احتشام علی *

شعریاتِ اختر الایمان: عصری شعور اور بیانیے کا تفاعل

جدید شاعری خصوصاً جدید اردو نظم کا بڑا حصہ فرد کی داخلی تنہائی، آشوبِ ذات اور روحانی خلفشار کو انفرادی طرز احساس سے مملو کر کے قاری کے سامنے پیش کرتا ہے، البتہ بڑے تخلیق کار اپنے فن پاروں میں داخلی کرب تجسیم کرتے ہوئے بھی اُس اجتماعی آشوب سے برابر سروکار رکھتے ہیں جو اُن کی تخلیقات کو آفاقیت کا حامل بنا دیتا ہے۔ ایسے جدید شعری متون، جن میں تخلیق کار کا عصری شعور اُس کی متخیلہ سے آمیز ہو کر معانی کی نو بنو صورتوں کو جنم دے رہا ہو اپنی کثیر الجہتی کے باعث قاری سے کامل ارتکاز اور فکری بالیدگی کا مطالبہ کرتے ہیں۔ جدید تنقید، نقد و نظر کے ایسے نئے سانچے وضع کرنے پر اصرار کرتی ہے جو متن کی بالائی اور زیریں ساختوں کو ایک دوسرے سے متمائز کرتے ہوئے تحلیل و تجزیے کی کسوٹی پر کَس سکیں۔ اسی لیے جدید فن پاروں پر عملی تنقید کے دوران قرأت کا عمل، ایک ایسی متحرک سرگرمی میں تبدیل ہو جاتا ہے، جو متن کی اندرونی اور بیرونی ساخت میں چھپے مفاہیم کو سامنے لانے کی کوشش کرتی ہے۔ جدید اردو نظم کی قرأت کے ضمن میں یہ بات قابلِ ذکر ہوگی کہ کسی جدید متن کا مطالعہ 'اُفقی زاویے' سے کرتے ہوئے، نظم کی بالائی سطح پر موجود معانی تو کسی حد تک عیاں ہو جاتے ہیں، لیکن متن کی زیریں سطح میں چھپی اُن 'اَن سُنی آوازوں' اور 'خالی جگہوں' تک با آسانی رسائی نہیں ہو

پاتی جو تخلیق کار کی ذہنی دنیا کے نادیدہ گوشوں اور لاشعور کی زائیدہ ہوتی ہیں۔ موخرالذکر صورت میں نظم کا 'عمودی زاویے' سے مطالعہ کرتے ہوئے متن کی اندرونی ساخت میں چھپے معانی کی پرتوں کی تفہیم کی جا سکتی ہے۔

درج بالا معروضات کے تناظر میں اختر الایمان (۱۹۱۵ء–۱۹۹۶ء) کی شعریات کا مرکوز مطالعہ کرتے ہوئے اگر اُن کی نظموں کے متن کو اُفقی اور عمودی ہر دو زاویوں سے دیکھا جائے، تو اُفقی زاویے سے کی جانے والی قرأت میں یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ بیشتر نظموں کی بالائی ساخت میں مضمر معانی 'بیان کنندہ' کے عصری شعور کا زائیدہ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اختر کا نصف صدی پر مشتمل شعری سفر مذکورہ عہد کے بہت سے جزر و مد کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ یہاں یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ اختر الایمان نے جس زمانے میں اپنے شعری سفر کا آغاز کیا وہ اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کے مخصوص طریقۂ اظہار کے عروج کا زمانہ تھا اور اُس دور میں بیشتر نظم نگار، مارکسی نظریات کے زیرِ اثر مظلوموں، لاچاروں اور مزدوروں کے دکھوں کو شاعری میں سمو کر، اپنی ذات اور وجود سے بے خبر ہوئے بیٹھے تھے۔ اسی لیے ۱۹۴۳ء میں جب اختر کا پہلا شعری مجموعہ گرداب کے نام سے منظرِ عام پر آیا تو اِس مجموعے کی تہ دار اور سنجیدہ نظموں میں مذکورہ عہد کے ہیجانی مزاج کی تسکین کے لیے بہت کم سامان موجود تھا۔ اگر بنظرِ غائر دیکھا جائے تو گرداب محض اپنی ذات اور روح کے گرداب میں پھنسے ہوئے انسان کا المیہ نہیں تھا، بلکہ اس کی نظموں میں انہدام پذیر معاشرتی قدریں، حق اور باطل کے درمیان جاری جنگ، وقت کی بے رحمی، انسان کے ظاہر اور باطن میں حائل بُعد، تہذیب کی گراوٹ اور عصری شعور کی پرچھائیاں ایک نئے سیاق میں اپنا ادراک کرا رہی تھیں۔ خاطر نشان رہے کہ ن م راشد (۱۹۱۰ء–۱۹۷۵ء) کی ماورا (۱۹۴۱ء) کی اشاعت کے بعد جن ادیبوں نے اِسے ہندوستان کی 'الہامی کتاب' سے تعبیر کیا تھا، گرداب کی نظمیں اپنی تہذیب اور مٹی سے جڑت رکھنے کے باوجود اُن کی توجہ حاصل کرنے میں ناکام رہی تھیں۔ اسی طرح ادب کو مارکسی اور ترقی پسندی کی عینک لگا کر دیکھنے والوں پر بھی جوش ملیح آبادی (۱۸۹۴ء–۱۹۸۲ء) اور علی سردار جعفری (۱۹۱۳ء–۲۰۰۰ء) کی بلند آہنگی/نعرہ بازی کا اثر اتنا گہرا تھا کہ وہ فیض احمد فیض (۱۹۱۱ء–۱۹۸۴ء) کی نقشِ فریادی (۱۹۴۲ء) کو بھی

