فنی نقص ہے۔ اگر قاری تمام عناصر کو گرفت میں لینے سے قاصر ہے تو یہ قاری کا ابہام ہے۔ قاری کو چاہیے کہ وہ متن کی سطح (Surface) تک آئے اور پھر ان عناصر میں موجود فاصلوں (Gaps) کو کم کرے یا ختم کر کے نظم کی تعبیر کرے۔

جدید اُردو نظم میں اس حوالے سے بہت نامانوسیت ملتی ہے کیوں کہ نظم کے علامتی نظام سے قاری واقف نہیں ہوتا اور نہ وہ کسی قسم کی شاعرانہ محنت کرنا چاہتا ہے۔ اس لیے نظموں میں نئے اور اچھوتے موضوعات شجرِ ممنوعہ بنے رہتے ہیں۔

دوسری طرف جدید نظموں میں بھی کچھ مسائل رونما ہوئے ہیں۔ نظم کا متن کسی تعبیر کے لیے اِن تمام عناصر سے محروم ہوتا ہے جسے قاری ملا کے کسی تعبیر کی طرف بڑھ سکے۔ ایسی بہت سی نظموں میں فنی سقم کی نشان دہی کی جاسکتی ہے جو اپنے عناصرِ شعری میں مکمل نہیں اور ابہام کا الزام قاری پر ڈالتی نظر آتی ہے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ اُردو ادب کے مغربی دریچے: نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۳۸۹۱ء، ص ۶۳

۲۔ مضامینِ سلیم احمد: مرتب: جمال پانی پتی، اکادمی بازیافت، کراچی، ۹۰۰۲ء، ص ۰۴۲

۳۔ یادگارِ غالب: مجلسِ ترقی ادب، لاہور، ۶۱۰۲ء، ص: ۲۳۱

۴۔ نوائے سروش: غلام رسول مہر، شیخ غلام علی سنز لاہور، ۹۹۹۱ء، ص: ۶۴۱

۵۔ یہاں جدید نظم سے مُراد جو راشد، میراجی اور مجید امجد کے عہد سے طلوع ہوئی۔ یہ نظم آزاد کی ہیئت میں لکھی گئی اور اپنے ماضی سے مکمل طور پر نیا منظر لے کر طلوع ہوئی۔ مابعد جدید نظم جدید نظم سے بہت قریب ہے۔ یا یہ کہیں مابعد جدید کا ہیولہ 'جدید نظم' سے ہی تیار ہُوا مگر اپنی موضوعاتی اور اسلوبیاتی سطح پر کچھ حصوں سے جدید نظم سے مختلف ہو جاتی ہے۔ یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ جدید نظم کچھ پہلے سے موجود فریمز کی پیروی کی شکل میں نمودار ہوئی۔ مگر مابعد جدید نظم ایک صورتِ حال کی پیداوار ہے۔ بہت سے نظم نگاروں کو یہ بھی علم نہیں کہ وہ مابعد جدید نظم لکھ رہے ہیں کیوں کہ وہ جس عہد میں رہ رہے ہیں اُس کا عکس آنا ایک فطری عمل ہے۔ مابعد جدید نظم زیادہ تر موضوعاتی سطح پر تبدیل ہوئی۔ اسلوبیاتی سطح پر وہ بہت حد تک جدید نظم کی ہی ایک شکل ہے۔

۶۔ ایک شعری فن پارے کے عناصر (Components) سے مُراد صرف الفاظ نہیں ہوتے بلکہ نظم کے مختلف حصے، اس میں موجود حوالے، تشبیہات، علامتیں، استعارے، رموز او قاف، عنوان، مضامین، اسلوبِ بیاں وغیرہ شامل ہوتے ہیں۔