درخورِ اعتنا سمجھنے کے لیے تیار نہیں تھے۔ البتہ ادب، نظریے اور تعصب کی گرد کسی حد تک چھٹنے کے بعد ڈاکٹر وزیر آغا کی گرداب کی نظموں کے متعلق یہ رائے استثنا کا درجہ رکھتی ہے جس میں اُنھوں نے کہا تھا کہ:

> اردو کے کسی اور نظم گو شاعر کے ہاں روح کا کرب اور اضمحلال اس شدت کے ساتھ نہیں ابھر سکا جس شدت کے ساتھ گرداب کی نظموں میں ابھرا ہے۔[۱]

گرداب کی نظموں کا مرکوز مطالعہ اس بات پر دال ہے کہ اختر الایمان نے اپنے معاصر نظم نگاروں کی طرح، مذہبی اور سیاسی مقتدرہ سے تصادم کو فوری توجہ حاصل کرنے کا ذریعہ بنانے کی بجائے، اپنے احساسات کی صورت گری ایک نئے تناظر میں کی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ گرداب کی نظموں میں اپنے اردگرد بکھرے آشوب کا بیانیہ 'بیان کنندہ' کی داخلی کیفیات سے ہم آہنگ ہو کر اپنا ادراک کرواتا ہے۔ مذکورہ عہد میں اختر کی خالص داخلی کیفیات والی نظموں کو بھی اگر اُفقی زاویے سے دیکھا جائے، تو ایسی علامتیں سامنے آتی ہیں جن میں اجتماعی المیوں کے نقوش بآسانی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ ایسی نظموں کی بالائی ساخت میں اختر کا عصری شعور، اُن کی شعریات کے ایک کلیدی مظہر کے طور پر سامنے آتا ہے۔ مثال کے طور پر اُن کی ایک معروف نظم ''تنہائی میں'' کے درجِ ذیل مصرعے ملاحظہ ہوں:

اِک دھندلکا سا ہے دم توڑ چکا ہے سورج
دن کے دامن پہ ہیں دھبے سے ریاکاری کے
اور مغرب کی فناگاہ میں پھیلا ہوا خوں
دبتا جاتا ہے سیاہی کی تہوں کے نیچے[۲]

نظم میں 'سورج کے دم توڑ جانے کا واہمہ'، 'دن کے دامن پہ لگے ریاکاری کے دھبے' اور 'رائیگاں جاتے لہو کی گرانی کا احساس' نظم کو ایک ذاتی المیے سے کہیں زیادہ بلند سطح پر لے جاتا ہے۔ 'مغرب کی فناگاہ' کو اگر ایک وسیع تناظر میں دیکھا جائے، تو نو آبادیاتی جبر اور استبداد کے بہت سے پہلو عیاں ہو کر سامنے آتے ہیں۔ نظم کی قرأت کا یہ اُفقی زاویہ متن میں موجود آفاقی علامتوں کو ایک نئے سیاق میں سامنے لاتا ہے۔ 'بیان کنندہ' کا داخلی جذبات و احساسات کی صورت گری کرتے ہوئے، اپنے اردگرد بکھرے آشوب کو متن کی ساخت میں منقلب کرنا، 'تنہائی' جیسی نجی اور ذاتی کیفیت کو بھی سماجی

انحطاط اور زوال کا استعارہ بنا دیتا ہے۔ اسی طرح اختر کی ابتدائی شاعری میں ''پرانی فصیل'' بھی ایک ایسی ہی نظم ہے جس کی بالائی ساخت کا مطالعہ صنعتی و مشینی نظام کے ہاتھوں زوال پذیر اقدار اور حالات کے جبر کو سامنے لاتا ہے۔ ایک روایت پرست مشرقی معاشرہ، میکانکی تہذیب کی اجارہ داری کے بعد رُو بہ زوال ہو کر، جس طرح اندھیروں میں سے زندگی کی رمق ڈھونڈتا ہے، نظم کے 'بیان کنندہ' نے اِسے اپنے ذاتی طرزِ احساس سے ہم آہنگ کر کے قاری کے سامنے پیش کیا ہے۔ نظم کا آخری بند دیکھیے:

غرض اک دور آتا ہے کبھی اک دور جاتا ہے
مگر میں دو اندھیروں میں ابھی تک ایستادہ ہوں
مرے تاریک پہلو میں بہت افعی خراماں ہیں
نہ توشہ ہوں نہ راہی ہوں نہ منزل ہوں نہ جادہ ہوں[۳]

درج بالا دونوں نظموں کے ٹکڑوں میں اندھیرے اور روشنی کو بہ طورِ تثنیثی مخالف (binary opposites) استعمال کرنا حالات کی جبریت کا اعلامیہ ہے نیز نظم کے 'متکلم' کا زمانے کے بدلتے ہوئے دھارے میں شامل ہو کر بھی 'دو اندھیروں میں ایستادہ رہنا' اُس کی وجودی صورتِ حال کو ایک نئے تناظر میں سامنے لاتا ہے۔ کراں تا کراں پھیلا اندھیرا دراصل روشنی کے غیاب کا دوسرا نام ہے۔ 'روشنی' زندگی اور حرارت سے عبارت ہے جب کہ 'اندھیرا'، مُردنی اور یخ بستگی کے تلازمات کو اپنے ساختیے میں صورت پذیر کرتا ہے۔ اس پیچیدہ عصری صورتِ حال کی نشان زدگی کے دوران 'بیان کنندہ' کے تاریک پہلو میں 'افعی' کی علامت بھی یک رُخی نہیں ہے۔ سانپ جہاں قدیم تہذیبی اور ثقافتی متون میں 'نادیدہ دشمن' اور 'شر' کی علامت کے طور پر اپنا ادراک کراتا ہے وہیں مذہبی اساطیر میں اسے انسان کے اولین دشمن کی حیثیت سے جانا جاتا ہے۔ درج بالا مصرعوں میں 'بیان کنندہ' اُن سیکڑوں ہزاروں غیبی، پُراسرار اور مافوق الفطرت قوتوں سے نبرد آزما نظر آتا ہے جنھوں نے اُسے، اُس کی 'اصل' سے دور کر کے 'لامرکزیت' کا شکار کر دیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں 'بیان کنندہ' مذکورہ عہد میں فرد کی ذات کو درپیش اُس داخلی اور وجودی بحران کی طرف کنایہ کر رہا ہے، جس نے فرد کو مابعد الطبیعیاتی سہاروں سے محروم کر کے آگہی کے جنگل میں بھٹکنے کو چھوڑ دیا ہے۔

اختر کی ایک نظم ''مسجد'' کے اُفقی مطالعے کے دوران بھی عصری اور تہذیبی صورتِ حال کی

کشاکش واضح ہوکر سامنے آتی ہے۔ مذکورہ نظم میں وقت کے ہاتھوں تہذیبی اور مذہبی اقدار کو جس طرح، خارجی اور داخلی شکست و ریخت کا شکار ہوتے دکھایا گیا ہے اس سے ایک طنز آمیزی یا ترحم کا تاثر ابھرتا ہے۔نظم کو اُفقی زاویے سے پرکھتے ہوئے اس کی ساخت میں وقت کی بے رحم لہروں کی بلا خیزی کو پوری شدت سے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ پی بی شیلے (P. B. Shelley) نے وقت کی ماہیت کا ادراک کرتے ہوئے اِسے انسانی آنسوؤں اور غموں سے نمکین، لامتناہی سمندر قرار دیا تھا۔ جب کہ اختر نے وقت کی جبریت اور سفاکی کو ایک ایسی' تیز ندی' کی پکار سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے جس کی روانی میں 'اول و آخر فنا ظاہر و باطن فنا' کی گونج سنائی دیتی ہے۔نظم میں 'ویران سی مسجد کا شکستہ کلس' ایک ایسی تہذیب کا اشارندہ ہے جو زوال پذیری کی آخری نہج پر پہنچنے کے بعد، اپنی عظمتِ رفتہ کا کھوکھلا اظہاریہ بن گئی ہے۔ کچھ مصرعے دیکھیے:

فرضِ جاروب کشی کیا ہے سمجھتا ہی نہیں
کالعدم ہو گیا تسبیح کے دانوں کا نظام
طاق میں شمع کے آنسو ہیں ابھی تک باقی
اب مصلٰی ہے نہ منبر نہ موذن نہ امام
تیز ندی کی ہر اک موجِ تلاطم بر دوش
چیخ اٹھتی ہے وہیں دور سے پانی پانی
کل بہا لوں گی تجھے توڑ کے ساحل کی قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی[۴]

مندرجہ بالا نظموں کی اُفقی سطح سے کی گئی قرأت اختر الایمان کی نظموں میں اُن کے عصری شعور کی کارفرمائی کو نشان زد کر رہی ہے۔ گو ان نظموں کا تعلق اختر کی شاعری کے ابتدائی زمانے سے ہے مگر متن کا انتخاب کرتے ہوئے اس امر کا خیال رکھا گیا ہے کہ ایسے حصے منتخب کیے جائیں جن میں نظم نگار کا عصری شعور، ترقی پسند نظم کے راست طرزِ اظہار، مخصوص اسلوب اور بلند آہنگی سے علاحدہ سیاق میں اپنا ادراک کرا رہا ہو۔ اب اگر اختر الایمان کی نظموں کا مطالعہ عمودی سطح سے کرتے ہوئے متن کی زیریں ساخت اور سطحوں کو نقد ونظر کے پیمانوں پر پرکھنے کی کوشش کی جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے

کہ اُن کی نظموں کی داخلی ساخت میں بیانیے کا تفاعل ایک تہ نشیں نظام کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے، خصوصاً اُن کے چوتھے شعری مجموعے یادیں (۱۹۵۹ء) سے لے کر آخری شعری مجموعے زمستاں سرد مہری کا (۱۹۹۷ء) تک کی بہت سی کامیاب نظموں کی بنیاد بیانیہ عناصر پر رکھی گئی ہے۔ اختر کی نظموں کی داخلی ساخت میں کہانی کے اس تفاعل کی طرف سب سے پہلے توجہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اختر الایمان پر اپنے ایک قدرے مختصر مضمون میں دلائی تھی اور اس ضمن میں اختر کی طویل اور مختصر نظموں کی زیریں ساخت میں بیانیے کی کارفرمائی کو نشان زد کیا تھا۔ نارنگ صاحب کے درج ذیل اقتباس کو اختر کی نظم نگاری تک محدود کرنے کی بجائے اگر جدید اردو نظم کی شعریات پر بھی منطبق کیا جائے تو جدید ادب میں بیانیے کے تفاعل کی اہمیت ایک نئی سطح سے اُجاگر ہوتی ہے:

> اس میں کوئی شک نہیں کہ نظم پہلے خود کو قائم کرتی ہے پھر کسی دوسری شے کو۔ لیکن شعری زبان کی بڑائی اس کی شئیت میں نہیں اس کی جمالیات اور تاثیر میں ہے۔ یہ نہیں تو موضوع کتنا بھی بڑا ہو نظم کچھ بھی نہیں۔ لیکن یہ تاثیر پیدا ہوتی ہے معنی سے اور معنی آتا ہے ساخت سے، اور ساخت سے اگر کہانی کے عنصر یا واقعیت یا واقعیت کی کڑی سے کڑی ملنے یا (progression) جو زماں کے اسکیل پر ہے اور جو مکاں سے کلیتاً باہر نہیں، یعنی بیانیہ کے اس تفاعل کو الگ کر دیں تو کیا نظم کا وجود باقی رہے گا، یعنی کیا نظم باقی رہے گی؟[۵]

مندرجہ بالا قدرے طویل اقتباس جدید نظم اور بیانیے کی ہم رشتگی پر ایک نئے پہلو سے روشنی ڈال رہا ہے۔ یہ کہانی کا عنصر ہی ہے جو ادب کی کُلی ساخت میں ایک تہ نشیں نظام کی صورت میں جاگزیں رہ کر اپنا ادراک کراتا ہے۔ بیانیے کے جدید بنیاد گزاروں کی نظر سے دیکھیں تو تزویتن تورودوف (Tzvetan Todorov) — جس نے narratology یا بیانیات کو فکشن کی سائنس قرار دیا — کے نزدیک بیانیہ زندگی کا متبادل اور عدم بیانیہ موت ہے۔ جب زندگی بیانیے سے عبارت ہے اور ادب زندگی سے باہر اپنا وجود نہیں رکھتا، تو زمان اور مکان کی حد میں مقید زندگی بلاشبہ ایک ایسا مظہر ہے جس کے وجود کا اثبات بیانیے کا محتاج ہے۔ اختر الایمان کی ۱۹۵۹ء کے بعد تخلیق ہونے والی بہت سی نظموں کے متن میں بیانیے کا تفاعل، ایک اسٹیج ڈرامے کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ یہاں یہ امر بھی

قابلِ ذکر ہے کہ اسٹیج کے تناظر میں 'بیانیہ'، 'پرفارمنس' (performance) کے متبادل کے طور پر موجود ہوتا ہے، لہٰذا اِس کی مکمل تفہیم کے لیے، اُن خالی جگہوں پر توجہ دینا بھی ضروری ہوتا ہے جو بیانیاتی عرصے میں تخلیق کار کے لاشعور کی خلق کردہ ہوتی ہیں۔ اختر کے نسبتاً بعد میں منظرِ عام پر آنے والے مجموعوں میں شامل بہت سی اہم نظموں مثلاً ''یادیں''، ''ایک لڑکا''، ''بنتِ لمحات''، ''شیشے کا آدمی''، ''بیداد''، ''ایک کیفیت''، ''مفاہمت''، اور ''تحلیل'' سے اگر بیانیے کے تفاعل کو منہا کر دیا جائے تو مذکورہ نظموں کا وجود ہی باقی نہیں رہتا۔ اسی طرح ''ڈاسنہ سٹیشن کا مسافر''، ''دلی کی گلیاں'' اور ''بازآمد'' جیسی نظموں میں بھی 'وقت' ایک سیال حالت میں رواں دواں ہے اور واقعات کا تسلسل مکانیت کے تابع ہو کر ایک پوری کہانی کے خدوخال مرتب کر رہا ہے۔ اختر کی بیانیہ نظموں کے متن میں کہانی کے غلبے کے علاوہ ایک اور اہم جز لسانی بندشوں کو بالائے طاق رکھ کر اپنایا گیا قدرے غیر مانوس اسلوب ہے۔ اختر کا یہ اسلوب بیانیہ متن کو اکہرے پن سے بچانے کے لیے لسانی اور استعاراتی سطح پر ایسے امیجز وضع کرتا ہے، جو حسیاتی سطح پر فعال ہو کر معنی کی تکثیریت کا باعث بنتے ہیں۔ مثال کے طور پر بنتِ لمحات (۱۹۶۹ء) کی ایک نظم ''کل کی بات'' کے چند مصرعے دیکھیے جن میں بیانیے کا تفاعل، نظم کا کھردرا اسلوب اور بالواسطہ طرزِ اظہار، متن کو اسلوبیاتی سطح پر جدید حسی رویوں سے آشنا کروا رہا ہے۔ نظم میں مروجہ صوتی آہنگ کو اس طرح توڑا گیا ہے کہ متن کی خارجی اور داخلی ساخت ایک نئے انداز میں متشکل ہو کر سامنے آتی ہے۔ آخری مصرعے میں 'پان کی پیک' کے ذریعے ابھارا گیا استعاراتی امیج قاری کو حسیاتی سطح پر ایک ایسی افسردگی سے ہمکنار کرتا ہے کہ تقسیمِ ہند کا المیہ، تمام تر ہولناکی کے ساتھ نمایاں ہو جاتا ہے:

یک بیک شور ہوا ملک نیا، ملک نیا
اور اِک آن میں محفل ہوئی درہم برہم
آنکھ جو کھولی تو دیکھا کہ زمیں لال ہے سب
تقویت ذہن نے دی، ٹھہرو نہیں خون نہیں
پان کی پیک ہے یہ اماں نے تھوکی ہوگی[۶]

اختر الایمان کی کچھ اور بیانیہ نظمیں جن کا ذکر اوپر آیا ہے اُن میں سے بیشتر نظموں کی اُفقی زاویے سے کی گئی قرأت جہاں 'بیان کنندہ' کے عصری شعور کو نشان زد کرتی ہے وہیں عمودی زاویے سے

دیکھتے ہوئے یہ بات سامنے آتی ہے کہ بیانیے کا تفاعل نظموں کے متن کو ایک اسٹیج میں تبدیل کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایسی نظموں میں متعارف کرائے گئے کرداروں کو درپیش وجودی صورتِ حال اور اُن کے باہمی رابطے، بیانیہ متن کے امکانات کو ایک نئے سیاق میں منکشف کرتے ہیں۔ یاد رہے کہ فکشن کی نئی تنقید، بیانیہ متون میں کہانی اور پلاٹ کی بجائے کہانی اور کلامیے کو متن میں معنی خیزی کا سبب قرار دیتی ہے۔ یعنی بیانیہ اپنی کلیت میں کہانی اور کلامیے دونوں کا محتاج ہوتا ہے۔ کہانی اور کلامیے کا بنیادی فرق سمجھنے کے لیے اختر کی ایک نسبتاً مختصر نظم ''مفاہمت'' دیکھیے:

جب اس کا بوسہ لیتا تھا سگریٹ کی بوہنٹوں میں گھس جاتی تھی
میں تمباکو نوشی کو ایک عیب سمجھتا آیا ہوں
لیکن اب میں عادی ہوں، یہ میری ذات کا حصہ ہے
وہ بھی میرے دانتوں کی بدرنگی سے مانوس ہے، ان کی عادی ہے
جب ہم دونوں ملتے ہیں، لفظوں سے بیگانہ سے ہو جاتے ہیں
کمرے میں کچھ سانسیں اور پسینے کی بو، تنہائی رہ جاتی ہے![۷]

مندرجہ بالا بیانیہ نظم میں دو کرداروں کا ایک دوسرے سے جنسی فعل کا ارتکاب کرنا محض ایک کہانی ہے۔ لیکن اس فعل کی انجام دہی کے دوران ایک دوسرے کے عیوب کو اراداتاً نظر انداز کرنا اور بعد ازاں اِن کے بارے میں سوچنا کلامیہ ہے۔ درج بالا بیانیے میں کہانی کا دارومدار کسی پلاٹ پر نہیں ہے بلکہ اُس کلامیے پر ہے، جس نے متن کی اندرونی ساخت میں معنی کی تکثیریت کو اس طرح صورت پذیر کیا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی ''مفاہمت'' کو اپنے عہد کی بہترین نظم قرار دیتے ہیں۔ اُن کے بقول:

نہ صرف اس وجہ سے کہ یہ ایک اعلیٰ درجے کی ڈرامائی یک کلامی ہے بلکہ اس وجہ سے بھی کہ روحانی کشاکش اور پھر ضمیر کی مردنی اور پھر ایک بے رحم صلح کی کیفیت جو ہمارے زمانے کا پہلا اور آخری نشان ہے اس نظم میں پوری طرح سمٹ آئی ہے۔[۸]

فاروقی صاحب نظم میں جس خود کلامی یا مونولوگ (monologue) کو اعلیٰ درجے کا قرار دے رہے ہیں، وہ متن کی زیریں ساخت میں موجود بیانیے کا تفاعل ہے جو کہانی اور کلامیے کی بافت سے، متن میں مضمر امکانات کی نشان دہی کر رہا ہے۔

درج بالا معروضات کے تناظر میں اب اختر الایمان کے نسبتاً بعد میں شائع ہونے والے شعری مجموعے نیا آہنگ (۱۹۷۷ء) کی ایک اہم نظم ''کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام'' کا عمودی زاویے سے کیا گیا مطالعہ دیکھیے جو نظم کی اندرونی ساخت میں رواں بیانیے کے تفاعل کو ایک نئے سیاق میں سامنے لاتا ہے۔ بیانیات (narratology) کے اہم نظریہ ساز اور مشہور فرانسیسی نقاد ژراژینٹ (Gérard Genette) جس نے بیانیہ متن میں 'کہانی' اور 'کلامیے' کے علاوہ ایک تیسرے عامل 'عملِ بیان' (narrative act) کی نشان دہی کی اُس کے نظریۂ ورائے متن (paratext) کے تحت متن سے باہر یا بعد میں وجود پذیر ہونے والی تحریریں بھی متن پہ اثر انداز ہوتی ہیں۔ اس ضمن میں وہ متن کے عنوان، پیش لفظ، سرورق اور پسِ ورق تحریروں کو peritext کے نام سے متن کی معنیاتی سطح پر فعال دیکھتا ہے۔ ژراژینٹ کے افکار کی روشنی میں اگر نظم کے عنوان ''کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام'' کو پیشِ نظر رکھا جائے تو 'سفید' اور 'سیاہ' جہاں مخالف کے طور پر ہمارے معاشرے کے دوہرے معیارات اور اقدار کی نشان دہی کرتے ہیں، وہیں 'پرندہ' وقت کی جبریت اور تسلسل کی علامت کے طور پر اپنا ادراک کراتا ہے۔ گو مذکورہ نظم کے متن میں وقت 'باز آمد' کے 'رمضانی قصائی' کی طرح کسی کرداری شکل میں موجود نہیں ہے، لیکن اس کی سفاکی اور جبریت کو متن کی اندرونی ساخت میں بہر طور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اگر عنوان میں لفظ 'شام' کو افتراقِ معنی کی رُو سے دیکھا جائے تو اس کی معنوی تہ داری اندھیرے اور اجالے کے سنگم، شدید بے یقینی کی کیفیت اور انسانی وجود کے گرد پھیلے دھندلکوں کی عکاس ہے۔ نظم کے ابتدائی مصرعے دیکھیے:

جب دن ڈھل جاتا ہے
اور بھڑوں کے چھتے جیسی بھن بھن
بازاروں کی گرمی، افراتفری
موٹر، بس، برقی ریلوں کا ہنگامہ تھم جاتا ہے

میں اپنے کمرے میں بیٹھا سوچا کرتا ہوں
کتوں کی دُم ٹیڑھی کیوں ہوتی ہے

یہ چتکبری دنیا جس کا کوئی بھی کردار نہیں ہے
کوئی فلسفہ، کوئی پائندہ اقدار نہیں، معیار نہیں ہے
اس پر اہلِ دانش، ودوان، فلسفی
موٹی موٹی ادق کتابیں کیوں لکھا کرتے ہیں؟[۹]

نظم کے آغاز میں ہی بیان کنندہ نے جس طرح مختلف، بکھرے ہوئے اور بظاہر کسی خارجی تنظیم سے عاری پیکروں کی مدد سے بیانیے کے خدوخال مرتب کیے ہیں اُس سے اُن کی شاعری کی بابت ابوالکلام قاسمی کی یہ رائے انتہائی صائب معلوم ہوتی ہے:

> اخترالایمان کے طنزیہ لہجے کا ایک بہت موثر اور طاقتور انداز بعض بدہیئت پیکروں (grotesque images) کی مدد سے تاثر کی شدت کو ابھارنا ہے۔[۱۰]

مذکورہ نظم کو اُفقی زاویے سے دیکھتے ہوئے گو متن میں موجود 'موٹر، بس، برقی ریلوں کے ہنگامے'، 'بھڑوں کے چھتے جیسی بھن بھن'، 'کتوں کی ٹیڑھی دُم'، 'چتکبری دُنیا'، 'ادق کتابیں'، 'لکڑی کی ٹال'، 'بھینسے'، 'چیچک کا ٹیکہ' اور 'خونی دروازے' جیسے امیجز ایک دوسرے سے یکسر مختلف نظر آتے ہیں لیکن نظم کو عمودی زاویے سے دیکھنا اس بات کی دلالت کرتا ہے کہ 'بیان کنندہ' نے شعور کی رو کو بروے کار لا کر، مختلف النوع بیانیے متن کی ساخت میں حل پذیر کر دیے ہیں۔ نظم کو جدید شعریات کی رُو سے دیکھا جائے تو نظم کا 'بیان کنندہ' خود شاعر نہیں بلکہ محض ایک شعری تشکیل ہوتا ہے لہٰذا متن میں موجود مختلف کرداروں اور واقعات کو شاعر کے سوانحی خاکے سے خلط ملط کرنا متن کو پابند بنا دینے کے مترادف ہو جاتا ہے۔ درج بالا مصرعوں میں اگر بیانیے کو اکہرے پن سے بچانے کے لیے وضع کیے گئے غیر مانوس امیجز کو نشان زد کرتے ہوئے یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ شعری بیانیے اور فکشن کے بیانیے میں نمایاں فرق یہی ہے کہ فکشن کا بیانیہ چیزوں کو اُن کی جزئیات کے ساتھ کھول کر اور پھیلا کر بیان کرتا ہے لہٰذا قدیم اساطیر، حکایات، کہانیوں، داستانوں، ناول، افسانوں میں بیانیہ وضاحت وصراحت کے طور پر موجود ہوتا ہے جب کہ نظم اور شاعری کے ضمن میں اس کی فعالیت استعاراتی سطح پر مختلف النوع استعاروں اور تمثالوں کی مدد سے اپنا ادراک کراتی ہے۔ مذکورہ نظم میں بھی درج بالا غیر مانوس امیجز، بیانیے کو نہ صرف اکہرا اور سپاٹ ہونے سے بچاتے ہیں بلکہ نظم کے استعاراتی عمل کو بھی ایک نئے تناظر

میں نشان زد کرتے ہیں۔ نظم کے درج ذیل مصرعے اور بعد ازاں اُن کی داخلی ساخت میں بیانیے کی کارفرمائی ملاحظہ فرمایئے:

برگد کے نیچے بیٹھو یا سولی چڑھ جاؤ
بھینسے لڑنے سے باز نہیں آئیں گے
موت سے ہم نے ایک تعاون کر رکھا ہے
سڑکوں پر سے ہر لحظہ اک میّت جاتی ہے
پس منظر میں کیا ہوتا ہے، نظر کہاں جاتی ہے
سامنے جو کچھ ہے رنگوں آوازوں چہروں کا میلہ ہے"

درج بالا نظم کے مصرعوں کا مطالعہ اگر اُفقی زاویے سے کیا جائے تو 'برگد کے نیچے بیٹھنا' یا 'سولی چڑھ جانا' متن میں موجود ثقافتی کوڈز کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ 'برگد کے نیچے بیٹھنا' دنیا کو تج کر نروان حاصل کرنے کی طرف کنایہ ہے جب کہ 'سولی پر چڑھنا' بھی اپنی ذات کو اِس کی تمام تر کثافتوں کے ساتھ، کسی بحرِ بے کنار میں حل پذیر کر کے ابدیت کا استعارہ بن جانے کی غمازی کرتا ہے۔ ان دونوں صورتوں میں ہی 'بیان کنندہ' اپنے وجود کو مادی آلائشوں سے پاک کر کے داخلی تقلیب کے عمل سے گذرنا چاہتا ہے۔ لیکن برسوں کی تپسیا اور کٹھن ریاضتوں کے بعد یہ ادراک اُس کی ذات کے لیے سوہانِ روح بن جاتا ہے کہ اُس کی قلبِ ماہیت بھی ارد گرد بکھرے آشوب اور معاشرے پر کوئی مثبت اثر مرتب نہیں کر پائی ہے۔ آگ اور خون کا کھیل اسی طرح جاری و ساری ہے۔ کوفے اور دمشق آباد ہیں، ظالم کی رسی دراز سے دراز تر ہوتی جا رہی ہے اور وقت کے ڈاکو انسان سے اُس کا سب کچھ لوٹ کر رخصت ہو رہے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں لفظ 'بھینسے' کو اگر افتراقِ معنی کے حوالے سے دیکھا جائے، تو طاقت کے مختلف مظاہر سے منسوب لفظیات کو نظر انداز کر کے اِس نامانوس لفظ کا استعمال اُن بڑی بڑی سامراجی قوتوں کا اشارندہ ہے، جو طاقت کی بدمستی میں اپنی راہ میں آئی ہر رکاوٹ کو قدموں تلے روند ڈالتے ہیں۔ اب اگر درج بالا مصرعوں کو عمودی زاویے سے دیکھتے ہوئے اِن کی زیریں سطحوں اور گہرائیوں کو ژراژ ینٹ کے 'بیانیہ کلام' (narrative discourse) کی رُو سے دیکھیں، تو متن کی زیریں ساخت میں موجود بیانیہ: 'کہانی'، 'کلامیے' اور 'عملِ بیان' کے باہمی رشتوں کی مدد سے معنی کا

استخراج کچھ اس طرح کرے گا:

مندرجہ بالا مصرعوں میں کہانی، کلامیہ اور عملِ بیان یہ ہوں گے :

(ا) کہانی: برگد کے نیچے بیٹھنے اور سُولی چڑھ جانے کے باوجود بھی انسان، بھینسوں کی لڑائی میں فٹ پاتھ پہ اگی گھاس کی طرح روندے جاتے رہیں گے۔

(ب) کلامیہ: یہ ساری وجودی صورتِ حال جس کردار کو درپیش ہے اُسے اپنی ذات کی کم مائیگی اور گرد و پیش کا مکمل شعور ہے۔

(ج) عملِ بیان: وہ سارے امیجز اور مدھم نقوش (traces) ہیں، جو کلامیے کے ساتھ اِس طرح صورت پذیر ہوئے ہیں کہ ہم اُن کی تعبیر اپنے اپنے زاویۂ نظر سے کر سکتے ہیں۔ مندرجہ بالا مصرعوں میں عملِ بیان کی چند صورتیں ملاحظہ فرمائیے :

۱۔ نظم کا متکلم کون ہے؟ کیا وہ خود اپنی ذات کی تطہیر کے بعد بیان کیے گئے نتیجے پر پہنچا ہے یا اُس نے اپنے اردگرد موجود مختلف کرداروں کے انجام سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے؟

۲۔ نظم میں بھینسے کی علامت کسی مخصوص مقتدرہ کو نشان زد کررہی ہے یا طاقت کے اُن بڑے مراکز کی نمائندہ ہے جو برسرِ پیکار رہ کر متکلم جیسے عام کرداروں کو اپنی ہوس کی بھینٹ چڑھا رہے ہیں؟

۳۔ موت سے تعاون کیونکر ضروری ہوگیا ہے؟ کیا یہ فعل بامرِ مجبوری انجام دیا جارہا ہے یا یہ کوئی سماجی ذمہ داری ہے؟ متکلم خود اس کھیل کا حصہ ہے یا اُس کی حیثیت محض ایک تماشائی کی ہے؟

۴۔ متکلم کی اس درجہ بے بسی کے اسباب کیا ہیں؟ اُس نے عملِ بیان میں تصوفانہ فکر کی روایات ہی سے کیوں استفادہ کیا ہے؟ کیا وہ ایک مخصوص صوفیانہ فکر کا نمائندہ ہے یا اُس کا مقصد اس فکر کے غیر عملی اور غیر متشدد پہلو کو ہدفِ تنقید بنانا ہے؟

۵۔ اس تمام وجودی صورتِ حال کے پس منظر میں جانا بیان کنندہ کے لیے کیوں ضروری ہے؟

۶۔ عام آدمی کی نگاہ پس منظر میں کیوں نہیں جاتی ہے؟ کیا کوئی پس منظر واقعی موجود ہے؟

یا محض ایک التباس ہے؟

۷۔ جو کچھ سامنے موجود ہے وہ رنگوں آوازوں اور چہروں کا ہی میلہ کیوں ہے؟ یہ رنگ اور آوازیں کس قسم کی ہیں؟ کیا ان رنگوں سے کوئی خونی منظرنامہ تشکیل دیا گیا ہے؟ کیا یہ آوازیں مظلوم کی آہ و زاری کا نتیجہ ہیں؟

۸۔ میلے اور ہجوم میں یہ آوازیں ہمارے اجتماعی شعور پر کیسے اثرانداز ہو رہی ہیں؟ یہ چہرے کن لوگوں کے ہیں جو رنگوں اور آوازوں کی بھیڑ میں چھپے ہونے کے باوجود اپنے وجودی کرب کا احساس دلا رہے ہیں؟

درج بالا معروضات اختر الایمان کی نظم کے ایک چھوٹے سے ٹکرے میں مضمر معانی کی اُس تکثیریت کو سامنے لا رہی ہیں جو دراصل بیانیے کے تفاعل کا ہی مرہونِ منت ہے۔ بیانیے کا تفاعل شعری متن کی اندرونی ساخت میں ایک سیال صورت (state of flux) میں موجود ہے اور بیان کنندہ نے متن کی استعاراتی قوت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اسے پابند کرنے کی بجائے کھلا (open ended) رکھا ہے جس سے معنی کسی مخصوص سیاق تک محدود نہیں رہتا۔ نظم ''کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام'' کے محض چند مصرعوں میں بیانیاتی عمل کی کارفرمائی دیکھنے کے بعد یہ بات مزید واضح ہو جاتی ہے کہ ساٹھ کی دہائی کے بعد منظرِ عام پر آنے والی اختر کی بیانیہ نظموں میں بظاہر غیر مانوس نظر آنے والے امیجز بھی استعاراتی سطح پر فعال ہو کر معانی کے نئے امکانات روشن کرتے ہیں۔ نظم کی بالائی ساخت سے عیاں ہونے والے معانی جہاں 'بیان کنندہ' کے عصری شعور کی پختگی پر دال ہیں، وہیں نظم کی داخلی ساخت میں بیانیے کا تفاعل معانی کا استخراج ایک نئے تناظر میں کر رہا ہے۔ درج بالا نظم کا متن اپنے کھردرے اسلوب، نثر سے قریب تر مصرعوں، ناہموار ڈکشن اور غیر رومانی فضا کے باوجود ہمارے اردگرد بکھرے مختلف مظاہر مثلاً گوشت پوست کے عام انسانی کرداروں سے لے کر ہند اسلامی تہذیب کے زوال، بڑھتی ہوئی مذہبی منافرت، انحطاط پذیر قدروں، تاریخ کے گہرے جبر، اساطیری عناصر اور وجودی کرب کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ اختر الایمان کی بیانیہ نظموں میں معانی کی یہ تکثیریت نہ صرف اُن کی فکری بلند پروازی کو نشان زد کرتی ہے بلکہ جدید اردو نظم کی روایت میں اُن کے انفرادی

لہجے کو جدید طرز احساس سے ہم آہنگ کر کے قاری کے سامنے پیش کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے معاصر نظم نگاروں میں راشدؔ، میراؔجی، مجید امجدؔ اور فیضؔ جیسے بڑے ناموں کی موجودگی کے باوجود، اختر الایمان کا کلام اُن کی شعری عظمت اور بلند مرتبگی کی قوی دلیل پیش کرتا ہے۔

حوالے

* لیکچرر، شعبۂ اردو، جی سی یونی ورسٹی، لاہور۔

۱۔ وزیر آغا، نظمِ جدید کی کروٹیں (لاہور: سنگت پبلشرز، ۱۹۹۷ء)، ص۱۷۱۔

۲۔ اختر الایمان، کلیاتِ اخترالایمان، مرتبہ سلطانہ ایمان /بیدار بخت (کراچی: آج کی کتابیں، ۲۰۰۰ء)، ص۸۱۔

۳۔ ایضاً، ص۱۷۔

۴۔ ایضاً، ص۱۷-۲۷۔

۵۔ گوپی چند نارنگ، ''اختر الایمان کی نظم کی داخلی ساخت اور کہانی کا تفاعل''، معیار اختر الایمان نمبر، مرتبہ شاہد ماہلی (دہلی: معیار پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)، ص۱۵۳۔

۶۔ اختر الایمان، کلیاتِ اخترالایمان، ص۳۰۱۔

۷۔ ایضاً، ص۳۴۸۔

۸۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''اختر الایمان: ایک مختصر محاکمہ''، اخترالایمان: مقام اور کلام، مرتبہ ڈاکٹر محمد فیروز (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء)، ص۱۳۹۔

۹۔ اختر الایمان، کلیاتِ اخترالایمان، ص۳۹۶۔

۱۰۔ ابوالکلام قاسمی، ''اختر الایمان کا طنزیہ علامتی اسلوب''، اخترالایمان: مقام اور کلام، ص۱۲۴۔

۱۱۔ اختر الایمان، کلیاتِ اخترالایمان، ص۳۹۸۔

مآخذ

آغا، وزیر۔ نظمِ جدید کی کروٹیں۔ لاہور: سنگت پبلشرز، ۱۹۹۷ء۔

اختر الایمان۔ کلیاتِ اخترالایمان۔ مرتبہ سلطانہ ایمان /بیدار بخت۔ کراچی: آج کی کتابیں، ۲۰۰۰ء۔

فاروقی، شمس الرحمٰن۔ ''اختر الایمان: ایک مختصر محاکمہ''۔ اخترالایمان: مقام اور کلام۔ مرتبہ ڈاکٹر محمد فیروز۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء۔

قاسمی، ابوالکلام۔ ''اختر الایمان کا طنزیہ علامتی اسلوب''۔ اخترالایمان: مقام اور کلام۔ مرتبہ ڈاکٹر محمد فیروز۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء۔

نارنگ، گوپی چند۔ ''اختر الایمان کی نظم کی داخلی ساخت اور کہانی کا تفاعل''۔ معیار اختر الایمان نمبر۔ مرتبہ شاہد ماہلی۔ دہلی: معیار پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